

3 THEORETISCHE REFLEXIONEN IN BILD UND SCHRIFT: SPUREN ZEITGENÖSSISCHER DISKURSE DER LITERATUR- UND KUNSTTHEORIE IM KONTEXT VON FOUQUETS APPARTEMENT

Kunstpoltik wurde in Vaux-le-Vicomte »mit dezidiert künstlerischen Mitteln betrieben«⁴⁵⁶ und so verwundert es kaum, dass die ausführenden Künstler und Literat*innen, die einige Jahre später ausnahmslos zu den Protagonist*innen der höfischen Kunst- und Literaturszene gehören sollten, den von Fouquet gebotenen Rahmen für eigene Positionierungen in verschiedenen zeitgenössischen Diskursen der Kunst- und Literaturtheorie nutzten. Le Brun, Félibien und La Fontaine rekurrierten in bild- beziehungsweise textimmanenter Form auf in den 1650er Jahren präsen- te Debatten und entwickelten ihre Standpunkte auf einer von personalisierter Repräsentation und Panegyrik losgelösten Bedeutungsebene. Dies geschah hauptsächlich vor der Folie von Fouquets Appartement und besonders der *Chambre*, schließlich konnten ausgehend von dem Deckenmotiv der *Muses* gerade hier die Künste als solche zum Gegenstand der Reflexion erhoben werden.

3.1 Paragone der Künste

Mit den plurimedialen Repräsentationsstrategien lässt sich in Vaux-le-Vicomte nicht nur ein imitatorisches und wechselseitiges Verhältnis der Medien untereinander beschreiben, sondern ist ebenfalls eine Medienkonkurrenz angesprochen, die in den Schrift- und Bildwerken gleichermaßen zum Ausdruck kommt. Insbesondere Charles Le Brun und Jean de La Fontaine nutzten ihre Arbeiten für Nicolas Fouquet für einen expliziten Beitrag zum Paragone der Künste.

Die in der *Chambre des Muses* erfolgte Überhöhung Vaux-le-Vicomtes zu einem neuen Parnass in antiker Tradition nahm Le Brun zum Anlass, die traditionelle Zusammensetzung der neun *Muses* zu variieren und *Polymnia*, Muse der Rhetorik, mit einer allegorischen Darstellung der Malerei zu ersetzen (Abb. 36).⁴⁵⁷ Im repräsentativsten Raum von Fouquets Appartement erfolgte damit ein unmissverständlicher Verweis auf die Nobilitierungsansprüche der Bildkünste, die Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Frankreich umfassend diskutiert wurden. In der Forderung, die bildende Kunst in den Kreis der sieben *artes liberales* oder symbolisch in jenen der *Muses* zu erheben, konkretisierte

456 Kirchner 2001, S. 239.

457 Zu Le Bruns Muse der Malerei siehe auch Desramont 1998.



Abbildung 36. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre des Muses im Appartement von Nicolas Fouquet, Muse der Malerei, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

sich das Streben nach Neudefinition unter Zurücklassung des handwerklichen Status. Die ausführlichen kunsttheoretischen Debatten seit der Renaissance reflektierten umfassend die medialen Eigenheiten und Gemeinsamkeiten der jeweiligen Kunstformen, anhand derer man ihren Wert und ihre Überlegenheit zu definieren suchte.⁴⁵⁸

Mit der Gründung der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* im Jahr 1648 hatte die Diskussion in Frankreich besondere Aktualität erlangt und die Bestrebungen bildender Künstler um Nobilitierung erhielten eine institutionalisierte Grundlage. Zwar lag die Akademiegründung zum Zeitpunkt von Le Bruns Aufenthalt in Vaux-le-Vicomte bereits etwa zehn Jahre zurück, doch befand sich die Akademie noch in einer grundlegenden Phase der Orientierung und Prinzipienfindung, sich hierbei um eine theoriegestützte Emanzipation vom Handwerk und der Zunft bemühend.⁴⁵⁹ Le Bruns Muse der Malerei erhielt in diesem Kontext den Status eines Manifests für einen ebenbürtigen Status der bildenden Kunst; zugleich kommunizierte der Künstler seine persönlichen Ambitionen auf umfassende Mitsprache und eine führende Rolle im Aufbau der jungen

458 Aus der inzwischen nahezu unüberschaubaren Sekundärliteratur zum Paragone der Künste sei insbesondere verwiesen auf den Ausst. Kat. Wolfratshausen 2002 sowie Achermann 2011.

459 Zur Geschichte der Akademie zwischen 1648 und 1664 siehe C. Michel 2012, S. 22–54.

3.1 Paragone der Künste

akademischen Institution.⁴⁶⁰ Zusätzliche Bedeutung erhielt der Verweis auf den akademischen Kontext vor dem Hintergrund, dass sich Le Brun Ende der 1650er Jahre partiell aus der Akademie zurückgezogen hatte. Insbesondere die Ernennung Antoine de Ratabons zum Surintendant des bâtiments 1656 und dessen Favorisierung von Charles Errard verwiesen Le Brun unter den Protagonisten der Akademie bis Anfang der 1660er Jahre auf eine schwächere Position.⁴⁶¹ In Vaux-le-Vicomte kündete die Muse der Malerei daher auch von Le Bruns Intentionen, seiner Stimme wieder mehr Gewicht zu verleihen.

Bereits die Wahl der substituierten Muse Polymnia ist als bewusster Verweis auf die Parallelen und strukturelle Gleichsetzung von bildender Kunst und Literatur zu verstehen. Die Überblendung ausgerechnet der Muse der Rhetorik mit einer Allegorie der Malerei evoziert deren gemeinsame Ausdrucksweisen und postuliert ihre Gleichstellung, womit zugleich das »Emanzipations- und Autonomisierungspotential«⁴⁶² genutzt wurde, das eine rhetorische Begründung der Bildkünste bot. Der wissenschaftliche Status einer Disziplin war für ihre Rangbestimmung von zentraler Bedeutung, stand schließlich in der Wissenssystematik die Wissenschaft traditionell über den Künsten. Entsprechend waren die Bemühungen zahlreich, der Kunst eine wissenschaftliche Grundlage und der hervorbringenden Tätigkeit einen geistigen Ausgangspunkt zu verschaffen.⁴⁶³

Baudoins französische Ripa-Ausgabe diente Le Brun erneut als Vorlage für seine Gestaltung der neuen Muse, wobei nicht die Beschreibung von Polymnia, sondern jene der Malerei entscheidende Anregungen lieferte. Bei Cesare Ripa genannte Details, wie beispielsweise die dunklen und lockigen Haare der Figur, wurden von Le Brun übernommen, ebenso der im Text erwähnte Melancholie-Gestus mit aufgestützter Hand und übereinandergeschlagenen Beinen,⁴⁶⁴ nur gebrochen durch einen geraden Blick zum Gegenüber. Die nachdenkliche Haltung wird auch von Félibien beschrieben und mit einem Prozess der künstlerischen Ideenfindung in Verbindung gebracht: »Elle a l'air du

460 Zu Le Bruns Rolle in der Akademie siehe B. Gady 2010, S. 233–264.

461 Le Bruns Abwesenheit in dieser Phase wurde immer wieder von punktueller Präsenz und Momenten der aktiven Mitsprache, so im Falle des Konflikts mit Abraham Bosse, durchbrochen. Selbst nach seinem gescheiterten Versuch, sich gegen Errard für die Bemalung des Salon ovale im Palais du Louvre durchzusetzen, erfolgte seitens Le Brun kein vollständiger Bruch mit der Akademie. Es ist vermutlich insbesondere auf Pierre Séguiers Protektion zurückzuführen, dass Le Brun seine Machtposition nie ganz verlor und sich auch in den Jahren des Rückzugs die Möglichkeit der Rückkehr offenzuhalten wusste. Vgl. ebd., S. 256–264.

462 Brassat 2003, S. XXV–XXVI.

463 Bereits Leonardo hatte seinen Traktat mit der Frage nach dem wissenschaftlichen Status der Malerei eröffnet und ihr in ihrer Fähigkeit, auch die anderen Kunstformen abbilden zu können, den Vorrang zugewiesen. Vgl. Achermann 2011, S. 180–183.

