

2 SELBSTDARSTELLUNG IM DIENSTE DES AUFSTIEGS: DAS APPARTEMENT VON NICOLAS FOUQUET

2.1 Die Antichambre d’Hercule

2.1.1 Form und Inhalt der Raumausstattung von Charles Le Brun

In einem System gestaffelter Zugänglichkeiten markiert die Antichambre d’Hercule¹⁰⁷ den Eintritt in das Appartement von Nicolas Fouquet. Traditionell als Vor- und Wartezimmer genutzt, bediente die Antichambre sowohl die sich in der Enfilade anschließende repräsentative Chambre des Muses als auch eine zweite Chambre zur Hofseite. Dem Raumtypus angemessen galt eine zurückgenommene Ausstattung, wie sie mit Blick auf eine Steigerung innerhalb der Enfilade theoretisch gefordert wurde.¹⁰⁸ Dem entgegen präsentierte sich Fouquets Antichambre mit einer aufwendigen Gestaltung, die Maßstäbe für das gesamte Appartement setzte.

In ihrem hohen Anspruchsniveau ist die Ausstattung des Raumes in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen vermittelt sie die künstlerischen Ambitionen Le Bruns, zum anderen verdichtet sich in einem inhaltlich komplexen Programm das staatsmännische Selbstverständnis Fouquets. Beides strapaziert, wie zu zeigen sein wird, das Fouquet zugestandene Decorum erheblich. Die bereits im Grand Salon erfolgten Beobachtungen eines überaus prätentiosen Bildprogramms in Verbindung mit einer ehrgeizigen künstlerischen Form setzen sich in der Antichambre fort. Sowohl Le Bruns Dekorationssystem – formale Antwort auf Fouquets hohe Erwartungen – als auch die Ikonographie des Deckengemäldes werden von Madeleine de Scudéry und André Félibien literarisch verarbeitet,¹⁰⁹ womit das kunstpolitische Konzept um seine wesentliche Komponente

107 Die Bezeichnung des Raumes in Anlehnung an das Deckengemälde findet sich bereits 1661 in einem Mémoire von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, der von der »salle d’Herculle« spricht. Vgl. *Mémoire de ce que j’ay fourny d’or ou journées dans la chambre des Muses par l’ordre de Mr Le Brun pour Monsieur le surintendant* [13. September 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X, V, S. 231. Auch im Procès-verbal von 1666 wird »une salle appelée la salle d’Herculle« genannt. Vgl. Procès verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5.

108 Insbesondere Jacques-François Blondel sollte die Forderung nach der *convenance* von Raumfunktion und Schmuck im 18. Jahrhundert theoretisieren; in der Antichambre wurde demnach eine relativ einfache Dekoration erwartet. Vgl. Blondel 1737/38, Bd. I, S. 69: »La décoration de cette Anti-chambre qui sert d’entrée aux appartemens [...] est tenue dans une grande simplicité [...]. Cependant comme le grand Salon est richement décoré, & que cette piece le precede, j’ai crû devoir lui donner un air de sagesse qui ne parût pas trop negligé, devant toujours lorsqu’on decore une piece, être attentif à sa destination, & la comparer avec celle qui la precede & celle qu’elle annonce, afin qu’on puisse aisément juger des motifs de sa décoration & y trouver de la convenance.« Siehe auch Schulten 1999, S. 311.

109 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1113–1115; Félibien, Troisième relation 1999.

der Vermittlung ergänzt wurde. Insbesondere Félibiens Begleittext stellte die intendierte Interpretation der Malereien sicher und lieferte einen kunsttheoretischen Überbau für Le Bruns Werk. Das Zusammenspiel der verschiedenen Text- und Bildebenen lassen die Antichambre Fouquets zu einem der aussagekräftigsten Räume in Vaux-le-Vicomte werden.

In den erhaltenen Quittungen der in Vaux-le-Vicomte tätigen Künstler findet sich nur bei Paul Gougeon, genannt La Baronnière, eine Erwähnung der Antichambre.¹¹⁰ Auf Basis stilistischer Untersuchungen ist anzunehmen, dass Jean-Baptiste Monnoyer in der Antichambre und der Chambre des Appartements die Blumen- und Fruchtgirlanden ausführte.¹¹¹ Erkenntnisse dazu, wie sich die Ausstattung nach Fouquets Sturz veränderte, bleiben bis heute fragmentarisch. 1986 stellten die Restauratoren Gerard ten Kate und Jean Baudoin großflächige Übermalungen und spätere Rahmungen des zentralen Bildfelds fest. Die Eingriffe wurden ins 19. Jahrhundert und vor 1875 datiert, da sich in den Archiven der Familie Sommier keine näheren Hinweise auf entsprechende Arbeiten fanden.¹¹² Zwei Etiketten unter dem Rahmen und Bändchen zur Fixierung der Leinwand verwiesen indes auf einen Rahmenwechsel im Jahr 1901, so dass auch zu diesem Zeitpunkt nicht näher bekannte Restaurierungen vorgenommen worden sein könnten.¹¹³ Die bemalten Fensterläden wurden im gesamten Erdgeschoss unter Leitung von Hippolyte Destailleur zwischen 1875 und 1892 restauriert.¹¹⁴ Auch bezüglich der Vertäfelungen muss von Umsetzungen und Übermalungen ausgegangen werden. Photographische Aufnahmen des Raumes aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert¹¹⁵ zeigen um den Kamin bis unter die Decke reichende Felder, die anschließend umgesetzt

110 Paul Gougeon, genannt La Baronnière, erwähnt die Vergoldung eines Türstocks zwischen Chambre des Muses und Antichambre d'Hercule. Vgl. *Mémoire de ce que j'ay fourny d'or ou journées dans la chambre des Muses par l'ordre de Mr Le Brun pour Monsieur le surintendant* [13. September 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. V, S. 231.

111 Monnoyers Präsenz in Vaux-le-Vicomte wurde eventuell über Nicolas Lance vermittelt, der in einer Quittung vom 19. Juli 1661 erwähnt wird, jedoch im selben Jahr verstarb. Vgl. Cordey 1924, S. 234; Salvi 2018, Abschnitt 35–42.

112 Aufschlussreich ist ein Brief von Jean Baudoin an den Architekten der *Monuments historiques*, Olivier de Bergevin, vom 20. Februar 1986, in dem er von den Ergebnissen erster Voruntersuchungen berichtet. Bei der Jupiter-Figur wurde bspw. eine (nach ten Kate ungeschickte) Übermalung von circa 70 Prozent beschrieben. Vgl. Archiv der *Monuments historiques*, 1999/008/0117.

113 Vgl. den Bericht des Ateliers von Gerard ten Kate vom 7. Mai 1987, Archiv der *Monuments historiques*, 1999/008/0117. Die Etiketten tragen die Beschriftungen *P.L.M. BAGAGES / Paris, P.L.M. / 14 Juin 01-TR 821* sowie *CARE DE DEPART / Paris 2.277*.

114 Vgl. *Texte de la présentation faite sur place à l'Académie Anquetin en 1972*, Archiv der *Monuments historiques*, 1989/003/0012.

115 Vgl. vier Photographien, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Réf. AP80136T000132, um 1880, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP80136T000132> [10.8.2021]; Réf. AP67L03563, 1900–1920, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP67L03563> [25.2.2021]; Réf. APMH00072270, 1923, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072270> [25.2.2021]; Réf. MH0072271, 1923, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072271> [25.2.2021].

2.1 Die Antichambre d'Hercule



Abbildung 17. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre d'Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

wurden oder ganz verschwanden. Dies verweist auf eine generelle Problematik von französischen Innenräumen der Zeit, in denen sich gerade die beweglichen Vertäfelungen für Umgestaltungen und Umsetzungen anboten. Diesem Umstand ist es wohl auch geschuldet, dass sich manche Wandausstattungen des französischen 17. und 18. Jahrhunderts heute in amerikanischen Museen befinden und an ihren einstigen Entstehungsorten ersetzt wurden.¹¹⁶

Die Decke der Antichambre d'Hercule (Abb. 17) ist nahezu vollständig mit malerischen Mitteln gestaltet; vergoldete Stuckrahmen finden sich nur um das Zentralbild und unterhalb der Wölbungszone. Dieser Vorrang der Malerei, verbunden mit einem Ausloten von deren Darstellungsmöglichkeiten, charakterisiert das gesamte Appartement Fouquets. Während das Appartement des Königs deutlicher von einer königlichen Ausstattungstradition bestimmt wurde, in der aufwendiger Stuck und Vergoldungen mit Malerei kombiniert wurden, nutzte Le Brun die Räume Fouquets für eine Auseinandersetzung mit dem Ausdrucksspektrum der Deckenmalerei. In der Antichambre d'Hercule konstruierte er das Dekorationssystem über eine fingierte Architektur, die

116 So wurden bspw. Vertäfelungen aus dem Hôtel de Lauzun 1929 zur Errichtung eines Raumes im Stil des 17. Jahrhunderts im Philadelphia Museum of Art verwendet, ebenso befinden sich einige Vertäfelungen aus Vaux-le-Vicomte heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (siehe S. 321, Anm. 571 in der vorliegenden Arbeit). Siehe auch Harris 2007.



Abbildung 18. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre d’Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Die Apotheose des Herkules, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

einer strengen symmetrischen Gliederung unterworfen ist. Auf einem grauen, Stein imitierenden Grundton entwickeln sich in Gold gemalte Stuck- und Architekturelemente in flachen Reliefschichten, über die eine illusionistische Umdeutung der Decke erreicht wird. Jener Illusionismus, dem offensichtlich eines der künstlerischen Hauptanliegen galt, manifestiert sich insbesondere in der Schaffung räumlicher Effekte, fingierten Öffnungen zum Außenraum sowie einem kontrastierenden Nebeneinanderstellen von Materialien und Oberflächenstrukturen. Der künstlerische Ehrgeiz zur visuellen Sinnestäuschung ging bis in kleinste Details, wie unter anderem die effektiv fingierten Materialüberschneidungen und zahlreichen Schatteneffekte verdeutlichen.

Das Zentrum des leicht erhöhten Spiegelgewölbes¹¹⁷ (Abb. 18) wird von einem flachen, rechteckigen und mehrfach gerahmten Bildfeld bestimmt, das in leichter Untersicht eine Apotheose des Herkules zeigt, ausgerichtet auf den Eingang vom Grand Salon. Dargestellt ist Herkules mit Löwenfell und Keule auf seinem Wagen, der von Minerva durch

117 Félibien hebt die optische Erhöhung und den Täuschungseffekt der Decke hervor: »[...] [L]es Peintures qui l’enrichissent le font paroistre encore plus élevé. [...] Car dans le cintre qui est au dessus de la corniche, & qui se joint au plafond, le peintre a feint une continuation d’Architecture si artificieusement executée qu’elle trompe la veüe de ceux qui la regardent.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 43.

2.1 Die Antichambre d'Hercule



Abbildung 19. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre d'Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Detail der Wölbung, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

dichte Wolken zum Olymp geleitet wird, angedeutet am oberen Bildrand über eine Gruppe von Göttern um Jupiter. Eine fliegende Personifikation des Ruhmes mit einem goldenen Schwert in der Hand ist im Begriff, Herkules mit einem Eichenkranz zu bekronen. Dem Wagen vorgespannt sind zwei in gegensätzlichem Temperament dargestellte Pferde, hinter denen Fama mit einer Trompete erscheint. Der Wagen überfährt auf seinem Weg durch die Wolken eine schwarze, drachenähnliche Schlange.

Umgeben wird das Zentralbild von einer Kassettierung aus dekorativen Rosetten und Fouquets Chiffre mit Marquiskrone, zentral durchbrochen von vier rechteckigen Bildfeldern in blauer Grisaille auf Goldgrund mit einfachen figürlichen Szenen. In den Ecken der Gewölbewangen wird die monochrome Grisaille-Technik auf Goldgrund in ovalen Medaillons erneut aufgegriffen, nun in der Darstellung einzelner Herkulestaten.¹¹⁸ Gemalte Konsolen, teils mit Fouquets Initialen geschmückt, sind zentral in der Wölbung platziert und tragen den Turm aus dem Wappen der Castille oder einen goldenen Helm (Abb. 19). Beidseitig werden sie von Putten sowie Waffen- und Trophäenarrangements flankiert. Daneben geben fingierte Öffnungen mit Blumen- und Fruchtkörben sowie Kindern den Blick auf ein Stück Himmel frei, wodurch eine optische Verbindung zur Himmelsszenerie

¹¹⁸ Im Einzelnen: die Erlegung des Nemeischen Löwen, der Sieg über das Hesione bewachende Meeresungeheuer, die Vertreibung der Stymphalischen Vögel, die Bezwingung des Zerberus.

des zentralen Bildfelds hergestellt wird. Die Öffnungen fungieren zudem als scheinbare Lichtquellen, wobei die Beleuchtung von Architektur, Gegenständen und Figuren auf das reale Raumlicht der beiden zum Garten gehenden Fenster abgestimmt ist.¹¹⁹

Über technischen Anspruch, Realitätsgrad und Figurengröße gestaltete Le Brun die figürlichen Szenen in einer hierarchischen Abstufung, die ihren Bedeutungsgrad transportiert. Erwartungsgemäß nimmt das polychrome Zentralbild den höchsten Rang ein und zieht den Blick auf sich, während sich die Grisaille-Szenen in ihrem Kunstcharakter kaum von den dekorativen Schmuckelementen der Decke abheben. Das Dekorationssystem steht so im Dienste der Vermittlung eines komplexen Inhalts, dessen richtige Erschließung durch die künstlerische Form suggeriert wurde. Ebendiese von Le Brun entwickelte Form wird von André Félibien in seinem zweiten fiktiven Brief umfassend thematisiert und in erster Linie an ihrer Wirkung auf die Rezipient*innen bemessen. Félibien nennt als wichtigste Aufgabe des Künstlers, das Thema der Decke auf einen Blick fassbar zu machen:

»Aussi l'adresse d'un sçavant Ouvrier consiste à faire que l'œil voye d'un seul regard tout le sujet qu'on luy presente, afin de n'estre pas obligé de considerer chaque partie en particulier, ny privé du plaisir qu'il y a de les voir toutes ensemble pour pouvoir juger de leur proportion, & connoistre si elles conviennent dans la composition du tout.«¹²⁰

Demnach müsse der Künstler eine formale Vereinheitlichung des Deckengemäldes leisten, die den Betrachter*innen eine isolierte Betrachtung der einzelnen Partien und ihre Zusammenfügung zu einem sinngebenden Ganzen abnehme. Das ornamentale Beiwerk trägt nach Félibien wesentlich zur Bereicherung der Decke bei, erhält seine Berechtigung jedoch nur über seine Bezüge zu einem übergeordneten Sujet:

»[...] [Q]uand ces sortes de choses [gemeint sind *ornements*] sont bien executées, elles donnent un grand plaisir à ceux qui les voyent. Mais il faut qu'il y ait un sujet auquel tout le reste ait du raport comme en celuy-cy, où le Peintre a fait voir la force de son Imagination & la conduite de son Jugement dans l'Invention de tout son Ouvrage.«¹²¹

Damit ist eine epische Erzählstruktur der Decke angesprochen, wie sie von Thomas Kirchner auch am Beispiel von Vaux-le-Vicomte bereits erläutert wurde.¹²² Zudem positioniert sich Félibien in den seit Beginn des Jahrhunderts ausgetragenen kunsttheoretischen

119 Vgl. Schulten 1999, S. 318.

120 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 46.

121 Ebd., S. 48. Das Argument wird im Kontext der Antichambre ein weiteres Mal aufgegriffen: »[...] [C]e qu'il y a de plus considerable dans les autres Peintures dont cette Antichambre est embellie, est le rapport que l'Invention des Sujets particuliers & le choix de tous les Ornemens ont avec les Sujet principal« (ebd.).

122 Vgl. Kirchner 2001, S. 235–255.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

Debatten um die Wirkungsweisen vielfiguriger Deckenmalerei.¹²³ Für das Verständnis des Deckenprogramms erweist sich sein Text als unabdingbar, denn die intendierte Bildaussage setzt nicht nur einen hohen Bildungsgrad voraus, sondern ist bildautonom kaum erfassbar. Félibien stellt die Decke zunächst unter das Motto von Fouquets Devise (»Quo non ascendet«), die den Schlüssel für die Interpretation bildet.¹²⁴ Anschließend begründet er ausführlich die Wahl der personalisierten Allegorien als einzig mögliches Ausdrucksmittel, um ein Porträt Fouquets zu zeichnen, denn »comme les grandes qualitez de ce grand Ministre le rendent differend des autres hommes, il falloit trouver des moyens qui en representant l'éminence de son Esprit & de ses vertus.«¹²⁵ Die wirkungsvolle Präsentation von Fouquets Charakter und seinen Tugenden ist somit erklärtes Ziel der Darstellung.

Der formalen Hierarchie des Dekorationssystems folgend, werden zunächst die Figuren des Zentralbildes detailliert beschrieben. Sie seien »comme autant de traits qui forment un Portrait si mysterieux.«¹²⁶ Das Mysterium wird umgehend aufgelöst: Erwartungsgemäß ist Fouquet mit Herkules gleichzusetzen, wobei der Held durch seine üblichen Attribute gekennzeichnet sei, um von jedermann sofort erkannt werden zu können.¹²⁷ Tatsächlich dürfte sich den zeitgenössischen Betrachter*innen die intendierte Deutung vor allem über die an Herkules' Wagen angebrachte Devise Fouquets vermittelt haben. Félibien sieht eine ideale Allegorie für ein Porträt Fouquets, denn die bekannten Arbeiten des Herkules, hinter denen auch im Mythos die Tugenden des Helden verborgen wurden, »sont autant de belles Images qui ont raport aux actions du Ministre qu'on represente.«¹²⁸ Auch die restlichen Figuren sind über ihre Attribute eindeutig identifizierbar: Herkules' beziehungsweise Fouquets Erfolge werden von der Renommée verbreitet; die Gloire krönt den Helden aufgrund seiner »illustres actions«¹²⁹ und die Pferde werden von einer bewaffneten Minerva, die ihre Aufgabe mit Sanftheit ebenso wie mit einer teils notwendigen »contenance ferme & resoluë«¹³⁰ erfülle, durch die dunklen Wolken geleitet.

123 Vgl. näher S. 307–311 in der vorliegenden Arbeit.

124 »[...] [I] [d. i. Le Brun] a creu ne pouvoir trouver un moyen plus avantageux que d'employer dans tous ses Ouvrages le sens mysterieux de cette devise: QUO NON ASCENDET? [...].« Félibien, Troisième relation 1999, S. 43.

125 Félibien, Troisième relation 1999, S. 44. Félibien beruft sich zusätzlich auf antike Autoritäten: »[...] [A]insi que les Anciens Philosophes faisoient voir sous des images empruntées leurs connoissances les plus elevées & leurs mysteres les plus cachez« (ebd.).

126 Ebd.

127 In der Wahl der Attribute habe sich Le Brun an die »Anciens« und die »Poetës« gehalten und insbesondere Stärke und männliche Schönheit betont. Vgl. ebd., S. 45.

128 Ebd., S. 46.

129 Ebd., S. 45.

130 Ebd., S. 44. Wenn »douceur« und »adresse« die Pferde nicht bändigen können, müsse man sich auch »rigueur« und »force« zu bedienen wissen.



Abbildung 20.

Kopie nach Charles Le Brun, Vorzeichnung für das zentrale Bildfeld der Decke in der Antichambre d'Hercule im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661, Feder, Pinsel und Tusche, 24 × 51 cm. Musée de Grenoble

Eine heute in Grenoble (vermutlich in Kopie) erhaltene Vorzeichnung Le Bruns (Abb. 20) lässt auf eine relativ späte Differenzierung des inhaltlichen Programms schließen. Die Studie weicht von der ausgeführten Komposition in nur wenigen Aspekten ab;¹³¹ von Interesse ist insbesondere die Reduzierung der Anzahl der Pferde von vier auf zwei. So ähnelt das Viergespann der Vorzeichnung noch Le Bruns Kompositionen für die vermutlich parallel zu Vaux-le-Vicomte entstandene Apotheose des Herkules in der Galerie Lambert oder jener des Romulus in der Chambre des Hôtel d'Aumont.¹³² Die vier Pferde, die so auch in den italienischen Versionen des Themas präsent sind, gehen direkt auf die entsprechende Textstelle in Ovids *Metamorphosen* zurück und waren als Motiv insbesondere aus den zugehörigen Quellenillustrationen geläufig.¹³³ Le Bruns Variation in der Antichambre d'Hercule ging vermutlich auf eine zwischenzeitlich stattgefundenen Präzisierung des Bildprogramms zurück, das sich über Félibiens Text erschließt: Zentrales Thema der Decke ist demnach die Fähigkeit des Helden, seine Leidenschaften zu kontrollieren. Diese werden in ihrer gegensätzlichsten Form von Liebe und Hass durch die beiden Pferde verkörpert, die von Minerva, Personifikation der Vernunft, in Zaum gehalten werden.

Ausgehend von dem Motiv des Wagens leitet Félibien den Grundgedanken der beherrschten Leidenschaften über Platons Seelengleichnis her: »Car comme Platon dit des Ames séparées des corps, qu'elles sont tombées de leur chariot; Le Peintre veut

131 Das rechteckige Format ist in der Zeichnung mehr in die Länge gezogen, während in der Endversion die Bildelemente enger zusammenrücken und einen kompakteren Eindruck vermitteln. Die Personifikation der Renommée findet sich in der Vorzeichnung am linken Bildrand weit im Hintergrund, fast zwischen den dichten Wolken verschwindend, und sollte in der Endversion an wesentlich prominenterer Stelle direkt hinter den (nun zwei statt vier) Pferden platziert werden. Die rechte Bildhälfte mit Herkules und der ihn bekrönenden weiblichen Figur entspricht ganz der Endversion; einzig der Blick Herkules' ist nun nach unten gerichtet, ähnlich Le Bruns Herkules-Figur in der Galerie d'Hercule des Hôtel Lambert.

132 Vgl. Le Bruns Entwürfe im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques: Hôtel Lambert, L'Apothéose d'Hercule, um 1650, INV 27684, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213523>; Hôtel d'Aumont, L'Apothéose de Romulus, um 1660, INV 29458, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207220>.

133 Vgl. Kirchner 2013, S. 11–13.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

signifier par ce char qui est de pur or, un corps purifié des affections humaines [...].¹³⁴ Félibien greift auf Platons um 370 v. Chr. entstandenes Werk *Phaidros* zurück. Im Rahmen eines fiktiven Dialogs zwischen dem Jüngling Phaidros und Sokrates beschreibt Platon die menschliche Seele als geflügeltes Zweigespann mit einem die Vernunft verkörpernden Wagenlenker. Die beiden Teile der Seele erscheinen als niedrige Triebe in Form eines hässlichen Gauls und als hohe Eigenschaften in Form eines schönen, vornehmen Pferdes.¹³⁵ Im Gegensatz zu den Göttern hat der Lenker der menschlichen Seele aufgrund des schlechten Pferdes große Schwierigkeiten, den Wagen zu beherrschen. Die Beschreibung der beiden Pferde bei Platon lieferte offenbar auch die Inspiration für Le Bruns künstlerische Umsetzung:

»Das Pferd, das von den beiden die bessere Seele hat, ist von aufrechter Gestalt und wohlgegliedert, hoch im Nacken, die Nase etwas eingebogen, von weißer Farbe, schwarz die Augen, ehrgeizig mit Maß und Schamgefühl und ein Freund echten Ruhmes, ohne Schläge wird es gelenkt allein durch Anruf und Kommando. Das andere dagegen ist krumm, in seiner unproportionierten Massigkeit ein unglückliches Produkt des Zufalls, starknackig, mit kurzem Hals, eingedrückt die Nase, schwarz das Fell, die grauen Augen blutunterlaufen, ein Freund von Maßlosigkeit und Hochmut, zottig um die Ohren, schwerhörig, mit Mühe nur durch Peitsche und Stacheln zu regieren.«¹³⁶

Die Pferde wurden sowohl von Madeleine de Scudéry als auch von Claude Nivelon nicht als gegensätzliche Leidenschaften erkannt. So überrascht Scudéry, deren Kenntnis des Félibien-Textes außer Frage steht, mit einer Interpretation beider Pferde als »fiers & capricieux [...]. [...] tous deux vn sombre esclat dans les yeux.«¹³⁷ Nivelon spricht, in offensichtlicher Unkenntnis der Félibien'schen Erklärung, ebenfalls von »deux fiers chevaux«;¹³⁸ zudem entging ihm die wesentliche Aussage der Decke gänzlich, da er auch die Leidenschaften, im Gegensatz zu Madeleine de Scudéry, nicht erwähnt. Nicht nur steht damit die bildimmanente Vermittlungsleistung in Frage, sondern auch den Rezipient*innen wurde mit dem Rekurs auf Platon ein hoher Bildungsstandard abverlangt. Es verwundert kaum, dass schon Nivelon den Transfer ohne schriftliche Erklärung nicht mehr leistete.

Mit den Leidenschaften wurde für die Decke der Antichambre ein im 17. Jahrhundert viel debattiertes Thema gewählt. Die Beherrschung der *passions* mittels der Vernunft galt als überaus erstrebenswerte Fähigkeit. Die *passions* als Hemmungs- und Störungserrscheinung zu verurteilen sowie vom freien Willen bestimmte Handlungen ethisch

134 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 45.

135 Vgl. Platon 1993, S. 39–40. Zum Seelengleichnis siehe Enßlen 2006, S. 169–177.

136 Platon 1993, S. 39.

137 M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1113–1114.

138 Nivelon 2004, S. 258.

zu überhöhen, ging insbesondere auf Descartes zurück,¹³⁹ dessen dominierende Rolle in der Wissenschaft seiner Zeit und immenser Einfluss auf Le Brun in der Forschung vielfach hervorgehoben wurden.¹⁴⁰ In der Antichambre d'Hercule zielt das Thema der beherrschten Leidenschaften in erster Linie darauf ab, Fouquet als umsichtigen und verantwortungsvollen Staatsmann zu präsentieren. Félibien zählt mit Ausgeglichenheit, Tugend, Standhaftigkeit und besonders der Fähigkeit, sich selbst in seinen Schwächen zu überwinden,¹⁴¹ Eigenschaften auf, die den Minister zum Regieren befähigen, denn »nous sommes incapables de gouverner les autres, si nous n'obeïssons nous-mêmes à la raison.«¹⁴² Damit knüpft er direkt an die zeitgenössische Literatur zur Prinzenenerziehung an, in der die Leidenschaftskontrolle als wesentliche Herrscher-Tugend betont wurde. Auch die wissenschaftliche Perspektive im Sinne Descartes' bezieht Félibien in seine detaillierte Beschreibung der Affekte mit ein.¹⁴³

Mit der Darstellung einer Apotheose wurde auf Fouquets bereits vollbrachte Leistungen im Staatsdienst als Basis für seinen Erfolg angespielt. Zugleich wurde damit ein weiterer Aufstieg in die höchsten Sphären der Macht antizipiert, denn traditionell erfolgte die Vergöttlichung als posthume Würdigung der glorreichen, zu Lebzeiten vollbrachten Taten. Herkules blickt nicht hinauf zu seinem zukünftigen Glück im Olymp, sondern in einem »estat d'un esprit tranquile«¹⁴⁴ hinab auf seine vollbrachten Arbeiten, denn »l'Homme ne se repose point plus solidement ny plus glorieusement que sur ses travaux passez, & sur les actions de justice qu'il a faites.«¹⁴⁵ Der Wagen zerquetscht auf seinem Weg die Schlange als Sinnbild des Lasters unter seinen Rädern.

In welcher Form tragen nun die dem zentralen Bildfeld zu- und untergeordneten Nebenszenen zur thematischen Ausrichtung des Raumes bei? In ihrer monochromen Darstellung treten sie in dem dichten und reich dekorierten architektonischen System zurück, rücken jedoch zugleich über die analoge blaue Farbgebung auf eine zugehörige Bedeutungsebene. Bei Félibien werden sie in nur einem Abschnitt verhältnismäßig kurz

139 So heißt es z. B. in Descartes' *Les passions de l'âme* 1649, Première Partie, S. 71–72: »Car ceux en qui naturellement la volonté peut le plus aisément vaincre les passions, & arrester les mouvemens du corps qui les accompagnent, ont sans doute les ames les plus fortes. [...] Et les ames les plus foibles de toutes, sont celles dont la volonté ne se determine point ainsi à suivre certains jugemens, mais se laisse continuellement emporter aux passions presentes, lesquelles estant souvent contraires les unes aux autres [...].« Siehe auch Kirchner 1991, S. 46.

140 Vgl. Kirchner 1991, S. 46–47.

141 Vgl. Félibien, Troisième relation 1999, S. 46: »[...] [E]n surmontant nos Passions, nous surmontons ce que nous avons de plus fort à combattre pendant le cours de nostre vie [...].«

142 Ebd.

143 Vgl. Kirchner 2013, S. 14–15. Kirchner fasst zusammen: »Ainsi ces deux postulats – de la théorie politique et de la psychologie naissante – interviennent-ils dans *L'Apothéose d'Hercule* peint par Le Brun à Vaux-le-Vicomte et dans le texte indissociable de Félibien, même s'il est difficile de les séparer nettement l'un de l'autre« (S. 17).

144 Félibien, Troisième relation 1999, S. 46.

145 Ebd.

2.1 Die Antichambre d’Hercule

erfasst. Die Wahl ihrer Ikonographie erfährt eine oberflächliche Behandlung und erscheint in ihrem Bezug zum zuvor ausgiebig erläuterten Hauptthema wenig raffiniert. Ohne nähere Erklärung werden die Bildfelder um das Zentralbild als die vier Elemente identifiziert, »pour répondre aux quatre Humeurs qui composent le temperament de l’Homme.«¹⁴⁶ Félibiens hier angeführte Verbindung zwischen der Temperamentenlehre und den Elementen rekurriert auf eine bis in die Antike zurückreichende Tradition und war im 17. Jahrhundert überaus geläufig. Angenommen wurde eine Verbindung der vier Elemente zu den vier menschlichen Körpersäften, aus denen die Temperamententypen und ihnen zugeordnete Affekte hervorgingen.¹⁴⁷

Für Textunkundige ist in der Antichambre d’Hercule eine solche Interpretation kaum leistbar, changieren die kleinen Szenen um das Zentralbild zudem zwischen einer konventionellen und einer uneindeutigen Bildsprache. Zweifellos erkennbar sind die Allegorien von Luft und Wasser in Form von Juno mit Pfau, begleitet von Wind erzeugenden Putten, sowie Neptun auf einer von Delphinen gezogenen Muschel. Beide Motive sind in Verbindung mit den Elementen geläufig und finden sich in ähnlichen Variationen in Innenausstattungen der Zeit.¹⁴⁸ Die Lesart der anderen beiden Felder erweist sich hingegen als weniger eindeutig: Eine Raubszene mit weiblicher und männlicher Figur auf einem Wagen inmitten von Wolken wurde in der Sekundärliteratur mehrheitlich als Raub der Proserpina gedeutet; die Assoziation mit einem Element bleibt indes ungenau. Unter Gartenskulpturen finden sich im 17. Jahrhundert einige Beispiele für eine Interpretation als Element des Feuers, wofür jedoch teils zusätzliche Erklärungen als notwendig erachtet wurden.¹⁴⁹ In der Galerie des Hôtel de La Vrillière (François Perrier, 1646/47) erscheint die Raubszene als Element der Erde, eventuell aufgrund von Proserpinas Bedeutung als Unterwelt- und Fruchtbarkeitsgöttin. In der verbleibenden Darstellung in der Antichambre d’Hercule schließlich gibt ein aufgezogener Vorhang den Blick auf ein Bett mit Amor und Psyche frei, ohne dass eine konkrete Szene aus dem Mythos erkannt werden kann. Weder Erde noch Feuer lassen sich als assoziierte Elemente unmissverständlich anführen.¹⁵⁰

146 Ebd., S. 48.

147 Beschrieben wurden verschiedene Charakteristika der einzelnen Typen sanguinisch, choleric, melancholisch und lethargisch. Vgl. Lütke Notarp 1998, S. 39–47.

148 Vergleichbar sind bspw. die Darstellungen von Juno sowie Neptun in den fingierten Reliefs der repräsentativen Chambre (heute sogenannter »Salon de Musique«) im Hôtel de Lauzun (Michel Dorigny, Ende der 1650er Jahre) oder in der Chambre des Schlosses von Colombes (1647/48; Simon Vouet und Michel Dorigny).

