

4 ZURSCHAUSTELLUNG VON PRACHT: DAS APPARTEMENT DES KÖNIGS

4.1 Die Räume der Enfilade

4.1.1 Räumliche Voraussetzungen und Genese der Ausstattung

Die Fouquets Appartement gegenüberliegende Raumfolge, die sich vom Grand Salon ausgehend in einer durch Flügeltüren verbundenen Enfilade von Antichambre, Chambre und Cabinet aufreiht, wurde in der Forschung mehrheitlich als Appartement des Königs klassifiziert. Anlass zu einer näheren Diskussion dieser kaum hinterfragten Zuschreibung gibt insbesondere die Tatsache, dass nahezu keine zeitgenössische Quelle diese Bezeichnung aufgreift, sondern – den Gestaltungsprinzipien der Räume folgend – im 17. Jahrhundert mehrheitlich von der »antichambre des stucs«, der »chambre des stucs« etc. gesprochen wird.⁵⁵¹ Dass es sich um eine dem König im Falle seiner Anwesenheit exklusiv zugewiesene Raumfolge handelte, erscheint dennoch mehr als wahrscheinlich. Hervorgehoben werden muss zunächst André Félibien, der in seiner Festbeschreibung von der »chambre du roy«⁵⁵² spricht und damit zumindest deren Existenz, wenn auch ohne genaue Lokalisierung, bestätigt. Die 1665 erfolgte Inventarisierung der Skulpturen erwähnt ein »cabinet de la chambre du Roy«⁵⁵³ und schließlich nennt der Bericht von Sainte-Hélène ein »cabinet appelé le cabinet du Roy«.⁵⁵⁴ Die genannten Quellen erlauben folglich eine Benennung des Appartements als jenes des Königs.

Eine symmetrische und weitgehend gleichberechtigt angelegte Disposition der Appartements von Schlossbesitzer und König hatte sich in Frankreich bereits seit dem 16. Jahrhundert in den Schlössern des Pariser Umlands etabliert.⁵⁵⁵ Spiegelt sich darin zum einen die sinnstiftende Bedeutung des Schlosses als Empfangsort des Königs, der zum möglichst häufigen und langen Verweilen angeregt werden sollte, konnte sich zum anderen der Gastgeber räumlich auf Augenhöhe inszenieren und die eigene Bedeutung überhöhen. In Vaux-le-Vicomte vermittelt sich diese Ebenbürtigkeit auch in

551 Vgl. die Dokumente der in diesen Räumen beschäftigten Künstler, bspw. *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans la grande chambre de stuc de M. le procureur general à Vaux-le-Vicomte* [16. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. II, S. 228; *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans le grand antichambre de stuc à Vaux-le-Vicomte* [16. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X. III, S. 230.

552 Félibien, *Relation des magnificences* 1999, S. 32.

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

554 *Proces verbal fait a Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666*, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5.

555 Vgl. Châtenent 2002, S. 258–296.

der Ausstattung, die sich in beiden Appartements in Aufwand und künstlerischem Anspruch entspricht und im formalen Aufbau der Dekorationssysteme korreliert. Zugleich zeigen sich auf den ersten Blick die differierenden und charakteristischen Gestaltungsprinzipien: Während Le Brun in Fouquets Appartement die Malerei zum ersten Ausdrucksmittel im Dienste einer vielschichtigen Bildprogrammatisierung erhob, kam im Appartement des Königs in Form von Materialität und ausgiebiger Prachtentfaltung eine dem Gast angemessene Formensprache zum Tragen. Die Decken wurden in einer Kombination von Stuck und Malerei gestaltet, die Wände mit großflächigen Vertäfelungen überzogen und umfangreiche Vergoldungen eingesetzt.

Die einst intendierte gestalterische Einheitlichkeit des Appartements vermittelt sich heute nur eingeschränkt, da die Ausstattung unter Fouquet nicht mehr vollendet wurde.⁵⁵⁶ Die Antichambre war ursprünglich über zwei Türen mit den Treppen zum Obergeschoss und der hofseitig gelegenen Salle à manger verbunden,⁵⁵⁷ für die sie folglich ebenfalls als Vor- und Warteraum fungierte. Die in der Enfilade anschließende Chambre ist ihrer repräsentativen Empfangsfunktion entsprechend mit einem Alkoven mit abgrenzender Balustrade ausgestattet, von dem aus eine unscheinbare Tür in die rückseitig gelegenen Nebenräume und zum Cabinet des bains führt. Das abschließende Cabinet folgt kaum mehr den traditionellen Vorgaben seines Raumtypus und entspricht in seinen Dimensionen eher einer Chambre, worin es sich von seinem kleineren Pendant in Fouquets Appartement unterscheidet.

Es scheint, als habe der unvollendete Zustand der Räume die auf Fouquet folgenden Besitzer von Vaux-le-Vicomte zu größeren, indes kaum dokumentierten Eingriffen ermutigt. So wurde das zentrale Bildfeld im Deckengemälde der Antichambre (Abb. 37) nachträglich mit einem Adler, Jupiters Blitze tragend, vor einer Himmelslandschaft ergänzt.⁵⁵⁸ Zwei Bildfelder in der Wölbung entstanden nach Gemälden von Antoine

556 Zum Zeitpunkt des Besuchs der englischen Königinwitwe Henrietta Maria in Begleitung ihrer Tochter, der Duchesse d'Orléans, und deren Mann Philippe d'Orléans im Juli 1661 waren die Arbeiten noch in vollem Gange, wie eine Aussage von Jacques Prou belegt, der zu diesem Anlass die Gerüste in beiden »grandes chambres de stuc« abbaute. 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 Mamey par moy Jaques Prou, menuisier, et ce par l'ordre de Monsieur Courtois* [25. Juli 1661], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe V.II, S. 204.

557 Die Tür zu den ins Obergeschoss führenden Treppen ist bereits im Plan von Charles de Wailly von 1784 geschlossen. Eine weitere in Le Vaus Plan eingezeichnete Tür zu der neben der Salle à manger liegenden Salle du buffet wurde vermutlich nie umgesetzt. Die Existenz von insgesamt vier Türen zu Zeiten Fouquets belegt ein Devis des für die Vergoldung der Türrahmen zuständigen Paul Gougeon, genannt La Baronnière, das »quatre chambranles des portes« nennt. Vgl. *Devis de l'ouvrage de dorure qu'il convient faire dedans le grand antichambre de stuc à Vaux-le-Vicomte* [16. Dezember 1660], Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X.III, S. 230.

558 Der genaue Zeitpunkt der malerischen Ergänzung des Deckengemäldes ist nicht bekannt. Die Stuckarbeiten in der Antichambre sind der Epoche Fouquets zuzuordnen, mit Ausnahme der Girlande auf blauem Grund um das Zentralbild, die in den detaillierten Beschreibungen der vergoldeten

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 37. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre im Appartement des Königs, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

Coytel und wurden vermutlich in der erste Hälfte des 18. Jahrhunderts unter den Villars hinzugefügt (Abb. 38–39); entsprechend ist auch für die beiden verbleibenden Bildfelder davon auszugehen, dass sie nach Fouquets Epoche ausgeführt wurden. Vermutlich waren diese Felder unter Le Brun unbemalt geblieben.

In der Chambre (Abb. 40) dürfte die Decke des Hauptraums vollendet gewesen sein, während die Bemalungen der Flachdecke des Alkovens und des umlaufenden Paneelsockels vermutlich späteren Datums sind. Im Cabinet (Abb. 41) war mit der Vergoldung des Stuckdekors begonnen worden,⁵⁵⁹ nicht jedoch mit der Bemalung der Bildfelder, was offenbar eine spätere Abnahme der Vergoldungen zugunsten einer einheitlichen Raumwirkung motivierte.⁵⁶⁰ Das bis unter die Decke reichende System der Wandvertäfelungen muss in seiner Datierung ebenfalls unklar bleiben, während die Vertäfelungen

Deckenelemente von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, nicht vorkommt. Vgl. ebd., S. 230–231; vgl. auch B. Gady 2010, S. 393–394.

559 Vgl. die Quittung von Paul Gougeon, genannt La Baronnière, vom 21. Januar 1661 über den Erhalt von 1.000 livres für »les ouvrages de dorure que j’ay fait dedans la chambre de stuc et grand cabinet de Vaux«, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 233, sowie folgende, Le Brun zugeschriebene Erwähnung: »A Paul Gougeon dict La Baronniere Il luy peut estre deub la dorure d’un cabinet, laquelle n’est achevée«, *Mémoire de ce qu’a dit Monsieur Le Brun sur le mémoire des ouvriers qui ont travaillé à Vaux et qui se prétendent créanciers*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, S. 238.

560 Vgl. B. Gady 2010, S. 394–395.

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 38. Decke der Antichambre im Appartement des Königs, Detail der Wölbung: Das Bad der Diana (Kopie nach Antoine Coypel), Vaux-le-Vicomte, 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (?)



Abbildung 39. Antoine Coypel, Le Bain de Diane, um 1690, Öl auf Leinwand. Musée départemental d'art ancien et contemporain, Épinal

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 40. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Chambre im Appartement des Königs, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 41. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Appartement des Königs, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

von Chambre und Antichambre zwar weitgehend originale Bemalungen, doch keine originale Anordnung wiedergeben. Die Supraporten im gesamten Appartement stammen nicht aus der Zeit Fouquets. Das Nachlassinventar des Duc de Villars nennt 1734 in der Antichambre vier Supraporten mit militärischen Szenen,⁵⁶¹ die zu Villars' Bemühungen passen, seine militärischen Erfolge bildlich in die Ausstattung des Schlosses zu integrieren.⁵⁶² Die heute angebrachten Supraporten sind wiederum späteren Datums⁵⁶³ und zeigen monochrome figürliche Szenen mit Trophäendarstellungen im

561 Das Nachlassinventar des Duc de Villars aus dem Jahr 1734 liegt im Original nicht vor; Cordey zitiert aus einer unvollständigen Kopie, die in Vaux-le-Vicomte aufbewahrt wird. Vgl. Cordey 1924, S. 146. Die Nennung von vier Supraporten bestätigt die These, dass eine fünfte im Plan Le Vaus eingezeichnete Tür nicht umgesetzt worden war (vgl. S. 316, Anm. 557).

562 Der Duc de Villars ließ seine militärischen Siege von Jean-Baptiste Martin d. Ä., einem Schüler Adam Frans van der Meulens, in zehn großformatigen Schlachtenbildern dokumentieren, von denen sich heute nur noch jenes zur Belagerung von Freiburg 1713 in Vaux-le-Vicomte erhalten hat. Ein unbekannter Maler schuf eine weitere Serie mit militärischen Szenen aus Villars' Leben, aus der sich fünf im Schloss befinden. Die Gemälde waren auf mehrere Räume im Erdgeschoss verteilt. Vgl. Cordey 1924, S. 145–146.

563 Dézallier d'Argenville beschreibt 1755 in beiden Antichambres mehrere »batailles«, hinter denen sich eventuell die unter Villars angebrachten Supraporten verbergen könnten. Vgl. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 211. Goudemetz 1892 erwähnt »les campagnes du maréchal de Villars à Fribourg« (S. 189).

4.1 Die Räume der Enfilade

Stil des 19. Jahrhunderts.⁵⁶⁴ In der Chambre hingen, so ist dem Inventar von 1734 zu entnehmen, ein Porträt der Maréchale de Villars und eines ihrer Schwester, deren heutiger Verbleib unbekannt ist.⁵⁶⁵ Die Provenienzen des aktuell angebrachten Blumenstilllebens sowie der Szene mit einem Satyr und zahlreichen Blumen und Früchten vor einer architektonischen Kulisse sind bislang ungeklärt.⁵⁶⁶

Trotz der großflächigen Wandvertäfelungen ist einem Mémoire von Louis Hanicle zu entnehmen, dass für Chambre und Antichambre ursprünglich Tapisserien vorgesehen waren.⁵⁶⁷ Das Nachlassinventar des Duc de Villars lässt darauf schließen, dass 1734 nicht die gesamte Wandfläche vertäfelt war, denn in der Antichambre werden 90 »feuilles de cuir doré«⁵⁶⁸ und sechs Gemälde mit militärischen Darstellungen um Villars situiert.⁵⁶⁹ Zusätzlich verschob sich die ursprünglich intendierte Raumwirkung über eine 1764 durch den Duc de Choiseul-Praslin aufgestellte Bibliothek, deren fast bis unter die Decke reichenden Vitrinen aus Mahagoni-Holz die Abnahme eines beachtlichen Teils der Vertäfelungen zur Folge hatte.⁵⁷⁰ Neun heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles aufbewahrte Paneele⁵⁷¹ lassen sich auf Basis motivischer Übereinstimmungen diesem Wanddekor zuordnen.