464 »Elle a les Cheveux noirs, touffus, & annez, pource que les excellens Peintres, ayant l'esprit continuellement attaché à l'imitation de la Nature & de l'Art, à force d'estre pensifs et songeards tombent dans vne melancholie que les Medecins appellent aduste, qui produit particulièrement les cheueux tels que nous venons de les descrire.« Ripa 1643/44, Bd. II, S. 182–183.

visage fort noble, & à sa contenance on croiroit en la voyant toute pensive, & tenant une toile à sa main, qu'elle medite quelque grand ouvrage.«⁴⁶⁵ Ein Vergleich der Bild-Text-Bezüge zwischen Ripa, Le Bruns Umsetzung und Félibiens erneuter Überführung des Bildes in einen textlichen Kommentar verrät Félibiens direktes Studium der Quelle, von der er im Bild kaum erkennbare Elemente übernahm.⁴⁶⁶ Die ungewöhnliche Präsenz der Malerei auf dem »neuen« Parnass in Vaux-le-Vicomte lässt Félibien gänzlich unkommentiert. Ausführlich benennt er die der Muse beigegebenen Attribute der Zeichenkünste,⁴⁶⁷ denn die Fähigkeit der Malerei, auch die anderen Disegnokünste – an der Decke der Chambre des Muses durch Büste und Zeichnung evoziert – darstellen zu können, wurde in der Paragone-Literatur vielfach als Argument für den ihr gebührenden Vorrang angeführt.⁴⁶⁸ Dem wissenschaftlichen Anspruch der Malerei wird über die Darstellung von mathematischen Gerätschaften und Büchern Rechnung getragen. Dass sich um eine Nobilitierung der Malerei in erster Linie die Historienmalerei mit ihren Ausdrucksmöglichkeiten verdient macht, deutet sich in Félibiens Beschreibung des den beiden Musen zugeordneten Reliefs der Lyrik an, denn »c'est dans ce genre de Poëme que les Amans depeignent la force de leurs passions, & chantent l'excez de leurs souffrances.«⁴⁶⁹

Le Bruns Bildverweis war als solcher nicht neu. Die Diskussion über den Rangstreit der Künste wurde bereits seit der Renaissance gleichermaßen in theoretischen Reflexionen über die Kunst als auch in den Kunstwerken selbst ausgetragen.⁴⁷⁰ Dennoch findet sich das Motiv einer Allegorie der Malerei auf dem Parnass überraschend selten und vermag auf keine ausgeprägte Bildtradition zu rekurrieren. Vereinzelte Beispiele situieren sich in einem Vaux-le-Vicomte ähnlichen Kontext, in dem dafür eingetreten wird, den Status der Bildkünste zu erheben; teils lässt sich eine persönlich konnotierte Motivation des Künstlers beobachten.⁴⁷¹ In Frankreich ist das Motiv

465 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

466 So bspw. die von Ripa genannte »robe de couleur changeante«, Ripa 1643/44, Bd. II, S. 182. In Le Bruns malerischer Umsetzung nur schwer nachzuvollziehen, nimmt Félibien das Detail zum Anlass, die in der Malerei möglichen Nuancen farblicher Effekte zu preisen: »Ses habits sont de couleurs changeantes; car sa robe dont le fonds est d'un gris sale, est relevée sur les jours d'une couleur de citron meslée d'un incarnadin blanc, & son manteau dont le fonds est rouge, est aussi relevé d'un jaune pasle.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37. Siehe auch Germer 1997b, S. 152.

467 »[...] des palettes, des pinceaux, des testes de Sculpture, & des outils servans à cet Art.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

468 Vgl. Mertens 1994, S. 271, Anm. 82.

469 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

470 Vgl. die Beiträge in Baader u. a. 2007 sowie die zahlreichen Bildbeispiele im Ausst. Kat. Wolfartshausen 2002.

471 So bspw. in dem 1579 als Stich herausgegebenen Thesenblatt der *Vera Intelligenza* von Federico Zuccari: Eine Allegorie der Malerei ist Teil der versammelten Musen, die vor Jupiter die bedrängte Lage der durch Neid und Verblendung bedrohten Künste schildern. *Pictura* präsentiert die erhobenen Forderungen in Form eines Gemäldes. Die wie in Vaux-le-Vicomte anklingende Nähe der Malerei zur Rhetorik

3.1 Paragone der Künste

fast ohne Vorläufer.⁴⁷² Erwähnenswert ist eine Muse der Malerei, die sich in einer in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datierenden Handschrift findet: Ähnlich zu Vaux-le-Vicomte wurde hier eine der neun Musen – Erato, Erfinderin der Geometrie – mit Attributen der Malerei ausgestattet und mit dieser Überblendung zugleich auf die mathematisch-wissenschaftliche Basis der bildenden Künste verwiesen.⁴⁷³

In näherer Verbindung zu Vaux-le-Vicomte, da zweifelsohne in unmittelbarem Kontext der Akademiegründung entstanden, situiert sich ein zwischen 1645 und 1650 zu datierendes Gemälde von Jacques Stella.⁴⁷⁴ Die in Entstehung begriffene Akademie, zu diesem Zeitpunkt noch ihren Konflikt mit der Zunft ausfechtend, bedurfte der Fürsprache und als solche ist Stellas Bild zu interpretieren. Eine Allegorie der Malerei ist mit Minerva auf dem Parnass im Gespräch gezeigt, dessen Gegenstand die Aufnahme Ersterer in den Kreis der Musen zu sein scheint. Kalliope, auf dem Parnass traditionell die bedeutendste Muse, tritt offensichtlich für die Aufnahme der Malerei als gleichwertige Muse ein und verweist gestisch auf Pegasus im Hintergrund als gemeinsamer Inspirationsquelle der Künste.⁴⁷⁵ Der Anfangsphase der Akademie entsprechend, ist die Malerei noch nicht als Bewohnerin des Parnass aufgenommen, jedoch antizipiert ihre Präsenz auf dem Berg und die wohlwollende Haltung der restlichen Musen bereits ihre Anerkennung.

In französischen Innenausstattungen des 17. Jahrhunderts finden sich keine visuellen Verweise auf die Emanzipationsbestrebungen der bildenden Künstler, die sich mit Le Bruns Demonstration vergleichen ließen.⁴⁷⁶ In Vaux-le-Vicomte manifestiert sich in der Darstellung auch die Vision des Kunstförderers Fouquet, unter dessen Führung die

offenbart sich in der Gleichsetzung des Bildes mit einer (Anklage-)Rede, deren Ziel die Überzeugung der Götter ist. Die Darstellung gilt auch als persönliche Reaktion Zuccaris auf die Kritiken, mit denen er während der Ausmalung der Florentiner Domkuppel konfrontiert war. Vgl. Mertens 1994, S. 214–217; Ausst. Kat. Wolfratshausen 2002, S. 247.

472 Im Katalog Wolfratshausen 2002 finden sich einige Beispiele außerhalb Frankreichs, so insbesondere ein in den 1590er Jahren entstandenes und heute verlorenes Gemälde Hans von Aachens (Kat. Nr. 5, S. 196), das Minerva zeigte, die den sieben freien Künsten die Malerei präsentiert, und das zugleich als Manifest des sozialen Aufstieg des Malers zu lesen ist; Johann Königs *Minerva mit den neun Musen*, 1624 (Kat. Nr. 9, S. 200), mit einer Darstellung eines Besuchs Minervas auf dem Parnass und der Muse Klio im Vordergrund, der Attribute der Bildkünste beigegeben wurden; Matthias Strassers Zeichnung einer *Allegorie der Künste und Wissenschaften* (Kat. Nr. 57, S. 255), in der die Malerei in prominenter Position als Teil der *artes liberales* in Szene gesetzt wird. Zeitlich näher an Vaux-le-Vicomte ist ein italienischer Kupferstich von Pietro Testa, *Triumph der Malerei auf dem Parnass* (um 1644): Gezeigt wird der triumphale Einzug und Empfang von *pictura* durch die Musen und Dichter am Fuße des Parnass. Vgl. Mertens 1994, S. 260–261.

473 Die Handschrift (Bibl. nat., Ms. Fr. 24461, fol. 18–35) enthält Darstellungen von Apoll und den Musen mit bildbegleitenden Gedichten. Zit. nach Schröter 1977, Bd. I, S. 354 (Abb. 101 in Bd. II).

474 Vgl. Jacques Stella, *Minerve chez les Muses*, Paris, Musée du Louvre, INV 7969, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062464>. Véronique Desramont benannte Stellas Gemälde bereits als Vorbild für Le Bruns Muse der Malerei. Vgl. Desramont 1998, S. 24–26.

475 Vgl. Desramont 1998, S. 25.

476 Eine vorsichtige Anspielung erscheint in einer von François Perrier 1649 in der Wölbung des Cabinet des Muses im Hôtel Lambert in Paris geschaffenen Parnass-Darstellung, in der die in *quadri riportati* ausgeführte Szene mit Apoll und den Musen von Allegorien der Malerei und der Skulptur flankiert wird.