149 Vgl. König 2006, S. 61. So wurde z.B. am Sockel von François Girardons Skulptur, die im Kontext der vier Elemente im Parterre d’eau von Versailles das Feuer repräsentieren sollte, das Element zusätzlich in seiner natürlichen Erscheinungsform in Relief gezeigt. Vgl. Schneider 2005, S. 163. Die Skulptur ist Teil der Sammlungen des Schlosses von Versailles, INV MR 1865, http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_dff8d237-51ee-41dd-bc0c-8b70a9836df4 [25.2.2021].

150 Howald schlägt folgende Identifizierungen der vier Episoden vor: Arion auf dem Delphin stehe für das Wasser, Juno für die Luft, Amor und Psyche für das Feuer und Nessus und Deianeria für die Erde.

Auch die Arbeiten des Herkules in den Ecken der Wölbung werden von Félibien über eine assoziative Symbolik mit einem Element verbunden und diesmal einzeln aufgezählt;¹⁵¹ zudem verknüpft er sie wiederum mit dem Hauptthema der Überwindung der Affekte, da die Arbeiten zeigten, »comme l'Homme fort surmonte ces quatre Elemens d'où naissent les Passions.«¹⁵² Trotz eines in Vaux-le-Vicomte generell scheinbar minutiös ausgearbeiteten Bildprogramms, bleibt die Ikonographie der Nebenszenen vage, ohne dass dies angesichts einer vielerorts in erster Linie dekorativen Funktion vergleichbarer Darstellungen erstaunen muss. Félibiens Text nimmt jene untergeordneten Szenen auch zum Vorwand, weitere Charaktereigenschaften Fouquets zu nennen. Um die thematische Anbindung an Herkules nicht zu verlieren, knüpft er Fouquets Tugenden an einzelne Attribute des antiken Helden: Die Keule besitze er beispielsweise »parce qu'estant d'un bois fort & plein de noeuds, elle marque les difficultez qui se rencontrent dans les grandes actions, & la fermeté que doit avoir un grand coeur pour les surmonter.«¹⁵³ Weitere Eigenschaften werden angehängt: »La Massüe qui represente la Force, represente aussi la Sagesse; Et la Lyre qui est le Symbole de l'Eloquence, l'est aussi de la beauté de l'Esprit, qui sont des qualitez qui se rencontrent dans la Personne que le Peintre s'est proposé de représenter.«¹⁵⁴ In dem Versuch, die Nebenszenen und dekorativen Motive schlüssig auf das Hauptthema zu beziehen, verliert sich Félibiens Text in überraschend unklaren und wenig naheliegenden Zusammenhängen. Das architektonische Rahmensystem lässt er in seinen Ausführungen weitgehend unberücksichtigt. So bleiben Félibiens wirkungsästhetische Überlegungen, die er vor der Folie von Le Bruns Deckengemälde entwickelt, auf einer relativ allgemeinen Ebene. Die teils geäußerte Vermutung, Félibien als Urheber des inhaltlichen Programms zu sehen,¹⁵⁵ erscheint somit fraglich.

Die militärischen Trophäen an den beiden Längsseiten der Wölbung passen zu Herkules als starkem, unbesiegbarem Helden. Zugleich verweisen sie auf eine siegreiche Monarchie, wobei heraldische Symbole keinen Zweifel daran lassen, dass Fouquet hieran einen entscheidenden Anteil reklamiert. Unverkennbar ist zudem eine über einzelne Trophäen erfolgende Anlehnung an das antike Rom. Brustpanzer in römischem Stil, Fasces und insbesondere goldene SPQR-Banner rufen das römische Erbe auf und lassen sich in einem explizit politischen Kontext lesen, denn das Pariser Parlament stellte sich

Letztere würde eine Verbindung zu Herkules herstellen, mit dem Deianeria dem Mythos nach verheiratet war. Die Anhaltspunkte für die Interpretationen bleiben indes vage. Vgl. Howald 2011, S. 201.

151 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 48: »[...] Hercule qui terrasse le Lyon de Nemée; combat le Dragon d'Esione; deffait les Oyseaux Stymphalides, & surmonte Cerbere; pour signifier la Terre par le premier; l'Eau par le second; l'Air par le troisième; & le Feu par le dernier.«

152 Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 48.

153 Ebd.

154 Ebd.

155 Vgl. bspw. Kirchner 2013, S. 14.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

in die direkte Nachfolge des römischen Senats. Die römisch-parlamentarische Tradition wurde auch von anderen hohen Parlamentariern als Referenz genutzt. So finden sich ähnliche SPQR-Beschriftungen an den Hauptgängen von Schloss Maisons, womit René de Longueil, seit 1642 Président à mortier des Pariser Parlaments, eine Parallele zu den antiken Senatoren zog und zugleich seine vermeintliche Zugehörigkeit zum erblichen Adel unterstrich.¹⁵⁶

An den Querseiten der Wölbung steht der Turm der Castille auf einem von Putten flankierten Piedestal, womit die Allianz der Familien Fouquet und Castille hervorgehoben wird. Trotz der exponierten Platzierung des Turms bleibt Fouquets Heraldik bestimmend: Seine Chiffre mit der Marquiskrone findet sich in den Eckfeldern der Kassettierung um das zentrale Bildfeld, auf den Piedestalen in der Wölbung sowie in insgesamt fünfzehn Feldern der heute vorhandenen Vertäfelung und weiteren kleinen Feldern der Fensterläden. Auch das Eichhörnchen wird bis in kleinste Details in die Ausstattung eingebunden.¹⁵⁷ Die Vertäfelungen orientieren sich ansonsten motivisch an der Deckengestaltung, zeigen auf Goldgrund Attribute des Herkules und Triumphsymbole in Form von Lorbeer- oder Eichenzweigen, dazwischen antikisierende Grisaille-Medaillons und Grottesken mit Vasen, Rauchgefäßen oder Blumengirlanden. Auch einige größere figürliche Szenen in Grisaille schmücken die Felder.¹⁵⁸ Die vier Supraporten, von denen einzig jene zum Grand Salon einen Bezug zum Herkules-Thema zeigt, sind nicht sicher in Fouquets Epoche datierbar. Stilistisch ähnlich, präsentieren sie eine dekorative Motivik in Anspielung auf das Landschloss als Ort der Zerstreung und Fruchtbarkeit.¹⁵⁹

Konzentriert sich das ikonographische Programm des Raumes also im Wesentlichen auf die Decke, wird in bildimmanenter Betrachtungsweise gerade Félibiens Forderung, die Bildaussage bestmöglich zu fokussieren, nur bedingt erreicht. Im Gegensatz zur Decke der anschließenden Chambre des Muses wird das Auge in der Antichambre d'Hercule nicht zum Umherwandern zwischen den einzelnen Szenen aufgefordert, sondern auf das polychrome Zentralbild konzentriert. Über die geometrische Anordnung

156 Vgl. Rath 2011, S. 103–104.

157 Ein »realistisches« Eichhörnchen sitzt an einer Seite der Wölbung scheinbar auf dem untersten fingierten Gesims; in stilisierter Form erscheint es auf einem Goldhelm; ein weiteres ist Teil einer Szene auf einem Feld der Vertäfelungen.

158 Zwischen den Fenstern ist eine zwei Schilde haltende Ruhmes- oder Siegesallegorie dargestellt. Ein weiteres Feld zeigt eine geflügelte weibliche Figur, neben der sich Rüstung und Schilde häufen, im Begriff, Fouquets Eichhörnchen auf einen Schild zu malen. Zudem findet sich eine Darstellung des Kampfes von Herkules gegen zwei Zentauren, die so bereits an der Decke der Galerie im Hôtel Lambert umgesetzt wurde und auf die Wiederverwendung einer Vorzeichnung verweist.

159 Die Supraporte über der Tür zum Grand Salon zeigt ein Löwenfell auf einem Sockel vor einer blumenumkränzten Öffnung mit Fruchtkorb und Himmelsausblick; gegenüberliegend wiederholt die Supraporte zur Chambre des Muses dasselbe Schema, nun mit einem dunkelblauen Samttuch statt des Löwenfells. Die anderen beiden Supraporten zeigen ein Blumenstillleben und einen Steinbrunnen mit darauf sitzendem Pfau.

und strenge Rahmung ergibt sich zudem eine Fragmentierung des Dekorationssystems, die eine einheitliche Erfassung des ikonographischen Programms erschwert.

Hier ein Unvermögen Le Bruns im Vereinheitlichen der einzelnen Bildebenen zu sehen,¹⁶⁰ erscheint wenig wahrscheinlich. Vielmehr liefert die Antichambre d’Hercule ein anschauliches Beispiel einer Quadraturmalerei, deren hauptsächliches Anliegen in ihrer Rahmenfunktion zu sehen ist. David Ganz hat überzeugend darauf hingewiesen, dass es bei der Anwendung von Quadratura nicht allein um die malerisch erreichte Illusion einer Raumerweiterung und die möglichst überzeugende Umsetzung täuschender Scheinarchitektur ging, sondern vielfach ein spezifisches Bild-Rahmen-Konzept transportiert wurde.¹⁶¹ Die rahmende Funktion der fingierten Architektur fällt in der Antichambre d’Hercule besonders ins Auge, gerade über den Kontrast zwischen einem dynamisch gestalteten, figurativen Zentralbild und einer umgebenden statischen Konstruktion. So bleibt die zentrale Himmelslandschaft frei von jeglichen geometrischen Elementen und erfährt über die Quadraturzone eine strenge Einfassung.

Die festgestellte untergeordnete Funktion der figürlichen Nebenszenen in der Antichambre d’Hercule erschließt sich vor dem Hintergrund einer häufigen und teils durchaus irritierenden »semantische[n] Leere«¹⁶² der Quadraturzone, in der sich der künstlerische Anspruch auf die gemalte architektonische Struktur selbst zentriert. Für den inhaltlichen Gehalt wird die Scheinarchitektur letztlich austauschbar;¹⁶³ für die Demonstration künstlerischen Könnens ist sie entscheidend. In der Antichambre d’Hercule sind die Nebenszenen in ihrem Kunstcharakter dem unbelebten Rahmen angepasst, während die Narration fast vollständig ins Zentrum verlagert ist.¹⁶⁴ Festzustellen ist zudem eine insbesondere in Tradition der Bologneser Quadraturmalerei stehende »Tendenz zur Überlagerung der Scheinarchitektur mit ornamentalem ‚Beiwerk‘ aller Art«,¹⁶⁵ die malerische Vielfalt kommunizierte und das Auge zumindest zeitweise an den Rahmen band. Le Brun variierte mit heraldischen Symbolen, Trophäen, Putten und Blumenkörben ein in französischen Innenausstattungen um die Jahrhundertmitte geläufiges Repertoire, das er im Kontext zuvor ausgeführter Auftragsarbeiten bereits umfassend erprobt hatte. Während sich in manchen italienischen Deckenlösungen über eine verfeinerte Rahmengestaltung und ein standardisiertes Zentrum das Verhältnis von Bild und Rahmen umzukehren scheint,¹⁶⁶ ist in der Antichambre d’Hercule die

160 So gewertet bei Milovanovic 2005, S. 39.

161 Vgl. Ganz 2010.

162 Ebd., S. 120.

163 Vgl. ebd.

164 Teils erfolgt die Narrativierung des Rahmens und Verschränkung von Architektur und Bildhandlung deutlich intensiver, so z.B. bei Guercinos Aurora im Casino Ludovisi oder bei Andrea Pozzos Langhausfresko in Sant’Ignazio in Rom. Vgl. ebd., S. 123–124.

165 Ebd., S. 120.

166 Vgl. ebd., S. 122.

2.1 Die Antichambre d’Hercule

zentrale Szene keineswegs zu einem Accessoire des Quadraturrahmens herabgesetzt, sondern erfüllt ihre Aufgabe, den wesentlichen Sinngehalt zu vermitteln.

Mit Blick auf mögliche Vorbilder für die Deckengestaltung ist insbesondere eine Komposition interessant, die Le Brun wenige Jahre zuvor im *Petit cabinet du roi* im Louvre ausgeführt hatte; eventuell ist sogar von einem auf Wiedererkennbarkeit angelegten Rekurs auszugehen. Das *Petit cabinet* war Teil des königlichen Appartements in der ersten Etage des Pavillon du roi und erhielt seine dekorative Ausstattung ab Juni 1654 unter Beteiligung namhafter Künstler, von denen einige wenige Jahre später in Vaux-le-Vicomte erneut zusammentreffen sollten. Für *Chambre* und *Petit cabinet du roi* konzipierten Louis Le Vau und Jean Cotelle die Gestaltungen von Deckenkassetten und Wandvertäfelungen;¹⁶⁷ Eustache Le Sueur schuf 1654/55 für das *Petit cabinet* das Gemälde einer *Allégorie de la magnificence*.¹⁶⁸ Charles Le Brun begann vermutlich ebenfalls 1654, oder erst nach Le Sueurs Tod im Jahr darauf, im *Petit cabinet* zu arbeiten.

Ein nicht erhaltenes Kaminbild einer *Allégorie de la France triomphante* ist über einen Stich von Augustin Renard de Saint-André bekannt,¹⁶⁹ ebenso das in hiesigem Kontext interessierende Deckengemälde mit *Louis XIV dirigeant le char de l’État*, zu dem sich außerdem zwei Vorzeichnungen (Abb. 21) und eine Kopie erhalten haben.¹⁷⁰ Es zeigte im Mittelgrund den jungen Ludwig XIV. auf einem von zwei weißen Pferden durch dichte Wolken gezogenen Wagen, auf sein Zepter gestützt, den Blick nach unten gerichtet und im Begriff, von der hinter ihm schwebenden Minerva mit einer Sternenkronen bekrönt zu werden. Im Vordergrund wird der Wagen von vier weiteren Figuren begleitet: Eine Viktoria mit Lorbeerkranz hält eines der Pferde am Zügel, während davor die Renommée mit ihrer Trompete den Ruhm Ludwigs XIV. verkündet. Eine Allegorie des Überflusses schüttet ihr Füllhorn aus, begleitet von einer Allegorie des Friedens. Bénédicte Gady hat auf die ikonographische Kohärenz und formalen Bezüge zwischen Deckengemälde, Kaminbild und dem Gemälde von Le Sueur hingewiesen.¹⁷¹ Thematisch ist die gesamte Raumausstattung des *Petit cabinet* im Kontext

167 Vgl. B. Gady 2010 S. 197–199; Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 333–336.

168 Heute im Art Institute in Dayton, USA, INV 1961.88, <http://collection.daytonartinstitute.org/objects/725/an-allegory-of-magnificence> [25.2.2021].

169 Vgl. *Bibl. nat.*, Département des Estampes et de la photographie, Da 36 fol. (E 81440), abgebildet bei B. Gady 2010, S. 201.

170 Eine Vorzeichnung für die Figur der Minerva befindet sich im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 29859, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207639>; das Nationalmuseum Stockholm besitzt eine Vorzeichnung für die Gesamtkomposition (Abb. 22), NMH CC VI 109, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70856&viewType=detailView> [25.2.2021]; für den Stich von Renard de Saint-André vgl. *Bibl. nat.*, Département des Estampes et de la photographie, Aa 33, fol.; die Kopie befindet sich im Musée Ingres in Montauban, MI 882.2.

171 Vgl. B. Gady 2010, S. 202.



Abbildung 21. Charles Le Brun, Louis XIV dirigeant le char de l'État, Vorzeichnung für das Deckengemälde im Petit cabinet du roi im Palais du Louvre, 1654/55, schwarze Kreide auf Papier, 33,3 × 43,3 cm. Nationalmuseum, Stockholm

der niedergeschlagenen Unruhen der Fronde sowie der 1654 vollzogenen Krönung Ludwigs XIV. einzuordnen: Nachdem der junge König den *char de l'État* erfolgreich durch die Wirren der Fronde gelenkt hat, triumphiert Frankreich über seine Gegner und die neue Regentschaft kündigt sich als goldenes Zeitalter mit der von Le Sueur dargestellten *magnificence* an.

In der Decke von Fouquets Antichambre in Vaux-le-Vicomte ist Le Bruns Rückgriff auf seine Louvre-Komposition unübersehbar. Beide Decken zeigen eine ähnliche Szenerie des von Pferden durch dichte Wolken gezogenen Wagens mit einem triumphierenden Lenker, von allegorischen Figuren begleitet. Die Personifikationen der Renommée und des Überflusses sind in Vaux-le-Vicomte mit nur geringfügiger Anpassung übernommen. Die Verwandtschaft der Kompositionen zeigt sich auch bei dem aus den Wolken herausfahrenden Wagen mit seinem in gleicher Haltung in deutlicher Untersicht gezeigtem Lenker mit bekrönender, hinter ihm fliegender Figur. Die Komposition im Louvre erscheint durch ihre geringere Breite dichter und ist zudem mit zwei zusätzlichen Figuren ausgestattet, an deren Stelle in der Antichambre d'Hercule das in der Bildmitte dominant platzierte braune Pferd getreten ist.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

Die formalen Analogien der Deckengemälde setzen sich auf inhaltlicher Ebene fort: Ludwig XIV. beziehungsweise Herkules–Fouquet erscheinen als umsichtige Staatsmänner, die im Moment des Triumphs auf die Früchte ihrer Taten im Dienste Frankreichs blicken und den ihnen gebührenden Ruhm erfahren. Dass sich Le Brun an eine Decke einer königlichen Residenz anlehnte, kommunizierte in Vaux-le-Vicomte einen denkbar hohen Anspruch und wirft erneut die Frage nach einer Transgression des akzeptierten Decorum auf.

Dies gilt ebenso für den bereitwilligen Zugriff auf eine vornehmlich in Herrscherkreisen beliebte Ikonographie: In Vaux-le-Vicomte ist die Parallelisierung mit Herkules nicht nur im Innenraum, sondern auch im Garten überaus präsent. Die Wahl liegt nahe, bedenkt man Fouquets Intention, seine politische Befähigung für das von ihm angestrebte höchste Amt des Staates – jenes des Premier ministre – herauszustellen. In einem politischen Zusammenhang wurde Herkules bereits seit der Antike als Identifikationsfigur genutzt und avancierte in der Frühen Neuzeit endgültig zu einer der beliebtesten repräsentativen Figuren sowohl kleinerer Fürstentümer als auch der großen europäischen Herrscherhäuser, die den antiken Helden nicht selten auch genealogisch beanspruchten.¹⁷² Von den zahlreichen Mythos-Ausdeutungen setzten sich in erster Linie die Symbolkraft Herkules' für männliche Stärke und Mut in Analogie zur militärischen Stärke des Prinzen sowie das Bild eines gerechten, vernunftgesteuerten Tugendhelden durch.¹⁷³ So wurde Herkules dank seiner körperlichen und geistigen Stärke zu einem der wichtigsten Bestandteile herrschaftlich-panegyrischer Bildprogrammatis.

In Frankreich griffen die Könige seit Beginn des 16. Jahrhunderts auf die Tradition des Hercules Gallicus zurück. Einen Höhepunkt erreichte die Inanspruchnahme des Helden unter Heinrich IV.,¹⁷⁴ während dessen Regentschaft einige wichtige Ausstattungsprogramme entstanden: In der Galerie de Diane im Schloss von Fontainebleau, ca. 1600 bis 1605 von Ambroise Dubois ausgeführt, situierten sich die paarweise angelegten Darstellungen um das Zentralbild einer Apotheose von Heinrich IV. als Herkules; unter den Nebenszenen wurde auch sein Empfang im Olymp umgesetzt.¹⁷⁵ Darüber hinaus waren die Fresken der ersten beiden Räume in der oberen Etage des Pavillon des poëles ganz dem Herkules-Mythos gewidmet, der in insgesamt 27 Episoden in

172 Vgl. Irlé 1997, S. 61–77; Polleroß 2001; Sauerländer 2006, S. 30. Ein Überblick über den Herkules-Mythos und die nahezu unübersehbare Literatur hierzu bei Vollkommer 1987; Kray/Oettermann 1994; Lukatis/Ottomeyer 1997, S. 9–22.

173 Dies wird z. B. von Cesare Ripa präzisiert: Herkules verkörpere »trois sortes de Vertus Heroïques [...]. La premiere est la moderation de la Colere; La seconde la Temperance; Et la troisieme le genereux mespris des voluptez & des delices du monde.« Ripa 1643/44, Bd. I, S. 197. Siehe auch Polleroß 2001, S. 49–50.

174 Vgl. Sauerländer 2006, S. 40–41.

175 Vgl. Wirth 2010, S. 67.

Szene gesetzt wurde.¹⁷⁶ Ludwig XIII. bemühte sich darum, an die umfassende Herkules-Parallelisierung von Heinrich IV. anzuknüpfen, wie das prestigeträchtige Projekt für die Ausstattung der Grande galerie im Louvre zeigt. Nicolas Poussin war dafür 1640 aus Rom berufen worden und schuf die Entwürfe für das letztlich nicht beendete Bildprogramm. In der unteren Zone der Wölbung sollten Episoden aus dem Leben des Herkules in Medaillon- oder Rechteckformat in Grisaille ihren Platz finden, eingebunden in ein komplexes Dekorationssystem aus Ornamentik, stuckierten Figuren und architektonischen Elementen. Stärke und Bedeutung Ludwigs XIII. wären hier wirkungsvoll verbildlicht worden.¹⁷⁷

Auch Ludwig XIV. vollzog bereits bei seiner Entrée solennelle 1660 eine entsprechende Parallelisierung: Auf einem Triumphbogen am Marché neuf erschien der junge König in der Gestalt von Herkules als Befrieder des Erdkreises, in Anspielung auf den im Jahr zuvor geschlossenen Pyrenäenfrieden.¹⁷⁸ Die Darstellung speziell der Apotheose des Herkules, seit dem 16. Jahrhundert verstärkt präsent, bot eine ideale Folie für die mythologische Überhöhung des Herrschers. Denn stand die Apotheose eines Sterblichen eigentlich im Gegensatz zur christlichen Lehre, konnte dieser durch die Einführung einer metaphorischen Ebene umgangen werden. Erwartungsgemäß erfreuten sich Apotheose-Darstellungen insbesondere bei den europäischen Herrschern großer Beliebtheit.¹⁷⁹

Wie stellte sich nun der Rückgriff auf den Mythos und sein repräsentatives Potential außerhalb der Herrscherfamilien dar? Eine Modellfunktion kommt diesbezüglich den aufgestiegenen Kardinälen und Nepoten seit dem italienischen Cinquecento zu, welche die Herkules-Figur umfassend in ihre Repräsentationsstrategien integrierten.¹⁸⁰ Die Familien der Este, Farnese, Aldobrandini und Pamphilj in Rom sowie die Medici in Florenz bedienten sich des Themas in unterschiedlicher Intensität und mit variierenden Zielsetzungen, stets jedoch in politisch instrumentalisierter Form, denn sie signalisierten »über die Auswahl und Konstellation der dargestellten Stoff- und Motivelemente Status, Wandel und Konkurrenzverhalten religions-, familien- und finanzpolitische[r] Macht-, Reputations- und Besitzansprüche.«¹⁸¹ Die geplante Auftragsarbeit vermutlich einer nahen Variante des Herkules Farnese für den Endpunkt des Gartens stellte Vaux-

176 Vgl. Droguet 2010, S. 45–61.

177 Vgl. Kirchner 2001, S. 159–163; Kirchner 2013, S. 10–11.

178 Vgl. Erben 2004, S. 86.

179 Neben der erwähnten Apotheose-Szene in der Galerie de Diane in Fontainebleau seien exemplarisch genannt ein Entwurf von Peter Paul Rubens für das Jagdschloss Torre de la Parada des spanischen Königs Philipp IV. (1635) sowie die ebenfalls von Rubens dargestellte Apotheose von Heinrich IV. im Medici-Zyklus im Palais du Luxembourg (1622–1625). Vgl. Sauerländer 2006, S. 38–43; Kirchner 2013, S. 11.

180 Vgl. Merz 1994.

181 Ebd., S. 95.

2.1 Die Antichambre d'Hercule

le-Vicomte in eine direkte Linie mit jenen erfolgreichen italienischen Aufsteigerfamilien. Gerade die Farnese rekurrten intensiv auf Herkules, einsetzend mit dem Fund der in der Nachfolge umfassend rezipierten Statue im Jahr 1546,¹⁸² und integrierten die Ikonographie vielfach in ihre Ausstattungsprogramme.¹⁸³

Der Zugriff der neuen Eliten auf eine einst vorrangig vom Königshaus beanspruchte mythologische Heldenfigur war im 17. Jahrhundert grundsätzlich auch in Frankreich denkbar. So bestätigt das verbreitete historische Porträt, in dem zeitgenössische Personen mit historischen oder mythologischen Persönlichkeiten überblendet wurden, die Popularität solcher Parallelisierungen.¹⁸⁴ Gerade die wohlhabenden neuen Eliten zeigten eine besondere Vorliebe für die großen Helden, wie Charles Sorel 1659 kritisierte: »[...] [T]ous ceux que i'auois veu peindre avec de faux visages, estoient des grands & des riches du Monde, qui desiroient que les Peuples les prissent pour des Heros & pour des demy Dieux, encore qu'ils ne fussent rien de cela [...].«¹⁸⁵ Bezüglich Herkules sprechen die Ausstattungsprogramme der Pariser Hôtels particuliers und Landschlösser der Île-de-France jedoch eine andere Sprache: Der Rekurs der neuen Eliten auf den Mythos erweist sich, gerade im Vergleich zu Italien, als relativ zurückgenommen. Dies erstaunt, zudem sich Herkules als geradezu ideale Identifikationsfigur für die neuen Eliten anzubieten schien – immerhin gelangt er als Halbgott erst mit der Erfüllung der ihm auferlegten Aufgaben in den Olymp, also mittels seiner eigenen Leistung.

Tatsächlich wird der Herkules-Ikonographie im französischen 17. Jahrhundert außerhalb des Königshauses nur selten ein prominenter Platz in den Ausstattungsprogrammen eingeräumt. Einige Pariser Hôtels particuliers binden einzelne Herkules-Szenen in ein übergeordnetes, thematisch differierendes Programm ein,¹⁸⁶ doch es lassen sich nur drei Beispiele benennen, in denen Herkules größeren Raum innerhalb der repräsentativen Appartements einnimmt. Es sind dies die von Charles Le Brun in den

182 Bei Grabungen entdeckte man den sich auf seine Keule stützenden Herkules gemeinsam mit einer weiteren Herkules-Figur und einer Skulpturengruppe, die man zunächst fälschlicherweise für Herkules mit dem Stier hielt. Die Figuren wurden auf Veranlassung des damaligen Farnese-Papstes Paul III. von Michelangelo in die Gestaltung des Gartenflügels des sich in der Entstehung befindenden Familienpalastes einbezogen und sollten in allen folgenden Bauprojekten der Farnese eine exponierte Aufstellung erhalten. Vgl. ebd., S. 97–98.

183 Im Palazzo Farnese entstand im Auftrag von Kardinal Alessandro Farnese ein von Federico Zuccari und Jacopo Bertola ausgeführter Herkuleszyklus an der Decke der Loggia des Hauptgeschosses (1566–1569); Berühmtheit erlangte ebenso der auf Initiative von Odoardo Farnese 1595 von Annibale Carracci geschaffene Herkuleszyklus im Camerino Farnese. Vgl. zum Zugriff auf Herkules seitens der Farnese näher ebd., S. 97–101.

184 Vgl. Kirchner 2001, S. 83–86.

185 Sorel 1659, S. 26. Siehe auch den Hinweis bei Kirchner 2001, S. 84.

186 Zu nennen sind bspw. die obere Galerie im Hôtel Séguier, wo die Redekunst durch einen zu einer Menge sprechenden Herkules Gallicus repräsentiert wird (um 1640), oder ein fingiertes Bronzerelief in der Galerie im Hôtel de La Vrillière (1646/47), in der ein Kampf zwischen Herkules und Antäus als Allegorie der Erde verwendet wird.

1650er Jahren ausgeführte Galerie d’Hercule im Hôtel Lambert, die Grande chambre à l’italienne mit Alkoven im Hôtel Amelot de Bisseuil um 1660 sowie eine von Jean Cotelle und Nicolas Loir im Schloss von Plessis-Belleville 1657 bis 1661 bemalte (nicht erhaltene) Decke einer Grande Salle. Alle drei Beispiele situieren sich im Milieu aufgestiegener Eliten.

In der Galerie Lambert verbildlichte Charles Le Brun an der Decke in fünf Teilen Herkules’ Apotheose,¹⁸⁷ seine Aufnahme in den Götterhimmel und seine Heirat mit Hebe sowie auf fingierten Tapisserien den Kampf gegen die Zentauren und die Befreiung der Hesione. An den Wänden wurden in zwölf ovalen oder oktogonalen Stuckmedaillons die Taten des Herkules gezeigt, ausgeführt von Gerard van Opstal. Im Hôtel Amelot de Bisseuil, in dem seit 1657 auf Initiative von Jean-Baptiste Amelot de Bisseuil eine umfassende Modernisierungskampagne lief, wurde Herkules für die Grande chambre à l’italienne in der ersten Etage gewählt. Im Zentrum der Decke erschien die Hochzeit von Herkules und Hebe, in der Wölbung alternierend Allegorien der Jahreszeiten und der Kardinalstugenden in Stuck und gemalter Tapisserie. Im Alkoven befand sich eine Darstellung von Herkules auf seinem Wagen.¹⁸⁸

Die von Jean Cotelle und Nicolas Loir im Schloss von Plessis-Belleville von 1657 bis 1661 ausgeführte Decke mit einer Apotheose des Herkules ist eventuell in einer direkten Abhängigkeit zu Vaux-le-Vicomte zu sehen. Das im Kontext des Grand Salon bereits erwähnte Schloss im Besitz von Claude de Guénégaud besaß in einer Grande Salle eine aufwendige Deckenbemalung mit einer Apotheose des Herkules:

»[...] [U]n grand Tableau qui contient toutte la voute de ladicte salle remply d’un grand nombre de figures, qui representent la deification d’Hercules [...] les quatre coins dudict Tableau qui sont remplis de grandes figures et tableaux colorez sur fond d’or qui representent les attributs des forces d’Hercules [...] l’atique de ladicte voute, et la corniche, frise et architrave, le tout remply de bas reliefs & ornemens continus, le tout rehaussé d’or avec plusieurs enfans tenans des guirlandes de fleurs, tout de coloris [...].«¹⁸⁹

Guillet de Saint-Georges spricht zusätzlich von einem Salon mit »neuf grands tableaux et quatre, entre autres, qui représentent les quatre Éléments.«¹⁹⁰ Es handelte sich offen-

187 Den Auftrag für die Ausstattung der Galerie Lambert erhielt Charles Le Brun vermutlich bereits 1649 von Nicolas Lambert, der sich am Beginn einer vielversprechenden Karriere im Finanzwesen befand und wenige Jahre zuvor von seinem Bruder ein immenses Vermögen und das Hôtel particulier auf der Île-Saint-Louis geerbt hatte. Vgl. Penaud-Lambert 2007, S. 40–41.

188 Vgl. Courtin 1998, S. 55–61; Courtin 2011a, S. 312–313.

189 Zit. nach Lacroix-Vaubois 2005, S. 58. Zu den Umständen des Auftrags an Loir und Cotelle siehe näher S. 203–204 in der vorliegenden Arbeit.

190 Guillet de Saint-Georges 1854, S. 338. Bei Dézallier d’Argenville ist in den *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* 1762 von »deux pièces de suite« die Rede, die beide das Herkules-Thema aufgriffen: Im ersten Raum erschienen demnach die Arbeiten des Herkules zwischen Kartuschen mit Darstellungen

2.1 Die Antichambre d’Hercule

bar um eine Fouquets Antichambre motivisch sehr verwandte Ausstattung, mit einer Apotheose des Herkules im Zentrum, umgebenden Attributen auf Goldgrund und einer mit dichter Ornamentik gestalteten Wölbung – sogar die Kinder mit Blumengirlanden erinnern an die Decke in Vaux-le-Vicomte. Eine direkte und bewusste Orientierung erscheint nicht unwahrscheinlich, handelte es sich schließlich bei Guénégaud um ein *sujet* Fouquets, so dass eine Übertragung der politischen Abhängigkeit auf eine künstlerische Ebene denkbar ist.