Charles Le Brun schuf im Appartement des Königs neben den Malereien auch die Entwürfe für die Stuckfiguren, deren Ausführung eventuell auf François Girardon und Nicolas Legendre zurückgeht, wenn man den einzigen dazu bekannten Quellen⁵⁷² in

564 Zum Grand Salon zeigt die Supraporte zwei antikisierende Figuren neben einem Feuer, eventuell eine Opferszene, umgeben von militärischen Trophäen. Zur Chambre ist eine Dreiergruppe mit Amor erkennbar, umgeben von Attributen von Merkur sowie Büchern, Musikinstrumenten und Tauben. Die Supraporte zur Salle à manger zeigt heute ein rundes Blumenstillleben. Die Provenienz jener Gemälde bleibt ungeklärt. Eine Anpassung an die vorgefundene Ausstattung wurde augenscheinlich weder thematisch noch stilistisch gesucht.

565 Vgl. Cordey 1924, S. 147.

566 Eines der beiden Gemälde trägt die Signatur von Jean-Baptiste Belin de Fontenay, Schüler von Jean-Baptiste Monnoyer und spezialisiert auf Blumen- und Fruchtstillleben. Ihm wird von Pérouse de Montclos auch die zweite Supraporte zugeschrieben. Vgl. Pérouse de Montclos 1997, S. 133.

567 »Toutes les verges pour porter les tapisseries fournies par le dit sieur Hanicle tant pour l'antichambre d'Hercule, grande chambre carrée, celle des Muzes, antichambre et chambre de stuc«, *Mémoire des ouvrages de serrurerie faitz et fournis pour le chateau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe VI, S. 214.

568 Zit. nach Cordey 1924, S. 146.

569 Vgl. ebd.

570 Vgl. Pérouse de Montclos 1997, S. 182.

571 Vgl. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA, INV 91.DH.18.1.-10, <https://www.getty.edu/art/col-lection/objects/6020/unknown-maker-ten-panels-french-about-1661/> [25.2.2021].

572 Im Kontext der Festvorbereitungen für den 17. August 1661 werden beide Künstler gemeinsam genannt, jedoch können keine Rückschlüsse auf eventuelle Arbeiten in den Innenräumen gezogen werden. Vgl. die Quittung von Legendre vom 17. September 1661 über 470 livres: »[...] les ouvrages que nous avons fait, Monsieur Girardon et moy, pour la maison à Vaux-le-Vicomte le dixseptiesme aoust, [...]«, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 236.

Form von Hinweisen bei Claude Nivelon und Guillet de Saint-Georges glaubt.⁵⁷³ Die Vergoldungen sind im gesamten Appartement das Werk von Paul Gougeon, genannt La Baronnère, der für Antichambre und Chambre insgesamt 8.330 livres veranschlagte und sich mit Le Brun auf 6.600 livres einigte⁵⁷⁴ – eine Summe, die in ihrer Größenordnung von den beachtlichen Mengen an verwendetem Gold zeugt.

Im Inventar von 1661 und im Récolement von 1665 bleiben die Räume des Königs weitgehend unberücksichtigt,⁵⁷⁵ woraus zu schließen ist, dass die im Rahmen des 1661 etwa vier Wochen zurückliegenden Empfangs Ludwigs XIV. aufgestellten Möbel wieder in die Garderoben zurückgebracht worden waren. Entsprechend eine solche anlassbezogene Raumausstattung der üblichen Praxis, war die gänzlich fehlende Möblierung wohl auch durch die unvollendeten Deckengestaltungen begründet, die eine erneute Aufstellung der Gerüste verlangten.

4.1.2 Die Antichambre des Königs

Die Deckengestaltung der Antichambre des Königs schuf Le Brun in Korrelation zu jener der Antichambre Fouquets: Beide Dekorationssysteme lesen sich als eine Variation derselben formalen Parameter. Ähnlich der Antichambre d’Hercule ist die Decke im Appartement des Königs in einen rechteckigen, leicht erhöhten Deckenspiegel und eine schmale Wölbungszone gegliedert, wobei das verhältnismäßig traditionelle Schema über dekorativen Detailreichtum und eine kleinteilige Auffächerung in einzelne Felder bereichert wird. Das Zentrum des Deckenspiegels bildet ein ovales und plastisch gerahmtes Bildfeld, umgeben von zwei einst in Bronze gedachten Stuckadlern und plastischen Medaillons. Unterhalb des Gewölbenspiegels ist ein Konsolgesims mit paarweise gruppierten Eichhörnchen gestaltet. In den Gewölbeecken zeigen Medaillons Fouquets Chiffre, darunter ein Feld mit polychromen Arabesken auf Goldgrund und flankierend Volutengiebel mit darauf sitzenden Putten, hinter denen sich Trophäen in Form vergoldeter Flachreliefs häufen. Goldene Muscheln schließen das Ensemble nach unten ab (Abb. 42).

573 Vgl. Nivelon 2004, S. 259 (zu François Girardon); Guillet de Saint-Georges 1854, S. 411 (zu Nicolas Legendre). Siehe auch Moureyre/Garnier 2017, Abschnitt 56–58.

574 Vgl. von Paul Gougeon, genannt La Baronnère, die Devis zu Chambre und Antichambre sowie die Quittungen vom 12. November 1660, 10. August 1661 und 21. Januar 1661. Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe X, S. 228–231; Annexe XI, S. 232–233.

575 Nur im Cabinet wird ein Marmortisch mit Intarsien für 500 livres erwähnt. Vgl. Estimation des bustes de Vaux, 1665, Arch. nat., O¹ 1964, in: Bonnaffé 1882, S. 72; Procès verbal fait à Vaux par M. de Sainte Hélène, 1666, Arch. nat., O¹ 1964, n. p., Ansicht 5. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg beschreibt dort 1667 einen »tisch von FLORENTINISCHER arbeit, welcher soll 1.500 thr. gekostet haben [...]«. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57. Ob es sich hierbei um denselben Tisch handelte, der demnach in Vaux-le-Vicomte verblieben wäre, muss unklar bleiben.

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 42. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Antichambre im Appartement des Königs, Gewölbeecke, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

An den Längsseiten der Gewölbewangen ist zentral ein ovales Bildfeld angebracht, daneben zeigen fingierte Öffnungen Vögel und Blumengirlanden vor einem Himmelsausblick. Auch an den Schmalseiten erscheint nach dem gleichen Prinzip ein rundes Bildfeld, wobei jene zentral angebrachten Felder unter Le Brun offenbar nicht mehr bemalt wurden. Der Antichambre Fouquets vergleichbar, setzt sich das Dekorationssystem aus symmetrisch angeordneten Feldern zusammen, zwischen denen ein gemalter heller Marmorgrund sichtbar wird. Goldene Rahmungen schaffen eine klare Abgrenzung, ohne verbindende dekorative Elemente, so dass eine illusionistische Umdeutung des Raumes in den Hintergrund rückt. War die mit malerischen Mitteln erreichte differenzierte Illusionierung verschiedener Realitätsebenen und Materialien in Fouquets Antichambre Teil einer Präsentation der Möglichkeiten von Malerei im Allgemeinen und Le Bruns Können im Speziellen, musste allein der hohe Stuckanteil in der Antichambre des Königs andere Akzente setzen. Es ging dort weniger um eine optische Täuschung,⁵⁷⁶ als vielmehr um ein effektvolles Zusammenspiel von Skulptur und Malerei und eine Verdichtung von Materialität. Die verhältnismäßig geringe Größe der freiplastischen Figuren und die zahlreichen Flachreliefs ließen Raum für eine in der Chambre erfolgende Steigerung von künstlerisch-technischem Anspruch und materiellem Prunk. In einem zurückgenommenen Umgang

⁵⁷⁶ Nur vereinzelt werden visuelle Täuschungen gesucht, so bspw. in Form der malerisch fingierten Unterseiten der Öffnungen in den Außenraum.

mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln, deren Möglichkeiten nicht ganz ausgeschöpft werden, gehen die Antichambres der beiden Appartements im Erdgeschoss konform.

Die Kombination von Malerei, Stuck und Vergoldungen hatte Charles Le Brun bereits vor seiner Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte in Pariser Innenräumen erprobt, so beispielsweise im Cabinet des Hôtel de La Rivière (1653; Abb. 43).⁵⁷⁷ Während der rechteckige Deckenspiegel ganz von einer illusionistischen Himmelsszenerie eingenommen wird, zeigt die Wölbung ein der Antichambre in Vaux-le-Vicomte ähnliches Repertoire von gerahmten Bildfeldern, Adlern, Girlanden und weißen Putten. Die skulpturalen Elemente und insbesondere die breiten Stuckrahmen verleihen der Decke indes einen relativ schweren und überladenen Charakter, gegen den die flächigere und filigrane Anordnung in der königlichen Antichambre in Vaux-le-Vicomte eine ausgewogenere Wirkung erzielt. Auch zum Hôtel d'Aumont, in dem Le Brun in den 1650er Jahren im Salon der Marquise tätig war,⁵⁷⁸ zeigen sich Parallelen, so in der deutlichen Abgrenzung einer schmalen Wölbungszone und eines großen rechteckigen, einst illusionistisch bemalten Zentralbilds, sowie in der Kombination von goldenen Flachreliefs und darauf plastisch agierenden weißen Stuckfiguren. Ist zwar die zurückgenommene Gestaltung des Salons der motivischen Dichte in Vaux-le-Vicomte und im Hôtel de La Rivière deutlich untergeordnet, sind insbesondere die Putten mit den effektiv vergoldeten Haaren und Flügeln ebenso wie die vergoldeten Trophäen jenen in der Antichambre des Königs in Vaux-le-Vicomte verwandt. Dort lässt der symmetrische Aufbau des Dekorationssystems, ähnlich wie in der Antichambre d'Hercule, eine relativ statische Gliederung entstehen, die keine assoziativen Verbindungen der figürlichen Szenen untereinander anstrebt. Inwieweit dies deren inhaltliche Lesbarkeit beeinflusst, lässt sich angesichts erst nachträglich realisierter Malereien in den Bildfeldern kaum beurteilen.

Die Grisaille-Darstellungen in der Wölbung sind von zweitrangiger Qualität und stammen zweifelsohne aus dem 18. Jahrhundert: An den Längsseiten ist die sich nach erfolgreicher Jagd ausruhende Diana mit ihren Begleiterinnen dargestellt; gegenüber zeigt eine auf Vergils *Aeneis* zurückgehende Szene Aeneas, der einen Schild von seiner Mutter Venus erhält. Beide Darstellungen kopieren Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Gemälde von Antoine Coypel (Abb. 38–39).⁵⁷⁹ Die im Verhältnis zu den Originalen

577 Gerard van Opstal führte die Stuckarbeiten aus. Zu Le Bruns Arbeiten im Hôtel de La Rivière vgl. auch S. 262–264 in der vorliegenden Arbeit.

578 Den Auftrag erhielt Le Brun von Antoine d'Aumont, Capitaine des gardes du corps du roi seit 1632 und Maréchal de France seit 1650. Sein Hôtel particulier war 1645 von Louis Le Vau errichtet und 1652 von François Mansart erweitert worden. Der Salon war Teil des Appartements von Catherine Scarron de Vaures in der ersten Etage, stand jedoch hauptsächlich in Verbindung mit dem politischen und militärischen Aufstieg ihres Ehemannes Antoine d'Aumont, der im ikonographischen Programm verbildlicht wurde. Vgl. Cojannot-Le Blanc 2014, S. 103–111.