Muse der Malerei nicht mehr, wie noch bei Stella, Einlass erbitten muss, sondern sich ebenbürtig zu Seiten der Musen niedergelassen hat.⁴⁷⁷ Im Kontext der formalen Ausführung des Deckengemäldes könnte man zudem fast von einer *mise en abyme* sprechen, entfaltet dieses seine hohe illusionistische Wirkung schließlich ganz durch malerische Mittel unter fast vollständiger Zurückdrängung der skulpturalen Elemente, wodurch die Malerei als erstes Gestaltungsmittel postuliert wird.

Auch Jean de La Fontaine versäumt es nicht, für seine Gattung einzutreten. Ein ganzes Kapitel des *Songe de Vaux* widmet er dem Paragone der Künste und wählt ebenfalls Fouquets Chambre als Schauplatz. Im zweiten Fragment⁴⁷⁸ wird sein Protagonist Acante dort Zeuge eines Wettstreits zwischen den Feen Palatiane (Architektur), Appellanire (Malerei), Hortésie (Garten) und Kalliope (Poesie). Eine jede bemüht sich in einer Ansprache darum, eine anwesende Jury⁴⁷⁹ von der Überlegenheit ihrer Kunstform zu überzeugen. Die konkrete Erscheinung des Schlosses findet nur am Rande Erwähnung; vielmehr bemühen sich die Feen, einander im Herausstellen der Vorzüge ihrer jeweiligen künstlerischen Ausdrucksmittel zu übertreffen. Palatiane bildet den Anfang und setzt den zerstreuten Freuden der anderen Künste ihre Notwendigkeit⁴⁸⁰ sowie ihre Fähigkeit der Weiterentwicklung und Adaption an menschliche Bedürfnisse entgegen.⁴⁸¹ Die nach ihr auftretende Appellanire weist den Aspekt der Nutzbarkeit als für die Kunst irrelevantes Kriterium zurück⁴⁸² und hebt die ihr eigene Gabe der Verschönerung hervor. Als Hauptargument für ihre Überlegenheit lässt La Fontaine die Malerei ihre Fähigkeit zu Illusion und Sinnestäuschung vorbringen.⁴⁸³ So könne sie nahezu alles – Orte, historische Ereignisse, Personen – imitieren und repräsentieren und sogar schreckliche Ereignisse schön erscheinen lassen.⁴⁸⁴ Hortésie, Allegorie der

477 Charles Le Brun sollte die für Vaux-le-Vicomte entworfene Muse der Malerei in nahezu identischer Form um 1670 als Vorlage für eine Tapiserie aufgreifen, die Teil einer Serie der Musen war, diesmal die Muse Klio mit der Malerei ersetzend. Vgl. Paris, Mobilier national, INV GMTT-114-002, <https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-114-002> [25.2.2021].

478 Vgl. La Fontaine 1967, II: L'Architecture, la Peinture, le Jardinage et la Poésie haranguent leurs Juges, et contestent le prix proposé, S. 91–122.

479 In dieser Jury ist Fouquet (unter dem Namen *Oronte*) als Preisrichter präsent, was seine Kunstkenner-schaft unterstreicht.

480 »Mais enfin, on s'en passe, et je suis nécessaire.« La Fontaine 1967, S. 93.

481 So habe sie sich den verschiedenen Wohnbedürfnissen, von der Höhle bis zum Palais, anpassen können: »Sur la nécessité se regloient les souhaits, / Aujourd'hui que l'on veut de superbes Palais [...].« Ebd.

482 »Car il ne s'agit pas d'être la plus utile [...].« Ebd., S. 95.

483 Das Argument wird mit Hilfe der bekannten Anekdote nach Plinius um den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios entwickelt: Zeuxis täuschte Sperlinge mit gemalten Weintrauben; Parrhasios täuschte anschließend Zeuxis mit einem sein Bild vermeintlich verdeckenden, jedoch gemalten Vorhang. Vgl. ebd., S. 96.

484 Vgl. ebd., S. 96–97. Der Akt der Imitation muss hier im zeitgenössischen Verständnis der Verschönerung und Steigerung, nicht als präzise Realitätswiedergabe, verstanden werden.

3.1 Paragone der Künste

Gartenkunst, überzeugt als dritte Rednerin mit bescheidenem Auftreten, das ihrer auf Sanftheit und Stille beruhenden Wirkung entspreche. Der Garten erscheint in seiner Funktion als Ort des Rückzugs; die Überlegenheit der Gartenkunst wird im Diskurs von Hortésie ganz über ihre Wirkmacht auf die Sinne jenseits der Vernunft entwickelt.⁴⁸⁵ Ihre Vorrednerin Appellanire sucht sie zu widerlegen, indem sie das Gemälde eines Gartens in der kargen Jahreszeit präsentiert und Schönheit und Verlockungen der Gartenkunst als temporär und unbeständig entlarvt. Auch Palatiane nutzt den Moment und unterstreicht erneut ihre Dauerhaftigkeit, auch im Gegensatz zur Malerei, deren Werke von nur kurzem Bestand seien. Als letzte Rednerin schließlich tritt Kalliope vor die Richter und liefert ein Plädoyer für die Überlegenheit der Dichtkunst. Nacheinander greift sie die Argumente ihrer Vorrednerinnen auf, deren Vorzüge sie in sich vereinen, und sogar übertreffen könne.⁴⁸⁶ Insbesondere in Bezug auf ihre Beständigkeit weiß sie zu triumphieren:

»Mes mains ont fait des Ouvrages / Qui verront les derniers âges / Sans jamais se ruiner; /
Le Temps a beau les combattre, / L'eau ne les sçauroit miner, / Le vent ne peut les abatre. /
[...] / Au Parnasse seulement / On employe une matiere / Qui dure eternellement.«⁴⁸⁷

Die Dauerhaftigkeit der Kunstform wird zu einem wesentlichen Argument im Rahmen des Wettstreits, entsprechend der hohen Bedeutung von Erinnerungs- und Gedächtnispraktiken in der Bewertung künstlerischer Ausdrucksformen. Sowohl für den nach Nachruhm strebenden Auftraggeber als auch für den Künstler war die Frage nach einer langlebigen Verankerung des Kunstwerks von wesentlicher Relevanz.⁴⁸⁸ So erstaunt es nicht, dass La Fontaine den Sieg der Dichtkunst in erster Linie auf ihrer Fähigkeit, die Zeiten zu überdauern, aufbaut:

»Rendre un homme immortel sans doute est quelque chose: / Appellanire peut par ses
sçavantes mains / L'exposer pour un temps aux regards des humains; / Pour moy, je
luy bâtis un Temple en leur memoire; / Mais un Temple plus beau, sans Marbre, et sans
Yvoire [...].«⁴⁸⁹

485 Vgl. ebd., S. 99.

486 Vgl. ebd., S. 106–109; z.B.: »Elle [d.i. die Architektur] loge les Dieux, et moy je les ay faits« (S. 106); »La Peinture après tout n'a droit que sur les corps; / Il n'appartient qu'à moy de montrer les ressorts / Qui font mouvoir une ame, et la rendent visible; / Seule j'expose au sens ce qui n'est pas sensible [...]« (S. 107–108) oder »Enfin, j'imite tout par mon sçavoir suprême; / Je peins quand il me plaît la Peinture elle-mesme: / Oüy beaux Arts, quand je veux j'estale vos attraits: / Pouvez-vous exprimer le moindre de mes traits?« (S. 108).