Generell zeugt die geringe Anzahl der Beispiele von einem zurückhaltenden Zugriff seitens der neuen Eliten auf das Herkules-Thema. Die beiden Pariser Hôtels particuliers räumen der Hochzeit mit Hebe einen wichtigen Platz ein, während in geographischer Entfernung die Apotheose des Helden fokussiert wird – eventuell wurden die Auftraggeber in Distanz zu den königlichen Machtzentren in ihrer Selbstdarstellung mutiger. Ohne Zweifel erscheint in Vaux-le-Vicomte der formale und inhaltliche Rekurs auf eine genuin königlich besetzte Bildsprache, zudem in gänzlicher Abwesenheit jeglicher Bescheidenheitsgesten oder Verweise auf die königliche Autorität, erstaunlich.¹⁹¹ Ein solch selbstbewusster Zugriff auf die Herkules-Ikonographie ist indes auch in Frankreich nicht ganz unbekannt, sondern hat einen einflussreichen Vorläufer: Richelieu hatte Herkules vielfach in seine bildkünstlerische Repräsentation integriert.¹⁹² Mehrere Beispiele finden sich in Schloss Richelieu, wo schon an dem 1625 errichteten Torbau über dem Durchgang eine Reiterstatue Ludwigs XIII. stand, flankiert von antiken Statuen von Herkules und Mars. Diese waren als Attribute klar dem mittig und erhöht aufgestellten König zugeordnet, der somit als starker und tugendhafter Kriegsheld in Szene gesetzt wurde. Richelieu ließ den Torbau weitgehend Huldigung des Königs sein,¹⁹³ eine Unterwürfigkeitsgeste, die sich im Innenraum des Schlosses jedoch gänzlich verliert. Dort ist es Richelieu, der eine Parallelisierung mit dem antiken Helden beansprucht, sogar im Appartement des Königs selbst. Im Cabinet des Königs fand sich

der vier Jahreszeiten und der vier Elemente, während sich die Apotheose an der Decke des anschließenden Raumes befand. Vgl. A.-J. Dézallier d’Argenville 1762, Bd. IV, S. 165–166. In den Editionen der *Voyage pittoresque* von 1768 (S. 331) und 1779 (S. 322) situiert Dézallier die Herkules-Apotheose in einer Galerie und beschreibt kleine Medaillons in *camaïeu* auf Goldgrund mit den Arbeiten des Herkules, was der Antichambre Fouquets in Vaux-le-Vicomte sehr nahekommt – die Abweichungen zwischen den Editionen mahnen indes einmal mehr zur Vorsicht.

191 Howald 2011, S. 125, hat eine weitere Interpretation der Decke von Fouquets Antichambre ins Spiel gebracht, nach der auch die Person des Königs mit Herkules gleichgesetzt werden könne. Der mit Fouquets Devise beschriftete Wagen würde demnach zu einem Symbol für Fouquets königliche Loyalität werden: Fouquet erschiene als »Träger« der Monarchie und – in Anspielung auf die Herkulestaten – Unterstützer der königlichen Handlungen. Insbesondere Félibiens Deutung stützt diese These indes nicht und auch die hohe Präsenz heraldischer Symbole in der Ausstattung spricht für eine Zentrierung auf Fouquet selbst.

192 Vgl. überblickend Goldfarb 2002, S. 7–8.

193 Vgl. Vouhé 2011, S. 109–111, sowie den Beitrag von G. Vouhé zu Cat. 44 in Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2011, S. 169.

mit einer heute verlorenen Apotheose des Herkules an der Decke und Nicolas Poussins *Le triomphe de Bacchus* (1635/36) mit Herkules inmitten der Figurengruppe¹⁹⁴ an der Wand ein zweifacher Rekurs. Es erschließt sich keine Bezugnahme auf Ludwig XIII.; vielmehr liegt eine Betonung der zweiköpfigen französischen Monarchie¹⁹⁵ oder sogar ein Bezug der Apotheose auf Richelieu selbst nahe. Bereits vor 1636 beanspruchte Richelieu damit im Appartement des Königs einen dominierenden Platz.¹⁹⁶ In seinem eigenen Appartement setzte sich die Herkules-Ikonographie in der Antichambre in einem 1634 entstandenen Kaminbild von Claude Vignon¹⁹⁷ fort. *Le triomphe d'Hercule* zeigt den siegreichen Herkules, der über seine Gegner zu seinen Füßen triumphiert – ein Anagramm lässt an der Gleichsetzung von Richelieu und Herkules keine Zweifel. Vor idyllischer Hintergrundlandschaft wird der Ruhm Richelieus als Friedensbringer Frankreichs verbildlicht. In der Sekundärliteratur wurde bereits beobachtet, dass die Herkules-Figur des Gemäldes entgegen der Darstellungstradition von schwächtiger, kleiner Statue und damit physisch schwach gezeigt ist. Nahe liegt eine Betonung der mentalen Stärke Richelieus, doch wäre ebenso denkbar, dass Richelieu die Brisanz des Zugriffs auf den einst königlichen Helden zu mindern gedachte, indem er es vermied, einen athletischen Herkules darzustellen.¹⁹⁸

Richelieu bediente sich der Herkules-Ikonographie auch in seinen anderen Anwesen. Um 1640 erhielt Le Brun den Auftrag für vermutlich drei Gemälde für das Palais Cardinal, darunter ein *Hercule terrassant Diomède* und ein *Hercule sur le bûcher ardent*.¹⁹⁹ Ganz offensichtlich inszenierte sich der Kardinal auch über die Herkules-Ikonographie auf Augenhöhe mit der königlichen Familie, die ihrerseits keine ausschließliche und starke Besetzung der Figur verfolgte. Die Antichambre d'Hercule in Vaux-le-Vicomte zeigt, dass Fouquet auf dieselben Strategien wie Richelieu baute. Im ersten Raum seines Appartements demonstrierte er seine Regierungsbefähigung und

194 Poussins Gemälde befindet sich heute im Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, INV 31-94, <https://art.nelson-atkins.org/objects/3200/the-triumph-of-bacchus> [25.2.2021]. Zwei erhaltene Vorzeichnungen zeigen, dass Herkules erst in einem späten Stadium der Bildfindung hinzugefügt worden ist (Nelson-Atkins Museum of Art, INV 54-83, <https://art.nelson-atkins.org/objects/761/study-for-the-triumph-of-bacchus> [25.2.2021]; Windsor Castle, RCIN 911995, <https://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/911905/the-triumph-of-bacchus-recto-the-triumph-of-pan-verso> [25.2.2021]). Richelieu hat Poussins Arbeit an dem Gemälde nachweislich genau verfolgt, so dass eine Hinzufügung der Figur auf expliziten Wunsch des Kardinals durchaus in Betracht zu ziehen ist. Vgl. Bassani/Kerspern 2011, S. 118.

195 Vgl. Moote 1982.

196 Vgl. Bassani/Kerspern 2011, S. 118.

197 Das Gemälde befindet sich heute in Schloss Maisons, Maisons-Laffitte.

198 Vgl. Mignot 1998, S. 21–25, sowie den Beitrag von P. Bassani Pacht zu Cat. 69 in Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2011, S. 220–221.

199 Vgl. näher zu Auftragsvergabe und Hängung B. Gady 2009, S. 338–341. Nur der *Hercule terrassant Diomède* ist heute im Nottingham Castle Museum and Art Gallery (NCM 1893-52) erhalten. Richelieu besaß außerdem ein Gemälde von Jacques Stella mit einer *Mariage d'Hercule et de Déjanire* (um 1645, aktueller Ort unbekannt).

Unentbehrlichkeit für eine starke Monarchie, antizipierte seinen Erfolg und rückte sich über die Verwendung einer königlichen Bildsprache unmissverständlich in die höchsten Kreise der Macht.

2.1.2 Die Möblierung der Antichambre

Das Inventar von 1661 und das Récolement von 1665 geben Aufschluss über die Möblierung der Antichambre unter Fouquet. Diese erweist sich insgesamt als relativ zurückhaltend, setzte jedoch Akzente über einzelne prestigereiche Objekte. Konkret aufgeführt²⁰⁰ werden 40 *chaises de moquette* für 120 livres, ein ungeschätzt bleibender Marmortisch mit Holzfuß, zwei an den Vertäfelungen befestigte kleine *bras d'applique* aus vergoldetem Eisen für insgesamt 6 livres, ein einfacher Tisch für geringe 40 sols, zwei Kristalllüster für zusammen 400 livres,²⁰¹ ein Eisengitter im Kamin sowie Zangen und Kehrschaufel für 4 livres und ein offenbar hier nur abgestellter und nicht geschätzter Bilderrahmen. In den Schätzungen der Büsten von 1665 wird in der Antichambre zudem ein Porphyrtisch mit einer Intarsienarbeit in der Bordüre für 300 livres situiert.²⁰² 1687 bezieht sich François Girardon offensichtlich auf denselben Tisch, wie auch aus den übereinstimmenden Maßangaben geschlossen werden kann, und schätzt ihn nun gemeinsam mit »2 petites navichelles [d. s. *navicelles*] de marbre de couleur« auf 800 livres.²⁰³ In einer Liste der vom König erworbenen Objekte erscheint ebenfalls eine »table de porfire en rond avec son chassis«, mit erneut erhöhten 1.098 livres angegeben.²⁰⁴ Handelte es sich tatsächlich um ein und denselben Tisch, wären die Werterhöhungen erstaunlich hoch. Die zahlreichen Sitzmöbel reflektieren die Funktion der Antichambre als Warteraum, sind außerdem von einheitlichem Typ, da eine über verschiedene Sitzgelegenheiten kommunizierte Hierarchie meist nur in einem Empfangsraum relevant wurde.

200 Vgl. für die folgenden Angaben das Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134r–134v; dieselben Objekte finden sich um die Schätzwerte ergänzt im Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch., nat., O¹ 1964, fol. 42v.

201 Für den Wert der beiden Lüster wird auf die zuvor vorgenommene Schätzung der Experten von Spiegeln und Lüstern verwiesen. Dort wird die Antichambre d'Hercule indes nicht erwähnt – es kommen jedoch im Ausschlussverfahren nur zwei Lüster für 400 livres in Frage, die unmittelbar vor den Lüstern in der Chambre des Muses in einer nicht anderweitig zuzuordnenden »salle a manger du pavillon en detour a la droite« lokalisiert werden. Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch., nat., O¹ 1964, fol. 26v. Zu vermuten ist eine Konfusion in der Raumbezeichnung.

202 Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72.

203 Vgl. Mémoire des figures qui sont à Vaux, 1687, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 74.

204 Vgl. Estat de ce qui a esté vendu et adjugé au Roy, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 100. 1669 wurde die Tischplatte in der *Manufacture des Gobelins* mit einem von Philippe Caffiéri skulptierten und von Paul Gougeon, genannt La Baronnère, vergoldeten Eichenfuß versehen. Die Tischplatte hat sich erhalten, vgl. Musée du Louvre, Département des Objets d'art, OA 6626, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010112499>.

Hervorgehoben werden muss die (nicht erhaltene) vierteilige Tapisserieserie *haute lisse* mit Episoden aus der Geschichte um Klytaimnestra, im Récolement auf 2.400 livres geschätzt. 1668 für die königlichen Sammlungen für denselben Betrag erworben, wird sie erstaunlicherweise 1665 in einer Liste für den König reservierter Objekte gemeinsam mit einer sechsteiligen Tapisserieserie mit einer Geschichte der Iphigenie erfasst,²⁰⁵ die in den Inventaren aus den 1660er Jahren in der benachbarten Grande chambre carrée verortet wird und ebenfalls nicht erhalten ist.²⁰⁶ Auch im *Inventaire général des meubles de la Couronne* werden die zehn Stücke 1716 mit Angabe einer Herkunft aus Brüssel als eine zusammengehörige Serie beschrieben.²⁰⁷

Könnte es sich tatsächlich um eine einzige Serie, verteilt auf zwei Räume, gehandelt haben? Eine Liste der vom König erworbenen Objekte aus dem Jahr 1668 führt die beiden Serien wiederum separat.²⁰⁸ Die Geschichte der Iphigenie hat indes deutliche thematische Überschneidungen mit dem Mythos um Klytaimnestra, so dass eine Zusammengehörigkeit der Tapisserien auf inhaltlicher Ebene denkbar wäre. Auch die überlieferten Maße widersprechen dem nicht,²⁰⁹ zudem die Angaben weitgehend mit den im königlichen Inventar 1716 für alle zehn Bildteppiche genannten Größen²¹⁰ übereinstimmen. Dort werden zudem die Bordüren näher beschrieben, ohne auf eventuelle Abweichungen zwischen den beiden Tapisserieserien einzugehen. Das Aufteilen einer Tapisserieserie auf aufeinanderfolgende Räume eines Appartements war in der Zeit nicht ungewöhnlich. In Schloss Maisons finden sich zwei Beispiele einer solchen textilen Verbindung: In Longueils Appartement im Erdgeschoss hing eine neunteilige Tapisserieserie (inklusive der Supraporten) in Antichambre und Chambre. Auch im Obergeschoss teilte sich eine fünfteilige Tapisserieserie mit Supraporte zwischen der

205 Vgl. État des meubles de l'inventaire de M. Fouquet qui ont été mis à part par le roy, 1665, Arch. Nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98. Im Folgenden zitiert mit État des meubles 1665.

206 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 135r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. Nat., O¹ 1964, fol. 43r–43v.

207 Vgl. Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 337.

208 Vgl. Bibl. Nat., M^{él.} Colbert, 280, 1668, fol. 305r.

209 Während das Inventar von 1661 keine Aussagen zu den Maßen macht, geben das Récolement von 1665 und die Liste der vom König erworbenen Objekte von 1668 übereinstimmende Maße an. Demnach hatte die Tenture zu Iphigenie in der Grande chambre carrée eine Gesamtlänge von etwa 27,33 m und eine Höhe von 3,96 m (»trois aulnes ung tiers de hault sur vingt trois de cours«, Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 43v; »23 aunes de cours sur 3 aunes 1/3 de haut«, Bibl. Nat., M^{él.} Colbert, 280, 1668, fol. 305r). Die Tenture zu Klytaimnestra in der Antichambre d'Hercule wird mit etwa 24,96 m und einer Höhe von 4,16 m angegeben (»vingt une aulne de cours sur trois aulnes et demye de hault«, Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 42v; »21 aunes de cours sur 3 aunes ½ de haut«, Bibl. Nat., M^{él.} Colbert, 280, 1668, 280, fol. 305r).

210 Das königliche Inventar nennt für alle zehn Bildteppiche eine Höhe von etwa 4,16 m und eine Gesamtlänge von 55,07 m, was zwar leicht von den 1665 und 1668 angegebenen Maßen abweicht (diese ergeben eine Gesamtlänge beider Serien von etwa 52,29 m), jedoch kann der Unterschied als geringfügig bewertet werden. Vgl. Inventaire général des meubles de la Couronne 1716, in: Vittet/Lavergnée 2010, S. 337.

2.1 Die Antichambre d’Hercule

sogenannten *Chambre aux aigles* und einer anschließenden, zweiten *Chambre des Appartements* auf.²¹¹

Ohne die Frage nach einer Zusammengehörigkeit der beiden Tapisserieserien in *Antichambre d’Hercule* und *Grande chambre carrée* abschließend klären zu können, bleibt in jedem Fall ihre starke formale und inhaltliche Übereinstimmung festzuhalten, die insofern von besonderem Interesse ist, als das *Récolement* von 1665 eine deutliche Abstufung im Wert zwischen den beiden Tapisserieserien vornimmt. Während die vier Tapisserien in der *Antichambre d’Hercule* auf insgesamt 2.400 livres und somit auf 600 livres pro Stück geschätzt werden, erreichen die sechs Tapisserien in der *Grande chambre carrée* 1.600 livres, also pro Stück nur wenig über 250 livres. Für eine offenkundig ähnliche und in der Folge sogar als einheitlich erfasste Serie muss ein solch hoher Unterschied erstaunen. Die Annahme liegt nahe, dass die *Antichambre* als Teil der *Enfilade* zur Gartenseite in ihrem Repräsentationsgrad höher eingestuft wurde und dies auf den Schätzwert der Tapisserien rückwirkte. In jedem Fall stellten die ikonographischen Parallelen eine deutliche räumliche Verbindung von *Antichambre d’Hercule* und *Grande chambre carrée* her, die insbesondere im Hinblick auf die heute unklare Funktion letzterer von Interesse ist: Es bestätigt sich die Aussage André Félibiens, der von einer gemeinsamen *Antichambre* zweier angrenzender *Chambres* zu Garten- und Hofseite spricht.²¹²

Wurden Tapisserien zwar generell auch vor Vertäfelungen gehängt, scheinen in Fouquets *Antichambre* die Vertäfelungen eine Wandgliederung und geometrische Rahmung für die vier gehängten Bildteppiche geboten zu haben. Auch wenn die exakte Anordnung der teils bis unter die Decke gehenden Felder heute nicht mehr rekonstruiert werden kann, ist von einer Rhythmisierung der Wand auszugehen. Das polychrom bemalte Holz mit den dazwischen platzierten großflächigen Textilien visualisierte einen effektvollen Materialwechsel und führte die im Deckengemälde aufwendig illusionierte Materialvielfalt weiter. Ein eventuelles Anknüpfen der Tapisserien auch auf inhaltlicher Ebene scheint insbesondere ob deren genereller Mobilität wenig wahrscheinlich.²¹³ Entscheidender war die über ihre Herkunft entwickelte Wirkmacht der Serie, da sie vermutlich auf eine 1534 von Franz I. erworbene zehnteilige *Tenture* zur Geschichte

211 Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. Nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 4–5, 9–10.

212 Vgl. Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 43.

213 Ein allgemeiner Bezug zur politischen Selbstinszenierung Fouquets könnte im weitesten Sinne in der politischen Dimension der am Ende des Mythos um Klytaimnestra stehenden rechtlich-politischen Lösung des Schuld- und Rache Konflikts gesehen werden. Bei Aischylos wird die Geschichte zum Gründungsmythos der Politik selbst: Auf Agamemnons Opferung Iphigenies folgt dessen Ermordung durch seine Frau Klytaimnestra und anschließend deren Ermordung durch ihren Sohn Orest. Dieser wird in der Folge von den Erinyen verfolgt, woraufhin Athene einen Rat athenischer Bürger einsetzt, der Orest freispricht. Der Mythos wird so zur Ursprungserzählung einer politischen Institution sowie dem Einsatz von Politik und Rechtssprechung. Vgl. Lüddecke 2000, S. 187–191.

der Iphigenie zurückging,²¹⁴ womit sich Fouquet in eine königliche Sammlungstradition stellen konnte.

Die Tapisserieserie zählte zu den hochpreisigen in Fouquets Besitz. Auch die Lüster sind mit 200 livres pro Stück hoch angesetzt. Insgesamt erreichen die Objekte in der Antichambre d’Hercule einen Gesamtwert von mindestens 3.232 livres und höchstens 4.030 livres – je nach einbezogener Schätzung des erwähnten Porphyrtisches. Der Vergleich mit der Antichambre des Appartements von René de Longueuil in Schloss Maisons verortet Vaux-le-Vicomte auf einem deutlich höheren Niveau. So wurde die mobile Ausstattung der Antichambre im Erdgeschoss von Maisons 1671 auf 1.543 livres geschätzt, wovon allein 1.500 livres auf die erwähnte, auch in der Chambre gehängte neunteilige Tapisserieserie entfielen.²¹⁵ Auch die Objekte der Antichambre (genutzt als Salle de billiard) des Appartement aux aigles im Obergeschoss, vermutlich der Königin reserviert, erreichen nur den geringen Gesamtwert von 234 livres.²¹⁶ Vergleicht man die Möblierungen der Antichambre Fouquets mit ähnlichen Räumen in Pariser Hôtels particuliers, offenbaren sich in Mobiliar und Schätzwerten oftmals deutlichere Parallelen und ein raumtypischer Charakter. Doch auch in diesem Vergleich muss die mobile Ausstattung der Antichambre d’Hercule als verhältnismäßig hochwertig eingestuft werden.²¹⁷

2.2 Die Chambre des Muses

2.2.1 Form und Inhalt der Raumausstattung von Charles Le Brun

In der Enfilade von Fouquets Appartement folgt auf die Antichambre d’Hercule die Chambre des Muses mit Alkoven, bei der es sich funktional um eine Chambre de parade mit hohem Repräsentationsgrad handelt. Erwartungsgemäß sind Aufwand, Exklusivität

214 Vgl. Vittet/Lavergnée 2010, S. 337.

215 Vgl. Nachlassinventar von René de Longueuil 1677, Arch. Nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 4–5. Drei Marmortische wurden auf nur 30 livres und drei *fauteuils* sowie drei *perroquets* auf geringe 7 livres geschätzt.

216 Vgl. ebd., S. 9.

217 Beispielfhaft genannt sei die der Chambre von Michel Particelli d’Émery in dessen Pariser Hôtel particulier vorausgehende Antichambre, in der 1650 mit zehn *chaises* und zwei *fauteuils* ebenfalls hauptsächlich Sitzmöbel inventarisiert wurden. Hinzu kamen eine achteilige Tapisserieserie sowie siebzehn Gemälde, die separat auf 1.670 livres geschätzt wurden. Der Gesamtwert der Objekte betrug 2.746 livres. Vgl. Nachlassinventar von Michel Particelli d’Émery 1650, Arch. nat., Min. centr., LXXXVI, 323, Transkription von Nicolas Courtin, S. 238. Auch im Hôtel de La Vrillière standen 1681 in der Antichambre vor der Bibliothek nur zehn *chaises* und drei *tabourets* und hingen neben einer fünfteiligen Tapisserieserie sieben Gemälde; insgesamt wurden 1.405 livres angegeben. Vgl. Nachlassinventar von Louis Phélypeaux de La Vrillière 1681, Arch. Nat., Min. centr., XXXIII, 349, Transkription von Nicolas Courtin, S. 470. Vgl. zu den Antichambres in Paris überblickend auch Courtin 2011a, S. 73–74.

und Anspruch der Ausstattung gegenüber der Antichambre gesteigert,²¹⁸ was sich – neben der mobilen Ausstattung – vor allem im Deckengemälde vermittelt. Dessen Motivik führte bereits zu Lebzeiten Fouquets zu der heute noch üblichen Benennung des Raumes.²¹⁹ Die repräsentative Bedeutung der Chambre bestätigt sich in ihrer Nutzung im Rahmen der im Schloss stattfindenden Festlichkeiten. So fand dort anlässlich des Empfangs der englischen Königinwitwe Henrietta Maria mit ihrer Tochter Henrietta von England, Duchesse d’Orléans, und deren Mann Philippe d’Orléans am 11. Juli 1661 eine Präsentation von Molières erst drei Wochen zuvor uraufgeführtem Stück *L’École des maris* statt.²²⁰ Fouquet hatte keine Kosten gescheut und Molière die vergleichsweise hohe Summe von 1.500 livres gezahlt,²²¹ um die angereiste Gesellschaft mit einem aktuellen Stück zu unterhalten und zugleich seinen Einfluss in der Theaterszene wirkungsvoll zu demonstrieren. Auf den Stellenwert des Raumes verweisen schließlich die zeitgenössischen Texte zu Vaux-le-Vicomte, die sich allesamt mit seiner Ausstattung beschäftigen.

Die für das heutige Verständnis aufschlussreichste Beschreibung lieferte André Félibien mit seinem zweiten fiktiven Brief,²²² doch auch Jean de La Fontaine konstruierte drei Kapitel im *Songe de Vaux* um die Chambre und erhob sie damit zum wichtigsten literarischen Schauplatz im Innenraum.²²³ Madeleine de Scudéry im Frühjahr 1659

218 Die geforderte *convenance* zwischen Schmuck und Raumfunktion sollte Anfang des 18. Jahrhunderts von Jacques-François Blondel ausformuliert werden: »De toutes les pièces qui composent un appartement de parade, il n’en est point qui exigent plus de richesse, de bon goût & de régularité que celles-ci [d. s. die Chambres]. Le nom qu’on leur donne, doit s’entendre de leur décoration, de l’assortiment des meubles, de la symétrie des glaces, des tableaux & autres ornemens qui doivent y être placés avec une parfaite intelligence.« Blondel 1737/38, Bd. II, S. 109.

219 Von einer »chambre des Muses« (oder »Muzes«) sprechen insgesamt sechs in Vaux-le-Vicomte aufbewahrte Quittungen von Louis Hanicle, Claude Venard, Mathieu Lespagnandelle, Paul Gougeon, genannt La Baronnère, sowie den unbekanntenen Künstlern Jeuffin und du Hamel. Vgl. die Dokumente im Anhang bei Cordey 1924, S. 214, 220, 224, 231, 232 und 234. Die Bezeichnung erscheint auch im Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134v, sowie im Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 26v, 27r, 42v.

220 Der Tischler Jacques Prou gibt an, die ephemeren Kulissen des Theaterstücks in einer der »grandes chambres« aufgebaut zu haben. Vgl. *Mémoire des ouvrages de menuiserie faite, fournies et livrées pour Monseigneur le procureur général tant à la basse-cour du chasteau de Vaux-le-Vicomte que Maincy par moy Jaques Prou, menuisier, et ce par l’ordre de Monsieur Courtois*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V. II, S. 204. Eine Identifikation mit der Chambre Fouquets liegt nahe, da Prou im selben Dokument von den »grandes chambres de stuq« (S. 204) im königlichen Appartement spricht und folglich eine klare Abgrenzung der Räume auf Basis ihrer Gestaltungsprinzipien vornimmt. Die Theateraufführung wird auch bei Jean Loret genannt. Vgl. Loret 1877, Bd. III: Muze historique, Livre XII, Lettre XXVIII (17. Juli 1661), S. 378.

221 In Fontainebleau fanden erneute Aufführungen am 13. Juli 1661 für den König und für Madame Fouquet sowie am 14. Juli 1661 vor den »dames d’atour de la Reine« statt, letztere im Auftrag des Marquis de Richelieu, der hierfür 880 livres zahlte. Vgl. die *Extraict des receptes et des affaires de La Comedie depuis Pasques de l’année 1659* aus den *Registres* von La Grange, in: Caldicott 1998, S. 65 (Table C – Visites particulières de la troupe de Molière, 1659–1673).

222 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999.

223 Vgl. die folgenden Fragmente in La Fontaine 1967: II. L’Architecture, la Peinture, le Jardinage, et la Poésie haranguent leurs Juges, et contestent le prix proposé, S. 91–122; V. Acante au sortir de l’Apothéose

in der *Clélie* veröffentlichte Passage zu Le Bruns Deckengemälde galt der Forschung bislang als *terminus ante quem* für dessen Ausführung, erweist sich jedoch als gekürzte Paraphrase des Félibien-Textes, auf den die Autorin selbst als Vorbild verweist.²²⁴ Im Verhältnis zu ihrer Vorlage zeigt sich Scudéry allein um sprachliche Variation bemüht, so dass in Zweifel gezogen werden kann, ob sie die ausgeführten Malereien vor Ort gesehen hat.²²⁵ Dasselbe gilt für Claude Nivelon, dem in offensichtlicher Unkenntnis des Textes von Félibien in der Benennung und Situierung einzelner Deckenmotive zahlreiche Fehler unterlaufen.²²⁶ Dafür mag auch eine spätere Niederschrift aus dem Gedächtnis verantwortlich sein; in jedem Fall verdeutlicht sich erneut das offenkundig schwierige bildimmanente Verständnis der vielfigurigen Komposition.

Interessant ist diesbezüglich auch die Deckenbeschreibung von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg: Im Zuge seines Besuchs von Vaux-le-Vicomte im Juni 1667 durchlief er sämtliche repräsentativen Räume, doch ist in seinem relativ ausführlichen Bericht das Deckengemälde der *Chambre des Muses* das einzige, dem Friedrich I. einige Aufmerksamkeit widmet. Unter anderem hebt er hervor, »das des FOUQUETS gemahlin in gestalt einer Tugend ^{oben in die Decke} <üdz> abgemahlet«²²⁷ sei. Die von Friedrich I. wiedergegebene Interpretation der Deckenmotive bezeugt in erster Linie deren mit zahlreichen fiktiven Details ausgeschmückte Erläuterung, wie sie offenbar wenige Jahre nach Fouquets Sturz bei Führungen im Schloss präsentiert wurde. In den im 18. Jahrhundert publizierten Beschreibungen von Anwesen des Pariser Umlands reduziert sich die Beachtung des Raumes schließlich auf einen kurzen Abschnitt mit unvollständiger Nennung einzelner, teils zudem falsch identifizierter Motive.²²⁸

Das Deckengemälde war 1661 weitgehend vollendet, während eine für den Alkoven vorgesehene prachtvolle skulpturale Einfassung nicht mehr ausgeführt wurde. Der hiermit beauftragte Mathieu Lespagnandelle beschreibt in einem von Le Brun gegengezeichneten

d'Hercule est mené dans une Chambre où les Muses lui apparoissent, S. 163–174; IX. Les Amours de Mars et de Venus, S. 227–232.

224 Vgl. M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1115. Zitiert in der vorliegenden Arbeit auf S. 97.

225 Denkbar ist ebenfalls, dass Madeleine de Scudéry die Malereien in Vaux-le-Vicomte in einem noch unvollendeten Zustand gesehen hat. Für einen Vergleich einzelner Textpassagen von Félibien und Scudéry siehe Dowling 1999, S. 103–106; überblickend zu den Beschreibungen der *Chambre des Muses* auch ebd., S. 88–91.

226 Vgl. Nivelon 2004, S. 258–259.

227 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57. Zudem meint er fälschlicherweise, sich in der »ANTECHAMBRE« (ebd.) zu befinden.

228 A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 212, erwähnt, jedoch in der *Chambre des Königs*, »huit figures de grandeur naturelle« und im Alkoven »la Nuit [...] sous la figure de Diane«, so übernommen in der Edition von 1762 (S. 240). In den Editionen von 1768 (S. 262–263) und 1779 (S. 259) benennt er im »salon« der Duchesse de Praslin im Zentralbild »la Fidélité, le Secret, la Force & la Prudence groupées & soutenues par une Renommée« sowie Apoll im Hintergrund. Von Dulaure wird diese Passage wörtlich übernommen (vgl. Dulaure 1786, Bd. II, S. 254). Die fehlerhafte Erwähnung des »Secret« findet sich bereits bei Guillet de Saint-Georges 1854, S. 19.

Kostenvoranschlag (*devis*) eine Gestaltung mit 15 Fuß hohen Karyatiden, die auf Sockeln aufgestellt und in eine aufwendige architektonische Konstruktion eingebunden werden sollten.²²⁹ Erwähnt werden zudem Fruchtkörbe, Blumen, Girlanden und Eichhörnchen sowie zwei weitere, etwa 5 ½ Fuß große Figuren auf ornamental reich verzierten Sockeln, flankiert von mit Wein- und Lorbeerblättern gestalteten Säulen.²³⁰ Neben Lespagnandelle lassen sich auf Basis erhaltener Quittungen weitere in der Chambre tätige Künstler benennen, deren Identität nicht immer abschließend geklärt werden kann. Erlauben die Dokumente zwar keine Aussagen zu den konkret ausgeführten Werken, ist angesichts der relativ niedrigen gezahlten Summen nicht von Arbeiten größeren Ausmaßes auszugehen.²³¹

Die beiden Supraporten über den Türen der Enfilade fügen sich stilistisch und motivisch in die originale Ausstattung. Auch die umlaufende niedrige Holvertäfelung war vermutlich Teil des ursprünglichen gestalterischen Konzepts, wobei unter Fouquet offenbar nur ein Goldgrund von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, realisiert wurde,²³² während die Bemalungen aus einer späteren Epoche stammen. Die Motive der Fensterläden verweisen über das eingefügte Wappen des Duc de Villars in das frühe 18. Jahrhundert.

229 Vgl. *Devis de l'ouvrage de sculpture qu'il convient faire pour les deux cariatides qui se doivent poser dedans la chambre des Muses à Vaux-le-Vicomte* [27. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe IX, III, S. 224–225.

230 Bordier bringt eine Vorzeichnung von Le Brun mit dem Alkoven-Projekt in Verbindung. Vgl. Bordier 2013, S. 146. Es handelt sich hierbei jedoch vermutlich um eine Studie für die Bordüre einer der später entstandenen Tapiserien nach den *Batailles d'Alexandre*, wie im Kommentar des Nationalmuseums Stockholm angegeben. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH CC I 33, recto, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70849> [25.2.2021].

231 Der Schlosser Louis Hanicle schuf die Voraussetzungen für die Anbringung der Tapiserien. Vgl. *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. Claude Venard lieferte ein Türschloss. Vgl. *Estat des ouvrages qui ont été faitz et livrez par Claude Venard, maître serrurier à Paris, pour Monseigneur le procureur general dans sa maison et chasteau 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. 220. Ein heute unbekannter Jeuffin arbeitete (für insgesamt 282 livres, 10 sols) ab dem 20. Mai 1660 113 Tage in der Chambre des Muses, der Chambre von Madame Fouquet und der Salle à manger. Vgl. die Quittung vom 30. Oktober 1660, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 232. Ein gewisser du Hamel unbekannter Identität war für 60 livres in Fouquets Chambre tätig, ebenso der heute wenig bekannte Pierre Le Bœuf mit »gros ouvrages de peinture« für 201 livres. Vgl. die Quittung vom 3. Juni 1661, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 234. Jean-Baptiste Monnoyer schuf vermutlich die Frucht- und Blumengirlanden. Vgl. Salvi 2018, Abschnitt 35–42.