579 Vgl. Antoine Coypel: *Le Bain de Diane*, um 1690, Épinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, INV M0536_L.I.20, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/antoine-coypel_bain-de-diane_huile-sur-toile [12.3.2022]; Atelier von Antoine Coypel: *Vénus apportant des armes à Énée*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, INV 794.12.2, http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0786/m021104_

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 43. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke des Cabinet im Hôtel de la Rivière, 1653. Musée Carnavalet, Paris

seitenverkehrte Wiedergabe in Vaux-le-Vicomte lässt auf die Verwendung einer graphischen Vorlage schließen, von denen bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrere entstanden waren.⁵⁸⁰ Insbesondere die Szene mit Diana scheint populär gewesen zu sein, wie zahlreiche Kopien des Gemäldes aus der Zeit verdeutlichen.⁵⁸¹ In der Antichambre des Königs liegt es nahe, die Hinzufügung dieser figürlichen Szenen in die Epoche der Villars zu datieren, die offenbar der Coypel-Familie zugetan waren – man denke an das erwähnte großformatige Porträt der Maréchale de Villars, das von Antoine Coypels Sohn Charles zu Beginn der 1720er Jahre geschaffen wurde.⁵⁸²

Die beiden monochromen Rundmedaillons an den Schmalseiten der Wölbung zeigen Putten mit bacchantischen Weintrauben sowie mit den Attributen Jupiters und lassen sich als Kopien nach Raffaels Ausstattung der Loggia in der Villa Farnesina in Rom identifizieren. Vermutlich bot hier die Stichserie von Nicolas Dorigny, die 1693 nach dem Freskenzyklus der Villa Farnesina entstanden war, eine willkommene Vorlage.⁵⁸³ Die beiden Szenen wurden wahrscheinlich zur selben Zeit wie jene an den Längsseiten der Wölbung hinzugefügt. Es erscheint denkbar, dass die dekorative Motivik von Blumengirlanden und Vögeln noch zu Fouquets Zeit geschaffen wurde, während die für figürliche Szenen vorgesehenen Felder im Zentrum und der Wölbung leer blieben. Eventuell hatte Le Brun hier, im Gegensatz zu den rein dekorativen Elementen, eine Ausführung von eigener Hand vorgesehen und durch den Sturz Fouquets nicht mehr umsetzen können. Die leeren Bildfelder in der sonst weitgehend vollendeten Decke mögen die Villars anschließend zu einer Ergänzung bewogen haben.

Ein unter Fouquet vorgesehenes Bildprogramm lässt sich nicht rekonstruieren, doch ist davon auszugehen, dass die später hinzugefügten Darstellungen den einst intendierten in ihrer Grundausrichtung relativ nahekommen. So lässt sich für die Antichambre des Königs vermuten, dass eine Atmosphäre von kurzweiligem Vergnügen geschaffen

[09-521053_p.jpg](#) [12.3.2022]. Das Original, 1699 im Salon ausgestellt, ist heute verloren. Vgl. zu den beiden Gemälden näher Garnier-Pelle 1989, Cat. 65 und Cat. 66, S. 132–134.

580 Vgl. für das Gemälde mit Venus beispielsweise einen Stich von Georg Kilian, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett, INV AB 2.31, <https://nds.museum-digital.de/object/77027> oder von Elias Schaffhauser, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett, INV AB 3.3, <https://nds.museum-digital.de/object/11373>; für die Szene mit Diana siehe den Stich von Gaspard Duchange, Genf, Musée d'art et d'histoire, INV E 2011-0651, <https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/diane-au-bain/e-2011-0651> [12.3.2022]. Vgl. für eine Auflistung von nach den Gemälden entstandenen Stichen und Kopien Garnier-Pelle 1989, S. 132–134.

581 Vgl. Garnier-Pelle 1989, S. 132–133.

582 Siehe dazu S. 341–342 in der vorliegenden Arbeit.

583 A.-N. Dézallier d'Argenville erwähnt die Darstellungen in seinen Ausgaben von 1755 (S. 211), 1762 (S. 240) und 1768 (S. 262); in der Edition von 1779 findet sich zusätzlich der Verweis auf die zwölftelige Stichserie von Nicolas Dorigny. Dulaure 1768, Bd. II, S. 253, übernimmt diesen Hinweis. Für die beiden in Vaux-le-Vicomte wiedergegebenen Szenen vgl. die Stiche im British Museum, V, 6.71, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_V-6-71 [25.2.2021], und V, 6.75, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_V-6-75 [25.2.2021]. Zu Dorignys Stichen siehe überblickend Höper 2001, S. 353–356.

4.1 Die Räume der Enfilade

werden sollte, zumal die relativ kleinen Dimensionen des zentralen Bildfelds kaum eine vielfigurige und inhaltlich komplexe Darstellung zugelassen hätten. Die Evokation ländlicher Themen von Unbeschwertheit und Erholung hätte sicherlich auch unter Fouquet stattgefunden: Vaux-le-Vicomte wird zu einem Ort, an dem der König die alltäglichen Regierungs- und Kriegsgeschäfte ruhen lassen und sich dem Müßiggang hingeben kann, wobei die hohe Präsenz heraldischer Symbolik⁵⁸⁴ keine Zweifel daran lässt, wem dies zu verdanken ist. Erst Fouquets Verantwortungübernahme, für die er sich in den Räumen seines eigenen Appartements empfiehlt, entlastet den König von seinen Aufgaben. Die Motive aus Raffaels Ausstattung der Loggia in der Villa Farnesina (1511–1517) hätten für Vaux-le-Vicomte auch zu Fouquets Zeiten ein aussagekräftiges Modell geboten. Zwischen 1508 und 1511 im Auftrag von Agostino Chigi errichtet, lässt sich für die Villa Farnesina ein vergleichbarer Kontext von Aufstieg und gesellschaftlichem Geltungsbedürfnis ihres Besitzers beschreiben.⁵⁸⁵ Das dem Mythos um Amor und Psyche gewidmete Raumprogramm ist im Kontext der erfolgreichen Hochzeit des Auftraggebers zu interpretieren.⁵⁸⁶ Darüber hinaus steht es in enger Verbindung zum Anwesen auf dem Land, indem es eine Auflösung der Grenzen zwischen dem Innenraum und dem umgebenden Garten suggeriert. Das Bildprogramm präsentiert die Villa in Evokation von Amors Palast als Ort des Vergnügens, der Feste und der Verschwendung.⁵⁸⁷ Auch im 18. Jahrhundert schien sich diese Parallelisierung für Vaux-le-Vicomte weiterhin anzubieten.

Die Vertäfelungen, welche die Wand in drei voneinander abgesetzten Bereichen überziehen, zeigen mit vegetativen Formen sowie Füllhörnern, Pergamentrollen und Rauchgefäßen auf Goldgrund ein konventionelles Grottesken-Repertoire. Auch die größeren Paneele entbehren trotz aufwendiger Ornamentik weitgehend figürlicher Elemente. Einzig die heute im J. Paul Getty Museum aufbewahrten Felder⁵⁸⁸ verbildlichen über weibliche Allegorien die vier Kardinaltugenden. Mit Chiffre und Eichhörnchen ist wiederum Fouquets Heraldik mehrfach in die Grottesken integriert.

584 Fouquets Chiffre in den Eckmedaillons, der Turm der Castille darunter und der umlaufende Eichhörnfries verschaffen ihm in der königlichen Antichambre eine erstaunlich hohe Präsenz.

585 Der ursprünglich aus einer Bankiersfamilie stammende Chigi hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts den Höhepunkt seines Werdegangs erreicht, stand an der Spitze eines über die Grenzen Italiens hinausreichenden Finanzimperiums, war Schatzmeister von Papst Julius II. und von diesem 1506 in den Adelsstand erhoben worden. Vgl. Weiland-Pollerberg 2004, S. 46.

586 Die Fresken sind im Zusammenhang mit der Hochzeit Chigis mit Francesca Ordeaschi zu sehen, die er aufgrund großer Standesunterschiede jahrelang hinausgezögert hatte. Die Überwindung jener Standesunterschiede wird über die Aufnahme Psyches in den Olymp in Szene gesetzt, durch die ihre Vergöttlichung erfolgt. Vgl. ebd., S. 53–55.

587 Die in der Zeit verbreitete allegorische Lesart des Amor-und-Psyche-Mythos in platonisch-christlicher Auslegung, wie in der vorliegenden Arbeit für die Chambre im Hôtel de La Rivière beschrieben, rückte zugunsten einer Präsentation der Villa als Ort des zurschaugestellten Reichtums und der Privilegien Chigis in den Hintergrund. Vgl. ebd., S. 55–60.

588 Vgl. S. 321, Anm. 571.

Gerade in der Gegenüberstellung der beiden repräsentativen Antichambres der Enfilade zeigt sich Le Brun präzise, am räumlichen Kontext orientierte Wahl der künstlerischen Form. Während die malerischen Feinheiten in Fouquets Antichambre ihrer Aufgabe der Vermittlung eines inhaltlich differenzierten Programms gerecht werden konnten, bedurfte die Inszenierung eines dem König gewidmeten Ortes des sorglosen Müßiggangs keiner tieferen Bedeutungsaufladung, sondern konnte sich in materiellen Zeichen von Luxus und Überfluss manifestieren.

4.1.3 Die Chambre des Königs

Das in der Antichambre beobachtete Prinzip von motivischer und materieller Dichte erfährt in der Chambre eine deutliche Steigerung. Das künstlerische Niveau der ausgeführten Bildfelder und freiplastischen Figuren ist erhöht, während die Vergoldungen auf eine ostentative Zurschaustellung von Opulenz und eine visuelle Überwältigung abzielen. Ähnlich der Antichambre, weisen auch die Decken der beiden Chambres in den repräsentativen Appartements Fouquets und des Königs formale Parallelen auf, so insbesondere in der Schaffung einer breiten Wölbungszone um ein aufwendig gerahmtes Zentralbild (Abb. 44). Dieses zeigt in der königlichen Chambre eine auf mehrere Fluchtpunkte konstruierte Komposition, in der eine Erhebung der Wahrheit durch die Zeit erkannt werden kann. An den Seiten der Wölbung nehmen vier Lünettenfelder je eine sich ausruhende Götterfigur vor Landschafts- oder Himmelsgrund auf – im Einzelnen Jupiter, Mars, Merkur und Bacchus (Abb. 45). In den Gewölbeecken zeigen achteckige Bildfelder einfache figürliche Szenen in Grisaille,⁵⁸⁹ gerahmt von weißen und teils vergoldeten geflügelten Frauenskulpturen, die eine den Raum umziehende Blumengirlande halten. Darüber sitzt ein weißer Putto mit vergoldetem Helm in seinen Händen; darunter erscheinen eine plastische Rüstung mit Fouquets Chiffre, Waffen- und Trophäenarrangements, Löwen, Götterattribute, Musikinstrumente und Fruchtgirlanden. Unterhalb der Wölbung umläuft ein in vergoldetem Flachrelief gestalteter Fries den Raum, der alternierend mit Muscheln und stilisierten Eichhörnchen geschmückt ist. Ein in der Chambre des Muses umfassend gesuchter Illusionismus spielt in der Chambre des Königs nur noch in einzelnen Details eine Rolle.⁵⁹⁰ Die malerisch gestalteten Bildfelder zeigen dem Außenraum zugehörige Szenen und setzen sich von den stuckierten Elementen und fingierten Reliefs ab, die sich scheinbar im Raum der Betrachter*innen befinden. In einer strikten Symmetrie des Dekorationssystems sorgen kleinteilige Motive für Vielfalt und verhindern insbesondere die weißen Stuck-Akzente eine Orientierungslosigkeit des Auges.

589 Im Einzelnen dargestellt sind Leda mit dem Schwan, Diana umgeben von Begleiterinnen, zwei kämpfende Krieger auf Pferden und die Parzen.