487 Ebd., S. 105.

488 Vgl. Heiser/Holm 2010, S. 7.

489 La Fontaine 1967, S. 107.

Am Ende gebührt Kalliope der Triumph über die anderen Künste, wobei als letztes überzeugendes Argument das Beispiel von Vaux-le-Vicomte selbst angeführt wird. »[...] [M]ais en quoy cela pouvoit-il regarder la maison de Vaux?«,⁴⁹⁰ fragt Appellanire und wird von Kalliope auf die entscheidende werkvollendende Funktion der Begleitschriften hingewiesen, durch die Sinn und Deutung der Kunstwerke abschließend generiert werden.⁴⁹¹ Dass sich die Jury am Ende des zweiten Fragments ob des Ausgangs des Wettstreits wieder unentschlossen zeigt, kann die Schlagkraft der Argumente für die Poesie nicht mindern. Erst die Einwände der anderen Feen führen dazu, dass die Richter vor ihrer endgültigen Entscheidung eine Kostprobe jeder Einzelnen verlangen. La Fontaine beendete dieses Kapitel nicht, doch steht zu vermuten, dass der fortgesetzte Paragone der Feen den Anlass für konkrete Beschreibungen des Schlosses geboten hätte. Ohne Zweifel wäre auch hieraus die Poesie als höchste Kunstform hervorgegangen.⁴⁹²

3.2 André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive

In den 1650er Jahren entstand im Umfeld der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* ein weitreichender Konflikt um den Kupferstecher Abraham Bosse, in dem es zum einen um eine persönliche Auseinandersetzung mit (unter anderem) Charles Le Brun, zum anderen um eine grundlegende Profilfindung der jungen akademischen Institution ging.⁴⁹³ Die Differenzen entzündeten sich maßgeblich an der Frage nach dem künstlerischen Umgang mit der Perspektive,⁴⁹⁴ wozu sich André Félibien in seinen Schriften für Fouquet umfassend äußerte und damit offenbar gezielt Stellung zu den zeitgleich stattfindenden akademischen Diskussionen bezog. Die viel interpretierten Auseinandersetzungen zwischen Bosse und Le Brun basierten, so konnte Marianne Cojannot-Le Blanc zeigen, zu großen Teilen auf persönlichen Antipathien und divergierenden Ambitionen, und

490 Ebd., S. 110.

491 »La dernière main n'y sera que quand mes louanges l'y auront mise [...].« Ebd., S. 111.

492 Die Originalität dieses Fragments liegt insgesamt weniger im inhaltlichen als im formalen Bereich: Der durchdachte Aufbau der Argumentationsführungen und die sorgfältige Wahl rhetorischer Figuren und Versmaße verbinden sich mit Rekursen auf zahlreiche französische und antike Autoren, darunter u. a. Vergil, Aristoteles, Malherbe, Desmarests de Saint-Sorlin und insbesondere Quintilian und Horaz, sowie mit Anspielungen auf einige im 17. Jahrhundert geläufige literatur- und kunsttheoretische Diskurse. Vgl. Titcomb in La Fontaine 1967, S. 77–81.

493 Der Konflikt war bereits umfassender Untersuchungsgegenstand der Forschung. Eine detaillierte Chronologie der Ereignisse findet sich bei Le Blanc 1997, S. 100–106; Le Blanc 2004, S. 203–218. Zu Le Bruns Rolle vgl. B. Gady 2010, S. 233–264, zum Konflikt mit Bosse insbesondere S. 251–256.

494 Zu den diesbezüglichen akademischen Debatten und einzelnen Standpunkten vgl. überblickend Goldstein 1965.

3.2 André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive

nicht ausschließlich auf inhaltlichen Differenzen.⁴⁹⁵ Zudem waren weitere Personen maßgeblich involviert, so dass der Konflikt als genereller Ausdruck von Flügelkämpfen im Machtgefüge der Akademie verstanden werden muss.

Bosse war zum Zeitpunkt der Akademie-Gründung einer der wenigen Beteiligten gewesen, der ein geschlossenes theoretisches Konzept für eine akademische Kunstpraxis präsentieren konnte. Seine Theorien verstand Bosse als Anleitungen zur künstlerischen Praxis, bemühte sich um terminologische Verständlichkeit und ein kohärentes pädagogisches Konzept, das er in mehreren Traktaten und Abhandlungen darlegte.⁴⁹⁶ Über den Rekurs auf die Geometrie intendierte Bosse, eine mathematisch-objektive Instanz einzubringen. Mit einem universell anwendbaren Verfahren, das Bildaufbau und tiefenräumliche Abstufung der Farben determinierte und sich gegen das trügerische Augenmaß setzen ließ, bot die Perspektive hierfür einen idealen Ausgangspunkt. Zwar war die Akademie um eine Intellektualisierung und Theoretisierung ihrer Grundsätze bemüht, sie versuchte jedoch zugleich, die durch Bosse kompromisslos vertretene Ansicht zu den Perspektiv- und Geometrielehren zu relativieren.⁴⁹⁷ So fügte sich Bosse zwar mit der Betonung einer mathematischen Grundlage der Malerei, mit dem Praxisbezug und mit einem pädagogischen Ansatz in das Konzept der Akademie als Ort von Studien und nobilitierter Kunst. Zugleich erwies sich seine doktrinäre und missionarische Haltung jedoch als inkompatibel mit der Vision eines lebendig geführten Diskurses.⁴⁹⁸

Gerade im Kontext der Deckenmalerei wurde die Frage nach den unterschiedlichen Effekten der Perspektive diskutiert. Bosse trat für eine regelkonforme Anwendung der Perspektive ein, wonach die Fixierung eines einzigen Fluchtpunkts die Gestaltung des Bildes vorgibt.⁴⁹⁹ Speziell bei der Deckenmalerei war dieser Ansatz jedoch schwierig, da nicht von einem frontal festzulegenden Standpunkt mit bekannter Distanz zum Bild ausgegangen werden kann und die Vertikalität des Tafelbildes an der horizontalen Decke nicht mehr gegeben ist. Sich dessen bewusst, ließ Bosse zahlreiche Relativierungen gelten, sprach sich durchaus für eine Vermeidung von Deformationen und zu starken Verkürzungen aus, hielt jedoch an der Forderung eines einzigen Fluchtpunkts fest. Bosse plädierte dafür, im Zweifelsfall die Decke in voneinander abgesetzte Felder zu unterteilen, die auf eigene Fluchtpunkte konstruiert werden sollten; das einfache »Anbringen« von Tafelbildern an der Decke in *quadri riportati* lehnte er als nicht regelkonform ab.⁵⁰⁰ Le Brun hingegen stellte in seinen Deckenlösungen das subjektive künstlerische Urteil

495 Vgl. Le Blanc 2004, S. 221–224.

496 Vgl. Le Blanc 1997, S. 102–103.

497 Vgl. Germer 1997b, S. 121–122.

498 Vgl. Le Blanc 1997, S. 106; Le Blanc 2004, S. 219.

499 Vgl. Le Blanc 1997, S. 101–102; Schulten 1999, S. 20.

500 Vgl. Goldstein 1965, S. 244–246; Siguret 1993, S. 68; Le Blanc 2004, S. 184–186.

über eine »Korrektur« des Auges mittels strikter Umsetzung der Perspektive.⁵⁰¹ So fügen sich beispielsweise in der Decke von Fouquets *Chambre* die jeweils auf eigene Fluchtpunkte konstruierten Museen überzeugend in die fingierte Architektur.⁵⁰²

Félibien ging, trotz anfänglicher Anlehnung an Bosse, mit Le Brun konform und plädierte zudem für eine Orientierung an künstlerischen Autoritäten, die oftmals keine strenge Anwendung der Perspektive verfolgt hatten.⁵⁰³ Le Bruns Deckenlösungen in *Vaux-le-Vicomte* boten Félibien einen willkommenen Anlass, seinen Standpunkt ausführlich darzulegen. In der Beschreibung der *Chambre des Muses* hebt er Le Bruns Umgang mit der Perspektive lobend hervor:

»Les actions sont si adroitement diversifiées, si faciles & si aisées, qu'il n'y a point de postures contraintes ny de mouvemens forcez. L'on n'y voit point de ces raccourcissemens où beaucoup de Peintres voulant passer pour sçavans fond des Figures si desagreables qu'elles offencent la veüe.«⁵⁰⁴

In der Diskreditierung der vermeintlich wissenschaftlichen Herangehensweise mancher Künstler klingt die mathematisch-doktrinäre Haltung von Bosse an. Félibiens Überlegungen nehmen in vollem Umfang in seinem Brief zur *Antichambre d'Hercule* Gestalt an, wo er sich über sechs lange Abschnitte in die Problematik der Perspektive vertieft. Demnach müssten in der Realisierung des Deckengemäldes Standpunkt und Distanz der Betrachter*innen sowie das richtige proportionale Verhältnis der Figuren zum Ort der Ausführung beachtet werden.⁵⁰⁵ Félibien liefert darüber hinaus eine Abhandlung zur

501 Vgl. Goldstein 1965, S. 239–240. Le Bruns Haltung kommt deutlich in dem ihm 1660 gewidmeten *Traicté de Perspective. Faict Par un Peintre de l'Academie Royale* von Jacques Le Bicheur zum Ausdruck, in dem das Maß des Auges zum wichtigsten Urteilsfinder erhoben wird. Bereits seit 1657 war Le Brun offenbar die treibende Kraft für die Abfassung des Traktats – wenn nicht gar sein eigentlicher Autor –, was zu einer Verschärfung der Auseinandersetzungen mit Bosse führte. Vgl. zur *affaire du traité de Le Bicheur* und den Konsequenzen näher Le Blanc 2004, S. 208–214; B. Gady 2010, S. 252–253.