232 Vgl. *Memoire de ce que j'ay fourny d'or ou journées dans la chambre des Muses par l'ordre de Mr Le Brun pour Monsieur le surintendant* [13. September 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X, V, S. 231. Das Feld auf der unscheinbaren Tür, die in die Nebenräume und zu einer schmalen Treppe führt, wurde von November 1973 bis April 1974 von dem Restaurator Oreste Binenbaum gestaltet. Jene Tür war unter dem Duc de Choiseul-Praslin geschlossen, jedoch 1972 im Zuge der Einbeziehung des Raumes in den touristischen Rundgang wieder geöffnet worden. Vgl. Archiv der Monuments historiques, 1991/025/0006; 1999/008/0117.

2016/17 wurde das gesamte Deckengemälde von Hauptraum und Alkoven aufwendig restauriert und einer detaillierten Untersuchung unterzogen, die großflächige Übermalungen und ein darunter teils vollständiges Verschwinden von Le Bruns Original feststellte. Zwei vorausgehende Restaurierungskampagnen wurden identifiziert, von denen die erste mangels Quellen auf Basis ihrer technischen und stilistischen Eigenheiten in die Zeit unmittelbar nach dem Erwerb des Schlosses durch Alfred Sommier (1875) datiert wurde. Eine weitere Restaurierung von Deckengemälde und Vertäfelungen fand 1974 und 1978 unter Verantwortung von Oreste Binenbaum statt, im Zuge derer die Übermalungen des 19. Jahrhunderts jedoch nicht abgenommen wurden. Die im 19. Jahrhundert erfolgten Übermalungen und umfassenden Erneuerungen der Deckenstruktur sprechen für einen schlechten Zustand der Decke zu dieser Zeit.²³³

Die Bemalung der Flachdecke des Alkovens entstand unter Le Bruns Verantwortung, wenn auch die Putten augenscheinlich von anderer Hand sind, doch sind die Blumengirlanden mit jenen an der Decke des Hauptraumes identisch. Im Zuge der Restaurierung wurde erkannt, dass das ovale Zentralbild mit einer Darstellung von Diana auf ihrem Wagen ursprünglich eine achteckige Form hatte und nachträglich vergrößert wurde, wobei diese Veränderung mit großer Sicherheit noch unter Le Brun stattfand.²³⁴

Charles Le Bruns Deckengemälde (Abb. 22) in der *Chambre des Muses* markiert einen entscheidenden Schritt in der Weiterentwicklung der französischen Deckenmalerei um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Wie bereits in der *Antichambre d'Hercule*, wählte Le Brun auch für die *Chambre* eine Gestaltung mit nahezu ausschließlich malerischen Mitteln, mit Ausnahme eines vergoldeten und mehrfach abgesetzten Stuckrahmens um das oktagonale Zentralbild. Nach unten schließt die Decke mit einem Konsolfries ab, der mit Ornamenten und Blumengirlanden verziert ist. Das zentrale Bildfeld (Abb. 23), auf mehrere Fluchtpunkte konstruiert, zeigt in Untersicht eine Allegorie der Treue in einer wolkenverhangenen Himmelslandschaft. Die Treue wird von der geflügelten Muse Klio in den Himmel gehoben, begleitet von den Allegorien des Genies hinter, der Vorsicht links neben und der geflügelten Tugend über ihr.²³⁵ Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, hält in ihrer rechten Hand eine lange Trompete, mit der sie die auf einem Schriftband geschriebene Devise Fouquets («*Quo non ascendet?*») verbreitet.²³⁶

233 Das Gewand der Muse Kalliope war bspw. nahezu vollständig erneuert worden, so dass man für die Rekonstruktion eine erhaltene Vorzeichnung von Le Brun hinzuzog. Auch das zentrale Bildfeld erwies sich als zu etwa 50 Prozent übermalt. Vgl. zu den Ergebnissen der technischen Untersuchungen den Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2017), S. 15–75.

234 Vgl. ebd., S. 22, 27.

235 Die Allegorien tragen ihre klassischen Attribute: Der Treue sind Hund, Schlüssel und ein goldenes Siegel beigegeben, der Vorsicht Spiegel und Schlange, der Tugend Lanze und Armband. Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 74 (*Fidélité*), 164 (*Prudence*), 196–197 (*Vertu*).

236 Ebenso läge es – formal wie inhaltlich – nahe, die geflügelte Figur anhand ihrer Trompete als *Renommée* zu interpretieren, so geschehen bei Nivelon 2004, S. 258. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg meinte hier eine »*VIRTUS*« zu sehen bzw. gibt so die ihm bei seinem 1667 erfolgten Besuch

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 22. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 23. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Der Triumph der Treue, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

Rechts im Hintergrund kämpft Apoll mit Pfeil und Bogen vor einem erleuchteten Teil des Himmels gegen drachen- und schlangenähnliche Ungeheuer, die auf Basis einer über ihnen fliegenden Fledermaus als Personifikationen des Neides identifiziert werden können.²³⁷

Die Wölbungszone wird durch ein fingiertes Architektursystem gegliedert, das eine optische Verlängerung der Wände illusioniert. Scheinbare Ausblicke nach draußen finden sich neben dem zentralen Bildfeld auch in den Gewölbewangen, wo vergoldete Rosetten an den Innenseiten den illusionistischen Effekt verstärken. In den Ecken sitzen auf goldenen Voluten paarweise jeweils zwei Musen mit zahlreichen Attributen zu ihren Füßen (Abb. 24) und rahmen goldene Streitwagen, über denen ein fingiertes Relief mit einer einfachen figürlichen Szenerie angebracht ist. Darüber ist vor einem goldenen Gitter eine Nische mit einer reich verzierten Lapislazuli-Vase illusioniert, über der ein Adler mit Fouquets Devise im Schnabel und einem Eichhörnchen auf dem Kopf erscheint (Abb. 25). Fliegende Putten halten eine den Raum umziehende Bütengirlande. An je zwei Seiten der Wölbung finden sich zudem fingierte Tapisserien mit polychromen Darstellungen des Sieges der Musen über die Pieriden und die Sirenen; an den anderen beiden Seiten flankieren bronzene Sphinxen ein gerahmtes Medaillon mit Allegorien von Ruhm und Ehre in *camaïeu*.

Das Dekorationssystem vermittelt das künstlerische Interesse an einer Steigerung von räumlich-illusionistischen Effekten und motivischer Vielfalt. Darin entspricht es einer Tendenz, die sich generell in französischen Innenausstattungen der Zeit beobachten lässt.²³⁸ Le Brun veranschaulichte die Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei mittels ständiger motivischer Variation, räumlichen Täuschungseffekten und der Illusionierung kontrastreicher Materialien, wobei die strenge Symmetrie des architektonischen Rahmensystems und der Figurenanordnung einer visuellen Überfrachtung entgegenwirkte. Die in der Antichambre d'Hercule beobachtete Rahmenfunktion der fingierten Architektur lässt sich für die Chambre so nicht beschreiben. Zwar ist auch dort das zentrale Himmelsfeld klar von der Quadraturzone abgesetzt, jedoch sind die in der Wölbung platzierten Figuren semantisch keineswegs untergeordnet, sondern tragen entscheidend zum ikonographischen Gehalt des Deckenprogramms bei. Der architektonischen Struktur selbst galt das künstlerische Interesse in erster Linie im Hinblick auf eine Gliederung der diversen figürlichen Szenen, deren Bedeutungshierarchien klar gestaffelt

genannte Erklärung wieder. Vgl. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57. Félibien benennt indes die Muse Klio und auch die Lektüre Ripas bestätigt diese Interpretation. Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 36; Ripa 1643/44, Bd. II, S. 73 (Clio), 81 (Renommée).

237 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35: »[...] Apollon tout environné de lumières, qui avec son arc semble tirer des fleches contre l'Envie & contre une infinité d'autres monstres qui fuyent devant luy, & se précipitent dans l'obscurité des nuages.« Die Fledermaus, da bei Tag nicht sichtbar, war seit dem Mittelalter ein Attribut des Neides. Vgl. Lurker 1988, S. 205.

238 Vgl. Bonfait 2014, S. 64–69.

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 24. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Urania und Kalliope, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 25. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Gewölbeecke mit Adler und Eichhörnchen, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

sind. Während die Musen und Figuren des zentralen Bildfelds auf der Ebene des realen Raumes angesiedelt sind, zeichnen sich die fingierten Reliefs, Tapisserien und Medaillons in Größe und abnehmender Farbigkeit durch einen höheren Abstraktionsgrad und eine gezielte Betonung ihres Kunstcharakters aus – die künstlerische Form gibt erneut Leserichtung und Stellenwert der einzelnen Szenen vor. Mehr als in der Antichambre, wo das Programm im Zentralbild gebündelt wurde, lassen die fein abgestuften figürlichen Szenerien in der Chambre ein episches Erzählkonzept erkennen, bei dem ein zentral entwickelter Erzählstrang von Nebenszenen ergänzt und erweitert wird.²³⁹

Insbesondere zwei Vorzeichnungen lassen Rückschlüsse auf die Genese des Deckengemäldes zu.²⁴⁰ Eine Studie Le Bruns zum zentralen Bildfeld legt nahe,²⁴¹ dass das inhaltliche Programm erst relativ spät präzisiert wurde. Die achteckige Einfassung und der pyramidale Aufbau der Figurengruppe entsprechen weitgehend der späteren Ausführung, jedoch fehlt die Muse Klio und statt Apoll ist Minerva mit Schwert und Schild dargestellt – die Entscheidung für die Musen war offenbar noch nicht gefallen.²⁴² Darauf weist auch eine fortgeschrittene Vorzeichnung für die Gewölbeecken hin (Abb. 26): Das mehrfach gerahmte achteckige Zentralbild und das architektonische Rahmensystem sind bereits ausgearbeitet, ebenso das noch leere Medaillon und die daneben sitzende geflügelte Sphinx mit darüber platzierter Grotteskenmaske und Blütengirlande. Die fingierte Nische zeigt indes noch auf den Voluten lagernde männliche Figuren, die eine horizontale Konstruktion aus Vase, Adler und Eichhörnchen flankieren. Die fingierten Streitwagen und Reliefs fehlen ganz, die Putten erwachsen aus floralen Elementen und sollten später frei fliegend gestaltet werden.

Die bereits präzise Ausarbeitung mehrerer dekorativer Details legt nahe,²⁴³ dass sich Le Brun zunächst auf die Schmuckelemente und die fingierte Architektur konzen-

239 Vgl. Kirchner 2001, S. 235–236. Siehe auch S. 307–308 in der vorliegenden Arbeit.

240 Weitere Vorzeichnungen für einzelne Figuren befinden sich im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques: INV 28522, recto (Putto), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206149>; INV 29689, recto (Muse Euterpe), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207464>; INV 29847.58, recto (Karton für die Muse Euterpe, vermutlich bereits im Kontext der Chambre im Hôtel de La Rivière entstanden), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020507906>; INV 27964, recto (Muse Polymnia), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213808>; INV 29251, recto (Diana im Alkoven), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207005>. Siehe auch S. 249, Anm. 253 für weitere in der Chambre genutzte Entwürfe, die im Kontext anderer Aufträge entstanden waren.

241 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 29455, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207217>. Die Notiz am linken Rand »pour prévís« verweist darauf, dass die Zeichnung für eine Präsentation vor Fouquet gedacht war. Vgl. B. Gady zu Cat. 83 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 222.

242 Mit der Hinzufügung der Muse Klio sollte die Allegorie der Vorsicht neben jene des Genies rücken; der in Richtung der Ungeheuer bellende Hund wandelte sich in ein harmloses Schoßhündchen zu Seiten der Treue und das dahinter platzierte Lamm verschwand. Die Ungeheuer erhielten in der ausgeführten Version drachenähnliche Flügel und die Fledermaus kam hinzu, während ein weiterer Putto kaum mehr erkennbar in die Wolken am rechten Bildrand rücken sollte.

243 So stimmt die Vase über Urania und Kalliope bis ins Detail mit jener aus der Vorzeichnung überein; auch der Schlüssel in der Hand einer der Putten sollte im ausgeführten Deckengemälde erhalten bleiben.

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 26. Charles Le Brun, Entwurf für die Deckengestaltung der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1660, farbig getuschte Federzeichnung über schwarzem Stift, 26,6 × 32,1 cm. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

trierte, während die männlichen Figuren in der Vorzeichnung als Platzhalter fungierten, um später durch die Musen ersetzt zu werden. Le Brun verwendete nahezu exakt dieselben lagernden Figuren auch in anderen Entwürfen.²⁴⁴ Auch für den Ausführungsprozess lässt sich beobachten, dass Le Brun zuerst die architektonische Struktur malte und anschließend die Figuren darüberlegte.²⁴⁵ Im Zuge der Restaurierung des Deckengemäldes 2016/17 wurde festgestellt, dass Le Brun seine Komposition in der *Chambre des Muses* nahezu ohne nachträgliche Veränderungen realisiert hat – dies im Gegensatz zu anderen Aufträgen, wo noch die Ausführung mit einem Prozess der Vereinfachung und einer Reduzierung der Figuren einherging.²⁴⁶

Im zeitgenössischen Vergleich wurde in der *Chambre des Muses* eine größere illusionistische Wirkung und Vereinheitlichung des Dekorationssystems erreicht, indem das Zentralbild verkleinert und die Wölbungszone stärker betont wurde. Diese künstlerische Entwicklung lässt sich innerhalb Le Bruns eigenem Werk veranschaulichen: Sein um 1653 geschaffenes Deckengemälde in der *Chambre des Hôtel de La Rivière* kombiniert ganz ähnliche Elemente, mit einer zentralen Himmelsszenerie, ergänzenden Szenen in *quadri riportati* in der Wölbung und paarweise auf Steinvoluten platzierten Musen in den Ecken. Jedoch bleibt das Dekorationssystem mit seiner schweren Stuckeinfassung des Zentralbildes und einer strikten Trennung von Gewölbewangen und Deckenspiegel noch der Tradition der 1640er und frühen 1650er Jahre verpflichtet, als die meist schmale Wölbungszone keine ausgeprägte Tiefenwirkung entwickelte und das Zentralbild noch nicht in einen raumübergreifenden Illusionismus eingebunden wurde. Beispiele finden sich mit den Deckengemälden der *Chambre* im Schloss von Colombes (1647/48; Simon Vouet und Michel Dorigny)²⁴⁷ oder der *Chambre des Muses* im Hôtel Lambert (1648–1652; François Perrier, vollendet ab 1650 von Eustache Le Sueur). Hervorzuheben ist die repräsentative *Chambre* in der zweiten Etage des Hôtel de Lauzun, wo parallel zu Le Bruns Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte ein Deckengemälde entstand, in dem Michel

244 Vgl. bspw. die Deckenprojekte unbekannter Destination (vermutlich entstanden im Atelier von Le Brun), im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27699, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213538>, und im Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 4608.

245 Die mit der Alterung von Ölgemälden einhergehende Transparenz ließ auch im Deckengemälde der *Chambre des Muses* vor seiner Restaurierung die architektonische Konstruktion hinter manchen Figuren durchscheinen. Vgl. den Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2017), S. 9.

246 Technische Untersuchungen brachten nur ein einzelnes, später übermaltes Motiv – einen männlichen Kopf hinter der Muse Kalliope – zutage. Vgl. ebd., S. 11.

247 Das Schloss von Colombes wurde nach dem Tod von Pierre Le Camus 1649 von Basile Fouquet, einem Bruder von Nicolas Fouquet, erworben, in dessen Besitz es bis ins Jahr 1657 blieb. Nicolas Fouquet kannte die Decke der *Chambre* vermutlich aus eigener Anschauung und ermöglichte eventuell auch Le Brun vor 1657 Zugang. Vgl. Feray/Wilhelm 1976, S. 74. Das Deckengemälde wurde zwischen 1827 und 1837 an einer Decke des Rathauses von Pont-Marly angebracht, wo es sich heute noch befindet. Das zentrale Bildfeld des Gewölbespiegels ist verloren, aber in einem Stich nach einer Zeichnung von François Torteat überliefert. Es zeigte eine Himmelsszenerie mit Venus, Bacchus, Flora und Putten. Vgl. Feray/Wilhelm 1976; Brejon de Lavergnée 1982, S. 69–72; Schulten 1999, S. 331–335.

2.2 Die Chambre des Muses

Dorigny ebenfalls ein dynamischeres System umsetzte, ohne jedoch den Akzent in demselben Maße auf eine fingierte Architektur zu legen.

In nahezu allen Decken der Zeit zeigt sich in den dekorativen Motiven ein begrenztes Formenrepertoire, das mehr und mehr einer Standardisierung unterworfen wurde²⁴⁸ und auch von Le Brun in der Chambre des Muses aufgegriffen wurde. Dass Le Brun in den 1650er Jahren intensiv mit Deckenlösungen experimentierte, ließ sich bereits im Kontext des Grand Salon beschreiben und bestätigt sich anhand mehrerer Deckenstudien auch für die Größenordnung der Chambre des Muses. Seine dort erreichte Weiterentwicklung des Dekorationssystems wird im Verhältnis zu einem Deckenquerschnitt unbekannter Destination, vermutlich aus Le Bruns Atelier,²⁴⁹ deutlich, in dem noch keine fingierte Architektur mit illusionistischen Öffnungen, sondern eine schwerfällige Gliederung mit (realen oder fingierten) Stuckrahmen gewählt wurde. Auch ein in Stockholm aufbewahrter Deckenentwurf²⁵⁰ kommt zwar in seiner Ecklösung jener der Chambre in Vaux-le-Vicomte sehr nahe, jedoch wurde auch hier keine fingierte Architektur zur Vereinheitlichung der Bildebenen eingesetzt.²⁵¹

In der Chambre des Muses lässt sich Le Bruns Wiederverwendung von Vorzeichnungen veranschaulichen, die im Zuge vorheriger Aufträge entstanden waren. Diese Praxis ist in Vaux-le-Vicomte in nahezu allen Räumen zu beobachten.²⁵² Insbesondere seine im Hôtel Lambert und im Hôtel de La Rivière ausgeführten Deckengemälde lieferten einen Fundus an Vorlagen, die er mit leichten Modifikationen dem neuen Kontext anpasste.²⁵³ Ist diese Praxis in Vaux-le-Vicomte vermutlich auf den Umfang des Auftrags in einem zeitlich engen Rahmen zurückzuführen, überrascht sie doch gerade für prominent platzierte Deckenmotive. So weisen die Musen aus dem Hôtel de La Rivière eine frappierende Ähnlichkeit mit jenen in Vaux-le-Vicomte auf (Abb. 27), obwohl sie für den Fouquet in Macht und Einfluss deutlich unterlegenen Abbé de La Rivière entstanden

248 Vgl. Bonfait 2014, S. 61.

249 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27699, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213538>.

250 Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH THC 4608.

251 Zur Entwicklung von Le Bruns Deckenkompositionen der 1650er Jahre siehe auch Bonfait 2014, S. 67–69.

252 Eine nach Räumen gegliederte Auflistung der von Le Brun in Vaux-le-Vicomte wiederverwendeten Vorzeichnungen findet sich bei Montagu 1963, S. 407–408.

253 Die Galerie d'Hercule im Hôtel Lambert lieferte die Vorlage für die Muse Klio, wobei beide Figuren von einem Engel in einer *Annunciation* von Le Bruns Lehrer Simon Vouet inspiriert scheinen (um 1645–1649, Uffizien, Florenz, https://www.virtualuffizi.com/de/ank%C3%BCndigung_1.html [11.8.2021]); ein ruhender Herkules (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28491, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206118>) wurde seitenverkehrt für die Darstellung des *poème héroïque* verwendet; aus der Chambre im Hôtel de La Rivière diente der Herkules im Zentralbild (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28457, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206083>) dem fingierten Relief des *poème bucolique* als Vorlage und die Allegorie der Renommé geht offenbar auf denselben Entwurf wie Ceres in einem der Rundmedaillons im Hôtel de La Rivière zurück (Paris, École des Beaux-Arts, INV Mas.1022, http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-21109&qid=sd_x_q1&n=61&sf=Datedecreation_field& [11.8.2021]).



Abbildung 27. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre im Hôtel de La Rivière, Urania und Euterpe, 1653. Musée Carnavalet, Paris

waren.²⁵⁴ Zwar ist zu berücksichtigen, dass im Vergleich zu heute Bildmedien wesentlich weniger verbreitet und die Sehgewohnheiten entsprechend andere waren, doch war der Kreis der Initiatoren aufwendiger Ausstattungsprogramme und beschäftigter Künstler in der Île-de-France überschaubar. So bleibt es zumindest aus heutiger Sicht erstaunlich, dass Le Bruns umfassender Rückgriff auf anderweitig bereits verwendete Entwurfszeichnungen keine Irritationen mit Blick auf den originalen und innovativen Charakter der Werke hervorgerufen zu haben scheint.²⁵⁵

Neben solcherart Bezügen in Le Bruns eigenem Werk lässt sich in Fouquets Chambre eine Reihe offenbar bewusst platzierter künstlerischer Zitate beschreiben, die Le Brun in eine Linie mit etablierten Künstlern stellte und seinen Anspruch auf eine führende Rolle in der französischen Kunstlandschaft untermauerte. So rekurriert die zentrale Bildkomposition auf Nicolas Poussins Gemälde *Le ravissement de Saint Paul*,²⁵⁶ aus dem er

254 Ähnlich erstaunlich ist die Nähe zwischen der zentralen Figurengruppe in der Chambre des Königs in Vaux-le-Vicomte und einer Komposition für das Hôtel de La Bazinière, für die Le Brun offenkundig dieselbe Vorzeichnung verwendete. Siehe S. 330 in der vorliegenden Arbeit.

255 Siehe auch A. Gady 1997, S. 161, der auf die diesbezügliche bemerkenswerte Toleranz der Auftraggeber verweist.

256 Poussins Gemälde entstand 1649–1650 für Paul Scarron und befindet sich heute im Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 7288, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062554>.

2.2 Die Chambre des Muses



Abbildung 28. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke im Alkoven der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Diana auf ihrem Wagen, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

die Dreieckskomposition mit emporhebender Figur unten und wegweisender geflügelter Figur an der Spitze übernahm. Mit kräftigen, leuchtenden Rot-, Blau- und Gelbtönen zeigen sich deutliche Parallelen in der Farbgebung, wobei Le Brun seinen Figuren mehr Raum gab. In dezenterer Form müssen auch die fingierten Tapisserien in der Wölbung als Zitat gelesen werden, die auf Raffaels Kunstgriff in der Loggia di Psiche in der Galleria Farnesina in Rom (1518) verweisen. In der Galerie d’Hercule im Hôtel Lambert bediente sich Le Brun dieses Motivs etwa zur gleichen Zeit in deutlich augenfälligerer Weise.²⁵⁷ Nicht zu übersehen ist schließlich der Verweis auf ein bekanntes Vorbild im zentralen Bildfeld des Alkovens (Abb. 28): Diana auf ihrem Wagen ist von Guercinos berühmter Aurora-Darstellung im Casino Ludovisi (1621) inspiriert, von der Le Brun die Untersicht der Szenerie, die Armhaltung der Figur und das wehende Tuch als dynamisches Element der Vorwärtsbewegung übernahm.²⁵⁸ In Frankreich war das Motiv

257 Zu erwähnen ist auch ein Stich von Antonio Tempesta mit dem Sieg der Muses über die Pieriden (1606). Die in das Bild weisende Figurengruppe im Vordergrund und eine sich bereits in eine Elster verwandelnde Pieride erinnern kompositorisch an Le Bruns Tapissierie-Szene in der Wölbung. Vgl. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54000051z/f44.item> [25.2.2021].

258 Eine ähnliche Darstellung von Diana als Mondgöttin auf ihrem Wagen zeigt auch Pietro da Cortonas Rundbild in der Wölbung der Galerie in der Villa Sacchetti in Castel Fusano (1626–1629). Vgl. Benocci 2012, S. 102, Fig. 131.

zuvor sowohl von Simon Vouet für den Marquis d'Effiat in dessen Galerie im Schloss von Chilly (1630–1631)²⁵⁹ als auch von Eustache Le Sueur im Alkoven der Chambre des Muses im Pariser Hôtel Lambert (1650–1652)²⁶⁰ aufgegriffen worden. Charles Le Brun entwickelte so in der Chambre des Muses ein Verweissystem auf künstlerische Autoritäten, zu denen er sich als aufstrebender Künstler zugehörig sehen wollte. Zugleich boten jene Bezüge eine Legitimation seiner in akademischen Kreisen teils kritisierten künstlerischen Praxis, zu starke Verkürzungen zu vermeiden und mehrere Fluchtpunkte in den Deckenkompositionen anzuwenden. Die hohe Bedeutung jener Debatten gerade in den 1650er Jahren spiegelt sich auch in ihrer umfassenden Thematisierung in Félibiens zweitem fiktivem Brief zur Antichambre d'Hercule.²⁶¹

Das ikonographische Programm der Chambre des Muses erschließt sich, wie bereits in Fouquets Antichambre, hauptsächlich über André Félibiens Leseanleitung. Claude Nivelons Fehlinterpretationen²⁶² veranschaulichen die Bedeutung, die der schriftlichen Erklärung für das Bildverständnis bereits im 17. Jahrhundert zugekommen sein musste. Zahlreiche Eichhörnchen und fünf Schriftbänder mit Fouquets Devise verweisen im Deckengemälde auf die intendierte personalisierte Auslegung der Allegorien. Die Devise wählt auch Félibien zum Ausgangspunkt seiner Beschreibung²⁶³ und folgt anschließend der formalen Hierarchie der Malereien, beginnend mit dem Zentralbild, das die einheitsstiftende Thematik vorgibt.²⁶⁴ Im Anschluss erläutert Félibien die Einbindung jedes einzelnen Motivs des Deckengemäldes in mehrere übergreifende Themenkomplexe, die sich mit Fouquets Aufstiegs, seiner Kunstkennerschaft und

259 Vgl. den Stich von Michel Dorigny nach dem verlorenen Deckengemälde, 1638, British Museum, X,6.58, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-6-58 [11.8.2021].

260 Vgl. den Stich von Claude Duflos, vor 1740, Paris, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, AA-60-FOL, P. 18, abgebildet bei M. Müller 2017, Fig. 26, <https://journals.openedition.org/crcv/docannexe/image/14617/img-26.jpg> [11.8.2021].

261 Vgl. näher S. 304–306. Zur Bedeutung von Le Bruns Aufrufen künstlerischer Autoritäten im Kontext der Verwendung mehrerer Fluchtpunkte siehe auch B. Gady 2009, S. 355.

262 Bei Nivelon 2004 heißt es zum Zentralbild, dort sei »représentée au plafond la Fidélité avec ses attributs, soutenue ou enlevée d'une Renommée [dies eigentlich die Muse Klio], de la Prudence et de la Vigilance [gemeint sein muss die Allegorie des Genies], et une Minerve en l'air [die heroische Tugend], au-dessus, semble leur montrer le lieu où elles la doivent conduire« (S. 258). Dennoch situiert Nivelon die neunte Muse anschließend korrekt im Zentralbild: »Aux côtés des principaux massifs des angles sont représentées, de chaque côté, des Muses assises avec leurs attributs, faisant huit en nombre, la neuvième étant au plafond« (S. 259). Die Fehlinterpretationen setzen sich bei den untergeordneten Bildfeldern fort: »Sur les massifs des faces sont peintes la Noblesse [eigentlich *l'Honneur*] et la Paix [eigentlich *la Renommée*], et les deux autres représentent le changement des neuf Piérides en corneilles et comme les Muses arrachent leurs ailes« (S. 259; Nivelon ignoriert die Szene mit den Sirenen). Diana im Alkoven platziert Nivelon im Appartement des Königs (S. 259). Siehe auch B. Gady 2010, S. 495, Anm. 1 325.

263 »[...] QUO NON ASCENDET? qui est la devise du Maistre de ce Palais laquelle sert de sujet au Peintre pour l'invention de tout son ouvrage.« Félibien, Seconde relation, S. 36.

264 »Comme ce Tableau du milieu est le principal sujet du Peintre, on voit aussi que tout le reste s'y rapporte.« Félibien, Seconde relation 1999, S. 36.

2.2 Die Chambre des Muses

seiner Königstreue umreißen lassen. Letztere erscheint im zentralen Bildfeld (Abb. 23) als Voraussetzung für seinen Aufstieg. Die Treue wird in ihrer Apotheose von der heroischen Tugend geleitet und von Genie und Vorsicht begleitet. Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, ist der Treue behilflich und verbreitet zugleich Fouquets Ruhm und seine aussichtsreiche Zukunft²⁶⁵ – sein Triumph ist es würdig, für die Nachwelt festgehalten zu werden. Fouquets Rivalen und Feinde verschwinden, von Apoll vertrieben, weit im Hintergrund.

Es steht außer Frage, dass die Szenerie auf Fouquets demonstrierte Treue zu Mazarin und dem Königshaus während der nur wenige Jahre zurückliegenden Fronde anspielt; darüber hinaus wurde sein weiterer Aufstieg antizipiert. Da seine politische Position in den späten 1650er Jahren zunehmend instabiler wurde, musste es besonders relevant erscheinen, bedingungslose Königstreue zu betonen. Die Panegyrik wird von Félibien über zahlreiche Details weiter ausgebaut: So beispielsweise über seine Interpretation der Allegorie des Genies, die nicht mit der Beschreibung bei Cesare Ripa übereinstimmt²⁶⁶ und in der erwähnten Vorzeichnung des Zentralbildes von Le Brun mit einer handschriftlichen Bezeichnung versehen wurde. Die ungewöhnlichen Flammen auf dem Kopf der Figur verlangten nach einer Erklärung, die Félibien in nicht unbedingt naheliegender und in bildimmanent kaum erfassbarer Form lieferte:

»C'est avec grande raison qu'on a représenté ce Genie avec des flammes qui sortent de ses cheveux, telles qu'on en vit autrefois sur la teste du petit Iule pour marque de sa futur Grandeur. Car on ne pouvoit pas mieux figurer le naturel ardent & actif de la Personne dont le Peintre prétend de faire l'Image, ny représenter plus noblement ses belles qualitez, que par cet Element le plus pur de tous, & dont l'inclination naturelle est de s'élever en haut.«²⁶⁷

Félibien nimmt in seinem Text mit der Erwähnung von »petit Iule« auf Ascanius (auch Iulus genannt) Bezug, Sohn von Aeneas und späterer Gründer von Alba Longa, der Mutterstadt Roms. Die Flammenhaare verweisen auf eine Passage in Vergils *Aeneis*: Dort wird beschrieben, dass sich Aeneas' Vater Anchises zunächst weigerte, das brennende Troja zu verlassen, so dass auch Aeneas zurück in den Krieg ziehen will. In diesem dramatischen Moment erscheint ein göttliches Zeichen in Form kleiner Flämmchen auf Ascanius' Kopf und bewegt die Familie zur Flucht.²⁶⁸ Über diese Analogie werden von Félibien die römische Tradition und Fouquets künftiger Ruhm aufgerufen; letzteren

265 Vgl. die Erklärung Scudéry's: »Cette Muse aide à la Fidelité pour l'élever au Ciel, & tient vne trompette pour publier qu'il n'y a rien où la fidelité de Cleonime [d. i. Fouquet] ne puisse atteindre.« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1117–1118.

266 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 80–81.

267 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 36.

268 Vgl. Vergil 2008, 2. Buch, V. 680–691.

interpretiert er damit als quasi schicksalhaftes Ereignis. Darüber hinaus wird der zentrale Aufstiegsgedanke ausgehend von dem Detail der nach oben züngelnden Flammen ausformuliert.