590 So bspw. in den scheinbar nach außen geöffneten Lünettenfeldern mit illusionierter Innenseite.

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 44. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre im Appartement des Königs, Zentralbild: Die Zeit erhebt die Wahrheit, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661



Abbildung 45. Charles Le Brun und Mitarbeiter, Decke der Chambre im Appartement des Königs, Wölbung: Bacchus oder Vertumnus, Vaux-le-Vicomte, um 1657–1661

Henri Sauvals Urteil zu den Raumausstattungen des Hôtel de La Rivière, aus dessen erwähntem Cabinet Le Brun mit geringen Abweichungen die Putten in die königliche Chambre übernahm, fällt angesichts solch übermäßiger Prachtentfaltung geringschätzig aus: »[...] [L]es murs sont si brillants de dorure, que l'or semble y avoir été employé par lingots«, ⁵⁹¹ schreibt er und stellt zwar fest, dass »certainement c'est le mieux orné, le plus riche, le plus somptueux, & le plus doré qui se voye dans le Royaume, & peut-être dans tout le monde«, ⁵⁹² doch sieht er weder die künstlerische Umsetzung noch die Raumwirkung als gelungen an. ⁵⁹³ Vielmehr beurteilt er die Raumgestaltungen des Hôtel de La Rivière als in ihrer Wirkung verfehlt und moniert beispielsweise in der Gestaltung einer Grande Salle deren fehlende Leichtigkeit: »[...] [B]ien-loin de faire l'effet que lui [d.i. Dorigny] & le Vau s'étoient promis, cela fait peur à ceux qui se promenant dans la Salle, tant chacun craint d'en être accablé.« ⁵⁹⁴ Die Diskrepanz zwischen der reichen Ausstattung und der verhältnismäßig niedrigen Herkunft des Abbé de La Rivière mag Sauval in seinem Urteil bestärkt haben. Mit seiner Wahrnehmung stand Sauval in der Zeit zweifelsohne nicht allein und so kann auch angesichts der prachtvollen Gestaltung des königlichen Appartements in Vaux-le-Vicomte eine ähnlich gelagerte Wertung seitens vieler Zeitgenoss*innen vermutet werden.

In der Chambre des Königs in Vaux-le-Vicomte griff Le Brun erneut umfassend auf Vorzeichnungen zurück, die im Rahmen vorausgegangener Aufträge entstanden waren. ⁵⁹⁵ Nahezu alle gemalten figürlichen Motive lassen sich mit einem anderweitig von Le Brun ausgeführten Dekorationsprojekt in Verbindung bringen. So stimmt die Figurengruppe im zentralen Bildfeld mit Le Bruns Entwurf für ein Cabinet im Hôtel de La Bazinière überein, dessen Ausstattung zeitgleich zu Vaux-le-Vicomte Ende der 1650er Jahre zu datieren ist. ⁵⁹⁶ Für die Figuren in den Lünettenfeldern verwendete Le Brun Vorzeichnungen für die Taten des Herkules in der Galerie des Hôtel Lambert, ⁵⁹⁷ wobei er die ursprünglich als fingierte Flachreliefs konzipierten Figuren lebendig werden ließ

591 Sauval 1724, Bd. III, S. 22.

592 Ebd.

593 So urteilt Sauval u. a.: »[...] [P]resque toutes les parties de ce somptueux cabinet sont difformes & défectueuses.« Ebd., S. 23.

594 Ebd., S. 22.

595 Vgl. zu Le Bruns Praxis der Wiederverwendung von Vorzeichnungen auch S. 249–250 in der vorliegenden Arbeit.

596 Le Brun lieferte den Entwurf für das heute verlorene Deckengemälde; seine Beteiligung an dessen Ausführung ist unsicher. Vgl. zu den Umständen des Auftrags B. Gady 2010, S. 310–311. Eine erhaltene Studie zum zentralen Bildfeld zeigt in einer Wolkenlandschaft die von Merkur emporgehobene Pandora, umgeben von einigen sie mit verschiedenen Gaben ausstattenden Göttern (um 1658, Musée départemental Georges de La Tour, Vic-sur-Seille, MV 1999.1.9).

597 Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28491, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206118>; INV 28468, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206094>; INV 28456, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020206082>; INV 28459, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020206085>.

4.1 Die Räume der Enfilade

und um einen Hintergrund sowie einen Putto mit passenden Attributen erweiterte. Das fingierte Relief mit zwei kämpfenden Reitern schließlich greift mit leichter Variation Le Bruns Studien für eine *Bataille de Constantin contre Maxence* auf.⁵⁹⁸ In allen genannten Wiederverwendungen behielt Le Brun die Figurenzeichnungen weitgehend unverändert bei, übertrug sie teils in ein anderes fingiertes Medium und passte sie dem veränderten ikonographischen Kontext an. Die vor einem heutigen Verständnis von Urheberschaft und Originalität ungewöhnlich anmutende Praxis war in der Zeit verbreitet⁵⁹⁹ und ist in Vaux-le-Vicomte vermutlich auf pragmatische Gründe – insbesondere Zeitdruck und die Größenordnung des Auftrags – zurückzuführen.

Neben jenen Bezügen innerhalb Le Bruns eigenem Werk lassen sich auch in der *Chambre des Königs* einige wirkmächtige Vorbilder und gezielte künstlerische Zitate beschreiben. Hierzu zählt zunächst die Decke der *Sala di Giove* in den von Pietro da Cortona von 1640 bis 1647 ausgeführten Planetensälen im Palazzo Pitti in Florenz, wo ein ähnliches Dekorationssystem mit Lünettenfeldern um ein zentrales Bildfeld umgesetzt wurde. Auch die weiß-goldenen Stuckrahmen und -figuren sind mit jenen der königlichen *Chambre* vergleichbar; insbesondere die freiplastischen Frauenfiguren in Vaux-le-Vicomte zeigen sich deutlich von Cortona inspiriert,⁶⁰⁰ ebenso die Landschaftshintergründe in den Lünettenfeldern und die architektonische Einfassung mit auslaufender Volute.⁶⁰¹ In beiden Dekorationssystemen sind zudem die plastischen und malerischen Elemente in weitgehend getrennten Registern angeordnet, deren Verbindungen nur sehr verhalten gesucht werden.⁶⁰²

Der Palazzo Pitti eignete sich denkbar gut als Referenz für Vaux-le-Vicomte, sowohl für den aufstrebenden Künstler Le Brun als auch den Aufsteiger Fouquet. Cortona profitierte in den 1640er Jahren in Frankreich von einer hohen Reputation, die sich auch in den vergeblichen Versuchen vermittelt, ihn für einen längeren Aufenthalt in

598 Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 27958, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213802>; INV 29649, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020207422>; Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 1751, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=70846&viewType=detailView> [25.2.2021]. Auf Mazarin geht der Auftrag für ein letztlich nicht ausgeführtes Gemälde zurück, das sich von Raffaels Darstellung in den Stanzen inspirieren sollte (vgl. S. 388 in der vorliegenden Arbeit). In Vaux-le-Vicomte sind Haltung von Pferden und Reitern übernommen, die Figuren indes mit aufwendigeren Rüstungen gestaltet und ist die Komposition um eine am Boden liegende Figur erweitert.

599 Vgl. A. Gady 1997.

600 Vgl. Le Bruns Vorzeichnung in der *École des Beaux-Arts* (Paris), INV Mas. 1014, http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-21102&qid=sdx_q0&n=4&sf=&e [25.2.2021].

601 Die Voluten-Einfassung ist ein von Cortona viel verwendetes Element, das seinen Ursprung bei Michelangelo hat. Vgl. Merz 2008, S. 248–249.

602 Schulten 1999, S. 361, sieht in der *Sala di Giove* eine gänzlich andere Deckenstruktur, da Cortona keine Übergänge zwischen den Registern schaffe, während Le Brun auf ein logisches Verhältnis von plastischen Elementen und Rahmen sowie auf illusionistische Verbindungen Wert lege. Tatsächlich findet sich für letztere jedoch nur ein Beispiel in den Lünettenunterseiten; die restlichen skulpturalen Elemente formen eine einheitliche Ebene ohne Übergänge zur Malerei.

Paris zu gewinnen.⁶⁰³ Der Rekurs speziell auf die Sala di Giove war prädestiniert für eine Erhöhung des Anspruchsniveaus, handelte es sich schließlich gleich der Chambre des Königs um den Raum mit der höchsten Bedeutung innerhalb einer repräsentativen Enfilade.⁶⁰⁴ In den Planetensälen waren keine komplexen Bildprogramme, sondern relativ einfach lesbare Darstellungen von Exempla der idalen Regentschaft umgesetzt worden, die in der Sala di Giove in einer Verbildlichung von Jupiters Herrschaft und seiner Tugenden in Anspielung auf das Wirken der Medici kulminierten.⁶⁰⁵ Die Modellhaftigkeit für Fouquet ergab sich in erster Linie aus der Legitimierungsfunktion, die der Palazzo Pitti für die Aufstiegsstrategien der Medici erfüllte, so bereits für Cosimo I., dessen Frau Eleonora von Toledo den Palast 1549 von der in Ungnade gefallenen und bankrotten Pitti-Familie erworben hatte. In den 1630er und 1640er Jahren zählten die unter Ferdinando II. de' Medici initiierten Restaurierungsarbeiten und Umgestaltungen zu den spektakulärsten und einflussreichsten Bau- und Ausstattungsprojekten in Florenz und waren Ausdruck der von den Medici manifestierten Machtansprüche.⁶⁰⁶

In Frankreich scheint sich Charles Le Brun wiederum an einer königlichen Residenz orientiert zu haben. Nur wenige Jahre vor Beginn der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte gestaltete Giovanni Francesco Romanelli unter Mitarbeit von Michel Anguier ab März 1655⁶⁰⁷ mehrere Decken im Appartement d'été im Palais du Louvre.⁶⁰⁸ Le Brun, der selbst ab 1654 im Louvre beschäftigt war, kannte Romanellis Werk vermutlich aus eigener Anschauung und erinnerte sich in der Chambre des Königs der gold-weißen Stuckfiguren und aufwendigen Stuckrahmen. Die Malereien wurden von Romanelli hingegen mehrheitlich in *quadri riportati* ausgeführt, während Le Brun in Vaux-le-Vicomte eine größere illusionistische Wirkung verfolgen sollte.⁶⁰⁹ Auch die weiblichen Stuckfiguren der Rotonde de Mars im Louvre, deren Ausstattung ab 1658 unter Charles Errard von den Brüdern Marsy und Thibault Poissant ausgeführt wurde,⁶¹⁰ sind jenen in Vaux-le-Vicomte verwandt.

603 Vgl. B. Gady 1998.

604 Neben der aufwendigen Ausstattung spiegelte sich die Bedeutung des Raumes auch im Mobiliar, dessen wichtigstes Element ein Baldachin mit zwei passenden, reich dekorierten Sesseln war. Die mobile Ausstattung war zugleich integraler Bestandteil von Cortonas Deckengestaltung, denn zwei Stuckfiguren in der Wölbung hielten die Haken, an denen der Baldachin aufgehängt wurde. Wertvolle Tapisserien sowie drei Gemälde von Andrea del Sarto komplettierten das Ensemble. Vgl. M. Campbell 1977, S. 74–75.

605 Vgl. ebd., S. 144–148.

606 Vgl. ebd., S. 165–170.

607 Ab 1656 verlangsamten sich die Arbeiten, nachdem Étienne Le Camus sein Amt als Surintendant des bâtiments an Antoine Ratabon abgegeben hatte. 1657 wurden die Arbeiten durch Romanellis Abreise unterbrochen. Vgl. Milovanovic 2005, S. 24.

608 Vgl. näher Germer 1997b, S. 146–147; Oy-Marra 2006.

609 Vgl. Schulten 1999, S. 469–471.

610 Vgl. Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 331.

4.1 Die Räume der Enfilade



Abbildung 46. Nicolas Poussin, *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*, 1641, Öl auf Leinwand, Durchmesser: 2,97 m. Musée du Louvre, Paris

Für das zentrale Bildfeld der *Chambre* schließlich lässt sich ein konkretes Vorbild in Frankreich benennen, das – ähnlich dem Palazzo Pitti – sowohl auf eine künstlerische Autorität als auch auf ein wichtiges Modell für Vaux-le-Vicomte außerhalb des Königshauses verweist. Es handelt sich um Nicolas Poussins Deckengemälde der *Temps soustrayant la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*,⁶¹¹ entstanden 1641 im Auftrag Richelieus für das Grand cabinet des Palais Cardinal in Paris (Abb. 46).⁶¹² Charles

611 Das Gemälde befindet sich heute im Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 7301, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062522>.