502 Ein ähnliches Vorgehen zeigt sich bereits in Le Bruns zuvor ausgeführten Deckengemälden. So ist bspw. das Zentralbild in der *Chambre des Hôtel de La Rivière* auf zwei Fluchtpunkte konzipiert. Während die Göttergruppe in Untersicht erscheint, ist die Figur der Psyche in Tafelbildperspektive dargestellt.

503 Tatsächlich hatten zahlreiche, als vorbildlich erachtete Künstler keine strikte Anwendung der Perspektive praktiziert – ihnen sprach Bosse ihre Autorität auf dem Gebiet der Perspektive ab, während bspw. Fréart de Chambray, neben Bosse einer der konsequentesten Verfechter der Einhaltung perspektivischer Regeln, die bildnerische Evidenz bei Raffael zugunsten seiner Theorie verfälschte. Vgl. Goldstein 1965, S. 236–237, 240; Germer 1997b, S. 124. Zu Fréart de Chambrays kunsttheoretischen Stellungnahmen siehe auch Bättschmann 1997.

504 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 39.

505 »Car comme la grandeur des Figures doit tousjours estre proportionnée à celle du lieu où elles sont peintes, afin qu'on les puisse voir sans peine, il a donné à celles de ce plafond une mesure si juste & si convenable à l'estenduë de son Tableau, & à la distance du lieu d'où on le voit, que toutes la Figures y paroissent avec facilité & avec grace.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 46. Siehe auch Germer 1997b, S. 158–159.

3.2 André Félibien und die akademischen Debatten um die Perspektive

Wahrnehmung des Auges und der Bedeutung der gewählten Distanz zwischen Auge und Objekt.⁵⁰⁶ Es ginge, so legt er dar, in erster Linie darum, bestimmte Wahrnehmungen des Auges und Einbildungen des Verstandes zu korrigieren.⁵⁰⁷ Jene Künstler hingegen, welche die Wissenschaft der Optik ignorierten, produzierten Werke, die in ihrer Entstehungsphase zwar schön wirkten, aber an ihrem Aufstellungsort einen gänzlich anderen Effekt hervorriefen.⁵⁰⁸

Die Notwendigkeit, die Proportionsverhältnisse unter Berücksichtigung des Aufstellungsorts optisch zu korrigieren, untermauert Félibien mit einer Anekdote um die antiken Bildhauer Phidias und Alkamenes. Die beiden fertigten in einem Wettstreit jeweils eine Minerva-Statue, die auf einer Säule aufgestellt werden sollte. Solange die Figuren auf dem Boden standen, bevorzugte man jene des Alkamenes, da die Skulptur von Phidias deformiert und fratzenhaft wirkte. Sobald die Skulpturen jedoch erhöht auf ihrer Säule aufgestellt wurden, zeigte jene von Phidias ideale Proportionen, denn der Künstler war ein »sçavant dans les Mathematiques«,⁵⁰⁹ der die Gesetze der Optik im Voraus berücksichtigt hatte.⁵¹⁰ Im Kontext der Antichambre d'Hercule hebt Félibien Le Brun's Können bezüglich der Proportion der Figuren, der richtigen Distanz und der Schaffung eines kohärenten Ensembles hervor⁵¹¹ und betont, wie bezüglich des Deckengemäldes in der Chambre, die Vermeidung unschöner Verkürzungen:

506 »En effet, la Perspective fait voir que plus la distance qui se trouve entre l'oeil & son objet, est petite, plus l'angle visuel est ouvert; ce qui fait paroistre les objets si grands qu'ils semblent quelquefois tomber sur nous. Car soit que l'oeil n'ait pas la liberté de répandre ses rayons, ou qu'il reçoive en trop grande abondance les especes des objets extérieurs, il demeure sans doute comme remply & tout offusqué de ces especes. Et au contraire quand la distance qui est entre l'oeil & l'objet se trouve trop grande, l'angle visuel devient si aigu, que l'oeil voulant considerer les objets, ses rayons se confondent & s'affoiblissent de telle sorte qu'ils ne peuvent ny bien discerner, ny bien connoistre les choses comme elles sont en elles-mêmes.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 46.

507 »[...] [L]a Perspective le conduit & luy fait pratiquer plusieurs choses où sa raison & son oeil se trouveroient souvent fort empeschez.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 46.

508 Vgl. ebd., S. 47.

509 Ebd., S. 47.

510 Die Anekdote ist in den *Chiliades* des byzantinischen Gelehrten Johannes Tzetzes überliefert (VIII, 352–359) und ordnet sich in die zahlreichen Topoi antiker Künstler-Wettstreits ein, auf die Félibien mehrfach zurückgreift. Dieselbe Anekdote sollte später von François Blondel im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Claude Perrault über die optische Korrektur von Proportionsverhältnissen angeführt werden. Vgl. das Kapitel »Histoire de Phidias & d'Alcamente« in François Blondels *Cours d'architecture* 1675–1683, Teil V, 4. Buch, Kapitel V. Während Blondel gleich Félibien den optischen Ausgleich forderte, argumentierte Perrault, der Augeneindruck werde grundsätzlich durch das Urteilsvermögen berichtigt und eine optische Anpassung bleibe daher nicht folgenlos. Vgl. Germer 1997b, S. 158–159; zum Streit zwischen Blondel und Perrault siehe auch Brönnner 1972, S. 67–94.

511 »Le Peintre qui travaille à Vaux sçachant parfaitement se conduire dans ces rencontres, l'on voit aussi que les Figures du Tableau dont je parle sont si bien proportionnées à sa grandeur & à la distance du lieu d'où elles sont veuës, que l'oeil ne reçoit aucune de ces incommoditez qu'apporte l'angle qui est trop aigu, ou celuy qui est trop ouvert; mais au contraire il voit avec facilité & avec plaisir toute l'oeconomie de l'Ouvrage, & considere sans peine le bel ordre qui se trouve dans la distribution de toutes les parties qui le composent.« Félibien, Troisième relation 1999, S. 47.

»[...] [I]l [d. i. Le Brun] a mis son point de veuë & accomodé ses Figures de telle sorte qu'il n'a point esté obligé de faire de ces raccourcissemens forcez qui ne causent jamais de plaisir, & qui ne se font remarquer que par la difficulté que l'Ouvrier a eu a les faire.«⁵¹²

Félibiens Gewichtung der Perspektive spiegelt die Aktualität der zur selben Zeit stattfindenden Debatten;⁵¹³ zu Le Bruns kunsttheoretisch fundierten Anliegen, wie beispielsweise jenem der systematischen Erfassung der *passions*, zählte das Thema indes nicht.⁵¹⁴ Félibiens explizite Stellungnahme zugunsten von Le Bruns Umgang mit der Perspektive diene zweifelsohne einer Stärkung sowohl von Le Bruns als auch seines eigenen Status im Kontext der akademischen Kontroversen. Denn nicht zuletzt versuchte Félibien mit Blick auf seinen weiteren Werdegang einen Anspruch auf Mitsprache und Entwicklung einer zeitgemäßen Kunsttheorie geltend zu machen.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit? Zeitgenössisches Bildverständnis und künstlerische Strategien der Vermittlung

Seit Leon Battista Albertis in *Della Pittura* (1435/36) entwickelten Überlegungen zur Erzählstruktur des Bildes im Kontext seiner formalen Ausdrucksmöglichkeiten verband sich mit der vielfigurigen Historienmalerei die Forderung nach eindeutiger Lesbarkeit.⁵¹⁵ Die Bedingungen, diese zu gewährleisten, umfassten insbesondere die thematische Evidenz und Angemessenheit der Darstellung sowie eine über eine durchschaubare Bildsprache erreichte Unmittelbarkeit der Erfassung. In Anknüpfung an das der antiken Rhetorik entnommene Stilprinzip der *perspicuitas*⁵¹⁶ begriff man die gedankliche Klarheit der Aussage als Voraussetzung dafür, dass das Bild seine Wirkmacht entfalten könne.⁵¹⁷

Einige bislang anhand der Deckengemälde gemachte Beobachtungen stellen die geforderte Effizienz einer autonomen Vermittlungsleistung des Bildes in Vaux-le-Vicomte in

512 Ebd., S. 47.

513 Gady fasst die antagonistischen Positionen treffend zusammen als einen »différend théorique sur le statut de la perspective, plus sans doute que sur son impérieuse nécessité; opposition sur les principes pédagogiques – enseignement d'une vérité, nécessairement unique pour l'un, enseignement de pratiques théorisées, nécessairement diverses pour l'autre; malentendu vraisemblable sur les buts poursuivies par l'institution académique; désaccord sur l'organisation hiérarchique de l'Académie; et pour finir, l'incompatibilité d'humeur manifeste.« B. Gady 2010, S. 254.