Wiederholt hebt Félibien die Verbindungen unter den einzelnen malerischen Ebenen hervor.²⁶⁹ In einer möglichst genauen Übersetzung des Gemäldes in das Medium des Textes bemüht er Fouquets Devise – an der Decke insgesamt fünf Mal abgebildet – in regelmäßigen Abständen und lässt sie sogar das Schlusswort bilden. Einzelne, scheinbar untergeordnete Dekorelemente werden von Félibien in die übergreifenden Themen der Treue und des Aufstiegs eingeordnet, so im Falle der Vasen und der Adler mit Eichhörnchen auf dem Kopf:

»Car comme parmy les Egyptiens un vase bien fermé estoit le Symbole de la Fidélité: ainsi l'Aigle est la figure d'un genie subtil & penetrant; & il ne faut pas douter que le Peintre l'ayant representé portant cet Escureuil sur sa teste, ne vueille dire par cette peinture toute mystique jusques où ne peut point aller Celuy qui est porté sur un oyseau [...].«²⁷⁰

Auch über die fingierten Tapisserien, deren untergeordnete Bedeutung betont wird,²⁷¹ benennt Félibien das Thema der Treue: Diese seien nur angebracht, »puis que c'est le jour du Triomphe de la Fidelité [...].«²⁷²

Nach dem Zentralbild bilden die Musen, zu deren Füßen sich Attribute ihrer jeweiligen Kunstform häufen, die wichtigste Bedeutungsebene. Gerade im Vergleich zu der in den Himmel entschwindenden Figurengruppe im Zentrum suggerieren sie eine Sinnggebung von Vaux-le-Vicomte als ihrem neuen, dauerhaften Aufenthaltsort. Ihr einstiges Oberhaupt Apoll, in der Darstellungstradition mehrheitlich im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit und kompositorischer Mittelpunkt der Musenversammlung, ist zwar im zentralen Bildfeld dargestellt, jedoch weit im Hintergrund und seiner üblichen Rolle gänzlich enthoben. Statt sich in erhöhter Position inmitten der Musen dem Spiel der Musik zu widmen, erscheint er in Vaux-le-Vicomte als Gott in Diensten Fouquets, dessen Gegner er mit Pfeil und Bogen bekämpft. Es braucht nicht viel interpretatorische Phantasie, um daraus zu schließen, dass Fouquet Apoll in dessen Rolle als Musaget und das Schloss den antiken Parnass als Wohnort der Musen abgelöst hat. Die

269 So werden bspw. die vier Musenpaare über die neunte Muse Klio mit dem Zentralbild verbunden. Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 36.

270 Ebd., S. 37.

271 »Mais aussi afin que ces Figures là qui sont petites, n'ayent pas de ressemblance aux grandes Figures de la voûte, & que ceux qui ne connoistroient pas d'abord le dessein du Peintre, ne puissent pas le blâmer d'avoir mis dans un mesme lieu, des Figures colorées de deux sortes de grandeur, il a fait le fond de ces Tableaux d'or mat, & non pas d'autre couleur, pour donner à entendre que ces petites Figures ne regardent point son principal sujet, & qu'elles ne servent que pour enrichir cet endroit par la beauté de leurs couleurs.« Ebd., S. 38.

272 Ebd.

2.2 Die Chambre des Muses

Literat*innen im Umkreis Fouquets greifen dieses Bild vielfach auf. So verweist Félibien auf die dauerhafte Präsenz der Muses im Schloss:

»Ces huit Muses n'ont point d'aisles au dos, comme Clio leur sœur qui s'éleve en l'air; parce qu'estant les gardiennes de cette maison, elles y doivent demeurer toujours pour chanter sans cesse les loüanges de Celuy qui leur a donné une si belle retraite.«²⁷³

Madeleine de Scudéry übernimmt in der *Clélie* mit leichter Variation denselben Aspekt.²⁷⁴ Félibiens Erwähnung einer »belle retraite« und mehr noch Scudéry's »glorieux asile«²⁷⁵ evozieren die vorausgegangene schwierige Phase der Fronde, nach der die Künste in einem großzügigen und kunstverständigen Fouquet ihren Erneuerer finden.

Die Wiederauferstehung der Künste im Anschluss an Krisenzeiten mit der Erneuerung des Parnass zu assoziieren, stützt sich auf eine bekannte literarische Tradition: Zu denken ist vor allem an Petrarca's Krönungsrede auf dem Kapitol (1341), in der er in Anknüpfung an Vergil's Beschreibung der steilen und verlassen Pfade des Parnass seine Klage um die verschwundene Bedeutung des antiken Roms versinnbildlichte. In seiner Nachfolge bezog sich auch Giovanni Boccaccio auf den Parnass, den er von Dante und Petrarca als Begründer einer neuen Epoche erklimmen und von jahrhundertaltem Schmutz reinigen ließ. Der Parnass erschien als Sinnbild für das antike Erbe und dessen Wiederbelebung.²⁷⁶ Vaux-le-Vicomte wird in dieser Tradition nicht nur zum Ort der künstlerischen Erneuerung im Anschluss an die Fronde stilisiert, sondern auch der Rekurs auf die Antike fehlt in Félibiens Beschreibung nicht. Im letzten Abschnitt seines fiktiven Briefs erläutert er, dass Le Brun die antiken Künstler dank Fouquets Unterstützung zu übertreffen vermöge.²⁷⁷ Die Muses verschrieben sich mit der Preisung von Fouquets Ruhm einer neuen Aufgabe und widmeten sich der Verschönerung ihrer neuen Heimat mittels der fingierten Tapisserien an den Seiten der Wölbung.²⁷⁸

Auch La Fontaines Passage zu Fouquets Chambre beginnt damit, dass sich der Protagonist Acante wundert, die Muses im Schloss zu finden, ein dem antiken Parnass nicht

273 Ebd., S. 37.

274 »[...] [E]lles [d. s. die Muses] n'ont point d'aisles co[m]me Clio qui aide à conduire la Fidelité dans le Ciel, parce qu'il [d. i. Le Brun] a voulu signifier par là, qu'elles doiuent demeurer eternellement dans le glorieux asile que Cleonime [d. i. Fouquet] leur a donné.« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1124.

275 Ebd.

276 Vgl. zur Symbolhaftigkeit des Parnass bei Petrarca und Boccaccio Schröter 1977, Bd. I, S. 138–139.

277 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 41.

278 Félibien spricht von den Tapisserien »que les Muses eussent elles mesmes brodez sur une toile d'or, & qu'elles eussent exposez en cette occasion pour decorer cette Chambre.« Ebd., S. 38. Dies wird von Scudéry übernommen: »Le Peintre a mesme supposé qu'elles auoient fait deux Tableaux de broderie, où elles ont representé leur victoire sur les Pierides, & celle qu'elles remporterent sur les Sirenes [...].« M. de Scudéry 1973, Bd. X, S. 1124.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet

gleichender Ort («bien différent de leur séjour ordinaire»²⁷⁹). So verleiht der Erzähler zunächst seiner Verwirrung über jenen Ortswechsel Ausdruck²⁸⁰ und wird von seinem Begleiter Ariste über die Hinwendung der Musen zu Fouquet aufgeklärt:

»Oronte [d. i. Fouquet] (dit Ariste) occupe leurs esprits.
Tantôt dans les forêts, tantôt sous les lambris,
Elles font résonner sa gloire et son mérite;
[...]
Elles n'ont ni beautez, ni graces, ni merveilles,
Que pour le divertir leur art ne mette au jour,
Et chacune a pour but de lui plaire à son tour.«²⁸¹

Und tatsächlich stellt sich auch bei Acante kurz darauf dasselbe Gefühl ein, das er bislang nur auf dem echten Helikon empfunden hatte,

»[...] une douceur que je ne saurois exprimer: elle étoit telle que celle que j'ai quelquefois ressentie, me voyant au milieu de ces Déesses sous le plus bel ombrage de l'Helicon, favorisé comme à l'envi de toute la Troupe.«²⁸²

La Fontaine webt anschließend den realen Raum in die fiktive Handlung ein. Man habe die Musen in einem der schönsten Räume untergebracht, stellt Acante fest, und Ariste bestätigt ihre verdiente Beherbergung in Fouquets Appartement.²⁸³ Fouquet zeige sich der Wichtigkeit einer Aufnahme der Göttinnen bewusst; diese hätten sich ihrerseits umfassend um seine Gunst bemüht, ganz dem Verhältnis von Künstler und Mäzen entsprechend:

»Après tout elles sont filles de Jupiter; nous ne voudrions, pour quoi que ce fût, qu'elles s'allassent plaindre de nous en plein Consistoire des Dieux. Vous n'avez jamais vû qu'on

279 La Fontaine 1967, S. 164.

280 »Quoi! je vous trouve ici, mes divines Maîtresses! / De vos monts écartez vous cessez d'être hôtesse! / Quel charme ont eu pour vous les lambris que je vois? / Vous aimiez (disoit-on) le silence des bois; / Qui vous a fait quitter cette humeur solitaire? / D'où vient que les Palais commencent à vous plaire? / J'avois beau vous chercher sur les bords d'un ruisseau: / Mais quelle fête cause un luxe si nouveau? / Pourquoi vous vêtez-vous de robes éclatantes? / Muses, qu'avez-vous fait de ces jupes volantes, / Avec quoi dans les bois sans jamais vous lasser / Parmi la Cour de Faune on vous voyoit danser? / Un si grand changement a de quoi me confondre.« Ebd.

281 Ebd., S. 164–165.

282 Ebd., S. 165.

283 »J'étois ravi de les voir si fort en honneur, et tellement considérées chez Oronte [d. i. Fouquet] qu'on les avoit logées dans l'une des plus belles chambres de son Palais. [...] Ariste qui croyoit être obligé de faire les honneurs de la maison, me dit qu'elles méritoient bien cet appartement.« Ebd., S. 165–166.

2.2 Die Chambre des Muses

se soit repenti de l'accueil avec lequel on les a reçues. N'ont-elles pas fait de leur part tout ce qu'elles ont pû pour plaire à Oronte [d. i. Fouquet]?«²⁸⁴

Apolls neue Funktionen in Vaux-le-Vicomte werden von La Fontaine in Fragment IV des *Songe de Vaux* thematisiert.²⁸⁵ Auf Acantes erstaunte Reaktion angesichts Apolls ungewöhnlicher Beschäftigungen²⁸⁶ liefert Lycidas eine präzise Beschreibung von dessen neuer Rolle:

»Comment (repartit Lycidas moitié en colere) y-a-t'il quelque chose dans Vaux, dont Apollon ne doit avoir soin? Sais-tu qu'il a fait résolution de demander à Oronte [d. i. Fouquet] le même emploi qu'il eut autrefois chez Admette?

[...]

Il est las des vains travaux,
Il se rit des beaux ouvrages,
Il veut par monts et par vaux,
Dans nos prez, sur nos rivages,
Garder les moutons de Vaux,
Car on y gagne gros gages;
Aucun labeur n'y manque de guerdon.
Ce ne sont point les murs de Roi Laomédon,
Qui voulut pour néant, si j'ai bonne mémoire,
Bâtir ces murs détruits par un decret fatal:
C'étoit un Roi qui payoit mal.
Il n'est pas le seul en l'Histoire.«²⁸⁷

La Fontaine setzt Oronte, hinter dem sich Fouquet verbirgt, mit dem gerechten König Admetos gleich²⁸⁸ und suggeriert eine großzügige Entlohnung Apolls – dies im Kontrast zu den schlecht zahlenden Königen der Geschichte, womit Fouquet erneut zum wich-

284 Ebd., S. 166.

285 Vgl. ebd., S. 145–152. Mit dem Gesang eines im Garten von Vaux-le-Vicomte sterbenden Schwans widmet sich La Fontaine in diesem Fragment den Absurditäten der Theorie der Seelenwanderung.

286 »[...] [L]e Dieu que vous me donnez pour caution de votre Métempsycose, auroit-il bien pris la peine de visiter un Cigne malade?« Ebd., S. 151.

287 Ebd., S. 151–152.

288 In der Erwähnung der beiden Könige Admetos und Laomedon rekurriert La Fontaine auf zwei Ereignisse aus dem Apoll-Mythos: Für den thessalischen König Admetos musste Apoll die Viehherden hüten, nachdem er nach der Tötung der Kyklopen für ein Jahr aus dem Olymp verbannt worden war. Admetos zeigte sich als sanfter und gerechter König, dem Apoll freundschaftlich verbunden blieb. Ganz anders gestaltete sich die Begegnung mit Laomedon, der Apoll, gemeinsam mit Poseidon, die Mauern von Troja hatte bauen lassen, ihnen jedoch anschließend die Entlohnung verweigerte. Vgl. Rose/Berve-Glauning 2012, S. 66, 133–134.

tigsten Mäzen seiner Epoche überhöht wird. Apoll stellt sich ausschließlich in Fouquets Dienste, wird zur Inspirationsquelle der in Vaux-le-Vicomte arbeitenden Künstler und übernimmt sogar profane Aufgaben:²⁸⁹

»Enfin Apollon a juré de ne plus faire de vers que quand Oronte et Sylvie [d. s. Fouquet und Marie-Madeleine de Castille] le souhaiteront. Il gouvernera leurs troupeaux; il sera Contrôleur de leurs bâtimens; il conduira la main de nos Peintres, de nos Statuaires, de nos Sculpteurs; il t'inspirera toi-même, si tu écris pour plaire au Héros ou à l'Héroïne, et non autrement.«²⁹⁰

Als Musaget hat Apoll hingegen auch im *Songe de Vaux* seine Bedeutung eingebüßt.²⁹¹ Beispiele aus anderen Werken von La Fontaine, Paul Pellisson und Pierre Corneille sowie aus Fouquet zugeeigneten Widmungen zeigen, dass das Bild von Vaux-le-Vicomte als neuem Parnass zu einer wiederkehrenden literarischen Formel geworden war.²⁹² Die Vorläufer einer solchen Inszenierung waren denkbar wirkmächtig: In Frankreich ist insbesondere an die Darstellung von Franz I. als Musenführer in seinen späteren Regierungsjahren zu denken, die auch die Idee von Fontainebleau als Musenhof mit einschloss.²⁹³

Die untergeordneten Szenen der Wölbung setzen in der *Chambre des Muses* die Panegyrik auf Fouquet fort, sowohl über die Allegorien von Ruhm und Ehre in Form der Grisaille-Medaillons als auch über die fingierten Tapisserien. Letztere zeigen zwei triumphale Episoden der Musen, zum einen ihren Gesangswettstreit mit den Pieriden, die nach ihrer Niederlage in Elstern verwandelt werden,²⁹⁴ zum anderen den Wettstreit mit den Sirenen, denen die siegreichen Musen die Federn ausrissen und teils als Kopfschmuck trugen.²⁹⁵ Auch die Adler in den Ecken, die Fouquets Devise im Schnabel, das Wappentier emportragen, deutet Félibien als Sinnbilder von Genialität, Agilität und Scharfsichtigkeit und folglich Bedingung für den Aufstieg seines

289 Die Vermenschlichung Apolls erfolgt bereits einige Abschnitte zuvor, wo Lycidas ihn mit »Docteur / En Médecine« betitulierte und ihn mit »Monsieur« anspricht. Vgl. La Fontaine 1967, S. 148. Siehe auch Titcomb in La Fontaine 1967, S. 140.

290 La Fontaine 1967, S. 152.

291 Zum Rollentausch Apolls mit Fouquet sowie zu Vaux-le-Vicomte als neuem Parnass siehe auch Donné 1996, S. 122–129.

292 So schreibt bspw. La Fontaine in einer Madame Fouquet gewidmeten Ballade: »Je viens de [Vaux], sachant bien que tous / Les Muses font en ce lieu résidence [...].« La Fontaine, *Oeuvres complètes* 1991, S. 497. In einem ebenfalls Madame Fouquet gewidmeten *Dizain* lässt er Klio sprechen und in einer dem Surintendant gewidmeten *Épître* wird Vaux-le-Vicomte als Aufenthaltsort der Musen und zugleich zu einem Ort der Erholung fernab der Staatsgeschäfte stilisiert. Vgl. ebd., S. 550, 504–505. Siehe auch die zahlreichen Bezüge zum Parnass bzw. den Musen in den Widmungsversen zu *Œdipe* von Pierre Corneille in Corneille (1659), *Vers presentez a Monseigneur le Prucvrevr General Fovcquet, Svr-Intendant des Finances*, n. p.

293 Vgl. Tauber 2009b, S. 302–303.

294 Vgl. Ovid 2017, Buch V, V. 294–678 (S. 260–285).

295 Vgl. Pausanias 1820/21, Buch IX (Béotie), Kapitel XXXIV, 3.

Auftraggebers.²⁹⁶ Grundsätzlich ist auch denkbar, den Adler als König der Lüfte und traditionelles Herrschaftssymbol mit dem König gleichzusetzen, der dann zur tragenden Kraft von Fouquets Aufstieg würde. Ist eine solche Interpretation zwar naheliegend, suggeriert die Darstellung indes einen Adler in Diensten Fouquets, was keine dem König angemessene Rolle wäre. Die Adler mit Eichhörnchen und Devise werden 1667 auch von Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg hervorgehoben, der hierzu folgendes wiedergibt: »[...] [F]erner war an allen ecken der decke ein adler gemahlet auf welchen ein eichhorgen (So FOUQVET in sei-nem Wappen hatt) sitzet mit dieser uberschrift QUO NON ASCENDET, darbey wurde REFERIRET, daß als Es der König einmahl gelesen hatte Er darauf gesaget a PIGNEROLE [...].«²⁹⁷ Die Brisanz insbesondere der mehrfach abgebildeten Devise wurde von den Zeitgenoss*innen offenbar als solche wahrgenommen und – sicherlich auch mit Blick auf eine unterhaltsame Präsentation für den Besucher – der Bogen zu Fouquets spektakulärem Sturz geschlagen.²⁹⁸

Auf der untersten Bedeutungsebene situieren sich schließlich die fingierten Steinreliefs mit Allegorien der vier Dichtungsarten, deren Darstellungen den Vorgaben Cesare Ripas folgen.²⁹⁹ Le Brun wählte ein vereinfachtes Schema von ruhender Figur mit Putto und fügte erklärend einen Vers aus Jean Baudouins französischer Ripa-Ausgabe hinzu. Die Verse werden auch von Félibien wörtlich wiedergegeben, der die Nebenszenen erstaunlich ausführlich berücksichtigt und Bezüge zu den sie rahmenden Musenpaaren herstellt.³⁰⁰ Durch die Dichtungsarten wird insbesondere Fouquets literarisches Mäzenatentum betont, das er mit besonderem Engagement betrieb. Die Dichtungsarten finden sich in zeitgenössischen Innenausstattungen selten; Le Brun wiederholte das Thema zeitgleich zu Vaux-le-Vicomte in einem Cabinet im Hôtel de La Bazinière (um 1658, verloren), wo Allegorien der Dichtungsarten und der Erdteile einen Aufstieg der Pandora in den Olymp rahmten.³⁰¹

Zu der inhaltlich vielschichtigen Decke scheint die Gestaltung des Alkovens (Abb. 28) in keiner signifikanten Beziehung zu stehen. Diana als Mondgöttin auf ihrem von Rehen gezogenen Wagen entspricht einer für Alkoven typischen Ikonographie von Nacht und

296 Vgl. Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37: »[...] [A]insi l'Aigle est la figure d'un genie subtil & penetrant; & il ne faut pas douter que le Peintre l'ayant representé portant cet Escureüil sur sa teste, ne vueille dire par cette peinture toute mystique jusques où ne peut point aller Celuy qui est porté sur un oyseau, qui par l'agilité de ses aisles, & par la force de ses yeux surpasse tous les autres oyseaux.«

297 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57–58.

298 Fouquet war in Pignerol inhaftiert. Mit dem Ludwig XIV. in den Mund gelegten Ausspruch wurde in der Chambre des Muses Fouquets Verhaftung somit als Folge seiner über die Maßen selbstbewussten Repräsentation dargestellt.

299 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. II, S. 77–79.

300 Die Kombinationen der Musenpaare mit einer Dichtungsart seien nicht zufällig gewählt, sondern basierten auf den Analogien zwischen den Kunstformen. Félibien verweist zudem auf Le Bruns male-riche Bemühungen, jene Bezüge augenfällig zu machen, bspw. im Falle der Musen Terpsichore und Euterpe um das *poème bucolique*: »Et parce que ces Figures accompagnent ce Poème Pastoral, le Peintre a representé celle que jouë de la flute avec un air un peu rustique.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

301 Vgl. Mérot 1990, S. 168; Schulten 1999, S. 402.

Ruhe in Bezug auf das dort üblicherweise platzierte Bett. Eine ähnliche Ikonographie weist beispielsweise der Alkoven der Chambre im Hôtel de l' Arsenal auf, wo eine Allegorie des Schlafs von Rundbildern mit Diana und einer Allegorie der Stille flankiert wird. Zwar von intimerer Raumwirkung, doch mit einer motivisch ähnlichen Gestaltung ausgestattet, erweist sich auch das Cabinet in der zweiten Etage des Hôtel de Lauzun, dessen Decke Diana auf ihrem Wagen vor einem großen Mond zeigt, während der Alkoven von einer schlafenden Figur mit rahmenden Monogrammen bestimmt wird (Abb. 35).³⁰² Auch in der Chambre des Muses ist das zentrale Bildfeld des Alkovens mit von Putten gehaltenen Monogrammen Fouquets und musischen Gegenständen gerahmt, jedoch offensichtlich nicht von Le Bruns Hand und nicht eindeutig datierbar.

Mit einer Musenversammlung wurde für Fouquets Chambre ein Thema gewählt, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf eine lange und variantenreiche Darstellungstradition bauen konnte. Nicht selten bewegte es sich in seiner Beliebtheit nahe der Beliebigkeit, garantierte jedoch einen überaus hohen Wiedererkennungswert und unmittelbare Erfassung seitens der Rezipient*innen. Fast inflationären Ausmaßes sind insbesondere seit dem 16. Jahrhundert Darstellungen der Musen auf Tafelbildern, in ephemeren Festdekorationen und Innenausstattungen, ohne dass sich ein klarer ikonographischer Kanon des Themas ausbildete. Aus den zahlreichen Varianten des Mythos in der antiken und mittelalterlichen Literatur hatten sich die Musen als Töchter des Jupiter und der Mnemosyne etabliert, doch weder Anzahl noch genaue Bedeutung der Einzelnen waren bis zum 17. Jahrhundert verbindlich definiert. Mehrheitlich orientierte man sich an der zuerst von Hesiod festgelegte Neunzahl und seinen Namensgebungen der Musen und versammelte sie um Apoll auf dem Parnass, doch erfuhr das Motiv im Einzelnen zahlreiche differierende Ausdeutungen. Auch Ripas *Iconologia* muss als ein Versuch verstanden werden, die Musenikonographie zu kanonisieren.³⁰³ Die fehlende ikonographische Verbindlichkeit der Musen brachte die Möglichkeit mit sich, sie mit vielfältigen Bedeutungen aufzuladen, was sicherlich zu ihrer Beliebtheit in Innenausstattungen des 17. Jahrhunderts beigetragen hat.

Offenbar sah sich gerade der neue Adel ermutigt, auf die Musen zuzugreifen, während das französische Königshaus das Thema nur unwesentlich besetzte. So finden sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur drei Beispiele von Musendarstellungen in königlichen Residenzen. Im Jahr 1624 gingen mehrere Gemälde von Giovanni Baglione als Geschenk des Duc von Mantua Gustave Priandi an Maria de' Medici und wurden im Palais du Luxembourg im Cabinet der Königin in der ersten Etage angebracht. Ihr

302 Diana auf ihrem Wagen steht im Hôtel de Lauzun im Kontext der Geschichte um Endymion. Die schlafende Figur im Alkoven hat eine auffallende Ähnlichkeit mit jener im Cabinet des jeux. Vgl. S. 285, Abb. 35 in der vorliegenden Arbeit.

303 Vgl. Schneider 2011, S. 70. Zu den Musen in französischen Innenräumen im 17. Jahrhundert siehe überblickend Mérot 1990, S. 141–148; Schneider 2011, S. 77–85.

2.2 Die Chambre des Muses

künstlerischer Einfluss scheint jedoch begrenzt gewesen zu sein.³⁰⁴ Aufgegriffen wurde das Thema auch im Appartement d'hiver von Anna von Österreich im Südflügel des Palais du Louvre, wo Eustache Le Sueur im Cabinet des Bains das Deckengemälde schuf.³⁰⁵ Das Zentrum wurde von zwei oktogonalen Bildern in Blau auf Goldgrund mit Jupiter und Juno sowie den Musen, Minerva und Merkur bestimmt. Die Ikonographie bleibt ungenau; grundsätzlich ist eine Gleichsetzung der Regentin mit Minerva zu vermuten.³⁰⁶ Ebenfalls für Anna von Österreich entstand das dritte Beispiel in königlichen Kreisen: Michel Dorigny wird eine Decke mit Apoll und den Musen in der Salle des Gardes im Appartement der Königin im Pavillon de la Reine des Schlosses von Vincennes zugeschrieben.³⁰⁷

Während in den königlichen Residenzen die Musenikonographie in tendenziell untergeordneten Räumen präsent ist, wählten die Aufsteiger das Thema für die repräsentativsten Räume ihrer Appartements. So fand sich eine auf den Parnass oder die Musen zentrierte Ikonographie im Pariser Hôtel Amelot de Bisseuil in einer Grande Salle und in den Hôtels Lambert, de La Rivière und Arsenal in der Chambre; im Palais Cardinal, dem Palais Mazarin und im Hôtel Séguier schmückten Parnass-Darstellungen die repräsentativen Galerien. In den Schlössern Wideville, Meudon und Saint-Cloud sind die Musen Teil der Gartenarchitekturen und künstlichen Grotten. Die Deutungsoffenheit des Themas, so ist zu vermuten, erwies sich für eine Inanspruchnahme seitens der Aufsteiger als besonders geeignet, ergab sich daraus schließlich die Möglichkeit einer personalisierten Instrumentalisierung, ohne dass man sich der Gefahr einer Überschreitung des Decorum aussetzte. Zugleich erfüllten die Musen rein dekorative Anforderungen der *plaisirs* und ließen sich diversen Kontexten anpassen. Nicht zuletzt führten sie einen hohen künstlerischen Anspruch vor Augen, mit bedeutenden und wirkmächtigen Vorläufern wie dem Studiolo der Isabella d'Este von Andrea Mantegna³⁰⁸ oder der Stanza della Segnatura im Vatikan von Raffael.³⁰⁹

304 Vgl. Baudouin-Matuszek 1991, S. 211. Eine unbestreitbare Nähe lässt sich zwischen den Darstellungen der Muse Terpsichore von Le Brun in Vaux-le-Vicomte und jener von Baglione (1620–1621) erkennen. Beide Figuren sind in Rückenansicht mit leichter seitlicher Kopfwendung und auf ihrem Instrument spielend gezeigt. Eine Kenntnis Le Bruns der Musen Bagliones erscheint folglich wahrscheinlich. Das Gemälde von Baglione befindet sich heute im Musée des Beaux-Arts in Arras, INV D.938.8, <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00310077> [13.8.2021].

305 Zwei Vorzeichnungen zu dem verlorenen Deckengemälde haben sich erhalten. Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 30823, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020208657>; INV 30660, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020208467>.

306 Vgl. Mérot 1987, S. 306–307; Milovanovic 2005, S. 23.

307 Auch hier ist die inhaltliche Interpretation aufgrund der wenigen Quellen nicht eindeutig. Vgl. Schulten 1999, S. 480.

308 Andrea Mantegnas Gemälde für das Studiolo der Isabelle d'Este (um 1497) ging 1627 in die Sammlungen Richelieus und anschließend in jene Ludwigs XIV. über und befindet sich heute unter dem Titel *Mars et Vénus dit Le Parnasse* im Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 370, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059312>. Die staatspolitische Aufladung des Bildes wurde vielfach beschrieben. Vgl. Schneider 2011, S. 76.

309 Raffaels Darstellung (1510–1511) befand sich in einem Raum der Stanzen, der als Tagungsort des päpstlichen Gerichtshofs diente. Dessen komplexe Ausstattung zielte auf die Präsentation einer universalen

Inhaltliche Deutungen zeigen speziell in Kreisen der neuen Eliten keine Parallelen oder übergreifenden politischen Vereinnahmungen. Ohne Zweifel war den Musen grundsätzlich der Verweis auf die Kunstkennerschaft des Auftraggebers inhärent, doch führt gerade die oft vage bleibende Ikonographie vor Augen, dass zahlreiche Bildprogramme im 17. Jahrhundert in erster Linie auf eine räumliche Angemessenheit, verbunden mit Zerstreung und Unterhaltung zielten. Politisch-personalisierte Aussagen oder präzise interpretatorische Auslegungen waren nicht zwangsläufig intendiert.³¹⁰ Im Falle der Musen lassen sich die mit ihrer Deutung verbundenen Schwierigkeiten schon an den diversen heutigen Interpretationsversuchen der Forschung erkennen. Francesco Romanellis Parnass-Szene in der Galerie des Palais Mazarin,³¹¹ die Musen in der Chambre der Madame Lambert im Hôtel Lambert³¹² oder die Parnass-Darstellung in einer Chambre des Hôtel Arsenal³¹³ bieten ein interpretatorisches Spektrum, das von gefälligen Evokationen eines *locus amoenus* bis hin zu komplexen politisch-philosophischen Deutungsaufladungen reicht.

Im Zusammenhang mit den Musen in Vaux-le-Vicomte ist ein näherer Blick auf das Deckengemälde der Chambre im Hôtel de La Rivière aufschlussreich. Neben den bereits thematisierten formalen Analogien bietet es auch ein anschauliches Beispiel dafür, wie ein Thema im Kontext von Aufstiegsstrategien gewählt wurde. Im Vertrag zwischen Louis Barbier, Sieur de La Rivière, und Charles Le Brun wurden im Dezember 1652 für die Gewölbeecken »huict figures de colory représentans quelques vertus accompagnées de petitiz amours, scavoir deux figures à chaque angle du platfondz«³¹⁴ beschrieben, somit die Ikonographie zunächst nicht präzise festgelegt. Die Tugendallegorien führte Le Brun unter Auslassung von Polymnia als acht Musen aus³¹⁵ und kombinierte sie mit Episoden aus dem Mythos um Psyche. Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte

Weltsicht und einer allumfassenden, staatspolitisch gedachten Harmonie. Ein Stich von Marcantonio Raimondi (1517–1520) mit einigen signifikanten Veränderungen an der Figur Apolls war Le Brun nachweislich bekannt, wie Einflüsse in seinen späteren Arbeiten in Versailles zeigen. Vgl. Schneider 2011, S. 74–77.

310 Vgl. Cojannot-Le Blanc 2014, S. 95–96.

311 Die Galerieausstattung wurde u. a. als Manifest neuplatonischer Denkmodelle sowie als Ort kunsttheoretischer Reflexion begriffen. Vgl. näher Oy-Marra 1994; Milovanovic 2002, S. 284.

312 Im Hôtel Lambert wurden die Musen als tugendhafte Begleiterinnen der neuvermählten Hausherrin interpretiert und darüberhinaus ein komplexes kosmologisches Programm vermutet. Vgl. Henderson 1974.

313 Im Hôtel Arsenal evoziert die Parnass-Darstellung einen *locus amoenus*, der durch die militärischen Leistungen des Hausherrn geschaffen und zum angemessenen Ort für seine gewinnbringende Heirat wurde. Vgl. Schulten 1999, S. 330.

314 Zit. nach Wilhelm 1963, S. 3.

315 Folgende Musenpaare lassen sich bestimmen: Euterpe und Uranie, Melpomene und Terpsichore, Kalliope und Thalia, Erato und Klio. Die Neunzahl der Musenversammlung stellte den Künstler grundsätzlich vor das Problem von deren Verteilung im Deckengemälde, was in Vaux-le-Vicomte mit der Platzierung von Klio im Zentralbild gelöst wurde.

gibt das zentrale Bildfeld mit einer Apotheose der Psyche das raumbestimmende Thema vor, in der Wölbung ergänzt durch formal untergeordnete figürliche Darstellungen in fingierten Flachreliefs.³¹⁶ Nivelon benennt das raumbestimmende Thema mit der Macht der Liebe, dem er auch die dekorativen Motive der Vasen und Sphinx zuordnet.³¹⁷ Den Bezug zwischen dem Psyche-Mythos und den Musen erklärt Nivelon mit der Funktion der Musen »pour le divertissement des divinités, après le festin des noces de Cupidon.«³¹⁸ Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte stehen die Musen in einem festlichen Kontext und deuten den Raum zu einem Ort der Götterversammlung um. Für die zentrale Thematik sind sie indes mehr Beiwerk als Bedeutungsträgerinnen und illustrieren eine christlich-allegorische Auslegung des Psyche-Themas, die der Abbé de La Rivière offenbar für seine Ambitionen und Aufstiegspläne zu instrumentalisieren gedachte.