612 Vgl. zu den Umständen des Auftrags näher Hoberg 2008, S. 26–27.

Le Brun, zeitgleich mit Poussin im Palais Cardinal beschäftigt,⁶¹³ hatte das Gemälde vermutlich dort gesehen und lehnte sich in Vaux-le-Vicomte so eng an Poussins Komposition an, dass über eine formale Inspirationsquelle hinaus von einem künstlerischen Zitat ausgegangen werden muss. Poussins Deckengemälde zeigt eine in den Himmel entschwindende Veritas-Saturn-Gruppe. Über einer zerklüfteten Felslandschaft hebt der geflügelte Saturn Veritas nach oben, begleitet von einem Putto, der mit Sichel und Schlangerring die Attribute der Zeit trägt. Am unteren Bildrand sind auf einem in vier Kreissegmenten angedeuteten Raumabschluss Allegorien von Neid und Zwietracht platziert, deren Überschneidungen mit der plastischen Rahmung den Illusionismus und die starke Untersicht der Szene erhöhen. Die zentrale Figurengruppe ist von Poussin in einer parallelen Körperhaltung gezeigt, wobei Saturn die gänzlich unbekleidete Veritas in einer Umarmung scheinbar mühelos aufwärts trägt, wo sie mit ausgebreiteten Armen und nach oben gedrehtem Kopf ihren Triumph empfängt. Ihre helle, in Licht getauchte Gestalt kontrastiert effektiv mit dem muskulösen Körper Saturns. Le Brun übernahm in Vaux-le-Vicomte von Poussin das Darstellungsschema einer Auferstehung⁶¹⁴ und hüllte die Wahrheit in eine weite, blaugraue Draperie, den linken Arm im Triumph erhoben und scheinbar ohne Gewicht in den Armen des unter ihr platzierten Saturn liegend. Die Beine der beiden Figuren überschneiden sich; der Kontrast zwischen den Hauttönen ist im Vergleich zu Poussin gesteigert. Veritas erscheint in Vaux-le-Vicomte als der Welt bereits gänzlich enthobene, idealisierte Figur. Der daneben fliegende Putto, nun mit einem Stundenglas, findet sich ähnlich zu Poussins Komposition wieder. Im Vergleich wählte Le Brun eine monochromere und damit weniger lebhaftere Farbgebung, die sich in warmen und dunklen Tönen dem dominierenden Gold des Raumes anpasst.

Beide Darstellungen der *Veritas-filia-temporis*-Gruppe stehen in einer zu Beginn des 16. Jahrhunderts einsetzenden umfangreichen Bildtradition. In der ikonographischen Verbindung mit der Wahrheit vollzog der einst zerstörerische Zeitgott Saturn eine Wandlung zum Helfer, der die Wahrheit meist aus einer Höhle oder einem dunklen Ort emporzieht. Geläufig wurde eine Darstellung der Wahrheit als nackte, weibliche Figur im Sinne der antiken Vorstellung der *nuda veritas*. Der im 16. Jahrhundert entwickelte Bildtypus des Hervorziehens der Wahrheit aus feindseliger Umgebung, oftmals begleitet von Allegorien des Neids, der Verleumdung oder der Unwissenheit, ist auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich bestimmend.⁶¹⁵ So entschied sich Peter

613 Le Brun hatte um 1640 von Richelieu den Auftrag für ein oder drei Gemälde für das Palais Cardinal erhalten, deren Entstehungsgeschichte nur lückenhaft dokumentiert ist. Zu vermuten ist ein konzeptueller Zusammenhang von Le Bruns Werken mit den an Poussin vergebenen Aufträgen im Jahr 1641. Vgl. näher B. Gady 2009, S. 338–344.

614 Vgl. B. Gady 2009: »[...] Le Brun emprunte à Poussin l'idée de représenter les deux principales figures collées suivant un schéma hérité des ascensions, des assomptions ou des ravissements de saints« (S. 355); siehe auch Hoberg 2008, S. 27.

615 Vgl. Hoberg 2008, S. 22–23.

4.1 Die Räume der Enfilade

Paul Rubens im für das Palais du Luxembourg ausgeführten Medici-Zyklus⁶¹⁶ für den Gestus des Emporziehens. Auch Poussin malte kurz vor seinem zweiten Parisaufenthalt 1640–1642 für Giulio Rospigliosi, den späteren Papst Clemens IX., ein nur noch in einem Stich von Jean Dughet überliefertes Bild *Le Temps délivre la Vérité*, das sich in jene traditionelle Ikonographie einordnet: Veritas wird von Saturn nach oben gezogen und lässt Zwietracht und Neid unter sich.⁶¹⁷ Im 17. Jahrhundert setzte sich zunehmend durch, die Erhebung der Wahrheit darzustellen, meist verbunden mit einer Enthüllung durch ein Tuch. Poussins Deckengemälde für das Palais Cardinal stellt in Frankreich das erste Beispiel dieses Bildtypus dar, dem in direkter Nachfolge auch Le Bruns Darstellung in Vaux-le-Vicomte zuzuschreiben ist. Die endgültige Wende in der Ikonographie markierte 1652 Gian Lorenzo Berninis unvollendete Veritas-Skulptur⁶¹⁸ mit den zugehörigen Vorzeichnungen, deren Motivik den vorherigen Darstellungstyp fast vollständig ablösen sollte.⁶¹⁹

Mit Nicolas Poussin zitierte Le Brun nicht nur einen in der Zeit in Frankreich hoch geschätzten Künstler, sondern ebenso jenen, der für seine eigene künstlerische Entwicklung wegweisend war und bleiben sollte. Bereits während seines Italienaufenthalts setzte sich Le Brun intensiv mit bei Poussin gesehenen technischen und stilistischen Neuerungen sowie kunsttheoretischen Ansätzen auseinander und entwickelte seine künstlerische Praxis intensiv an den poussinschen Modellen.⁶²⁰ Der Rückgriff auf das Deckengemälde im Palais Cardinal kann als Resultat jahrelanger Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Vorbild verstanden werden, ohne dass Le Brun einen Paragone zu provozieren sucht. In der Chambre des Königs bleibt seine Version des Themas nah an Poussins Komposition. Die Übernahme nicht nur eines Fragments, sondern eines

616 Vgl. Peter Paul Rubens, *Le Triomphe de la Vérité*, 1622–1625, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 1789, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060853>.

617 Man hat diese sogenannte »Veritas Rospigliosi« teils als Grundlage für Gian Lorenzo Berninis Darstellung des Themas (1652) gesehen. Vgl. Hoberg 2008, S. 25–26, Abb. 3.

618 Die Skulptur befindet sich heute in der Galleria Borghese, INV CCLXXVIII, <https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opere/truth-revealed-by-time/> [25.2.2021].

619 Vgl. Hoberg 2008, S. 29–32. Im Zusammenhang mit Le Bruns Version des Themas in Vaux-le-Vicomte soll eine im Louvre aufbewahrte, Andrea Sacchi zugeschriebene Zeichnung nicht unerwähnt bleiben, deren heute unklare Bestimmung in einem Deckengemälde vermutet werden kann. Vgl. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 13933, recto, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020104187>. Le Brun kommt der Komposition Sacchis überraschend nahe: In einer Dreiergruppe schweben Saturn, Veritas und ein Putto nach oben. Saturn erscheint in ähnlicher Haltung als alter Mann leicht unterhalb von Veritas, die von einem Tuch umweht wird, einen Arm erhoben hat und den Blick, der Bewegung des Putto folgend, emporrichtet. Eine direkte Verbindung zu Le Bruns Deckengemälde in Vaux-le-Vicomte liegt nicht nahe; vielmehr verweisen die formalen Analogien auf die Standardisierung und Verbreitung des geschilderten Bildtypus.

620 Vgl. B. Gady 2009, S. 344–353. Die Rolle des Schülers wird ihm von Claude Nivelon dennoch nur in einem ersten Manuskript zugeschrieben, während später die Rollen vertauscht sind: Le Brun wird im Verhältnis zu Poussin stets als Meister stilisiert – selbst, wenn er ihn imitierte, hatte er doch nicht grundlegend etwas von ihm zu lernen. Vgl. B. Gady 2010, S. 156.

ganzen zentralen Deckenfelds verdeutlicht auch einen selbstbewussten Umgang mit dem Vorbild, dem gegenüber Le Brun eine Stellung auf Augenhöhe beansprucht. Über jene künstlerisch-formale Ebene hinaus ist auch im Falle des Poussin-Zitats der zitierte Kontext von Relevanz: Poussins Deckengemälde entstand zu einem relativ späten Zeitpunkt im Zuge der Ausstattung des Palais Cardinal in Paris, dessen Ausbau Richelieu seit 1624 vorantrieb. Die Pariser Stadtresidenz musste in erster Linie auf die Funktionen des Staatsmanns Richelieu antworten, auf den die Dekoration maßgeblich ausgerichtet wurde. Dynastische Referenzen, wie sie auf seinem Landschloss vielfach zu finden sind, traten im Palais Cardinal in den Hintergrund.⁶²¹ Das Deckengemälde Poussins war für Richelieu auch Ausdruck seines Erfolgs, den in Rom lebenden Maler für einen längeren Parisaufenthalt verpflichtet zu haben. Für Fouquet ergab sich über das Aufrufen von Richelieus Pariser Regierungssitz eine Parallelisierung, die ihn als politischen Erben in Szene setzte und auf seine weiteren Ambitionen auf das Amt des Premier ministre anspielte. In der Chambre führte Fouquet dem König so seine Vorstellung von seiner künftigen Position im Staat vor Augen. Zudem wurde Poussins Darstellung 1658 – also zeitgleich zur Entstehung der Ausstattung in Vaux-le-Vicomte – aus dem Palais Royal in den Louvre gebracht, um dort die Decke des Cabinet du roi zu schmücken.⁶²² Somit ergab sich ebenso eine Verbindung zu einer königlichen Residenz, die der Szene in der Chambre in Vaux-le-Vicomte eine weitere Bedeutungsebene einschreiben und das hohe Anspruchsniveau legitimieren konnte.

Keine*r der Autor*innen im Umkreis von Vaux-le-Vicomte erhob die Räume des Königs zum literarischen Gegenstand, was vermutlich auf Fouquets Prioritätensetzung zurückzuführen ist, auf ihn bezogene personalisierte Inhalte zu verbreiten.⁶²³ Claude Nivelon äußert sich kurz zu den Motiven der Decke der Chambre, ohne jedoch eine schlüssige Interpretation zu liefern.⁶²⁴ So ist man heute in erster Linie auf die bildimmanente Aussagekraft zurückgeworfen. Angesichts des starken Akzents, der – wie bereits in der Antichambre – auf die Materialikonographie gesetzt wurde, steht die Existenz eines vielschichtigen Bildprogramms grundsätzlich in Frage. Eine über die künstlerische Form vermittelte Hierarchisierung der einzelnen Bildfelder und zugehörigen Bedeutungsebenen, wie in Fouquets Appartement der Fall, lässt sich indes auch in der Chambre des Königs beschreiben. Das zentrale Bildfeld gibt demnach die thematische Ausrichtung der Decke vor, dem sich die Figuren der Lünettenfelder und die Grisaille-Szenen unter-

621 Vgl. Krause 2009; Kirchner 2009, S. 252–260.

622 Vgl. B. Gady 2009, S. 355.

623 Es ist nicht ausgeschlossen, dass auch für das königliche Appartement erläuternde Begleitschriften geplant waren. Dennoch ist die bewusste literarische Schwerpunktsetzung auf Fouquets Appartement offensichtlich, denn weder die bereits publizierte Beschreibung von Madeleine de Scudéry noch der weit vorgeschrittene *Songe de Vaux* von Jean de La Fontaine nehmen auf das königliche Appartement Bezug.