514 Vgl. Le Blanc 2004, S. 192.

515 In der Folge von Leon Battista Alberti blieb die Frage nach der Form einer narrativen Historienmalerei zentrales Anliegen zahlreicher Künstler. Vgl. zu Albertis Definition der Historienmalerei näher Kirchner 2001, S. 179–183.

516 Vgl. zum Begriff der *perspicuitas* Asmuth 2003.

517 Vgl. Kirchner 2001, S. 180–181; Krüger 2009, S. 262–363.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

Frage. Die von Le Brun umgesetzte konventionelle und verbreitete Ikonographie begünstigte eine Deutungs Offenheit der Szenen und ließ ein breites Spektrum interpretatorischer Auslegungen zu; in weiterer Konsequenz bedurfte es der umfassenden textlichen Erklärung, um den vielseitigen Zugriff auf eine einheitliche Wahrnehmung im Sinne Fouquets zu verengen. Dem Spannungsfeld von konkreten Interessen des Auftraggebers und breit gefächerten Erfahrungs-, Erwartungs- und Verständnishorizonten der Rezipient*innen begegnete man in Vaux-le-Vicomte mit einer möglichst präzisen Leseanleitung. Dieses Vorgehen hatte in Frankreich Tradition: Das fehlende Vertrauen in die überzeugende Vermittlung der Bildaussage allein über künstlerische Mittel war bereits in der ersten Jahrhunderthälfte für die Entscheidung zu textlichen Ergänzungen bestimmend gewesen. Künstlerisch wenig komplexe Formen, wie jene der Porträtgalerie, verlangten nach einfacher Informationsergänzung; eine mythologisch-allegorische Bildsprache und Darstellung vielschichtiger Bedeutungsebenen benötigten die Entschlüsselung.⁵¹⁸

Auf die damit angesprochene Problematik der bildimmanenten Aussagekraft und Wirkmacht von vielfiguriger Malerei antworteten zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Wesentlichen zwei gegensätzliche bildnerische Strategien, die in der künstlerischen Praxis und akademischen Diskussion zunächst in Italien und etwas später auch in Frankreich verhandelt wurden. Damit einher ging ein entsprechend divergierendes Rezeptionsverhalten, dessen wesentliche Argumente der in der Literaturtheorie diskutierten Gegenüberstellung von Epos und Tragödie entlehnt wurden:⁵¹⁹ Während die epische Erzählform eine vielfigurige, narrative Darstellung favorisierte, die schrittweise und rational erschlossen werden musste, forderte die Gegenseite eine unmittelbare Erfassbarkeit des Bildgeschehens, das seine Wirkung über die emotionale Ergreifung der Betrachter*innen entwickeln sollte. Die jeweiligen Standpunkte kommen in der Anfang des 17. Jahrhunderts stattfindenden Diskussion in der römischen Accademia San Luca zwischen Pietro Cortona und Andrea Sacchi zum Ausdruck.⁵²⁰ Sacchi plädierte für ein der aristotelischen Tragödie entlehntes Bildkonzept mit einer einheitlichen Handlung und wenigen Figuren, die einer strengen Funktionsanweisung folgen, und in Mimik, Gestus und Habitus dem Sujet angemessen sein müssten. Gefordert wurde, sich auf das Wesentliche zu begrenzen; ausschweifende Nebenszenen waren zu vermeiden. Pietro da Cortona setzte dem eine epische Bildkonzeption entgegen, die sich durch das Zusammengehen einer Haupthandlung mit ergänzenden Episoden auszeichnete. Die Nebenszenen sollten dabei in einem angemessenen Bezug zum zentralen Thema stehen,

518 Vgl. Kirchner 2006, S. 381–382. Siehe auch S. 117 in der vorliegenden Arbeit.

519 Vgl. Kirchner 2001, S. 200–201.

520 Beide Künstler waren zu diesem Zeitpunkt im Palazzo Barberini in Rom beschäftigt und standen in einem unmittelbaren Konkurrenzverhältnis zueinander, was vermutlich den Hintergrund ihrer Auseinandersetzung bildete. Ihre im Palazzo Barberini umgesetzten Deckenlösungen lesen sich als Verbilligung ihrer akademischen Diskurse und stehen zudem im Kontext der Suche nach einer idealen Form kunstpolitischer Bildsprache. Vgl. Preimesberger 1994, S. 412–413.

durften nicht zu lang, zu verwirrend oder zu unwahrscheinlich sein. Ihre Abhängigkeit zum Hauptthema sollte eine Verselbstständigung verhindern; sie sollten maßgeblich darauf zielen, dem Sujet Vielfalt, Großartigkeit (*magnificence*) und Feierlichkeit zu verleihen. Die von Sacchi intendierte unmittelbare und emotionale Überwältigung war mit einer epischen Darstellungsform nicht zu leisten, vielmehr konnten die verwobene Handlung und ihre über mehrere Erzählstränge transportierte Aussage nur intellektuell und schrittweise erfahren werden.⁵²¹

Jene Problemstellungen wurden in Frankreich spätestens um die Jahrhundertmitte reflektiert. Neben den italienischen Diskursen dürfte für Charles Le Brun die Haltung von Nicolas Poussin bedeutsam gewesen sein, der in seinen Historienbildern auf das epische Erzählkonzept zurückgriff. Exemplarisch erkennbar wird dies an der *Mannalese*,⁵²² die Le Brun in seiner *Conférence* von 1667 als eine vorbildliche Bildlösung präsentieren sollte, damit zugleich eine theoretische Untermauerung des von ihm in seinen Deckengemälden bereits umgesetzten Konzepts liefernd. Poussin hielt sich nicht an die schon von Alberti geforderte Figurenbegrenzung, sondern setzte seine Narration aus einer Vielzahl von Themensträngen und Figurengruppen zusammen, deren Verbindungen und vielschichtige Deutungen sukzessive erschlossen werden mussten. In zwei Briefen – jenem zur *Mannalese* und dem sogenannten »Modusbrief« – erläuterte Poussin selbst seine künstlerischen Bildmittel und die Herangehensweise der Betrachter*innen, die er zu einem Verständnis der künstlerischen Dimension als notwendig erachtete.⁵²³

Charles Le Brun hatte in seinen in den 1650er Jahren entstandenen Deckengemälden und -entwürfen bereits ausgiebig mit einem in Haupt- und Nebenhandlungen strukturierten Dekorationssystem experimentiert. Dass er auf dieses Konzept auch in Vaux-le-Vicomte zurückgriff, erklärt sich nicht zuletzt durch die kunstpolitisch ideal nutzbare epische Erzählform, die am ehesten Fouquets Anforderungen zu erfüllen vermochte. Bereits Pietro da Cortona hatte in seinen Ausstattungsprogrammen im Palazzo Barberini für Urban VIII. sowie in der Galleria Pamphilj für Innozenz X. das Potential der politischen Aussagekraft fruchtbar gemacht: Die für das Epos wesentliche Konzentration auf eine zentrale Heldenfigur prädestinierte das narrative Bildkonzept zur Verherrlichung einer Einzelperson in repräsentativem Rahmen. Zudem bot die großflächige Deckenmalerei ideale formale Bedingungen, da Abstufungen, Zuordnungen und verschiedene Bedeutungsebenen variantenreicher umgesetzt werden konnten, als dies im Tafelbild möglich war.⁵²⁴

521 Vgl. Tsai 2010, S. 140–141; zu einer epischen Erzählform in der Malerei siehe auch Kirchner 2001, S. 246–249.

522 Vgl. Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637–1639, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 7275, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062511>.