Der Mythos der Psyche, generell in der bildenden Kunst sehr beliebt,³¹⁹ wurde mehrheitlich mit Heirat, Ehe oder Liebschaften des Auftraggebers in Verbindung gesetzt, was für den Kirchenmann Rivière selbstredend ausgeschlossen war. Jedoch war auch eine christliche Auslegung den Quellenkommentaren nicht fremd: Psyches verbotener Blick auf Amor wurde mit dem Sündenfall gleichgesetzt und ihre Reue und Rache an den sie zuvor drängenden Schwestern als Weg zu Gott und Reinigung der Seele verstanden. Psyche unterliegt der Versuchung, wird jedoch durch zahlreiche Prüfungen geläutert und erreicht ewige Glückseligkeit.³²⁰ Eine solche Interpretation von Psyches Irrfahrt als ein Bild für den Weg zu Gott sollte vermutlich im Hôtel de La Rivière evoziert werden. Innerhalb dieser christlichen Ausdeutung spielte der Moment der Apotheose indes eine untergeordnete Rolle und wurde offenbar mit Blick auf eine Antizipierung des sozialen Aufstiegs des Abbé gewählt.³²¹

Von seinen Zeitgenoss*innen wurde de La Rivière mit pejorativ gefärbten Stellungnahmen zu einem neureichen Aufsteiger bedacht; vielfach betonte man, dass er ein

316 Die vier gewählten Episoden folgen auf Psyches Versuch, sich im Fluss zu ertränken: 1. Psyche wird von Pan getröstet, 2. Psyche bittet Ceres um Hilfe gegen Venus' Rache, 3. Psyche fleht Juno um Hilfe an, 4. in ihrer ersten Prüfung durch Venus ordnet Psyche eine Fülle verschiedener Körner. Vgl. Wilhelm 1963, S. 6; Schulten 1999, S. 345; B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 182.

317 Zum Beispiel seien die Sphinx eingefügt »pour signifier par sa figure le secret, difficile à pénétrer, de ces mystères [de la puissance et force de l'amour] [...]« Nivelon 2004, S. 160.

318 Ebd.

319 Verbreitung fand die Geschichte insbesondere seit der im 14. Jahrhundert erfolgten Wiederentdeckung der textlichen Grundlage von Apuleius' vermutlich um 170 entstandenen *Metamorphosen*, auch bekannt als *Der goldene Esel*, die zahlreiche Auflagen, Übersetzungen und kommentierte Nacherzählungen erfuhr. Vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 15–20; zur Verwendung des Themas in der französischen Kunst siehe ausführlich Regnier-Bonnissent 1996.

320 Vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 15–18.

321 Im Zentralbild ist Psyche zudem als einzige Figur nicht mit den der Deckenperspektive entsprechenden, geometrisch korrekten Verkürzungen dargestellt, sondern erscheint in einer parallelen Ansicht. Dies zielte, so vermutet Gady, auf die Präsentation einer »Âme magnifiée et incorruptible: contrairement aux apparences, la réception dans l'Olympe d'une jeune femme aux charmes manifestes était donc parfaitement convenable pour la chambre d'un abbé.« B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 182.

ehrzeiziger und verschwenderischer Emporkömmling sei.³²² Der aus einfachen Verhältnissen stammende Abbé de La Rivière hatte sich nach einem rapiden Aufstieg im Umfeld von Gaston d'Orléans etabliert³²³ und verfolgte über Jahre – intensiv, doch erfolglos – einen Kardinalsposten.³²⁴ Der Erwerb des Hôtels an der Place Royale (der heutigen Place des Vosges) im März 1652 und die dort in schneller Abfolge ausgeführten Umbau- und Ausstattungsarbeiten sind zweifelsohne in direktem Zusammenhang mit seinen Ambitionen zu sehen. Mit der christlichen Auslegung des Psyche-Mythos demonstrierte er seine Eignung für die angestrebte Kardinalswürde: So zeigen die Nebenszenen vorrangig die Prüfungen der Psyche auf Erden und ihre Bittstellung bei verschiedenen Göttern – der Weg der Läuterung steht im Mittelpunkt, während die sonst populären Episoden um ihre Liebe zu Amor keine Verwendung fanden. Die Apotheose antizipierte den Triumph des Auftraggebers, während sich die Musen, wie auch in Vaux-le-Vicomte, als leicht adaptierbare Ausschmückung der zentralen Deckenaussage eigneten³²⁵ und zusätzlich als Verweis auf die mäzenatischen Erfolge des Auftraggebers fungieren konnten.

2.2.2 Die Möblierung der Chambre

Die mobile Ausstattung der Chambre des Muses war im Verhältnis zur Antichambre d'Hercule deutlich gesteigert. Mit einem Gesamtwert der inventarisierten Objekte von 15.842 livres, 20 sols übertraf sie jenen der Antichambre mindestens um fast das Vierfache, womöglich mehr.³²⁶ Das Récolement von 1665 nimmt ohne Abweichungen die 1661 inventarisierten Objekte auf und nennt im Einzelnen einen persischen Teppich für 800 livres und zwanzig *fauteuils* mit einem Bezug aus chinesischem *peluche* für 200 livres. Geringere Werte erreichen ein Tisch mit *tapis de table* für 18 livres, ein weiterer Tisch mit grünem *tapis de table* für 4 livres sowie zwei rot lackierte *guéridons* und

322 So schreibt bspw. Mazarin: »Il a cent cinquante mille livres de rentes; il a deux millions d'argent comptant, [et demande] l'archevêché de Reims, qui est la plus belle dignité et la première qui soit en France, tenu par de grands princes et cardinaux; c'est le premier duché. [...] Il est admirable que, dans le même temps qu'il en fait instance, il exagère qu'il n'est ni intéressé ni ambitieux.« Carnets de Mazarin, XIII, S. 4, zit. nach Chérueil 1855, Bd. II, S. 13.

323 Vgl. zum Werdegang des Abbé de La Rivière Dérens 1996, S. 341; B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 182.

324 So bezeugt Mazarin: »Il est persuadé que tout doit être sacrifié pour son cardinalat«, Carnets de Mazarin, XIII, S. 3, zit. nach Chérueil 1855, Bd. II, S. 13.

325 Die Motivwahl liegt auch insofern nahe, als in der französischen Edition von Apuleius' *Metamorphosen* von 1648 (Nicolas und Jean de La Coste) die Gesänge der Musen zwei Mal erwähnt werden. Vgl. B. Gady zu Cat. 66 in Ausst. Kat. Paris 2016, S. 185, Anm. 2.

326 Der Gesamtbetrag des Mobiliars in der Antichambre ließ sich nicht zweifelsfrei ermitteln, erreichte jedoch mindestens 3.232 livres und höchstens 4.030 livres (siehe näher S. 235 in der vorliegenden Arbeit).

2.2 Die Chambre des Muses

ein Kaminschirm für zusammen 10 livres. Das Eisengitter im Kamin wird auf 20 sols; zwei *guéridons* aus Nussbaum werden auf 10 livres geschätzt.³²⁷ Hohe Werte werden für Spiegel und Lüster angegeben. Ein großer Spiegel mit einer Bordüre aus ziseliertem Silber erreicht im Récolement 1.500 livres; zwei weitere ovale und ebenfalls mit Silber verzierte Spiegel werden auf jeweils 150 livres geschätzt.³²⁸ Anhand der Lüster wird die Wertsteigerung am einzelnen Objekt besonders deutlich: Vier Kristalllüster werden auf 250 livres pro Stück geschätzt,³²⁹ während sich in der Antichambre nur zwei Lüster für je 200 livres befanden. In der Chambre des Muses hing zudem die wertvollste Tapisserieserie aus Fouquets Besitz, eine achteilige Serie *haute lisse* aus der englischen Mortlake-Manufaktur, durchwebt mit Silber- und Goldfäden, mit einer Geschichte von Venus und Vulkan,³³⁰ die von grünen Vorhängen geschützt wurde. Im Récolement von 1665 werden für die Tapissereien hohe 12.000 livres angegeben; der König erwirbt sie für 11.789 livres.³³¹ Die Maße werden benannt mit »trois aulnes et demye de hault sur trente sept aulnes de cours«,³³² also etwa 4,16 m hoch und 43,97 m lang.

Die beschriebene Möblierung muss als unvollständig eingestuft werden, insbesondere aufgrund des fehlenden Bettes, das üblicherweise mit seinen zugehörigen Sitzmöbeln das luxuriöse Herzstück einer Chambre bildete. Vermutlich verhinderten die noch unvollendeten Arbeiten am Alkoven seine ständige Aufstellung. Einige überaus wertvolle Betten wurden im Gardemeuble aufbewahrt, von denen indes keines eindeutig der Chambre zugeordnet werden kann.³³³ Auch die Abwesenheit unterschiedlicher Sitzmöbel, über die sich die sozialen Hierarchien abbilden ließen, entspricht nicht der üblichen Ausstattung eines Empfangsraums.³³⁴ Ohne das Bett wird eine Einschätzung der mobilen Ausstattung von Fouquets Chambre im zeitgenössischen Vergleich erschwert und verliert der Gesamtwert der mobilen Objekte an Aussagekraft, da das Bett mit zugehöriger Sitzgarnitur üblicherweise den wertvollsten Teil des Mobiliars bildete.

327 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 134v–135r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 42v–43r.

328 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 26v–27r. Die Maße der Spiegelgläser bewegen sich zwischen 30 und 35 Zoll.

329 Vgl. Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r.

330 Fünf der acht Tapissereien haben sich erhalten. Vgl. Paris, Mobilier national, GMTT-36-001–005, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-001> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-002> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-003> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-004> [13.8.2021], <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-005> [13.8.2021].

331 Vgl. État des meubles 1665, Arch. nat., O¹ 3282 B, in: Bonnaffé 1882, S. 98. In der Liste der für den König erworbenen Objekte in den *Mélanges Colbert* werden leicht abweichend 11.819 livres angegeben. Vgl. Bibl. nat., Mél. Colbert, 280, 1668, fol. 305r.

332 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 42v.

333 Vgl. zu den Betten in Vaux-le-Vicomte näher S. 405–408 in der vorliegenden Arbeit.

334 Vgl. zu den über Sitzmöbel vermittelten Hierarchien Courtin 2011a, S. 58.

Dennoch zeigt sich in der *Chambre des Muses* eine raumtypische Wertakkumulation, die sich auch in den Pariser *Hôtels particuliers* beobachten lässt. Ein Beispiel liefert die *Grande chambre* im *Hôtel* von Louis Hesselin, wo die Ausstattung auf insgesamt 9.395 livres geschätzt wurde,³³⁵ was im Verhältnis zu Vaux-le-Vicomte insofern beachtlich ist, als Hesselin Fouquet in finanzieller Prosperität und politischem Einfluss weit unterlegen war. Die wertvollsten Gegenstände aus Hesselins Besitz, etwa 10 Prozent des Werts aller in seinem *Hôtel particulier* sich befindenden Objekte, wurden in der *Chambre* versammelt.³³⁶ Eine der *Chambre des Muses* ähnliche Wertschätzung zeigt sich im *Hôtel Lambert* in der *Grande chambre* des im Erdgeschoss zum Garten gelegenen Appartements, dessen Objekte auf insgesamt 15.984 livres geschätzt wurden.³³⁷ Allein 9.000 livres entfielen auf das Bett mit den zugehörigen Sitzmöbeln, das entsprach über der Hälfte des Gesamtwerts. Auch für Fouquets *Chambre* kann folglich von mindestens einer Verdopplung des Wertes der »endgültigen« Möblierung mit Bett ausgegangen werden.

In der genannten *Grande chambre* im *Hôtel Lambert* fällt darüber hinaus eine inventarisierte Tapisserieserie auf, bei der es sich um eine Variation der Vulkan-Serie handelte, die auch in Fouquets *Chambre* hing. Die in der Zeit sehr renommierten Tapisserien aus Mortlake gingen auf eine Mitte des 16. Jahrhunderts entstandene flämische Serie zurück, die im 17. Jahrhundert um weitere Szenen erweitert wurde, so dass sich eine Variation von insgesamt etwa fünfzehn Darstellungen ergab.³³⁸ Motive und Bordüren wurden den Geschmacksvorgaben und räumlichen Kontexten angepasst.³³⁹ Versionen der Serie besaßen neben Lambert de Thorigny auch der Abbé de La Rivière sowie Kardinal Jules Mazarin, mit großen Diskrepanzen bezüglich der Schätzwerte. Während die neunteilige Serie im Besitz von La Rivière³⁴⁰ auf die hohe Summe von 30.000 livres geschätzt wurde, kamen die sieben Bildteppiche Lamberts auf 5.000 livres, was ohne Zweifel auch mit ihren deutlich geringeren Maßen zu erklären

335 Vgl. Nachlassinventar von Louis Hesselin 1662, Arch. nat., Min. centr., XX, 310, Transkription von Nicolas Courtin, S. 306.

336 Vgl. Courtin 2011a, S. 79–80.

337 Vgl. Nachlassinventar von Nicolas Lambert de Thorigny 1692, Arch. nat., Min. centr., XII, 217, Transkription von Nicolas Courtin, S. 352.

338 Vgl. Siple 1939, S. 168. Die originale Serie, nach der in England mindestens 50 Kopien und Variationen entstanden, hängt seit 1895 in Biltmore House, Biltmore, USA. Ihr Auftraggeber und ihre künstlerische Autorschaft wurden viel diskutiert; naheliegend ist ein italienisch beeinflusster flämischer Künstler und eine Übereinstimmung mit einer 1547 erwähnten Serie im Besitz von Heinrich VIII. von England. Die erste Serie in Mortlake wurde 1620–1622 produziert. Vgl. Siple 1938, S. 212–217.

339 Vgl. Siple 1939, S. 268, für eine Auflistung der einzelnen in Mortlake entstandenen Serien S. 274–278.

340 Es handelte sich um eine in Mortlake gewebte Serie aus dem Atelier von Philippe de Maechts, entstanden um 1622/23 nach den Kartons von Henri Lerambert (um 1600). Aufbewahrt wurden die Bildteppiche im *Gardemeuble*, so dass keine Aussage zu ihrer Hängung getroffen werden kann. Vgl. Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin, S. 398.

ist.³⁴¹ Mazarins neunteilige Version bleibt im Inventar von 1653 ungeschätzt und befand sich 1661 nicht mehr in seinem Besitz.³⁴² Verglichen mit Lambert de Thorignys Tapissereien bewegte sich Fouquet mit 12.000 livres auf einem deutlich höheren Niveau, was indes durch die mehr als zweieinhalbmal so teure Serie von Louis de La Rivière relativiert wird. Auch bleibt zu unterstreichen, dass es sich bei Fouquets Serie um die mit Abstand wertvollsten Tapissereien im Schloss handelte. Die Mortlake-Serie vermag somit zwei bereits festgestellte Aspekte zu untermauern: Zum einen deutet sich Fouquets zweitrangiger Status als Sammler von Tapissereien an, zum anderen verdeutlichen sich die eingangs skizzierten Konkurrenzen in der kulturellen Welt, die nicht zwangsläufig mit dem sozialen Status des Sammlers korrelierten. So hebt sich im konkreten Fall der Vulkan-Serie der Abbé de La Rivière hervor, auch neben dem in sozialem Rang und machtpolitischen Einfluss weit über ihm stehenden Fouquet und – so ist zu vermuten – sogar neben Mazarin.

2.2.3 Jean de La Fontaines poetische Verarbeitung der Tapisserieserie der *Histoire de Vulcain*

Die Tapisserieserie der *Histoire de Vulcain* steht im Mittelpunkt des IX. Fragments in Jean de La Fontaines *Songe de Vaux*.³⁴³ La Fontaine ist der einzige der über Vaux-le-Vicomte schreibenden Literat*innen, der auch die mobile Ausstattung berücksichtigt und über die Erhebung der Tapissereien zum literarischen Gegenstand ihre über Wert und Hängungsort etablierte Bedeutung untermauert. Seine Wahl erklärt sich vermutlich durch den narrativen Charakter der Bildteppiche, der von La Fontaine für eine poetische Nacherzählung des Mythos um die Liebe zwischen Mars und Venus und ihrer Aufdeckung durch Vulkan genutzt wird. Die Tapisserieserie bot eine willkommeneren Vorlage als die an der Decke dargestellten Allegorien, die sich zu keiner fortlaufenden Narration zusammenfügen. Keineswegs jedoch werden die Tapissereien zu einem einfachen Vorwand eines von den Darstellungen losgelösten poetischen Literaturstücks – vielmehr hinterlassen das Medium der Tapiserie und deren Bildhaftigkeit umfassende Spuren im Text. Ebenso schreibt der Text die Bilder fort, wo sie dem Dichter in ihrer Ausdrucksfähigkeit offenbar begrenzt schienen und so ist das Fragment auch eine konkrete

341 Im Hôtel Lambert: »1 tenture de tapisserie de haute lisse d'Angleterre représentant les amours de Vulcain, contenant 17 aunes de cours sur 2 aunes de haut, en 7 pièces, doublée par bandes de toile.« Nachlassinventar von Nicolas Lambert de Thorigny 1692, Arch. nat., Min. centr., XII, 217, Transkription von Nicolas Courtin, S. 352. Im Hôtel de La Rivière: »1 tenture de tapisserie représentant l'histoire de Vulcain, ci-devant rehaussée d'or fabrique d'Angleterre, contenant 9 pièces de 40 aunes et ½ de cours sur 4 aunes moins demi tiers de haut, tout doublée de toile verte.« Nachlassinventar von Louis de La Rivière 1670, Arch. nat., Min. centr., CV, 835, Transkription von Nicolas Courtin, S. 398.

342 Vgl. Aumale 1861, S. 118; P. Michel 1999, S. 449.

343 Vgl. La Fontaine 1967, IX: Les Amours de Mars et de Venus, S. 227–232.

Veranschaulichung des ebenfalls im Kontext der *Chambre des Muses* in Fragment II entwickelten Paragone der Künste, aus dem die Dichtkunst siegreich hervorgeht.³⁴⁴

Bereits der erste Satz kündigt die Bilderzählung an,³⁴⁵ die in einer Abfolge szenischer Beschreibungen in Orientierung an den einzelnen Tapissereien erfolgt; meist dienen Absätze im Text als Markierungen der Übergänge. Die Erzählung ist so als ein Abschreiten der Tapissereien im Raum vorstellbar, zudem La Fontaine zwar alle acht Tapissereien berücksichtigt, sich aber nicht an die in den literarischen Quellen des Mythos überlieferte Reihenfolge der Episoden hält.³⁴⁶ Eventuell folgte der Autor der Hängung in der *Chambre des Muses*, wo die räumlichen Voraussetzungen und die Maße der einzelnen Tapissereien ein Abweichen von der chronologischen Reihenfolge begründet haben könnten. Auch das Fehlen der lateinischen Inschriften in Fouquets *Mortlake*-Reproduktion ermöglichte eine von den Quellen variierende Hängung.³⁴⁷ Nach einer kurzen Einführung zum Hintergrund des Mythos um Mars' Belagerung von Kythera bildet die Vorbereitung seines ersten Treffens mit Venus den Auftakt. La Fontaine hält sich in seiner Beschreibung eng an die bildliche Vorlage³⁴⁸ und reichert die Szene mit zahlreichen Evokationen von Mars' Intentionen und seiner Gefühlswelt an; immer wieder wird zudem zum Betrachten der Tapissérie aufgefordert.³⁴⁹ Auch die dem Medium der Tapissérie eigenen materiellen Effekte spiegeln sich bei La Fontaine, wenn er beispielsweise die im Textil aufwendig gearbeitete Rüstung und den farbigen Mantel hervorhebt.³⁵⁰

Die anschließende Szene, deren Vorlage verloren ist, schildert die Eroberung von Venus und die Liebesmomente zwischen den Göttern.³⁵¹ Der Wechsel zum nächsten Bildteppich wird in Vers 32 mit einer Beschreibung von Apolls Eifersucht verdeutlicht, gefolgt von der Entdeckung der Liebenden und Vulkans schmerzhafter Reaktion auf den Betrug. Eleanor Titcomb hat für diese Szene einen Bildteppich als Vorlage benannt,

344 Vgl. Teil III, Kapitel 3.1 (Paragone der Künste) in der vorliegenden Arbeit, zu La Fontaine S. 300–302.

345 Die formalen Eigenheiten des Fragments werden im Folgenden nicht einbezogen, da sie in der Sekundärliteratur bereits umfassend analysiert wurden. Vgl. z. B. Gallardo 1996, S. 81–86.

346 Die Tapisserieserie stützt sich auf die Versionen des Mythos in Ovids *Metamorphosen* und Homers *Odysee*. Vgl. Siple 1938, S. 217.

347 Die flämischen Originale zeigen im Gegensatz zu der in *Mortlake* entstandenen Version lateinische Verse zur Erklärung der Szenen, die so den Interpretationsspielraum deutlich verengen und eine Veränderung der Chronologie erschweren. Vgl. Siple 1938, S. 218.

348 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Mars revêtant son armure*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-004, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-004> [13.8.2021].

349 Vgl. La Fontaine 1967, bspw. S. 228: »Considerez-le« (V. 11), »Voyez« (V. 25), »La peine de Vulcan se void representée« (V. 50); S. 229: »mille pensers qu'en ses yeux on voit peints« (V. 53), »Le voicy« (V. 57), »Voyez-vous ce Galant qui les montre du doigt?« (V. 59); S. 230: »Celle que vous voyez« (V. 69), »Sur un lit de repos voyez Mars et sa Dame« (V. 79), »On ne pourrait entr'eux voir un plus bel accord« (V. 82), »Considerez plus bas« (V. 83). Siehe auch Dandrey 2004, S. 106–107.

350 Vgl. La Fontaine 1967, S. 228, V. 16.

351 Vgl. ebd., V. 17–31.

2.2 Die Chambre des Muses

der nicht zu Fouquets Serie gehört.³⁵² Details in La Fontaines Text lassen diese Identifikation plausibel erscheinen,³⁵³ doch bleibt sein konkreter Zugriff hierauf schwer erklärbar. Die Entdeckungs-Szene findet sich ebenso in einer Tapiserie von Fouquets Serie vor einer aufwendigen Palastarchitektur dargestellt.³⁵⁴ Der von links ins Bild eilende Vulkan wird indes von La Fontaine als »Galant«³⁵⁵ beschrieben und auch sonst entfernt sich der Autor erstaunlich weit von seiner Vorlage, ohne das bildspezifische Vokabular aufzugeben.³⁵⁶

Auch das Text-Bild-Verhältnis der nächsten Szene³⁵⁷ veranschaulicht den selektiven Zugriff auf die Darstellungen, denn La Fontaine rückt die kleine Hintergrundszene, die Mars und Venus mit Vulkan und dem Netz zeigt, in den Mittelpunkt seiner Betrachtung.³⁵⁸ Offenbar zielte der literarische Anspruch weniger auf eine nahe textliche Übersetzung der Tapisseries, als auf die Veranschaulichung der nur begrenzt abbildbaren, in der Literatur aber weit entwickelbaren Gefühlswelt. Auch die verbleibenden Tapisseries bestätigen dies, so die folgende Szene,³⁵⁹ deren bildliche Vorlage um Vulkans Beschwerde bei Jupiter den Akzent auf die Landschaftsdarstellung legt, während La Fontaine einen Dialog zwischen Jupiter und Neptun wiedergibt. Seine abschließende Beschreibung bleibt wiederum eng an der bildlichen Darstellung³⁶⁰ der Herstellung des Netzes und Präparierung des Bettes; die Überführung der Liebenden durch die Götter, deren Vorlage verloren ist, erscheint abschließend überaus knapp. In einem kurzen Nachwort erläutert La Fontaine, das wichtigste Thema nicht mehr aufgenommen zu

352 Vgl. Titcomb in La Fontaine 1967, S. 216–217. Bei der vorgeschlagenen Tapiserie handelt es sich um »Apollo warns Venus«, Mortlake-Manufaktur (1670–1685), Victoria and Albert Museum, London, INV T. 347-1965, <https://collections.vam.ac.uk/item/O364968/apollo-warns-venus-tapestry-mortlake-tapestry-factory/> [9.9.2022].

353 So schildert La Fontaine bspw. den Moment, in dem Vulkan sein Hammer aus der Hand fällt, was in der Tapiserie exakt so verbildlicht ist. Vgl. La Fontaine 1967, S. 229, V. 54.

354 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Mars et Vénus surpris*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-005, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-005> [13.8.2021].

355 Vgl. La Fontaine 1967, S. 229, V. 59: »Voyez-vous ce Galant qui les montre du doigt?«

356 Vgl. ebd., V. 50–53: »La Peine de Vulcan se void représentée: / Et l'on ne diroit pas que les traits en sont feints. / [...] / Roule mille pensers qu'en ses yeux on voit peints.«

357 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: L'infidélité de Vénus*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-002, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-002> [13.8.2021].

358 Die Tapiserie zeigt einen prächtig gestalteten Innenraum mit Neptun und Amor im Vordergrund, die sich bei Vulkan für die Befreiung von Mars und Venus einsetzen. Die Entdeckungsszene der Liebenden ist weit im Hintergrund auf einem Gemälde an der Wand gezeigt; unter ihnen stehen die drei weinenden Grazien. Die Szene – einzig bei Homer belegt – situiert sich nach der Gefangennahme von Mars und Venus durch Vulkans Netz. La Fontaine verkehrt die Reihenfolge und lässt Neptun, eigentlich im Zentrum der Darstellung, gänzlich unerwähnt. Die »trois Graces pleurantes« (La Fontaine 1967, S. 230, V. 28) werden genannt, doch ihre Trauer gilt nicht der gefangenen, sondern der gefallenen Venus.

359 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Vulcain se plaignant à Jupiter*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-003, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-003> [13.8.2021].

360 Vgl. *Tenture de l'Histoire de Vulcain: Jupiter tendant le filet*, Paris, Mobilier national, GMTT-36-001, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-36-001> [13.8.2021].

haben, nämlich »les reflexions que firent les Dieux, mesme les Deesses, sur une si plaisante aventure.«³⁶¹ Den Abschluss sollte folglich erneut eine über die Möglichkeiten des Abbildbaren hinausgehende Darstellung der Kommentare der Götterwelt bilden.

Sowohl die Tapisserien als auch der Text von La Fontaine sind in großem Maße anachronistisch.³⁶² In den Bildteppichen sind die Figuren in modernen und antiken Kostümen vor flämischer Landschaft und in italienisch anmutenden Renaissance-Innenräumen platziert. La Fontaine verlegte seine Erzählung in einen französischen, zeitgenössischen Zusammenhang. Mars erscheint als galanter Ritter, gekleidet für die »jours des tournois«.³⁶³ Die Rivalität mit Apoll wird dem gesellschaftlichen Kontext des 17. Jahrhunderts angepasst, wodurch sich für die Leser*innen eine identifikatorische Ebene eröffnete.³⁶⁴ Mars erhält aufgrund seiner kriegerisch-militärischen Auszeichnungen den Vorzug, wohingegen Apoll als ein Schöngest und spezifisch gebildeter *çavant* gezeichnet wird, was ihm im gesellschaftlichen Umgang der Zeit zum Nachteil gerät.³⁶⁵

Das allegorische Deckengemälde in der *Chambre des Muses* ließ La Fontaine unkommentiert. Die narrative Tapisserieserie hingegen bot ein breites Potential an poetischer Übertragbarkeit und konnte allein über ihre Erhebung zum Textgegenstand den panegyrischen Interessen Fouquets gerecht werden.

2.3 Das Cabinet des Jeux

Die Enfilade von Fouquets Appartement endet in einem Cabinet, genannt »des Jeux«, dessen Ausstattung in mancher Hinsicht mit den Gestaltungsprinzipien von *Antichambre* und *Chambre* bricht (Abb. 29). Während sich letztere sowohl in ihrer formalen Ausstattung als auch in der inhaltlichen Komplexität der in den Deckengemälden umgesetzten Programme ähneln, hat das deutlich kleinere Cabinet eine Dekoration erhalten, deren entscheidende Impulse in der Tradition seines Raumtypus zu suchen sind. Verschiedene Einflüsse italienischen und französischen Ursprungs, die spätestens seit dem 16. Jahrhundert die Geschichte der Cabinet-Dekors bestimmen, verschränken sich in Vaux-le-Vicomte zu einer raffinierten Ausstattung. Zugleich fügt sich der Raum in eine

361 La Fontaine 1967, S. 232.

362 Vgl. Titcomb in ebd., S. 220–221.

363 Ebd., S. 228, V. 14.

364 Auch im Palais der Venus genießt man die Zerstreungen des 17. Jahrhunderts. Vgl. ebd., S. 230, V. 65–67: »[...] [J]eux et fleurettes, / Plaisans devis et chansonnettes: / Mille bons mots, sans conter les bons tours.«

365 Einen ganzen Absatz widmet La Fontaine diesem Gegensatz der beiden Anwärter: »Il [Apoll] estoit beau ; mais il faisoit des Vers; / Avoit un peu trop de doctrine; / Et qui pis est, çavoit la Medecine. / Or soyez seur qu'en amours, / Entre l'homme d'épée et l'homme de science, / Les Dames au premier inclineront toujours; / Et toujours le plumet aura la preference. / Ce fut donc le guerrier qu'on ayma mieux choisir.« Ebd., S. 229, V. 37–44.

2.3 Das Cabinet des Jeux

vornehmlich um die Jahrhundertmitte zu beobachtende Entwicklung französischer Cabinets, die in ihrer Kumulation von Luxus und Exquisitität mehr und mehr zu einem Zeichen sozialen Aufstiegs avancierten.³⁶⁶

Hinsichtlich konkreter räumlicher Funktionen in Vaux-le-Vicomte ist den zeitgenössischen Quellen nur wenig zu entnehmen. Zum Zeitpunkt von Fouquets Sturz war der Raum nicht möbliert; das Inventar von 1661 hebt einzig die Vergoldungen hervor.³⁶⁷ Die heute übliche Bezeichnung hat dennoch ihre Berechtigung, da der Raum in einer Rechnung des dort arbeitenden Tischlers Jacques Prou bereits als »cabinet à jouer«³⁶⁸ bezeichnet wird, was durchaus wörtlich verstanden werden könnte. Jean Hérault de Gourville bezeugt in seinen *Mémoires* regelmäßig in Gesellschaft stattfindende Spiele unter der Federführung von Madame Fouquet sowie eine Spielleidenschaft von Fouquet selbst.³⁶⁹ Ob das Cabinet tatsächlich für gesellige Zusammenkünfte bestimmt war, bleibt spekulativ, doch deutet die Bezeichnung auf eine schon zum Zeitpunkt seiner Entstehung assoziierte Unbeschwertheit seiner räumlichen Konnotationen.

Eine Benennung von im Cabinet des Jeux tätigen Künstlern ist nur für Paul Gougeon, genannt La Baronnière, möglich, der »au desir et sous la conduite de Monsieur Le Brun«³⁷⁰ die umfangreichen Vergoldungen ausführte.³⁷¹ Hervorzuheben ist angesichts diverser Tierdarstellungen zudem der darauf spezialisierte flämische Maler Nicasius Bernaerts, zu dessen Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte sich jedoch nur eine einzelne Quittung über die niedrige Summe von 100 livres ohne weitere Hinweise erhalten hat.³⁷²

Zu Beginn der 1970er Jahre fiel die Entscheidung, den Raum in den touristischen Rundgang einzubinden, wobei zu diesem Anlass ein zu diesem Zeitpunkt noch an der Rückwand angebrachtes Porträt der Maréchale de Villars³⁷³ durch ein Ensemble von

366 Vgl. Mérot 1989, S. 49.

367 »Dans le cabinet attenant de ladite chambre [d. i. die Chambre des Muses] qui est tout doré, Il n'y a aucun meuble.« Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 135r.

368 *Mémoire des ouvrages de menuiserie fait et fournis et livré pour Monsieur le procureur general tant au chasteau de Vaux-le-Vicomte qu'à celui de Maincy par moy, Jacques Prou, menuisier, par ordre de Monsieur Le Brun*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V. III, S. 208.

369 Vgl. Gourville 2004, S. 123; siehe auch Howald 2011, S. 76.

370 *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans le cabinet de Monsieur le Procureur general a Vaux, dedans l'apartement d'embas, par Paul Gougeon dit La Baronniere* [16. März 1659], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. I, S. 228. Zu Paul Gougeons weiterer Karriere und seinen diversen Verbindungen zu Le Bruns Familie vgl. B. Gady 2010, S. 369–370.

371 Über die Verwendung zweier unterschiedlicher Techniken der Vergoldung – »à la détrempe« und »à la mixtion« – wurden ein brillierender und ein matter Effekt hervorgerufen: »Ces deux techniques différentes permettent à l'ensemble de la dorure de jouer avec la lumière et ainsi de mettre en valeur le travail de sculpture avec une alternance de brillance et de matité.« Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2015), S. 3.