624 Vgl. Nivelon 2004, S. 259. Nach Nivelon waren die Malereien nicht vollendet.

4.1 Die Räume der Enfilade

ordnen. Der Stuckdekor variiert zwischen einer rein dekorativen und inhaltlich ergänzenden Funktion.

Interpretatorische Ansätze eröffnen sich zunächst für die Veritas-Saturn-Gruppe im zentralen Bildfeld. Generell brachte die beschriebene formale Neuerung eines Emporhebens und Aufdeckens der Wahrheit auch auf inhaltlicher Ebene eine Sinnveränderung mit sich: Die Wahrheit erscheint gänzlich enthüllt im Moment ihres Triumphs und wird so bezogen auf den Auftraggeber zu einer Eigenschaft, die definieren und auszeichnen kann.⁶²⁵ Es erstaunt folglich nicht, dass die Wahl des Bildthemas oftmals einen konkreten Realitätsbezug hatte, erlaubte eine Verbildlichung der mit der Zeit zutage tretenden Wahrheit schließlich, persönlich konnotierte Interessen zu verteidigen und zu rechtfertigen. Verschiedene Beispiele ließen sich benennen. So schuf Gian Lorenzo Bernini seine Veritas-Skulptur aus eigenem Antrieb in einer Phase, in der er sich zeitweise als führender Künstler in Rom verdrängt und mit Missgunst und Verleumdung konfrontiert sah. In der Skulptur brachte er seine persönliche Kränkung und Hoffnung auf Rehabilitierung zum Ausdruck.⁶²⁶ Das Motiv konnte zudem der Legitimierung von Herrschaftsansprüchen dienen, wie Rubens' erwähnte Darstellung innerhalb des Medici-Zyklus im Palais du Luxembourg verdeutlicht: Eine Saturn-Veritas-Gruppe ist Teil der Versöhnungsszene zwischen Maria de' Medici und ihrem Sohn Ludwig XIII. und zielte darauf, in der Zeit kursierende Verleumdungen und Gerüchte angesichts ihrer Differenzen zurückzuweisen.⁶²⁷ Schließlich kann auch Poussins Deckengemälde im Palais Cardinal im Kontext der Betonung eines Wahrheitsanspruchs gelesen werden, da gerade die dem Auftrag vorausgehenden 1630er und beginnenden 1640er Jahre für Richelieu von zahlreichen innen- und außenpolitischen Herausforderungen geprägt waren.⁶²⁸

Auch im Fall Fouquets sprechen die Umstände für eine persönlich konnotierte Deutung, denn seine politische Stellung wurde seit Mitte der 1650er Jahre zusehends instabiler. Nicht nur verschlechterte sich sein Verhältnis zu Colbert, sondern auch Mazarin missbilligte Fouquets zunehmende Schwierigkeiten, den Forderungen nachzukommen, höhere Geldsummen zur Verfügung zu stellen. Bereits 1657 fürchtete Fouquet offenbar

625 Vgl. Hoberg 2008, S. 31–32.

626 Berninis Veritas-Skulptur ist das bekannteste Beispiel für einen Zugriff auf die Thematik seitens sich zurückgesetzt fühlender Künstler. Das Veritas-Saturn-Motiv hatte ebenfalls Eingang in die Verleumdungsszene des Apelles gefunden, eine Allegorie der Verkennung einer herausragenden Künstlerpersönlichkeit. Bernini erweiterte mit der Isolierung der Figuren und ihrer Monumentalität den bisherigen Rahmen der künstlerischen Selbstaussage deutlich. Vgl. ebd., S. 33–39.

627 Vgl. ebd., S. 23–24.

628 Innenpolitisch war diese Phase von immer wieder aufflammenden Rebellionen und Aufständen in den Provinzen sowie von Spannungen zwischen Richelieu und einzelnen Mitgliedern der königlichen Familie geprägt; außenpolitisch markierte insbesondere der offene Eintritt Frankreichs in den Dreißigjährigen Krieg im Mai 1635 den Beginn vielfältiger Belastungen. Vgl. überblickend Malettke 2018, S. 842–996.

seine baldige Absetzung und formulierte entsprechende Anweisungen in einem Notfallplan, in dem er auch sein Mazarin entgegengebrachtes Misstrauen formulierte. Ende des Jahres 1658 kam es zudem nach längeren Differenzen zum endgültigen Bruch mit seinem Bruder Basile, wodurch Fouquet Teile seines Netzwerkes verlor und in Reaktion darauf seinen Notfallplan überarbeitete. Dennoch übernahm er am 21. Februar 1659 nach dem Tod von Abel Servien das Amt der Surintendance des finances in nun alleiniger Ausübung, doch intensivierte Colbert zugleich seine Bemühungen um Fouquets Absetzung mit Beschwerden und Dossiers an Mazarin.⁶²⁹ Im Kontext dieser unsicheren Position im politischen Machtapparat gewinnt die Wahl der Veritas-Saturn-Ikonographie an Plausibilität. Fouquet antizipierte seinen zukünftigen Triumph über die Intrigen seiner Gegner, verbunden mit einer langfristigen Würdigung seiner Leistungen für König und Staat. Der formale Rückgriff auf das Auferstehungsschema und eine damit einhergehende religiöse Konnotation der Szene suggerierten eine zeitlose Gültigkeit des Bildprogramms. Eine solche Interpretation erscheint im Hinblick auf Fouquets persönliche Situation durchaus denkbar, erstaunt jedoch im räumlichen Kontext der *Chambre des Königs*, wo eine explizit auf den Surintendant bezogene Darstellung im Deckenspiegel eine Anmaßung sondergleichen bedeutet hätte. Poussins Deckengemälde im Palais Cardinal spiegelt ein ähnlich hohes Selbstverständnis Richelieus,⁶³⁰ doch bleibt zu bedenken, dass Richelieu eine ungleich höhere Bedeutung und Machtposition als Fouquet innehatte. In französischen Innenraumausstattungen in Paris und der Île-de-France ist das Motiv im 17. Jahrhundert ansonsten nicht verbreitet.⁶³¹

In der *Chambre des Königs* stellt sich weiterführend die Frage, inwiefern die figürlichen Szenen der Wölbung einzubeziehen sind, durch die sich weitere Deutungsmöglichkeiten eröffnen. Nivelon sieht in den Götterdarstellungen in den Lünetten Allegorien von Herrschertugenden: Jupiter symbolisiere die Stärke, Bacchus den Überfluss, Merkur die Wachsamkeit und Mars die Tüchtigkeit.⁶³² Die Bacchus-Figur entbehrt als einzige ein eindeutiges Attribut, weshalb die Forschung vielfach für den Gott Vertumnus plädierte – intendiert war ohne Zweifel die Darstellung einer Gottheit des Müßiggangs und des Überflusses. Nivelons symbolische Assoziationen sind naheliegend, mit Aus-

629 Vgl. Howald 2011, S. 24–29.

630 Vgl. Hoberg 2008, S. 28.

631 Die Deckenbemalung über der Treppe im Hôtel de Lauzun in Paris zeigt vor einer Himmelslandschaft eine Enthüllung der Wahrheit durch Saturn, doch ist die Datierung unsicher. Eine Entstehung unter Michel Dorigny im Auftrag von Charles Gruyn des Bordes Ende der 1650er Jahre – die Ausstattung des Hôtel particulier entstand etwa zeitgleich zu Vaux-le-Vicomte – ist äußerst zweifelhaft, weshalb dieses Beispiel hier nicht einbezogen wird. Vgl. Tellas 2021, S. 187. Auch eine Darstellung der von der Zeit emporgehobenen Wahrheit im Deckenspiegel einer *Chambre à l'italienne* in Schloss Guermantes ist nicht sicher datierbar. Das Schloss mit seiner Ausstattung entstand vornehmlich in den 1630er Jahren für Pierre Violle, 1641 bis zu seinem Sturz im Zuge der Fronde *Président de la Chambre aux Enquêtes* im Pariser Parlament. Die Deckenszene scheint indes eher in das beginnende 18. Jahrhundert zu fallen. Vgl. Kerspern 1990, S. 122–127.

632 Vgl. Nivelon 2004, S. 259.

4.1 Die Räume der Enfilade

nahme der Merkur zugeschrieben Wachsamkeit, die sich jedoch durch den ihm zur Seite gegebenen Hahn erklärt.⁶³³ Bezüglich einer Verbindung der Lünettenfelder mit dem Zentralbild macht Nivelon keine Aussagen.

In dem Versuch, ein übergreifendes Bildprogramm zu beschreiben, schlug Jennifer Montagu eine Themis-Saturn-Gruppe als Symbol für das Goldene Zeitalter im Zentrum vor, während die restlichen Götterfiguren vorausgegangene Zeitalter darstellten.⁶³⁴ Eine Themis erscheint ob ihrer seltenen Darstellung und des beschriebenen Rekurses auf die Bildtradition von Veritas und Saturn wenig wahrscheinlich, jedoch ist eine Interpretation von Saturn als Regent des ersten Goldenen Zeitalters denkbar. Eine Assoziation der einzelnen Götter in den Lünetten mit den anderen Zeitaltern ist bildimmanent wiederum schwer nachvollziehbar. Von Interesse erweist sich in diesem Zusammenhang die von Le Brun in Vaux-le-Vicomte verwendete französische Baudoin-Ausgabe von Ripas *Iconologia*: Ripa erwähnt in seinem Abschnitt zu den Zeitaltern eine siebenteilige Zeitalter-Theorie, in der eine Verbindung zu den sieben Planeten und die diese repräsentierenden Göttern hergestellt wird.⁶³⁵ Eventuell ließ sich Le Brun in einem freien Zugriff von diesem Textabschnitt inspirieren. Die Decke würde dann im Zentralbild die Erneuerung des Goldenen Zeitalters mit Veritas als Leitlinie in Szene setzen, während die umgebenden Götter auf vergangene Zeitalter anspielten oder der neuen Epoche eigene Eigenschaften von Stärke, Macht, Handel und Fruchtbarkeit herausstellten. In der Chambre des Königs konnte die Allegorie eines neuen Zeitalters an eine bis in die Antike zurückreichende und insbesondere in der Frühen Neuzeit präsenzte Tradition herrscherlicher Panegyrik anknüpfen. Als zentralem kulturpolitischem Element nationalen Selbstverständnisses hatten sich die französischen Könige seit dem 16. Jahrhundert wiederholt dieses Motivs bedient.⁶³⁶ In Bezug auf den noch jungen, 1654 gekrönten und erst seit 1661 regierenden Ludwig XIV. wäre die Auf- und Umbruchsthematik zweifelsohne passend gewesen, zudem Fouquet seinen Anteil an einem neuen Zeitalter reklamieren konnte. Für eine Beanspruchung des herrscherlich besetzten Mythos seitens eines Aufsteigers lieferten wiederum die Medici und speziell der Palazzo Pitti ein Modell, wo Pietro da Cortona in der Sala della Stufa 1637–1641 eine Ausstattung mit

633 Der Hahn galt seit der Antike als Symbol der Wachsamkeit, weiterhin betont durch seine Rolle als Rufer und Mahner in der biblischen Verleugnungsszene von Christus.

634 Vgl. Montagu 1963, S. 405, Anm. 58: Jupiter stehe demnach für das silberne (auf Saturn folgende), Merkur für das eiserne (Zeitalter des Handels), Mars für das eherne (als der Krieg erfunden wurde) und Vertumnus für das goldene Zeitalter (des Müßiggangs, mit strohgedecktem Bienenkorb, Putto und Löwe).

635 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. II, S. 40–44.