523 Vgl. Kirchner 2001, S. 217–218; Kirchner 2006, S. 384–385.

524 Vgl. Kirchner 2001, S. 250–255. Das Epos konnte in idealer Weise eine Synthese von »Herrscherlob, historischen Ausführungen und moralisch-pädagogischen Zielen« (ebd., S. 252) leisten.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

Zu Le Bruns Wahl der künstlerischen Form in Vaux-le-Vicomte lieferten Félibiens fiktive Briefe den theoretischen Überbau. Félibien entwickelte seine Argumentation über die Annahme einer strukturellen Homologie von Kunst und Schrift, er nahm den Faden der schon in der italienischen Diskussion herausgestellten Parallelen zur Literaturtheorie auf und zielte darauf, die künstlerische Form in einem wissenschaftlichen Kontext zu verankern. Bereits in der Sacchi-Cortona-Debatte waren mediale Differenzen in einer verkürzten Übernahme der Horaz'schen *ut-pictura-poesis*-Formel außer Acht gelassen worden.⁵²⁵ »Sprache und Malerei galten als transparente Repräsentationen eines für sich Gegebenen, die Transparenz ihrer Zeichen garantierte die Überführung eines Konzeptes aus einem Medium in das andere. Nichts, was in der Sprache war, entzog sich künstlerischer Darstellung; alles, was in der Kunst war, konnte sprachlich formuliert werden.«⁵²⁶ Félibien manifestierte diesen Anspruch im Aufbau seiner Briefe nach rhetorischen Kategorisierungen⁵²⁷ und versuchte sich an einer möglichst nahen Übersetzung des Bildes in den Text.⁵²⁸

Die Schwierigkeiten eines solchen Unterfangens, wie sie sich durch die Grenzen des sprachlichen Ausdrucks und die Unmöglichkeit einer Eins-zu-eins-Übertragung der einzelnen Bildelemente ergeben, werden von Félibien zwar reflektiert;⁵²⁹ er bemüht sich dennoch um eine mediale Angleichung und versucht, die in Le Bruns malerischem Werk vielfach gelobte Diversität in seinem Sprachduktus einzulösen. Manchem Deckenelement wird eine akribische, um Subtilität bemühte Beschreibung zuteil, wie beispielsweise den mit zahlreichen Adjektiven umschriebenen Gesichtsausdrücken der Muse Thalia und der Figur der Minerva.⁵³⁰ Auch in der Beschreibung der Farbgebungen einzelner Gewänder hebt Félibien die der Malerei mögliche Darstellung nuancierter Effekte hervor: Eratos Kleid sei »d'un jaune verdastre sur le clair, & de rouge dans les bruns«⁵³¹ und ihr blauer Mantel »relevé d'un jaune citron sur les jours«;⁵³² Uranies »robbe tire sur

525 Vgl. Preimesberger 1994, S. 413.

526 Germer 1997b, S. 151.

527 Vgl. ebd., S. 151.

528 Félibien verweist auf seine Intention einer möglichst exakten Beschreibung: »[...] [J]e tâcheray [...] de vous faire une Image la plus ressemblante qu'il me sera possible d'une Chambre de ce Palais, afin que par cet eschantillon vous jugiez de l'excellence de l'ouvrage, & de la science de l'ouvrier.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 35.

529 Zur *Chambre des Muses* schreibt Félibien: »En effet les Ornaments mesmes qu'il y a peints sont si admirablement representez, que je ne puis trouver de termes assez propres pour les bien décrire [...].« Ebd., S. 36; »Enfin si je voulois remarquer par le menu toutes les beautez de cet Ouvrage, il faudroit que je fisse autant d'observations qu'il y a de coups de pinceau.« Ebd., S. 40.

530 Zur *Muse Thalia* in der *Chambre des Muses*: »[...] un visage gay & riant [...] avec une mine railante & mocqueuse.« Ebd., S. 37. Zu *Minerva* in der *Antichambre d'Hercule*: »L'Air de son visage est tout ensemble noble & gracieux, & ses yeux ne sont pas moins doux & agreables, qu'ils sont vifs & penetrans.« Félibien, *Troisième relation* 1999, S. 44.

531 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 37.

532 Ebd.

le vert de mer, & son manteau est d'un bleu celeste.«⁵³³ Der *ut-pictura-poesis*-Anspruch wird in die formale Vielfalt des Textes übertragen, wobei manche Details weniger auf Le Bruns Deckengemälde als vielmehr auf Ripas textliche Vorlage zurückgehen.⁵³⁴

Die Analogie von Le Bruns formalem Bildaufbau zum Epos formuliert Félibien explizit. In der auf die *inventio* folgenden *descriptio* benennt er Le Bruns Fähigkeit,

»[...] à rendre visible un Poëme Heroïque dont le sujet & la conduite n'a rien que de grand & de noble, & dont les parties conviennent si bien à la principale action, que toutes les choses qu'il a employées pour l'Ornement de la voûte sont autant d'episodes qui entrent dans son sujet principal.«⁵³⁵

Die Erläuterung der epischen Erzählstruktur zieht sich in Form steter Erwähnungen durch beide Briefe. Félibien nennt mehrfach die formale und inhaltliche Unterordnung der Nebenszenen unter die Hauptszene, lobt deren Zusammengehen zu einem »beau tout«⁵³⁶ und beschreibt die Vielschichtigkeit der Szenen, die dennoch das Auge nicht verwirren würden.⁵³⁷ Das narrative Bildkonzept zieht Félibien auch zur Rechtfertigung von Le Bruns Verwendung der *quadri riportati* an der Decke heran: Die geringe Figurengröße und die Form des Tafelbildes könne man dem Künstler nicht vorwerfen, seien die Darstellungen schließlich von untergeordneter Bedeutung und dienten dem Schmuck der Hauptszenerie.⁵³⁸

Dass die vielfigurige Malerei eine Verselbstständigung der künstlerischen Form riskierte und die Figuren ihren Zusammenhang zu verlieren drohten, wurde bereits

533 Ebd.

534 Vgl. S. 298 in der vorliegenden Arbeit.

535 Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 38–39.

536 Ebd., S. 39.

537 Vgl. ebd.: »Comme ce Tableau du milieu est le principal sujet du Peintre, on voit aussi que tout le reste s'y rapporte« (S. 36); »[...] si l'on considere en general toutes les parties de ce bel Ouvrage, on verra qu'elles s'accordent si bien ensemble qu'il en resulte un beau tout ; & ce beau tout dans sa grandeur & sa Majesté conserve une si grande douceur & une union si charmante, que l'oeil ne se trouve point distrait, quoy que l'esprit soit surpris par la rareté d'une chose si magnifique« (S. 39); »[...] il n'y a pas dans toutes les parties la moindre chose qui puisse apporter de la confusion. Et cependant quoy que toutes ces parties soient séparées les unes des autres, elles sont neantmoins si bien unies, que l'on n'y voit rien qui se détache trop. Les actions sont si adroitement diversifiées, si faciles & si aisées, qu'il n'y a point de postures contraintes ny de mouvemens forcez« (S. 39); Félibien, *Troisième relation* 1999: »Enfin il n'y a point de Peinture dans cette Antichambre qui n'ait du raport au sujet principal [...]« (S. 48).

538 Gerechtfertigt werden so bspw. die fingierten Tapisserien in der *Chambre des Muses*: »Mais aussi afin que ces Figures là qui sont petites, n'ayent pas de ressemblance aux grandes Figures de la voûte, & que ceux qui connoistroient pas d'abord le dessein du Peintre, ne puissent pas le blasmer 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.« Félibien, *Seconde relation* 1999, S. 38.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

in der Renaissance problematisiert. Der Schwierigkeit, die geforderte klare Lesbarkeit mit dem komplexen Verständnisprozess zu vereinbaren, setzt Félibien die Vereinheitlichung der Bildebenen entgegen. Die Nebenszenen müssten sich in den Gesamteindruck einfügen, wobei die Betrachter*innen sie nicht zwangsläufig im Einzelnen studieren müssten, sie aber für das eigene *plaisir* mit einbeziehen könnten.⁵³⁹ Félibien versucht, dem Prinzip des *coup d'œil* – der wahrnehmungsästhetisch verankerten Forderung nach Erfassung des Werkes auf einen Blick – gerecht zu werden. Bereits Leonardo da Vinci hatte die Fähigkeit der Malerei postuliert, auch komplexe Zusammenhänge auf eine simultane Erkenntnis hin gestalten zu können.⁵⁴⁰ Nach Félibien kann ein Maler diese künstlerische Leistung nur vollbringen, wenn er sich auch literarischer Gestaltungsprinzipien zu bedienen weiß – nur über die Verbindung von malerischer und literarischer Kompetenz könne ein Unterfangen im Ausmaß von Vaux-le-Vicomte angemessen umgesetzt werden:

»Vous m'avoürez, que quand un Peintre sçait dignement s'aquiter d'une si grande entreprise, on peut dire qu'en quelque sorte il n'est pas seulement Peintre, mais Poëte, car la Poësie & la Peinture sont deux Soeurs qui touchent d'une maniere si agreable ce qu'elles traitent, qu'on ne se lasse ny de les entendre, ny de les voir.«⁵⁴¹

Charles Le Brun bemühte sich in seinen Dekorationssystemen um eine auch von den Texten unabhängige Gewährleistung der Lesbarkeit. In der rezeptiven Praxis ist dennoch davon auszugehen, dass das Publikum mehrheitlich nicht in der Lage war, die Deckenprogramme in ihrer Vielschichtigkeit bildimmanent zu erfassen. Ihre Wirkmacht muss dies nicht zwangsläufig eingeschränkt haben; vielmehr kann bezweifelt werden, dass eine profunde Kenntnis der Ikonographie und inhaltliche Erkenntnis der einzelnen Bildebenen für das Verständnis der intendierten Gesamtaussage überhaupt notwendig waren.