372 Vgl. die Quittung von Bernaerts vom 3. April 1661, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 233.

373 Vgl. näher S. 341–342 in der vorliegenden Arbeit.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet



Abbildung 29. Vaux-le-Vicomte, Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, genannt Cabinet des Jeux, um 1657–1661

2.3 Das Cabinet des Jeux

quadratischen Spiegelfeldern ersetzt wurde.³⁷⁴ Wurde damit zwar durchaus ein um die Mitte des 17. Jahrhunderts typisches Gestaltungselement der Cabinets gewählt, bedeutete dies zugleich eine wesentliche Veränderung der ursprünglichen Raumwirkung.³⁷⁵ Dass bereits unter Fouquet Spiegel angebracht waren, erscheint aufgrund fehlender Hinweise in den Inventaren unwahrscheinlich, zumal die in den Wanddekor integrierten Spiegelfelder im Appartement von Madame Fouquet im Obergeschoss explizit erwähnt werden.³⁷⁶ Vermutlich war die Wand im Cabinet des Jeux ursprünglich ebenfalls vertäfelt.

Die Rahmung von Türöffnung und Supraporte ist offenbar Teil der originalen Ausstattung (Abb. 30),³⁷⁷ nicht jedoch das dort eingelassene, signierte Blumenstillleben des Antwerpener Malers Jan Baptist Bosschaert.³⁷⁸ Im späten 18. Jahrhundert nennen die Beschreibungen von Henry Goudemetz und Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville über der Tür einen *Saint Joseph* von Jusepe de Ribera,³⁷⁹ was eine Anbringung von Bosschaerts Stillleben Ende des 18. oder im frühen 19. Jahrhundert vermuten lässt. Dézallier nennt das Gemälde von Ribera in seinen Ausgaben von 1755, 1762 und 1768 noch nicht, sondern erst ab 1779. Teil der ursprünglichen Dekoration war das Gemälde also offensichtlich nicht; zudem hätte ein biblisches Sujet nicht nur mit der Ikonographie des Raumes, sondern mit jener des gesamten Appartements gebrochen.

2015 wurde das Cabinet des Jeux einer umfassenden Restaurierung unterzogen, im Zuge derer fünf oder sechs vorausgegangene Restaurierungsphasen vermutet wurden,

374 Vgl. hierzu die in den Archiven der Monuments historiques aufbewahrten Pläne und Dokumente (1991/025/0006). Zwei weitere Spiegel an den Wänden zur Chambre des Muses und zu den seitlichen Parterres ersetzen vermutlich ebenfalls einst hier angebrachte Vertäfelungen.

375 Bis in die jüngste Forschungsliteratur wurden die Spiegel mitunter als Teil der ursprünglichen Dekoration verstanden, so bspw. bei Forray-Carlier 2010, S. 43.

376 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 129v–130r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 39r.

377 Der geschnitzte und vergoldete Rahmen unterscheidet sich von den anderen Türen der Enfilade, die ausnahmslos eine schlichte, bemalte Holzverkleidung mit einem quadratischen Rahmen für die Supraporte erhalten haben. Vgl. Klein 2014, S. 31–32.

378 Das Werk wurde teils irrtümlicherweise der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aktiven niederländischen Künstlerfamilie um Ambrosius Bosschaert zugeschrieben, bspw. bei Pérouse de Montclos 1997, S. 133. Die gut sichtbare Signatur »JBosschaert f[ecit]« und die dem Gemälde in Vaux-le-Vicomte stilistisch ähnlichen Darstellungen von Blumenarrangements in Vasen oder Urnen vor einer Gartenkulisse lassen indes an der Autorschaft von Jan Baptist Bosschaert (1667–1746) keine Zweifel. Vgl. Segal/Alen 2020, Bd. II, S. 867–868. Die Autorin dankt Dr. Klara Alen für den Hinweis auf den Künstler. Im Rahmen einer 2015 vorgenommenen Restaurierung wurde festgestellt, dass die Leinwand nachträglich auf Holz aufgezogen und der Himmel im Hintergrund übermalt wurde. Vgl. den Restaurierungsbericht von Ariel Bertrand (2015), S. 20.

379 Bei Goudemetz 1892, S. 191–192, heißt es: »Au-dessus de la porte est le tableau de Saint Joseph travaillant dans sa boutique et éclairé par Notre-Seigneur. Ce morceau a été jugé par d'habiles connaisseurs pour être le meilleur de tout Praslin.« A.-N. Dézallier d'Argenville 1779, S. 260, spricht von einer Kopie »d'après l'Espagnolet, & qui représente l'atelier d'un menuisier qui travaille à la lueur d'une chandelle.« So auch wiederholt bei Dulaure 1786, Bd. II, S. 255.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet



Abbildung 30. Vaux-le-Vicomte, Blick in die Enfilade des Erdgeschosses aus dem Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Supraporte von Jan Baptist Bosschaert

für die jedoch mangels Quellen weder eine Chronologie noch eine genaue Datierung präzisiert werden konnten. Insbesondere den skulptierten und vergoldeten Elementen, die neben der Malerei etwa die Hälfte des Wanddekors einnehmen, wurde eine hohe Qualität attestiert.³⁸⁰

Der Raumtypus des Cabinet ruft eine vielschichtige Tradition auf, an deren Beginn sein italienischer Vorläufer, das Studiolo, steht. Dessen Disposition am Ende einer Raumfolge ist bereits Ende des 15. Jahrhunderts belegt und spiegelt eine Konnotation von Rückzug und Kontemplation. Der Raum diente der bewussten geistigen Isolierung,³⁸¹ bis sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien seine Funktion langsam hin zu einer Nutzung als Aufbewahrungsort für Preziosen und Kunstobjekte verschob.³⁸² Mit den wachsenden Sammlungen und steigenden repräsentativen Bedürfnissen entstand bald eine Diskrepanz zwischen programmatischen Ansprüchen und der traditionell kleinen Raumgröße.³⁸³ In der Folge trat das Studiolo seine Funktion als hauptsächlicher Aufbewahrungsort der Sammlung an andere Räume ab, in erster Linie an die Galerie, deren räumliche Voraussetzungen den Ansprüchen der Sammlungspräsentation entgegenkamen. Das Studiolo beherbergte nun oftmals spezielle Teile einer Sammlung, charakterisiert durch kleineren Umfang, geringere Größe der Objekte und nicht selten einen hohen Wert einzelner Stücke. So war es an der Wende zum 17. Jahrhundert in Italien zu einer kleinen Kunst- und Wunderkammer geworden, deren Exklusivität man in der Realisierung von aufwendigen und inhaltlich vielschichtigen Ausstattungen zu entsprechen suchte.³⁸⁴

Das französische Cabinet nahm die in Italien geprägten Raumcharakteristika auf.³⁸⁵ Eingeschränkte Zugänglichkeit, geringe Raumgröße und Exklusivität ließen eine intime Atmosphäre entstehen, die sich auch in zahlreichen literarischen Evokationen um die Mitte des 17. Jahrhunderts bestätigt. Exemplarisch verwiesen sei auf die wiederkehrenden Cabinet-Szenen in den Romanen von Madeleine de Scudéry, in denen

380 Die Restaurierung der Malereien und Vergoldungen an Wänden und Decke wurde vom 20. Juni bis 15. Oktober 2015 unter Leitung von Ariel Bertrand unternommen. Nahezu die gesamte Ausstattung wies Eingriffe nach ihrer Entstehungszeit auf, die im Zuge der Restaurierung so weit wie möglich rückgängig gemacht wurden.

381 Vgl. Liebenwein 1977, S. 137.

382 Vgl. ebd., S. 142–164.

383 Ein anschauliches Beispiel liefert das unter Giorgio Vasari aufwendig und programmatisch anspruchsvoll ausgestattete Studiolo von Francesco I. de' Medici im Palazzo Vecchio in Florenz (1570–1572), aus dem letzterer bereits 1586 zahlreiche Sammlungsobjekte in die mit einer neuartigen Sammlungsarchitektur gestaltete Tribuna in den Uffizien überführen ließ. Vgl. ebd., S. 157; Alberts 2016, S. 186–187.

384 Vgl. Liebenwein 1977, S. 158.

385 Exemplarisch seien die bei Antoine Furetière genannten Raumfunktionen zitiert: »Le lieu le plus retiré dans le plus bel appartement des Palais, des grandes maisons [...] signifie aussi, un petit lieu retiré dans les maisons ordinaires, [...]: c'est où l'on estude, & où l'on serre ce qu'on a de plus précieux.« Furetière 1690, Bd. I, n. p. Siehe für eine Übersicht der zeitgenössischen Definitionen auch Schulten 1999, S. 385–387.

das Cabinet als Ort von Träumen und Kontemplation in Abkehr von der Gesellschaft erscheint, zudem zur Kulisse für private Unterhaltungen, den Austausch von Geheimnissen, den Empfang von wichtigen Nachrichten oder die Offenbarung von Gefühlen wird.³⁸⁶ Jene räumlichen Konnotationen übersetzten sich in den 1650er Jahren in Paris und Umgebung in ein wiederkehrendes Formenrepertoire, zu dem ein dichter Grotteskendekor an Wänden und Decken, umfangreiche Vergoldungen, das Anbringen von Spiegeln und die Schaffung eines geschlossenen Raumerlebnisses zählten. Zwar mahnt die geringe Anzahl der noch erhaltenen Cabinets zur Vorsicht bezüglich übergreifender Aussagen, doch scheint es, als habe sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich ein spezifischer Raumtypus mit einer verbindlichen Formensprache herausgebildet.

In Vaux-le-Vicomte ist die Decke des Cabinet (Abb. 31) durch breite, vergoldete Stuckrahmen in einen rechteckigen Gewölbespiegel und ein darin eingelassenes ovales Bildfeld gegliedert, das in Tafelbildperspektive eine auf dichte Wolken gebettete weibliche Allegorie der Nacht zeigt (Abb. 32). Die Wölbung ist mit farbigen Grottesken auf hellem Grund gestaltet (Abb. 33), angereichert mit einem variantenreichen motivischen Repertoire, das Blütengirlanden, Öllampen, Fruchtschalen und Piedestale mit Vasen sowie Überwürfe mit Fouquets Chiffre einschließt. Geflügelte Putten agieren in den Grottesken, tragen goldene Füllhörner mit Früchten und Blumen oder halten sich an der Blütengirlande fest. In naturalistischer Form sind zudem zahlreiche kleine Tiere gezeigt, die teils auf den Piedestalen sitzen, sich teils in die Ornamentik einfügen. Erkennbar sind Eichhörnchen, Löwen und Schlangen sowie Schnecken, Frösche, Eidechsen und Falter. An den gänzlich vertäfelten Wänden setzt sich der Grotteskendekor fort, auch hier durchsetzt mit zahlreichen gegenständlichen Motiven, zu denen Vasen, Trophäen, Masken, Merkurstäbe, Vögel, Füllhörner und musische Gegenstände zählen, ebenso antik gekleidete Figuren und fingierte Medaillons mit antikisierenden Profilbildnissen in Grisaille. Die Grottesken sind damit – im Gegensatz zu ihrer füllenden, rahmenden oder gliedernden und oftmals sekundären Funktion – zum primären Gestaltungselement von Wänden und Decke erhoben.

Entsprach die Ausstattung so zum einen einer typischen Cabinet-Gestaltung der Zeit, wurde zugleich eine reiche Tradition antiker und italienischer Vorläufer aufgerufen. Für die französische Prägung der neuzeitlichen Grotteske, deren Geschichte Ende des 15. Jahrhunderts in Italien mit der Entdeckung der ornamentalen Wandmalereien in der Domus Aurea beginnt,³⁸⁷ ist in erster Linie der kaum zu überschätzende Einfluss der Arbeiten von Raffael und seinen Schülern zu nennen. Während die antiken Originale

386 Vgl. die Beispiele bei Morlet-Chantalat 1993, S. 423–432.

387 Die Domus Aurea, römischer Palast von Kaiser Nero und um 100 n. Chr. durch ein Feuer zerstört, wurde Ende des 15. Jahrhunderts entdeckt und bis 1906 vollständig ausgegraben. Die teils begehbaren, mit Grottesken dekorierten Räume wurden zu einem Anziehungspunkt für Künstler, welche die dort gesehene Formensprache weiter verbreiteten. Vgl. Scholl 2004, S. 65–77.

2.3 Das Cabinet des Jeux



Abbildung 31. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

bereits seit dem 16. Jahrhundert zunehmend in den Hintergrund traten, entwickelte Raffaels Verschmelzung jener Vorbilder mit eigenen Kompositionselementen eine weitreichende Wirkung und zog eine nahezu unüberschaubare Materialfülle nach sich.³⁸⁸ Die Vermittlung der italienischen Grotteske nach Frankreich setzte in vollem Umfang mit der Berufung von Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio durch Franz I. nach Fontainebleau ein. Der Romano-Schüler Primaticcio griff in seiner ornamentalen Dekoration der 1738 zerstörten Galerie d’Ulysse direkt auf die antiken Grottesken der Domus Aurea sowie die raffaelschen Werke zurück; zudem sind eigens auf die Grotteske spezialisierte Maler in Fontainebleau belegt. Entscheidend für die weitere französische Entwicklung der Grotteske seit der Mitte des 16. Jahrhunderts waren anschließend Jacques IAndrouet Du Cerceau, dessen ornamentale Vorlagen umfassend rezipiert

³⁸⁸ Zu nennen sind insbesondere die unter Raffael 1515–1519 im Vatikan entstandenen Arbeiten in der Stufetta und der Loggetta des Kardinals Bibbiena sowie der Loggia. Die Wertschätzung dieser Grottesken führte teils sogar zu ihrer Erhebung über die antiken Originale. Vgl. Irmscher 1984, S. 154–155.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet



Abbildung 32. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Zentralbild: Die schlafende Nacht, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 33. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement von Nicolas Fouquet, Wölbung, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

2.3 Das Cabinet des Jeux

wurden, sowie Etienne Delaune, dessen Grotteskenentwürfe in großer Zahl 1561–1581 in kleinformatigen Drucken erschienen.³⁸⁹ Zudem sollten die Deckengestaltungen von Pietro da Cortona auch im Bereich der Ornamentik einflussreich sein: Cortona erreichte insbesondere im Palazzo Pitti in Florenz unter Verwendung fast ausschließlich antiker Ornamente eine überbordende Fülle und gab, wenn auch im architektonischen Rahmen bleibend, die antike lineare Flächigkeit zugunsten weicher, plastizisierter Elemente auf. Die in den 1630er und 1640er zahlreich in Italien weilenden französischen Künstler vermittelten jene Formsprache ebenso nach Paris wie die sich dort aufhaltenden italienischen Künstler, darunter Francesco Romanelli oder Stefano della Bella. Insbesondere letzterer, der 1639–1650 in Paris arbeitete, war einer der wichtigsten italienischen Entwerfer für den Ornamentdruck.³⁹⁰

In den französischen Cabinets der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts findet sich die Grotteske nahezu ausschließlich auf den Vertäfelungen. Eine entscheidende Aufwertung erfolgte über das 1644 von Simon Vouet und Noël Coypel ausgestattete Cabinet des bains im Palais Royal,³⁹¹ dessen heute verlorene Dekoration 1647 von Michel Dorigny gestochen und publiziert wurde.³⁹² Vouet führte in deutlicher Anlehnung an Raffaels Loggien plastische und dichte, zur Monumentalität neigende Kompositionen aus, welche die weitere Verwendung von Grottesken in französischen Cabinets entscheidend beeinflussten. Die ornamentalen Formen gewannen zunehmend an Bedeutung und griffen auch auf die Decken über. In Vaux-le-Vicomte setzt sich der Grotteskendekor aus räumlichen und flächigen Motiven zusammen, die übergangslos miteinander kombiniert werden, so dass sich ornamentale und abstrakte Formen mit plastischen und naturalistisch wiedergegebenen Figuren verschränken.³⁹³ In ihrer Platzierung vor hellem Grund, der keine Tiefenräumlichkeit entwickelt, verbleiben die Figuren im Bereich des Irrealen. An Wänden und Decke wird die kleinteilige Motivik in eine symmetrische Ordnung eingebunden, wobei das Formenrepertoire trotz farblicher Variationen begrenzt ist. Dies entspricht einer in Frankreich um 1640 einsetzenden Entwicklung, bei der die Reduzierung des formalen Repertoires mit einer Plastizierung und Monumentalisierung der einzelnen Motive einherging.³⁹⁴

389 Vgl. ebd., S. 77–78, 175–180.

390 Vgl. ebd., S. 92–96.

391 Mit Simon Vouets ornamentalen Arbeiten spricht die Forschung mehrheitlich von einer explizit »französischen« Grotteske, deren Definition und Abgrenzung gegenüber den eng verwandten italienischen Vorbildern jedoch unscharf bleiben.

392 Vgl. *Livre de divers Grottesques peintes dans le Cabinet des Bains de la Reine Regente, au Palais Royal, 1647*.

393 Nur der *lambris bas* hat keinen Grotteskendekor erhalten, sondern zeigt dekorative Frucht- und Blumenkörbe im Wechsel mit Vasen und fingierten Steinbüsten. Auf größeren rechteckigen Feldern finden sich zudem figürliche Darstellungen mit Putten und diversen Tieren in einer bühnenähnlichen Anordnung vor hellem Hintergrund oder einer Landschaft. Die Szenen haben offensichtlich eine rein dekorative Funktion; ein Paneel mit Meerestieren spielt eventuell auf Fouquets Überseeaktivitäten an.

394 Vgl. Irmscher 1984, S. 94.



Abbildung 34. Michel Dorigny und Mitarbeiter, Deckengemälde eines Cabinet in der Enfilade der 2. Etage im Hôtel de Lauzun, Paris, um 1657–1661

Der Blick auf vor und zeitgleich mit Vaux-le-Vicomte entstandene Cabinets offenbart zahlreiche Parallelen und verdeutlicht seine Zugehörigkeit zu diesem Raumtypus. Ähnliche Gestaltungsprinzipien finden sich etwa zur selben Zeit in einem Cabinet am Ende der repräsentativen Enfilade im Hôtel de Lauzun (Abb. 34):³⁹⁵ Das zentrale Bildfeld mit Flora und Zephyr tritt hinter dem dichten Grotteskendekor an Wänden und Decke in seiner Bedeutung zurück, wobei der schwere Goldgrund den opulenten Effekt verstärkt. An der Decke sind Akanthus-, Blumen- und Tiermotive in überbordender Fülle und zugleich klarer Symmetrie angeordnet. Ähnlich liest sich Germain Brices Beschreibung der Vertäfelungen in einem Cabinet im Hôtel Amelot de Bisseuil (um 1658)³⁹⁶ mit dekorativen Motiven auf Goldgrund, darunter »des oiseaux & des insectes

395 Die Ausstattung der Enfilade in der zweiten Etage des Hôtel de Lauzun entstand unter Verantwortung von Michel Dorigny für Charles Gruyn des Bordes Ende der 1650er Jahre und bietet in ihrer Gesamtheit ein anschauliches Beispiel für die Repräsentation eines aufgestiegenen und reichen Financiers. Vgl. die Beiträge in Kolk 2021, insbesondere Croq 2021, M. Müller 2021, Tellas 2021.

396 Seit 1657 ließ Jean-Baptiste Amelot de Bisseuil in seinem Hôtel particulier im Marais umfassende Umbau- und Ausstattungsarbeiten vornehmen, an denen insbesondere Pierre Cottart, Michel Dorigny, Charles Poerson und Michel Corneille beteiligt waren. Vgl. näher Courtin 1998.

de toute espece«,³⁹⁷ und – motivisch vergleichbar zu Fouquets Cabinet – einem »Dieu du sommeil«³⁹⁸ an der Decke des Alkovens. Hinter der Darstellung von Brice verbirgt sich indes offenbar kein Cabinet, sondern die sogenannte »Chambre aux oiseaux« im Appartement von Charlotte Brûlard, in der Dézallier d’Argenville eine *Déesse du Sommeil réveillée par Diane* an der Decke beschreibt.³⁹⁹

Im Gegensatz zu dem verbreiteten Typus des Cabinet doré⁴⁰⁰ erscheint das Cabinet im Hôtel Colbert de Villacerf (um 1650)⁴⁰¹ mit seinen farbenfrohen Grottesken auf hellem Grund jenem in Vaux-le-Vicomte verwandter, wenn es auch nicht mit derselben kleinteiligen Motivil ausgestattet ist. Parallelen zeigen sich in den symmetrischen Kompositionen, der Kombination aus Mischwesen, vegetativen und tierischen Motiven sowie einer Verschränkung von Flächigkeit und Plastizität. Auch ist, wie in Fouquets Cabinet, die Dreiteilung der Wanddekoration aufgehoben, die vormals oft in Cabinets zur Anwendung kam: In einer Hierarchisierung der Gestaltungselemente konzentrierte sich der ornamentale und rein dekorative Schmuck im unteren Teil der Vertäfelungen, deutlich abgesetzt von darüber platzierten Landschaften, Historienbildern oder Porträts.⁴⁰² Auch die in Vaux-le-Vicomte zu beobachtende Verwendung typologisch der Antike entnommener Objekte und antikisierender Profilmedaillons fügt sich ganz in die Grottesken-Tradition. Der Trophäendekor sowohl musischer Art als auch als Siegesymbol hat seine Ursprünge bereits in der Domus Aurea und zählte im 17. Jahrhundert zu den beliebtesten Zierformen, ebenso wie Blumen- und Frucht Darstellungen sowie Kleintiere und Vögel.

Während sich größere Cabinets oftmals durch eine helle und weite Raumwirkung auszeichneten, suchten ihre kleinen Pendants die exklusiv-intime Atmosphäre durch räumliche Abgeschlossenheit zu intensivieren, so zu beobachten in den Hôtels de

397 Brice 1713, Bd. I, S. 414.

398 Ebd. Der »Dieu du sommeil« wird in der ersten Edition von Brice (1684) noch nicht genannt. Parallelen lassen sich auch in der detailliert beschriebenen Formensprache der Wölbung einer Grande Salle vermuten: »[...] [U]ne frise chargée d’ornemens, de stuc, sur un fond d’or, dont le travail est merveilleux. On y voit des Vases antiques ornez de triomphes, accompagnez de Sphinx, de Brasiers, de Masques, & en un mot, de toutes sortes de Grottesques d’une bizarerie & d’une imagination tout-à-fait belle.« Brice 1684, Bd. I, S. 146. In beiden genannten Räumen zeigt Brice erstaunlich wenig Interesse an den zentralen Bildfeldern.

399 Vgl. Courtin 1998, S. 56.

400 Sogenannte Cabinets dorés werden in zahlreichen Inventaren sowohl der Hôtels particuliers als auch der Anwesen auf dem Land erwähnt; mit den beiden Cabinets von Anna von Österreich im Palais Royal (1645) und im Appartement d’hiver im Palais du Louvre (1653–1654) finden sich auch Beispiele aus königlichen Residenzen. Vgl. Cojannot-Le Blanc 2013, S. 80–82; S. 91, Anm. 6.

401 Die Ausstattung des Cabinet im Pariser Hôtel particulier von Édouard Colbert, Marquis de Villacerf (23, Rue de Turenne), befindet sich heute im Musée Carnavalet in Paris, MB 89/1-MB 89/2, <https://www.carnavalet.paris.fr/collections/lambris-du-cabinet-de-lhotel-colbert-de-villacerf> [13.8.2021].

402 Als Beispiele können die Cabinets in den Hôtels de l’Arsenal, de Bullion, de Lauzun, das Cabinet des Muses im Schloss von Oiron oder das Cabinet de Sainte-Cécile im Schloss von Cormatin genannt werden. Vgl. Mérot 1989, S. 39.

l’Arsenal oder Colbert de Villacerf. Auch im Hôtel de Lauzun, wo die Fenster auf den Quai d’Anjou den Blick auf die Seine eröffnen, wird durch die in der Enfilade stete Abnahme der Raumgrößen und gleichzeitige Steigerung der Dichte der Dekoration auf Goldgrund eine Intensivierung des Raumerlebnisses erreicht. Weiter gesteigert sind die Bemühungen im gänzlich fensterlosen Cabinet des miroirs in der ersten Etage von Schloss Maisons: Den Blicken zunächst entzogen, präsentiert es im direkten Anschluss an das repräsentative Appartement des Königs hinter versteckten Türen eine Kumulation von teuren Materialien und eine ebenso aufwendige wie künstlerisch hochwertige Gestaltung. Die umlaufenden Spiegel unterstreichen den ostentativen Luxus und zielen auf wirkungsvolle visuelle Effekte.⁴⁰³

Im Cabinet des Jeux vermitteln zwar Größe und Raumdisposition den Eindruck gesteigerter Intimität, doch entgegen einer räumlichen Geschlossenheit akzentuieren die beiden großen Fenster eine Verbindung zum Garten und schaffen eine helle, offene Atmosphäre. Die Raumgestaltung orientiert sich an bekannten Topoi des Landsitzes. Die Verbreitung ähnlicher räumlicher Konzepte bestätigt wiederum die Lektüre von Scudéry, in deren Cabinet-Szenen Blickführungen und Perspektiven in den Außenraum eine große Rolle spielen. Im *Grand Cyrus* beispielsweise erfährt Arpalice in einem Cabinet alle Freuden einer tatsächlichen Promenade, ohne den Raum verlassen zu müssen:

»[...] [I]e pretens, le iour de nostre promenade, ne me promener que des yeux: & demeurer dans ce Cabinet dont ie parle, à resuer agreablement. Imaginez-vous [...] que ce Cabinet qui touche mon inclination, est scitué de façon, qu’encore qu’il soit ouuert de deux faces, & qu’on descouure aussi loin que la veuë peut s’estendre, on n’aperçoit pourtant rien que de solitaire.«⁴⁰⁴

Oftmals ermöglichen die diversen Perspektiven in den Außenraum einen facettenreichen Ausblick, wie die Beschreibung eines Cabinet in der *Clélie* zeigt:

»Mais ce qu’il y a d’admirable en ce cabinet, c’est qu’il est ouuert de trois faces, & qu’en entrant on descouvre tout d’un coup trois veuës merueilleuses & differentes, dont la moindre des trois suffiroit à rendre vn Palais tres-delicieux. Car enfin de quelque costé qu’on tourne les yeux, on voit tout ce que la campagne peut faire voir de plus beau.«⁴⁰⁵

403 Das Cabinet des miroirs in Maisons, angebunden an das dem König zugewiesene Appartement, ist zugleich ein Beispiel für eine direkte Rezeption einer luxuriös-königlichen Ausstattung: So ist davon auszugehen, dass die Kuppelausmalung mit den in Blau und Gold ausgeführten Grottesken unmittelbar an die kurz zuvor erfolgte Gestaltung der Salle des bains im Appartement d’hiver im Louvre (1653–1655) anknüpfte. Vgl. Rath 2011, S. 168–169.

404 G. de Scudéry 1656, Bd. VI, S. 634.

405 M. de Scudéry 1973, Bd. VI, S. 1387–1388. Siehe auch Morlet-Chantalat 1993, S. 427.

2.3 Das Cabinet des Jeux

Während in Paris außergewöhnliche Ausblicke naturgemäß schwieriger hergestellt werden konnten,⁴⁰⁶ bot sich im Kontext des ländlichen Anwesens eine bewusste Öffnung der Räumlichkeiten zum Außenraum an. Im Cabinet des Jeux evozieren die polychromen Grottesken fließende visuelle Übergänge zur Vielfalt des Gartens. Ein unbeschwertes Raumgefühl rückte an die Stelle von Gelehrtenatmosphäre und bewusstem Rückzug; eine verspielte Dekoration zielte auf Zerstreung und die Freuden der ländlichen Umgebung, ohne, so scheint es auf den ersten Blick, einen tieferen Bedeutungsgehalt zu verfolgen.

Die Frage nach der Ikonographie verdient indes nähere Aufmerksamkeit, gerade in Anbetracht der minutiös ausgearbeiteten Deckenprogramme der vorangehenden Räume der Enfilade. Die neuzeitliche Grotteske kann, muss jedoch nicht zwangsläufig auch Bedeutungsträger sein.⁴⁰⁷ Mit der Tradierung antiker Ornamentik gingen Bedeutungserweiterungen, formale Variationen und teilweise eine Reduktion auf eine rein dekorative Funktion einher. Jedoch veranlasst die verhältnismäßig umfassende Gegenständlichkeit der im Cabinet des Jeux umgesetzten Grottesken, die Möglichkeit einzubeziehen, dass sie bewusst symbolisch aufgeladen waren. Im Cabinet des miroirs in Schloss Maisons beispielsweise wurde allein über Chiffres, heraldische Symbolik, antikisierende Porträts und eine mit Grottesken bemalte Decke ein aussagekräftiges Programm entwickelt, das zudem in einer Wechselwirkung mit andernorts im Schloss zu findenden Motiven stand.⁴⁰⁸

Die Decke von Fouquets Cabinet wird zunächst von der Figur im zentralen Bildfeld bestimmt (Abb. 32): Eine geflügelte Allegorie der Nacht liegt auf sich unter ihr türmenden Wolken, in tiefen Schlaf versunken. Bis auf den entblößten Oberkörper ist die Figur in eine weite blaue Draperie gehüllt, die links an den Wolken herabfällt und rechts eine wie von einem Windstoß verursachte Aufwärtsbewegung beschreibt. Im linken Bildhintergrund reißt die Wolkendecke auf und taucht die Schlafende in helles, morgendliches Licht. Neben dem dunklen Tuch verweisen einzig die roten Mohnblumen in ihren Händen und der Blumenkranz auf dem Kopf auf ihre Identität.⁴⁰⁹ Diese sehr dezente Charakterisierung schlägt sich in der Rezeption nieder. Zwar beschreibt bereits Jean de La Fontaine die Schlafende als Allegorie der Nacht,⁴¹⁰ doch spricht Nivelon bereits

406 Von der Besonderheit solcher Ausblicke in Paris zeugen beispielsweise Tallemant des Réaux' ausführlichen Hervorhebungen von drei unterschiedlichen Fensterausblicken in seiner Evokation der »Loge de Zirphée« der Marquise de Rambouillet. Vgl. Tallemant des Réaux 1960–1961, Bd. I, S. 449–450.

407 Während davon auszugehen ist, dass der antiken Ornamentik eine mehr oder weniger komplexe Bedeutung eigen war, kann dies in ihrer neuzeitlichen Tradierung nicht mehr generalisiert werden. Vgl. Irmischer 1984, S. 19–20.

408 Vgl. Vivien 2006, S. 73–84; Rath 2011, S. 164–169.

409 Vgl. die Beschreibung bei Ripa 1643/44, Bd. II, S. 178: »Les Pauots dont elle est couronnée monstrent qu'elle est mere du Sommeil.« Weitere (von Le Brun nicht berücksichtigte) Attribute sind nach Ripa der Dreizack und die Fackel.

410 Vgl. La Fontaine 1967, S. 166–167.

von einer Decke »où est représenté le Sommeil sous la figure d'un jeune homme dormant«, ⁴¹¹ womit ihm eventuell eine Verwechslung mit dem schlafenden Bacchus an der Decke der Chambre des Königs unterlief. ⁴¹² Auch Guillet de Saint-Georges identifiziert die Schlafende als »le Sommeil et tous ses attributs«, ⁴¹³ was in der Folge mehrheitlich übernommen wurde.

Jean de La Fontaine ist der einzige zeitgenössische Autor, der dem Deckengemälde einige Zeilen widmet. Seine kurze Beschreibung ist in eine Panegyrik auf Fouquet eingefasst: Während die Musen stets über ihren Förderer wachten, ⁴¹⁴ diene die Allegorie der Nacht »même en dormant« ⁴¹⁵ den Sterblichen. La Fontaine verweist auf den Saft der Mohnblumen, ⁴¹⁶ rühmt die Schönheit der Figur umfassend, hebt die Zeichen des Schlafes in ihren Gesichtszügen hervor und schreibt ihren Reizen die Funktion zu, die »peuples du Permesse« ⁴¹⁷ – gemeint sind die Musen im angrenzenden Raum und eventuell auch die von der Kastalischen Quelle inspirierten Dichter – wachzuhalten und sie somit in ihrer Aufgabe der Lobpreisung Fouquets zu unterstützen. Bis auf diese etwas konstruierte Einbindung in eine Panegyrik, verbleibt La Fontaine bei den von der Figur ausgehenden visuellen Sinnesfreuden. ⁴¹⁸

Das Motiv einer schlafenden Allegorie der Nacht ist in der frühneuzeitlichen Bildtradition relativ selten, wird zudem kaum ohne narrative Einbindung verwendet. Zu erwähnen ist Michelangelos Skulptur am Grabmal von Giuliano di Lorenzo de' Medici in der Kirche San Lorenzo in Florenz (1524–1533), wo eine schlafende Nacht als Pendant zum männlichen Tag erscheint. Le Bruns Darstellung verwandt erscheint zudem die ebenso selbstvergessen schlafende Psyche von Ludovico Cigoli im zerstörten Casino di Amore et Psyche im ehemaligen Casino der Borghese auf dem Quirinal; ⁴¹⁹ ebenso

411 Nivelon 2004, S. 259.

412 Angesichts zahlreicher Fehler in seiner Beschreibung von Vaux-le-Vicomte muss als zweifelhaft gelten, ob Nivelon die Werke Le Bruns tatsächlich vor Ort besichtigt hat. Denkbar ist auch eine nachträgliche Niederschrift des Gesehenen aus dem Gedächtnis und daraus resultierende Ungenauigkeiten.