636 In Frankreich wurde bereits Heinrich II. anlässlich seines Einzugs in Rouen 1550 mit Saturn als Lenker des Goldenen Zeitalters in Verbindung gebracht. Vgl. Fleckner/Warnke/Ziegler 2011, Bd. 2, S. 545–546. Insbesondere in der französischen Versepik war das Motiv des wiederkehrenden Goldenen Zeitalters in aktualisiertem Bezug auf den jeweiligen Herrscher überaus geläufig, vor allem für Franz I. sowie für Heinrich IV. im Anschluss an die Religionskriege. Vgl. Gatz 1967, S. 75.

den vier Zeitaltern an den Wänden umgesetzt hatte. Bereits Giorgio Vasari hatte eine neu anbrechende Epoche unter Lorenzo de' Medici propagiert, dessen Regierungszeit in Florenz mit der ersten augustinischen Ära parallelisiert wurde.⁶³⁷

Die Grisaille-Szenen der Gewölbeecken verweigern sich schließlich einer klaren Deutung, was erklärt, weshalb die Forschung sie weitgehend ausgeblendet hat. Kämpfende Reiter, die ruhende Diana mit Begleiterinnen, Leda mit dem Schwan und die drei Parzen lassen sich kaum in einen sprechenden Zusammenhang bringen, weder untereinander noch in Bezug auf die restlichen figürlichen Darstellungen der Decke. Nur lose Verbindungen sind herzustellen, so zwischen Leda und (dem sie verführenden) Jupiter oder zwischen den kämpfenden Reitern und Mars über die gemeinsame Kriegsthematik. Die ruhende Diana fügt sich über die thematische Verbindung zur Jagd in ein übliches Repertoire des Landschlusses, zudem die Jagd als genuin königliche bzw. aristokratische Betätigung gelten kann. Die Parzen, auf den ersten Blick kaum mit den Götterszenen in Verbindung zu bringen, können wiederum mit der Zeitalter-Thematik assoziiert werden: Bereits in der 4. Ekloge von Vergils *Hirtengedichten* sind sie Teil der Verkündigung eines neuen Goldenen Zeitalters.⁶³⁸ Fouquets Heraldik ist in Form von Chiffre und Eichhörnchen auch in der königlichen Chambre präsent, im Verhältnis zu den anderen Räumen jedoch zurückgenommen: Nur auf den Vertäfelungen, als einzelnes stuckiertes Eichhörnchen in der Wölbung und, kaum erkennbar, in dem umlaufenden Konsolgesims ruft sich Fouquet in Erinnerung.

Insgesamt erweist sich keine der inhaltlichen Annäherungen an die Deckengestaltung in allen Teilen kohärent. Die formalen Abstufungen der Darstellungen suggerieren zwar eine weiterführende Deutungsaufladung, die sich bildimmanent heute indes nicht mehr auf eine konkrete Aussage verengen lässt. Zu betonen bleibt, dass eine solche nicht zwangsläufig intendiert gewesen sein muss. Im Gegensatz zur malerischen Raffinesse in Fouquets Räumlichkeiten, funktionierten die repräsentativen Strategien im königlichen Appartement in erster Linie über seine Materialität, die mit Gold und motivischer Dichte eine sinnliche Wahrnehmung ansprechen sollte. Eine Überwältigung mittels materieller Opulenz wurde beispielsweise auch im Pariser Hôtel de Lauzun in der Enfilade der zweiten Etage verfolgt, wo die Gestaltung von Wänden und Decken auf ähnliche visuelle Effekte zielte. Ein über die Ikonographie transportiertes Programm wird auch dort erst auf den zweiten Blick offenbar und bleibt in seinen Details vage. Angesichts der hohen Empfänglichkeit der zeitgenössischen Betrachter*innen für eine materielle Ästhetik und ihre Symboliken muss eine Zurücknahme tieferer Sinnaufladung nicht überraschen; die figürlichen Darstellungen in der Chambre des Königs in Vaux-le-Vicomte beschränkten sich eventuell auf typische Motive der *plaisirs* des Landschlusses.

637 Vgl. Canova-Green 1993, S. 28.

638 Aus der französischen Versepiik lassen sich weitere Beispiele anführen, in denen der zukünftige Herrscher mit einem besonders dicht und fest gesponnenen Lebensfaden ausgestattet wird, wodurch ein direkter Bezug zu den Parzen entsteht. Vgl. die Beispiele bei Gatz 1967, S. 75.

4.1 Die Räume der Enfilade

Die Aussagekraft der prunkvollen Ausstattung minderte dies nicht und gerade in den Räumen des Königs verdeutlicht sich erneut Fouquets Gratwanderung bezüglich des Decorum, das er zu strapazieren schien. Mit einer Kombination von Malerei und Skulptur wurde eine traditionell in königlichen Residenzen zu findende Formensprache aufgerufen, deren Beispiele seit dem 16. Jahrhundert zahlreich sind und von den großen Ausstattungsprogrammen in Fontainebleau bis zu den jüngsten Arbeiten Romanellis im Appartement d'été im Louvre reichten. Insofern vermochten die Dekorationssysteme im Appartement des Königs eine dynastische Kontinuität zu unterstreichen und waren einem Herrscher angemessen, während Fouquet in seinem eigenen Appartement seinen hohen Anspruch auf dem Grad an künstlerischer Innovation und inhaltlicher Programmatik aufbaute. Dennoch ließ sich auch über den königlichen Gast kaum die übermäßige Pracht der Ausstattung legitimieren, in der Fouquet unverhohlen seinen Reichtum nach außen trug und die jeglicher Bescheidenheitsgeste entbehrte.

4.1.4 Das Cabinet des Königs

In seinen räumlichen Dimensionen beansprucht das Cabinet des Königs in etwa die doppelte Fläche seines Pendantes am anderen Ende der Enfilade und wird durch drei große Fenster zu einem lichtdurchfluteten Raum, der die raumtypischen Charakteristika von Rückzug und Abgeschlossenheit nicht mehr aufweist. Nur die bis unter die Decke gezogenen Vertäfelungen könnten, wenn sie der ursprünglichen Ausstattung entsprechen, als Reminiszenz an die traditionelle Gestaltung des Raumtypus verstanden werden.⁶³⁹ Funktional nähert sich das Cabinet des Königs eher einer Chambre an und muss als weiterer repräsentativer Raum verstanden werden, der die Formensprache der ersten beiden Räume im Sinne einer homogenen Gestaltung des Appartements fortgeführt hätte. Eine Kombination aus vergoldetem Stuck und darin eingelassenen Bildfeldern war an der Decke begonnen worden, wobei die Vergoldungen offenbar später wieder abgenommen wurden, eventuell um den Eindruck des Unvollendeten zu mindern.⁶⁴⁰ Sämtliche Bildfelder und die wandhohen Vertäfelungen blieben leer, so dass der helle und monochrome Raum heute kaum mehr einen Eindruck der ursprünglich intendierten Wirkung zu geben vermag. Unter den Villars hing dort vermutlich ein großes, 1720 bis 1725 entstandenes Porträt der Maréchale, Charles Coypel zugeschrieben,⁶⁴¹ das von Charles Giraud 1881 im

639 Vgl. zu den raumtypischen Gestaltungselementen eines Cabinet S. 317 in der vorliegenden Arbeit.

640 Vgl. S. 275–276 in der vorliegenden Arbeit.

641 Zu den Diskussionen um die Zuschreibung an Coypel vgl. Lefrançois 1994, S. 184. Jeanne Angélique Roques de Varengeville, Maréchale de Villars, ist mit einer großen Basslaute inmitten einer Landschaft gezeigt, Apoll zu ihrer Seite und Putten sowie diverse Tiere zu ihren Füßen. Sie wird als weiblicher Orpheus inszeniert, im Begriff, Apoll mit ihrer Musik zu verführen, ebenso den Löwen der Kybele, der zahm zu ihren Füßen liegt. Das Gemälde befindet sich weiterhin in Vaux-le-Vicomte.

Cabinet situiert wird.⁶⁴² Der Raum wurde zum Entstehungszeitpunkt des Bildes von der Maréchale de Villars genutzt, die ihn eventuell in ihre im Schloss zahlreich ausgerichteten gesellschaftlichen Empfänge miteinbezog. In den 1920er Jahren befand sich das Gemälde im Cabinet des Jeux anstelle des dort heute angebrachten Spiegelfelds.⁶⁴³

Der Deckenspiegel des Cabinet teilt sich in ein zentrales ovales Bildfeld und zwei kleinere, rahmende Bildfelder. In den Gewölbeecken halten geflügelte Putten Girlanden und pokalähnliche Konstruktionen mit diversen Motiven, so eine römische Büste, ein Tuch, eine Eichblattgirlande und eine Schlange. An den Längsseiten der Wölbung werden rechteckige Bildfelder von Sphinxen in Flachrelief gerahmt, mit einem Flügelhelm Merkurs, einem Buch, einer Leier und einem Gefäß zu ihren Füßen. Auch an den Schmalseiten findet sich ein Bildfeld, nun gerahmt von Blüten- und Blattgirlanden – seiner Größe und Form nach hätte es vermutlich Fouquets Chiffre aufnehmen sollen. Kleinteilige dekorative Details und ein Fries bereichern den Deckenschmuck. Die wenigen figürlichen Stuck-Motive geben keine Hinweise auf ein vorgesehene ikonographisches Programm; auch können keine Vorzeichnungen mit der Decke in Verbindung gebracht werden.

In der Forschung wurde für das Cabinet wiederholt eine eventuelle Urheberschaft Jean Cotelles ins Spiel gebracht, da man eine Nähe zu den Entwürfen in seinem 1647 veröffentlichten *Livre de divers ornemens* zu sehen glaubte.⁶⁴⁴ Zu keinem von Cotelles Dekorationssystemen lässt sich jedoch eine zwingende Ähnlichkeit feststellen; vielmehr sind die Übereinstimmungen auf ein verbreitetes Muster- und Formenrepertoire der 1640er Jahre zurückzuführen, das in Vaux-le-Vicomte nachwirkte. Die Deckengestaltung lässt sich überzeugender in die Nähe einiger in den 1660er Jahren in Le Bruns Atelier entstandener Entwürfe für rechteckige Deckenformate im Kontext des Palais des Tuileries rücken:⁶⁴⁵ Die einer strikten Symmetrie folgenden Rahmensysteme setzen

642 Vgl. Giraud 1881, S. 148; siehe auch Lefrançois 1994, S. 183.

643 Dies bestätigt Cordey 1924, S. 147, und zeigen 1923 entstandene Photographien. Vgl. Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Réf. APMH00072291, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072291> [20.10.2021]; Réf. APMH00072293, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00072293> [20.10.2021].

644 Vgl. *Livre De divers Ornemens Pour plafonds, Cintres surbaissez Galleries, & autres / De l'Invention de Jean Cotelle...*, Bibl. nat., Département des Estampes et de la photographie, PET FOL-HD-12, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10336528s/f7.item> [25.2.2021].

645 Vgl. folgende Entwürfe von Charles Le Brun und François Francart I.: Deckenentwurf für die Antichambre des Königs im Palais des Tuileries (1666), Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 41, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=143451&viewType=detailView> [25.2.2021]; Deckenentwurf für einen Raum mit Alkoven, Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 39, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=143449&viewType=detailView> [25.2.2021]. B. Gady verweist zudem – sowohl für die Dekorationssysteme als auch für das Motiv der geflügelten Sphinxen bzw. Kanephoren – auf die Decken von Chambre und Cabinet des Königs. Vgl. Nationalmuseum Stockholm, NMH CC 47, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141797&viewType=detailView> [25.2.2021]; NMH CC 48, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141799&viewType=detailView> [25.2.2021]. Vgl. B. Gady 2010, S. 395–396.

4.2 Die Salle à manger

auch hier mittelgroße Bildfelder nebeneinander, wobei entstehende Zwischenräume mit kleinteiligen ornamentalen und figürlichen Motiven gefüllt werden. Schließlich erscheint es in Anbetracht der Bedeutung der königlichen Enfilade und im Sinne einer Einheitlichkeit der Raumfolge kaum denkbar, dass Le Brun eine der repräsentativen Deckengestaltungen gänzlich an einen anderen Künstler oder Mitarbeiter delegiert haben könnte.