Am Beispiel der Deckengemälde in Schloss Hundisburg konnte Pablo Schneider zeigen, dass Grundausrichtung und thematische Angemessenheit des Bildprogramms

539 Vgl. Félibien, Troisième relation 1999: »Aussi l'adresse d'un sçavant Ouvrier consiste à faire que l'oeil 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« (S. 46); »Ce qui rend cette composition si agreable est la belle maniere avec laquelle il en a sceu arenger toutes les parties; mais cela est l'une de ces choses que l'on ne peut presque enseigner, & qui naist de la force du genie, & de la grande capacité de l'Ouvrier. Car ces parties sont toutes en leur place sans s'incommoder & se nuire les unes aux autres« (S. 47).

540 Vgl. Bredekamp 2011, S. 371.

541 Félibien, Troisième relation 1999, S. 48. Charles Le Brun wird auch als »sçavant Peintre« und »docte Poëte« bezeichnet. Félibien, Seconde relation 1999, S. 38. Das Porträt von Madame Fouquet (siehe näher S. 363–367 in der vorliegenden Arbeit) wird als »un petit Tableau, qui peut passer pour une piece de Poësie« beschrieben. Félibien, Troisième relation 1999, S. 48.

trotz fehlenden Detailverständnisses richtig erfasst wurden und auch dem Auftraggeber ein begrenzter Erkenntnishorizont der Betrachter*innen zunächst ausreichte. Die (Un-)Angemessenheit der Darstellung erklärte sich üblicherweise über wenige Schlüssel motive, die eine einfach verständliche Grundausrichtung des Deckeninhalts kommunizieren konnten. Dass es sich um ein komplexes Programm handelte, vermittelten bereits Bildanordnung und Figurenanzahl. Allein die formale Gestaltung konnte den hohen Bildungsstand des Auftraggebers und das von ihm verfolgte Anspruchsniveau transportieren. Nicht zuletzt erzeugten Ort und Kontext des Bildprogramms eine Erwartungshaltung, die dem Auge vielfach vorausging und die Rezeption lenkte. Auf einer untersten Ebene genügte also bereits der »Akt des Schauens und die Konstellation, dass sich der Betrachter einer komplexen Wissens ebene räumlich gegenüber befand und diese eben mit einem Blick wahrnehmen konnte«, ⁵⁴² ohne dass das Wissen selbst in allen Dimensionen erfasst sein musste. ⁵⁴³

In Vaux-le-Vicomte wäre ein solcher Effekt noch vor Betreten der Appartements im (nicht mehr umgesetzten) Deckengemälde des Grand Salon entstanden. Allein die künstlerische Form hätte den hohen Anspruch transportiert: Mehr als 200 Figuren auf einer rein malerisch gestalteten Fläche mit Fouquets Wappen im Zentrum konnten sowohl Innovation und höchstes Können auf künstlerischer Ebene als auch die Überhöhung des Auftraggebers als wesentliche Aussage des inhaltlichen Programms vermitteln. In diesem Zusammenhang erklärt sich ebenso die Wahl einer konventionellen und verbreiteten ikonographischen Bildsprache, die eine Erfassung der Grundaussagen vereinfachte, wenn auch damit die Gefahr des großen interpretatorischen Spielraums einherging. Außerdem ist anzunehmen, dass das breite Publikum für diverse Ausstattungselemente auch jenseits komplexer Bildprogramme überaus empfänglich war. So offenbaren zahlreiche Reiseberichte und Reiseführer von Paris und Versailles um 1700 erstaunlich geringe Kenntnisse in der Entschlüsselung von ikonographischen Motiven und Zusammenhängen. Zudem vermitteln sie oft ein äußerst begrenztes Interesse an den Bildprogrammen beziehungsweise einen sehr selektiven Zugriff auf das Gesehene. ⁵⁴⁴

In Vaux-le-Vicomte sollten die Betrachter*innen im Erleben des sinnlichen Eindrucks und dem Erfassen wesentlicher Schlüssel motive zunächst überwältigt und in Staunen versetzt werden, während die Begleittexte im Anschluss Kohärenz und tiefere Sinnschichten des Programms konstruierten sowie die künstlerische Dimension des Gesehenen vermittelten. Ein solcher Umgang mit Seherwartungen und Rezeptionsverhalten weist einige Parallelen zur höfischen Fest- und Theaterkultur der Zeit auf, die im Zuge ihres systematischen Ausbaus unter Ludwig XIV. eine Standardisierung

⁵⁴² Schneider 2013, S. 94.

⁵⁴³ Vgl. ebd., S. 92–95.

⁵⁴⁴ Vgl. Ziegler 2010, S. 167–168.

3.3 Grenzen der Lesbarkeit?

erfahren sollte, einhergehend mit einer konventionalisierten Symbolsprache und einem begrenzten Vorrat an Bildmotiven.⁵⁴⁵ Die Vermittlung der *magnificence* scheint dies nicht beeinträchtigt zu haben, da die zeitgenössische Wahrnehmung während der Festlichkeiten vorwiegend auf Materialität und ereignishafte Zerstreungen reagierte. Der Fokus auf kostbare Materialien, die Bedeutung des Büffets als Zeichen von Exotik, Exklusivität und Überfluss sowie der Aufwand der ephemeren Dekorationen und Auführungen schienen besser als ein allegorisches Programm geeignet, die Größe des Herrschers zu manifestieren.⁵⁴⁶ Gerade am Beispiel der Festkunst wird jedoch auch die Problematik einer erstrebten einheitlichen Beurteilung seitens der Besucher*innen deutlich. Tatsächlich war ein Spezialwissen in Form einer humanistischen Bildung, wie es die Urheber der Bildprogramme vorweisen konnten, selten vorhanden, sondern waren die Zugriffe des Publikums so vielfältig wie ihre Voraussetzungen.⁵⁴⁷ Ähnlich der Ausstattungsprogramme waren auch in der Festkultur umfassende Verschriftlichungen dazu angetan, eine eindeutige Lesart zu suggerieren oder im Nachhinein festzuschreiben. Das Fest in seiner Funktion als herrscherliche Repräsentation schien insofern problematisch, als der ephemere Charakter eines Großteils seiner Strategien und die Kurzlebigkeit der Überwältigung kaum zu historisch dauerhafter Relevanz geeignet waren.⁵⁴⁸

Festzuhalten bleibt die Empfänglichkeit des zeitgenössischen Publikums für Materialikonographie und Prachtentfaltung, die in der Zeit ebenso wesentliche Repräsentationsstrategien darstellen konnten wie komplexe, allegorisch transportierte Sachverhalte. Nicht zuletzt muss betont werden, dass zahlreichen Programmen von Innenausstattungen im französischen 17. Jahrhundert kein komplexer Sinngehalt inhärent war. Es war nicht unüblich, die Wahl der Ikonographie und die Details der Motivik ganz oder teilweise dem verantwortlichen Künstler zu überlassen, wie beispielsweise im Falle von François Perrier in der Galerie des Hôtel de La Vrillière oder Charles Le Brun in der Chambre des Hôtel de La Rivière.⁵⁴⁹ Die Aufgabe der Ausstattung lag nicht selten in der reinen Zerstreung und einem kurzweiligen Vergnügen, in steter Berücksichtigung der Angemessenheit im Kontext von Raumtypen und Konventionen.⁵⁵⁰

545 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 53.

546 Vgl. ebd., S. 50–53.

547 Vgl. ebd., S. 304–305. Fabian Jonietz verweist am Beispiel der Sala Clemente VII im Palazzo Vecchio in Florenz auf die Existenz subversiv-spielerischer Leseebenen, die über kleine Details in der Ausstattung suggeriert wurden und in einem gänzlich anderen Kontext als die offiziell intendierten Historien standen. Vgl. Jonietz 2012, S. 42.

548 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 192–193.

549 Vgl. B. Gady 2014, S. 23–24.

550 Siehe auch Cojannot-Le Blanc 2014, S. 95: »[...] [L]es décors peints devaient offrir un cadre agréable à l'exercice de la vie mondaine et ne jamais plonger le visiteur dans l'embarras. Une iconographie devait aussi être convenable, c'est-à-dire adaptée à la fonction des lieux.«