413 Guillet de Saint-Georges 1854, S. 19.

414 »Leur Troupe [d. s. die Musen], en sa [d. i. Fouquet] faveur pleine d'un doux ennui, / Quand tout dort ici-bas travaille encor [sic] pour lui [...].« La Fontaine 1967, S. 166.

415 Ebd.

416 »Ces pavots qu'ici-bas pour leur suc on renomme, / Tout fraîchement cueillis dans les jardins du Somme, / Sont moitié dans les airs, et moitié dans sa main, / Moisson plus que tout autre utile au genre humain.« Ebd., S. 167.

417 Ebd.

418 Auch über die Form bemüht sich La Fontaine um eine Evokation der passenden schläfrigen Atmosphäre, so über eine Monotonie des Rhythmus, Wortwiederholungen und das Vorherrschen dunkler Vokale und Nasale. Vgl. Titcomb in ebd., S. 158.

419 Vgl. Lodovico Cardi da Cigoli, *Schlafende Psyche*, 1609–1610, Fresko (auf Leinwand), Rom, Museo di Roma, Inv. dep. MC-52. Siehe auch die Vorzeichnung im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 914, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020001462>.

2.3 Das Cabinet des Jeux



Abbildung 35. Michel Dorigny und Mitarbeiter, Deckengemälde im Alkoven einer Chambre in der Enfilade der 2. Etage im Hôtel de Lauzun, Paris, um 1657–1661

die Darstellung des Schlafgottes Somnus von Taddeo Zuccari an der Decke der Camera dell’Aurora im Appartamento Nobile im ersten Stock des Palazzo Farnese in Caprarola, die im Auftrag von Kardinal Alessandro Farnese ab 1559 entstand.⁴²⁰ Auch der bereits erwähnte Alkoven in einem Cabinet im Hôtel de Lauzun zeigt eine ähnliche, auf Wolken gebettete Figur, deren Ikonographie vage bleibt und mehr in der Tradition schlafender Figuren in Alkoven zu verstehen ist (Abb. 35).

Ist ein konkretes Vorbild für Le Bruns Figur nicht nachzuweisen, müssen im Kontext einer erweiterten Bildtradition dennoch andere, dezent eingeschriebene Bedeutungsebenen in Betracht gezogen werden. In neuplatonischem Verständnis wurde der Schlaf, wie auch die mit ihm aufgrund der physischen Passivität eng verbundene Melancholie, seit der italienischen Renaissance mit Inspiration und höherer Erkenntnis assoziiert, bedingt

⁴²⁰ Der feminine Jüngling ähnelt in Haltung, Draperie und Mohnblumen in der Hand der Figur Le Bruns, ist zudem ebenfalls von grottesken Traumwesen umgeben. Vgl. die Vorzeichnung im Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 10481, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020200454>.

durch die Befreiung von körperlichen und verstandesbedingten Einschränkungen des Geistes. Die Verbindung zum Traum ließ den Schlaf ferner zum Ort prophetischer Botschaften und spiritueller Transzendenz werden.⁴²¹ Das Träumen wurde zu einer Metapher für poetische Inspiration und Kreativität, was den Bildtypus des männlichen schlafenden Intellektuellen sowie jenen der schlafenden Autoren- und Philosophenporträts nach sich zog.⁴²² In diesem, dem Schlaf traditionell eingeschriebenen Potential intellektueller Kreativität, könnte man im weitesten Sinne eine Verbindung zur Gelehrtentradition des Cabinet sehen, wo in der Möglichkeit des Rückzugs das intellektuelle und geistige Denken möglich wird. Mehr als eine schwache Reminiszenz an diese Tradition lässt die Figur in Vaux-le-Vicomte jedoch nicht zu; vielmehr erscheint es naheliegender, eine Assoziation zum Traum über die überbordende Phantasie und Irrealität der Grottesken herzustellen, was das zentrale Deckenmotiv zumindest lose mit Wölbung und Wänden verbände.

Als bildliche Entsprechung der Träume war die Grotteske seit der Renaissance in theoretischen Schriften und bildender Kunst etabliert.⁴²³ Auch ein dezenter Verweis auf den schaffenden Künstler ist nicht ausgeschlossen, galt schließlich eine schlafende Figur auch als Metapher für künstlerisches Können, begründet mit der Möglichkeit des Künstlers, Träume bildlich umsetzen zu können. Der Detailreichtum der Grottesken kehrte in diesem Sinne die vielfältigen Fähigkeiten des Künstlers hervor. Die in Antichambre und Chambre des Appartements konsequent verfolgte illusionistische Umdeutung der Decken ist im Cabinet zurückgenommen; hingegen verweisen die gewählte Tafelbildperspektive im zentralen Bildfeld und die dominierende Ornamentik auf die Bildhaftigkeit der Raumdekoration. Schließlich können auch die das zentrale Bildfeld umgebenden Masken als ein Zeichen für künstlerische Produktion gelesen werden. Schon bei Ovid wird der Traumgott Morpheus als ein nachbildender Künstler bezeichnet⁴²⁴ und erscheint in bildkünstlerischen Darstellungen teils als Maskenbildner, umgeben von seinen Träumen.⁴²⁵

Ideale Schönheit und selbstvergessener Zustand der teils entblößten weiblichen Figur im Cabinet des Jeux assoziieren darüber hinaus den Bildtypus schlafender nackter Frauen, der seit der Renaissance insbesondere in Italien im Raum Venedig große

421 Vgl. Ruvoldt 2004, S. 12–14.

422 Vgl. ebd., S. 18–22.

423 Daniele Barbara bezeichnete die Grottesken in einem Vitruv-Kommentar von 1567 bereits als »picturae somnium«. Beispiele aus der bildenden Kunst für eine mit den Themen Traum oder Vision in Zusammenhang stehende Verwendung von Grottesken bei Scholl 2004, S. 161, 172.

424 Vgl. Ovid 2017, Buch 11, V. 632–635 (S. 578). Siehe auch Scholl 2004, S. 164.

425 Die Idee, Morpheus als Maskenbildner darzustellen, stammt offenbar von Annibale Caro, der das Programm für die Camera dell'Aurora des Palazzo Farnese lieferte, ausgeführt von Taddeo Zuccaro 1562–1563. Vgl. Zehnpfennig 1979, S. 94; siehe auch Ruvoldt 2004, S. 177–179; Ausst. Kat. Cinisello Balsamo 2009, S. 339.

2.3 Das Cabinet des Jeux

Verbreitung gefunden hatte.⁴²⁶ Bildthemen wie jenem der schlafenden Nymphe, die von einem Satyr entdeckt und betrachtet wird, oder der schlafenden Venus, ist meist ein voyeuristischer und erotischer Unterton eingeschrieben, der im Cabinet des Jeux keineswegs überraschen würde. Zwar scheint La Fontaine genau diesen herausnehmen zu wollen, wenn er zu der Schlafenden bemerkt, »Sans doute de l'Amour son ame est ennemie«,⁴²⁷ jedoch fügte sich eine dezente erotische Aufladung der Figur in die spielerisch-leichte Atmosphäre des Raumes und wird zudem durch die in der Wölbung zahlreichen geflügelten Putten unterstrichen.

Ein inhaltlicher Bezug zwischen der Figur im zentralen Bildfeld und den Grottesken der Wölbung bleibt vage; dasselbe gilt auch für eine symbolische Lesart der zahlreichen Tierdarstellungen. Paarweise sind in der Wölbung Frosch und Eidechse, zwei Falter sowie Falter und Schnecke platziert. In den Akanthusarabesken finden sich zudem beidseitig der zentralen Piedestale aufeinander bezogen Eichhörnchen, Schlange und Löwe. Ein narrativer Kontext ist nicht offensichtlich; auch steht die Gestik der Putten zu den Tieren in keiner einheitlichen Beziehung, ist abwehrend, ignorierend oder auf sie verweisend, ohne dass ein klares Schema erkannt werden könnte. Insbesondere das scheinbar von der Schlange verfolgte Eichhörnchen gab Anlass zu einer auf Fouquet bezogenen Interpretation: In Assoziation zu den jeweiligen Wappentieren verbildliche die dargestellte Szene die Rivalität Fouquets mit Colbert, der die Natter im Wappen trug. Erweitert wurde diese Deutung teils durch eine Einbeziehung des darunter erscheinenden Löwen, der über eine Anspielung auf den König die Szene auf die Staatsgeschäfte beziehe und Fouquets Hoffnung ausdrücke, der König möge der Verfolgungen seitens Colbert gewahr werden.⁴²⁸ Sogar die Eidechse wurde mit Michel Le Tellier und der Löwe mit Hugues de Lionne in Verbindung gebracht, neben Fouquet zwei der wichtigsten Staatsmänner unter Ludwig XIV.⁴²⁹ Haftet diesen Interpretationen ein unbestreitbar anekdotischer Charakter an, sind sie nach wie vor gerade in populärwissenschaftlichen Verarbeitungen präsent.

Der Ursprung der Eichhörnchen-Natter-Interpretation ist schnell gefunden. In den breit rezipierten Memoiren des Abbé de Choisy findet sich zu Vaux-le-Vicomte folgende Passage:

426 Vgl. Ruvoldt 2004, S. 90–121; Lüdemann 2008.

427 La Fontaine 1967, S. 167.

428 Die Verbindung der Tiere zu Fouquet und Colbert wird in nahezu jeder Publikation zu Vaux-le-Vicomte erwähnt. Die Interpretation unter Einbeziehung des Löwen findet sich u. a. bei Howald 2011, S. 112–114.

429 Der Verweis auf Le Tellier findet sich z. B. bei Dézallier d'Argenville: »La frise est formée d'ornemens légers entre-mêlés d'enfans: on y apperçoit un écureuil qui a à ses côtés trois lézards, armes de M. le Tellier, & un serpent, qui sont celles de M. Colbert, avec ces mots: *quò me vertam nescio.*« A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 212. Tatsächlich sind in der Wölbung keine Inschrift und insgesamt nur zwei Eidechsen erkennbar. Für die Vermutung zu Hugues de Lionne siehe Nicol 2015, S. 23.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet

»Les Courtisans [...] remarquerent que dans tous les plafonds & aux ornemens d'architecture, on voyoit la devise de M. le Sur-Intendant. C'étoit un Ecureuil [...] qui montoit sur un arbre [...]. Mais ils n'ont remarqué que depuis sa disgrace, qu'on y voyoit aussi par tout des Serpens & Couleuvres, qui siffloient après l'Ecureuil.«⁴³⁰

Choisy benennt einen entscheidenden Aspekt: Erst nach Fouquets Sturz hätten die Zeitgenoss*innen die den Tieren innewohnende Anspielung verstanden; zuvor sei ihnen einzig das emporkletternde Eichhörnchen aufgefallen. Dézallier bringt sogar eine nachträgliche Einfügung der Tiere durch Le Brun ins Spiel, indem er die Le Tellier angeblich zugeordnete Eidechse als »emblème imaginée par le Peintre douze ans après la disgrace de M. Fouquet«⁴³¹ beschreibt. Wurde die Szene erst rückwirkend unter dem Eindruck von Fouquets Sturz interpretatorisch aufgeladen oder lag es tatsächlich in Fouquets Interesse, im Cabinet sein Verhältnis zu Colbert zu visualisieren? Voraussetzung für eine solch personalisierte Deutung wäre eine eindeutige Lesbarkeit der Wappentiere. Damit hätte es sich um eine übliche, von Fouquets Zeitgenoss*innen wiederzuerkennende Symbolik handeln müssen. Im Falle des Eichhörnchens ist dies ohne Zweifel der Fall, erscheint das Wappentier schließlich in zahlreichen Variationen im Schloss und wurde ebenso in literarischen Produktionen der Zeit aufgenommen. Ähnlich der Fouquets führten die Colberts ihr Wappentier seit dem 16. Jahrhundert und hatten es, wie in neu-adeligen Kreisen üblich, in Anlehnung an die Etymologie ihres Namens gewählt.⁴³² In Bezug auf Jean-Baptiste Colbert erscheint die Natter verhältnismäßig selten und wird selbst auf den wenigen gestochenen Porträts erst nach 1661 zu einem festen Bestandteil.⁴³³ Generell war das Tier jedoch in Ausstattungsprogrammen der Familie durchaus präsent, wie beispielsweise im Cabinet des Hôtel Colbert de Villacerf, wo es neben den Chiffres des Auftraggebers in stilisierter Form als Teil der Grottesken auftaucht. Dass die Zeitgenossen sich der Wappentiere in stellvertretender Form für Colbert und Fouquet bedienten, bestätigen zudem zahlreiche in Reaktion auf Fouquets Sturz entstandene satirische Verse, in denen Eichhörnchen und Natter in Bezug zueinander gesetzt werden.⁴³⁴

430 Choisy 1727, Bd. I, S. 170–171.

431 A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 212.

432 Die Entscheidung für das Wappentier erklärt sich durch die sprachliche Analogie von Colbert und dem lateinischen Wort für Natter, *coluber, colubri, m*. Tatsächlich ist der Name etymologisch vermutlich auf *collibertus, colliberti, m* (zu Deutsch: Mitfreigelassener) zurückzuführen. Vgl. Loskoutoff 1994, S. 515. Ähnlich Fouquet bemühte sich Colbert umfassend um die Erschaffung einer adeligen Herkunft und dies mit Erfolg, da ihm eine Abstammung vom schottischen Adel durch den Genealogen Pierre d'Hozier sowie vom britischen Parlament bestätigt wurde. Tatsächlich sind die Colberts zuerst Ende des 15. Jahrhunderts als Tuchhändler in Reims bezeugt. Vgl. Bourgeon 1971.

433 Vgl. zu den zu Colberts Lebzeiten entstandenen Porträts Dorival 1985, S. 46–67. Im Laufe von Colberts Karriere entstanden um die 30 Manuskripte, in denen Colberts Natter in negativer Konnotation in Szene gesetzt wurde. Zahlreiche Schriftsteller und Künstler wurden in der Folge zu einer positiven Gegendarstellung der Natter bemüht, die sich in mehreren Veröffentlichungen seit 1667 findet. Vgl. Loskoutoff 1994, S. 516–517.

434 Vgl. die Beispiele in ebd., S. 513–517.

2.4 Die Grande chambre carrée

Vor diesem Hintergrund erscheint eine symbolische Aufladung der Tiere im Cabinet des Jeux zumindest denkbar. Indes war die Schlange zugleich ein generell beliebtes Grottesken-Motiv und findet sich in Vaux-le-Vicomte in zahlreichen Variationen, so dass eine rein dekorative Funktion im Cabinet des Jeux gleichermaßen möglich scheint. Fouquets Motivation einer Verbildlichung seines schwierigen Verhältnisses zu Colbert in der Ausstattung seines Schlosses erschließt sich nur schwer. Die Deutungsvorschläge, er habe auf diese Weise Ludwig XIV. auf Colberts Intrigen aufmerksam machen wollen, scheinen wenig plausibel, zudem die Darstellung den Löwen teils mit hinterlistigem Ausdruck, blutunterlaufenen Augen und heraushängender Zunge zeigt, was kaum mit einer Bezugnahme auf den König zu vereinen ist. Der Löwe scheint geradezu in den *rinceaux* der Grottesken gefangen und in seiner Stärke begrenzt.

Auch die übrigen Kleintiere verweigern sich einer präzisen Ausdeutung. In der antiken und neuzeitlichen Grotteske sind sie konstantes Beiwerk; ein erweiterter Bedeutungsgehalt ist in Vaux-le-Vicomte nicht evident. Eidechse, Schmetterling, Schlange, Schnecke und Frosch sind allesamt Sinnbilder der Sünde und des Bösen, jedoch ebenfalls von Erneuerung und Fruchtbarkeit, was im Kontext des Landschlusses und der Nähe zum Garten passend wäre. Letztlich bleibt das Eichhörnchen das einzige klar interpretierbare Element. In Anbetracht seiner agilen und aufmerksamen Haltung liegt es durchaus nahe, die umgebenden Tiere als Bedrohung zu deuten, der sich das Eichhörnchen auf geschickte Weise zu entziehen vermag. So ist das Eichhörnchen das einzige Tier, das sich vor der Schlange in den Grottesken frei nach oben bewegt, während die anderen Tiere immobil auf den Piedestalen sitzen. In einem solchen Kontext wäre eine Interpretation der Schlange als Vorsicht denkbar, was einer im 17. Jahrhundert weit verbreiteten Ikonographie des Motivs entspricht. Demnach bewegte sich das Eichhörnchen im Gewirr der Grottesken – Neid und Missgunst zum Trotz – dank seiner Vorsicht mühelos nach oben. Eine Übertragung auf Fouquets Aufstieg im Staatsdienst wird in diesem Sinne vorstellbar, inklusive eines diskreten Verweises auf die von ihm überwundenen Gefahren und Hürden, ohne dass darin eine konkrete, auf Colberts Person zielende Anspielung enthalten gewesen sein musste. So schließt die Enfilade – nach den programmatischen Decken in Antichambre und Chambre – mit einem Raum ohne offensichtliche komplexe Deutungsaufladung, sondern mit einer auf Augenfreuden und Leichtigkeit zielenden Ausstattung. Eine tiefere Sinngebung fand allenfalls in dezenter Art und Weise statt.

2.4 Die Grande chambre carrée

An Fouquets Antichambre schließt zur Hofseite ein heute als Grande chambre carrée bezeichneter Raum an, dessen Funktionen mangels aussagekräftiger Quellen nicht eindeutig präzisiert werden können. Seine Anbindung an die Enfilade bestätigt André Félibien, der die Antichambre d’Hercule als gemeinsame Antichambre von Chambre

des Muses und Grande chambre carrée beschreibt.⁴³⁵ Eine Flügeltür verbindet beide Räume. Nicht nur Félibiens Aussage, auch die mobile Ausstattung weist, entgegen einer in der Forschung wiederholt vorgebrachten Klassifizierung als Arbeitsort Fouquets,⁴³⁶ auf einen weiteren Empfangsraum. In den Inventaren von 1661 und 1665 wurde die Anbindung an die Antichambre d’Hercule durch die bereits erwähnte, offenbar miteinander verbundene Tapisserieserie unterstrichen, die in der Grande chambre carrée sechs Tapissereien mit Episoden aus dem Mythos der Iphigenie, geschätzt auf 1.600 livres, umfasste.⁴³⁷ Inventarisiert wurden außerdem ein persischer Teppich für 300 livres, zwei *fauteuils* und zwölf *chaises* mit rotem Samt und passendem *tapis* sowie roten Hussen für insgesamt 160 livres, sechs *carreaux* unterschiedlicher Farben für 24 livres, zwei Tische mit zwei grünen *tapis de table* für 6 livres, zwei *guéridons* aus Nussbaumholz für 3 livres und Kaminutensilien für 4 livres.⁴³⁸ In einem Schrank befand sich ein ungeschätztes »lyt de broderye rouge«. Ein großer Ebenholzspiegel mit vergoldeten und versilberten Messingecken wurde auf 250 livres, ein Kristalllüster mit zwölf Armen auf 180 livres geschätzt.⁴⁴⁰ Im Gesamtwert der Objekte (2.527 livres) zeigt sich eine deutliche Abstufung zur Antichambre d’Hercule (3.230 livres) und insbesondere zur Chambre des Muses (15.842 livres), die den räumlichen Hierarchien innerhalb des Appartements entspricht. Mit wertvollen Einzelobjekten wurden jedoch auch in der hofseitigen Chambre prestigereiche Akzente gesetzt. Die unterschiedlichen Sitzmöbelformen und die Abwesenheit jeglicher einem Arbeitsort zugehöriger Möbel untermauern die These eines Empfangsraums.⁴⁴¹

Ähnlich der Räume der Enfilade ist die Chambre mit einem umlaufenden *lambris bas* ausgestattet, der Trophäenarrangements und antikisierende Profilmedaillons in Grisaille zeigt, jedoch offensichtlich nach Fouquets Sturz zumindest in Teilen übermalt wurde. Bei im Jahr 1972 unternommenen Stichproben kam unter den braunen Übermalungen die Originalfarbe mit einem blauen Ton zutage,⁴⁴² jedoch wurde bislang keine grundlegende Restaurierung unternommen. Auch die Motive der Türen und der

435 »[...] une Antichambre commune à deux grandes Chambres, dont l’une regarde sur le jardin, & l’autre sur la cour.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 43. Nicht ganz ausgeschlossen werden kann auch eine vorgesehene Zuweisung der hofseitigen Räume an Madame Fouquet. Vgl. B. Gady 2010, S. 501, Anm. 1 436.

436 Vgl. bspw. Howald 2011, S. 120.

437 Siehe hierzu näher S. 236–237 in der vorliegenden Arbeit.

438 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 135r–135v; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 43r–43v.

439 Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 43v.

440 Vgl. ebd., fol. 26v.

441 In der angrenzenden Garderobe wurden zusätzlich eine Tapissérie »de Bergame« für geringe 15 livres, ein einfaches Bett für 150 livres, weitere sechs *chaises* und sechs *fauteuils* für 36 livres sowie ein Tisch mit grünem *tapis de table* und eine *chaise percée* für 4 livres inventarisiert. Vgl. ebd., fol. 43v–44r.

442 Vgl. einen Brief von Jacques Dupont, Inspecteur général des Monuments historiques, vom 24. März 1972, Archiv der Monuments historiques, 1991/025/0006.

2.4 Die Grande chambre carrée

Türrahmen stammen aus einer späteren Epoche und orientieren sich motivisch an der bemalten Balkendecke.

Die Veränderungen des Raumes sind vermutlich in die Zeit des Duc de Villars Anfang des 18. Jahrhunderts zu datieren. Frühe photographische Aufnahmen zeigen bis unter die Decke gehende Vertäfelungen mit eingelassenen großformatigen Gemälden,⁴⁴³ in denen der Heerführer Villars seine siegreichen Schlachten abbilden ließ.⁴⁴⁴ Ort und Datum des Geschehens erschienen zusätzlich in goldener Schrift in den darunter angebrachten Paneelen der Vertäfelung. In der heutigen Präsentation des Raumes mit einem *lambris bas* und darüber gehängten Tapissereien näherte man sich wieder dem Ausstattungskonzept unter Fouquet an. Indes lassen das kühle Licht und die nach wie vor dominierenden Brauntöne in Verbindung mit einer sparsamen Möblierung eine dunkle Atmosphäre entstehen, die nicht der ursprünglichen intendierten Raumwirkung entspricht. Die dichte Möblierung zu Fouquets Zeiten mit roten Stoffen, Spiegel und Teppich sowie die vermutlich farbenfroher gestalteten Vertäfelungen erreichten vielmehr eine opulente Wirkung. Dennoch ordneten die weniger privilegierte Lage nach Norden und die Ausstattung diese zweite Chambre in ihrer repräsentativen Bedeutung der Chambre des Muses deutlich unter, eventuell gedacht für Empfänge von rangniedrigeren Besucher*innen. In Le Vaus Grundriss erfolgte der offizielle Zugang einzig über die Antichambre d’Hercule, während das heute angegliederte Cabinet mit Durchgang zum Treppenhaus einst als gefangener Raum gedacht war. Unscheinbare, in die Wand eingepasste Türen führen in eine weitere, hofseitig gelegene Chambre und zu den Garderoben. An der Wand zur Chambre des Muses ist eine zweite Flügeltür angebracht, bei der es sich um eine nicht datierbare Scheintür handelt,⁴⁴⁵ die eine Symmetrie mit der Tür zur Antichambre herstellt; ein tatsächlicher Durchgang ist hier in keinem der bekannten Pläne eingezeichnet.

Die feste Ausstattung der Grande chambre carrée erstaunt ob ihrer Antiquiertheit und kontrastiert mit dem künstlerischen Anspruchsniveau der Enfilade. Die bemalte Balkendecke und ein darunter an zwei Seiten des Raumes entlanglaufender Fries mit einem monochrom gemalten Triumphzug, zentral durchbrochen von den Wappen des Ehepaars Fouquet, stammen aus dem 17. Jahrhundert.⁴⁴⁶ Die Entscheidung für eine

443 So bspw. auf einer Photographie aus dem Jahr 1923. Vgl. Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l’architecture et du patrimoine, Réf. APMH00072298, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072298> [13.8.2021].

444 Vgl. näher S. 320, Anm. 562 in der vorliegenden Arbeit.

445 Louis Hanicle nennt in einem Mémoire zahlreiche »faulces portes«, indes im Sinne von provisorisch platzierten Türen, »en attendant que les menuisiers auroient eu ordre de faire les vraies portes«, *Mémoire des ouvrages de serrurerie 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. 215.

446 1975 wurde der Fries photographisch reproduziert, so dass er heute den gesamten Raum umläuft. Oreste Binenbaum führte zudem vereinzelte Restaurierungen der Malereien aus. Vgl. das Mémoire vom 17. März 1975, Archiv der Monuments historiques, 1999/008/0117.

Balkendecke überrascht, so dass wiederholt angenommen wurde, dass es sich um ein Provisorium handeln könnte. Einem von Fouquet ausgeübten Zeitdruck geschuldet könnte sich Le Brun für eine vorübergehende, technisch anspruchslosere Deckenlösung entschieden haben, deren unvollendeter Zustand anlässlich des festlichen Empfangs im August 1661 kaschiert wurde.⁴⁴⁷ Tatsächlich kontrastiert die bemalte Balkendecke, die um die Mitte des Jahrhunderts als eine obsolet gewordene Ausstattungspraxis gelten kann, mit den »modernen« Gewölbedecken der gartenseitigen Räume. Heute in Paris noch existierende Balkendecken stammen mehrheitlich aus den Jahren 1580–1650; nach 1661 sollte diese Gestaltungsform endgültig aus den Innenräumen verschwinden. Indes bleibt zu betonen, dass im Zuge der schrittweisen Entwicklung der französischen Deckenmalerei in der ersten Jahrhunderthälfte verschiedene Dekorationssysteme parallel bestanden und auch in ein- und demselben Gebäude zeitgleich umgesetzt wurden, die Kassetten- und Gewölbedecken die traditionelle Balkendecke folglich nicht unmittelbar verdrängten.⁴⁴⁸

In den königlichen Residenzen waren traditionelle Balkendecken oftmals an spezielle Raumfunktionen gebunden und wurden vorzugsweise in Antichambres, Salles des gardes und Galerien umgesetzt. In Räumen mit höherem repräsentativem Grad dominierten hingegen Gewölbe- und Kassettendecken, welche die Bedürfnisse nach komplexen Bildprogrammen erfüllen konnten. Dabei stand die flache Kassettendecke strukturell noch der Balkendecke nahe und sollte erst die Gewölbedecke das Geschmacksverständnis und die Konstruktionsprinzipien grundlegend weiterentwickeln.⁴⁴⁹

Zunehmend lässt sich im 17. Jahrhundert in den Anwesen und Pariser Hôtels particuliers ein »phénomène d’occultation«⁴⁵⁰ beobachten – existierende Balkendecken wurden verborgen, mit Flachdecken unterzogen oder die Balken gänzlich entfernt. Um die Jahrhundertmitte konnten für eine Beibehaltung oder Ausführung einer unzeitgemäßen Balkendecke finanzielle oder technisch-praktische Aspekte eine Rolle spielen, wenn die räumlichen Voraussetzungen keine Gewölbedecken zuließen. Nicht zuletzt mögen teilweise auch der den Balkendecken anhaftende traditionelle Charakter und der Rekurs auf die Raumtradition eine solche Entscheidung begründet haben.⁴⁵¹

In Vaux-le-Vicomte wurde an der Balkendecke erwartungsgemäß kein aufwendiges ikonographisches Programm umgesetzt, sondern auf ein weit verbreitetes dekoratives Formenrepertoire zurückgegriffen.⁴⁵² Der unterhalb der Decke angebrachte Triumph-

447 Vgl. bspw. Mérot 2001, S. 116.

448 Vgl. A. Gady 1998, S. 9; A. Gady 2012, S. 298–299.

449 Vgl. A. Gady 1998, S. 11.

450 A. Gady 2012, S. 301.

451 Vgl. A. Gady 1998, S. 18.

452 Im Anhang der 1765 posthum erschienenen und deutlich erweiterten Ausgabe der *Description historique de la ville de Paris* von Piganiol de La Force wird eine Darstellung von Schlange und Eichhörnchen an einer Balkendecke erwähnt, doch liegt hier vermutlich eine Verwechslung des Raumes mit dem

2.4 Die Grande chambre carrée

zug evoziert das Thema des siegreichen Kriegsherrn und stellt über die heraldischen Symbole einen Bezug zum Ehepaar Fouquet her, ungeachtet Fouquets fehlender Verbindungen zum Militär. Die Inspirationsquellen des Frieses liegen bei antiken Vorbildern.⁴⁵³

Die gleichzeitige Umsetzung von in Anspruchsniveau und Modernität differierender Dekorationssysteme im Erdgeschoss überrascht, ließen doch der kurze Entstehungszeitraum aller Decken von nur etwa drei bis vier Jahren, die Verantwortung eines einzelnen Künstlers sowie eine anzunehmende Kooperation zwischen Architekt und Maler eine einheitliche Gestaltung erwarten, wie sie in der gartenseitigen Enfilade realisiert wurde. Dennoch wurde auch in der hofseitigen Salle à manger eine nicht mehr ganz zeitgemäße Kassettendecke umgesetzt. Tatsächlich passen Aufwand und Prestige der Schlossanlage nicht zu der Entscheidung für eine überholte Formensprache in den beiden Räumen zum Hof.

Eindeutig festzustellen ist ein Zusammenhang zwischen Funktion, Repräsentationsgrad und gewählttem Dekorationssystem des jeweiligen Raumes. Eine mit der Zunahme an räumlicher Exklusivität einhergehende Erhöhung des Schmuckaufwands, wie sie sich innerhalb der Enfilade zeigt, wird von André Félibien explizit ausformuliert:

»[...] [C]es sortes d'ouvrages sont toujours agreables dans les grands lieux, & principalement dans les Palais, où les Peintres ayant à peindre plusieurs Chambres, doivent avoir la discretion qu'a euë celuy-cy [d. i. Le Brun], de faire qu'elles soient plus ou moins enrichies, selon qu'elles approchent plus ou moins de la principale demeure du Maistre.«⁴⁵⁴

In ihrer Gesamtheit vermitteln die Deckenlösungen im Erdgeschoss folglich den Eindruck, es habe bereits in der Zeit ein hierarchisches Verständnis der Dekorationssysteme gegeben, das sich an Phänomenen wie »Modernität« oder »Innovation« bemaß. Ließe sich zwar in Vaux-le-Vicomte eine solche These bestätigen, birgt sie zugleich die Gefahr einer anachronistischen Anwendung heutiger Wertungskategorien, sind zudem keine zeitgenössischen Stellungnahmen bekannt, die dieser Annahme ein theoretisches Gerüst verschaffen würden.⁴⁵⁵ In Vaux-le-Vicomte wäre ebenso ein gezieltes Abbilden aller künstlerisch-technisch möglichen Gestaltungsformen denkbar: Mit jedem Betreten eines weiteren Raumes eröffnete sich in diesem Sinne ein eigenes Ausstattungssystem, ohne dass die den Raumfunktionen geschuldete Angemessenheit vernachlässigt worden wäre. Das Erdgeschoss präsentierte so die ganze Bandbreite des Repertoires

Cabinet des Jeux und der dortigen Szene in den Grottesken vor. Vgl. Piganiol de La Force 1765, Bd. IX, S. 526–527.

453 Vgl. Nicol 2015, S. 26.

454 Félibien, Troisième relation 1999, S. 48.

455 Vgl. Schulten 1999, S. 436, 698.

2 Selbstdarstellung im Dienste des Aufstiegs: Das Appartement von Nicolas Fouquet

der sich seit den 1640er Jahren weiterentwickelnden Gestaltungsvarianten. Auch die erwähnten Überlegungen einer temporären Ausstattung der hofseitigen Räume kann nicht gänzlich ausgeschlossen werden, wenn auch die insbesondere in der Salle à manger erfolgten umfangreichen Bemalungen und über die Möblierungen belegten Nutzungen der Räumlichkeiten zumindest gegen eine kurzfristige Ausstattung für den festlichen Empfang des Königs sprechen.