Dass der Name Cotelte in der Sekundärliteratur zu Vaux-le-Vicomte generell eine hohe Gewichtung erfuhr,⁶⁴⁶ ist in erster Linie auf ein von Le Brun verfasstes *Mémoire* zurückzuführen, demzufolge Cotelte »de son chef et de son invention«⁶⁴⁷ gearbeitet habe. Tatsächlich lässt sich für Coteltes ausgeführte Arbeiten in Vaux-le-Vicomte darüber hinaus kein aussagekräftiges Dokument anführen, das eine Präzisierung seiner Rolle unter Le Brun erlaubt. Fouquet beschäftigte ihn mehrfach im Rahmen der Ausstattung seines Anwesens in Saint-Mandé und seines *Hôtel particulier* in Paris, wie Coteltes Nachlassinventar und zwei Notarakte belegen. Demnach zahlte Fouquet 500 livres für einige Gemälde und eine Decke eines Cabinet und weitere 900 livres für nicht präzierte Arbeiten in Saint-Mandé. Für seine Tätigkeiten in Fouquets *Hôtel particulier* in Paris erhielt Coteltes Witwe die geringe Summe von 125 livres, jedoch befand sich das *Hôtel* in der Rue de Turenne erst seit Mai 1661 in Fouquets Besitz.⁶⁴⁸ Eine längere Anwesenheit von Cotelte in Vaux-le-Vicomte steht auch deshalb in Frage, da er von circa 1658 bis 1661 gemeinsam mit Nicolas Loir einen größeren Auftrag im Schloss von Plessis-Belleville für Claude de Guénégaud ausführte.⁶⁴⁹ Die zeitliche Überschneidung mit der Ausstattung von Vaux-le-Vicomte lässt auch vor diesem Hintergrund für Fouquet ausgeführte größere Arbeiten wenig wahrscheinlich erscheinen.

4.2 Die Salle à manger

Angebunden an die Antichambre des Königs liegt zur Hofseite ein Raum (Abb. 47), dessen Funktionen – ähnlich jener der Grande chambre carrée – in der Forschung kontrovers diskutiert wurden. Über eine große Rundbogenöffnung schließt sich ein weiterer kleinerer

646 Mehrfach wurden Cotelte die Entwürfe für Fouquets Chambre in der ersten Etage, für Antichambre und Cabinet des Königs im Erdgeschoss sowie für die Malereien in der Salle du buffet zugeschrieben. Vgl. für eine Übersicht über die entsprechende Sekundärliteratur B. Gady 2010, S. 501, Anm. 1432.

647 *Mémoire de ce qu'a dit Monsieur Le Brun sur le mémoire des ouvriers qui ont travaillé à Vaux et qui se prétendent créanciers*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, S. 238.

648 Vgl. Lacroix-Vaubois 1998, S. 68–71.

649 Die nicht erhaltenen Arbeiten von Cotelte und Loir für Guénégaud sind gut dokumentiert, da die Künstler ab 1664 einen Prozess gegen ihren im Zuge von Fouquets Sturz verhafteten Auftraggeber anstregten, um ihre Bezahlung einzufordern. In einem Procès-verbal werden die im Obergeschoss ausgeführten Arbeiten detailliert beschrieben. Lacroix-Vaubois 1998, S. 76–89; Lacroix-Vaubois 2005, S. 57–59.

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 47. Vaux-le-Vicomte, Salle à manger

Raum an, der offenkundig mit ersterem eine Einheit bildet.⁶⁵⁰ Mehrheitlich durchgesetzt hat sich die Annahme, dass es sich bereits zu Fouquets Zeiten um einen Speisesaal handelte. Zweifel an dieser funktionalen Einordnung ergeben sich insbesondere angesichts des erhaltenen Grundrisses von Louis Le Vau, in dem die Rundbogenöffnung nicht vorgesehen ist und die beiden Räume als *Chambre* und *Cabinet* bezeichnet werden. Hinzu kommt, dass um die Mitte des französischen 17. Jahrhunderts die Raumnutzungen vielfach noch nicht präzise definiert wurden,⁶⁵¹ weshalb die explizite Ausweisung eines Speisesaals in den 1650er Jahren in einer *Maison de plaisance* eine absolute Rarität

650 Weitere Verbindungen existieren zu einer *Chambre* zum Hof, zum *Cabinet des bains*, zur *Salle du buffet* und von der *Salle du buffet* zu den ins Obergeschoss führenden Treppen (letztere erscheint erst im Plan von Wailly von 1784). Zwei Scheintüren zur *Chambre du roi* und zur *Salle du buffet* dienen der visuellen Symmetrie der Wandgestaltung.

651 Schulten 1999, S. 435, vermutete aufgrund von später üblich werdenden Funktionszuschreibungen einen Umbau des Raumes und Nutzung als Speisesaal erst im 18. Jahrhundert. Zuletzt bezweifelte Cyril Bordier eine Funktion als Speisesaal unter Fouquet und sprach sich für eine Nutzung als *Chambre* mit *Cabinet* aus. Vgl. Bordier 2013, S. 120–121, 154–155.

4.2 Die Salle à manger

darstellte.⁶⁵² Gerade im Rahmen der Empfangsfunktion der Schlösser musste eine variable und anlassbezogene Nutzung der Räumlichkeiten – vorgegeben durch Bedeutung und Anzahl der zu empfangenden Personen – wesentlich sinnvoller erscheinen. Eine relativ flexible Funktionsbestimmung erlaubte zudem eine freie Inszenierung des Raumerlebnisses, die im festlichen Rahmen auch in den Innenräumen stattfand.⁶⁵³

In den Pariser Hôtels particuliers begann die Einrichtung explizit als solcher ausgewiesener Speisesäle indes bereits um 1640 und waren um 1650 nahezu alle wichtigen Bauten mit einem entsprechend festgelegten Raum ausgestattet.⁶⁵⁴ Für Louis Le Vau handelte es sich folglich keineswegs um eine Unbekannte, zudem die Disposition gerade des Speiseraums die Architekten beschäftigte und vor spezielle Herausforderungen stellte. Problematisch war die oftmals strategisch ungünstige Lage des Speisesaals, der von den Küchen nur über lange Wege, teils gar den Außenraum einschließend, zu erreichen war. Eine Annäherung beider Bereiche war insofern schwierig, als eine zu große Nähe der repräsentativen Appartements zu den Küchen Unannehmlichkeiten in Form von Gerüchen oder Lärm mit sich brachte. Auch in Vaux-le-Vicomte lässt sich eine solche wenig praktikable Situation beschreiben, denn die Küchen lagen auf der entgegengesetzten Seite im Untergeschoss und öffneten sich auf der Hofseite zu den Gräben, um Lärm und Geruch von den gartenseitigen Fenstern der repräsentativen Appartements fernzuhalten.⁶⁵⁵ Der Prozess, eine architektonische Lösung bezüglich der räumlichen Disposition von Küchen und Speiseräumen zu finden, zog sich durch die gesamte zweite Jahrhunderthälfte.⁶⁵⁶ Die Lage des Raumes in Vaux-le-Vicomte spricht folglich nicht gegen seine Einrichtung als Speisesaal; auch der direkte Zugang zur königlichen Antichambre erscheint keineswegs befremdlich. Beispiele später entstandener Speisesäle bezeugen deren in höchstem Maße repräsentative Raumfunktion und Nutzung im Rahmen von Festlichkeiten.⁶⁵⁷

652 Zwar wird bspw. im Inventar von Schloss Maisons im Erdgeschoss eine einfach möblierte »salle à manger« benannt, doch ist unklar, ob es sich um eine ständige Raumfunktion handelte. Vgl. Nachlassinventar von René de Longueil 1677, Arch. nat., Min. centr., CXII, 168, Transkription von Pierre-Yves Louis, S. 9–10. In Ravauds Lobgedicht zu Maisons werden mehrere Speiseräume erwähnt: »[...] [O]n a pu aussi pénétrer dans les salles à manger aux plafonds divers [...]« Ravaud 1643, zit. nach der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 222. Die allgemeine Formulierung lässt jedoch keine Rückschlüsse auf deren Existenz zu.

653 Vgl. näher S. 88–91 in der vorliegenden Arbeit.

654 Vgl. Mignot 1989, S. 34, Anm. 18.

655 Vgl. ebd., S. 28.

656 Vgl. ebd., S. 28–33. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts lässt sich sogar eine Rückentwicklung beobachten: »[...] [O]n observe une sorte de régression des commodités. Que la cuisine soit installée à l'extrémité d'une aile, ou dans une basse-cour latérale, la salle à manger, désormais presque toujours spécifiée sur les plans, est placée le plus souvent sans lien direct avec la cuisine, voire en complète disjonction [...]« Ebd., S. 31.

657 Ein anschauliches Beispiel liefert das ab 1708 im Stadtpalais des Prinzen Eugen in Wien eingerichtete Speisezimmer mit Schankraum, das mit dem Appartement des Prinzen eine gemeinsame Antichambre besaß. Größe und ein direkter Zutritt von der Sala grande zeugen von seiner Bedeutung, ebenso die

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs

In Vaux-le-Vicomte suggerieren diverse Quellen, dass bereits unter Fouquet die Raumfunktion festgeschrieben wurde. Die frühesten Bezeichnungen als »Salle à manger« finden sich in Quittungen der in Vaux-le-Vicomte beschäftigten Handwerker Jacques Prou und Louis Hanicle sowie des (unbekannten) Künstlers Jeuffin. Auch die angegliederte Salle du buffet wird dort bereits als solche erwähnt.⁶⁵⁸ Offenbar wurde der Raum zudem im Kontext einer im Mai 1661 in Vaux-le-Vicomte stattfindenden Hochzeit eines Verwandten Fouquets genutzt.⁶⁵⁹

Auch die Inventare weisen 1661 und 1665 den Raum mehrfach mit seiner Funktion aus.⁶⁶⁰ Angegeben werden 1665, ohne nennenswerte Abweichungen zu 1661, zwei 12-armige Kristalllüster für je 200 livres,⁶⁶¹ 31 *chaises de moquette* für insgesamt 93 livres, ein großer Marmortisch mit Holzfuß (ohne Angabe von Schätzwert und Maßen) sowie zwei weitere Tische für geringe 40 bzw. 30 sols.⁶⁶² Die zahlreichen Stühle und Tische legen eine Funktion als Speiseraum nahe, wobei zunächst von einer Nutzung durch die in Vaux-le-Vicomte tätigen Arbeiter und Künstler ausgegangen werden muss, was sich auch in der Abwesenheit jeglicher anderer Objekte von Wert bestätigt. In den zeitgenössischen Texten zu Vaux-le-Vicomte bleibt der Raum unerwähnt, doch schreibt Claude Nivelon 1698 von der »salle à manger«⁶⁶³ und dem »lieu où se dressait le buffet ordinaire«.⁶⁶⁴ Insgesamt erscheint angesichts dieser relativ zahlreichen Benennungen eine Planänderung Le Vaus nach 1656 wahrscheinlich; zudem entspräche ein festgelegter Speisesaal den Bemühungen um Innovation.

dort im Dezember 1719 stattfindende Bewirtung des türkischen Botschafters. Vgl. Seeger 2004, S. 49, 129, 373.

658 Vgl. die Erwähnungen der »salle à manger« in den bei Cordey 1924 abgedruckten Mémoires von Jacques Prou (Annexe V, S. 202–204) und Louis Hanicle (Annexe VI, S. 212, 216) sowie in einer Quittung von Jeuffin vom 30. Oktober 1660 (Annexe XI, S. 232). Hanicle erwähnt eine »salle et cabinet ou l'on mange a present«, woraus jedoch kein konkreter Raum abgeleitet werden kann, zumal eine offensichtlich temporäre Nutzung beschrieben wird. In demselben Mémoire erwähnt Hanicle anschließend die »salle à manger et cabinet buffet attenant«. Vgl. *Mémoire des ouvrages de serrurerie faictz et fournis pour le chateau de Vaux-le-Vicomte par Louis Hanicle, maistre serrurier à Paris*, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, S. 212.

659 Jacques Prou erwähnt im Kontext der Hochzeit von Louis de Maupeou das »buffet de la salle à manger«, *Mémoire des ouvrages de menuiserie faicte, fournies et livrées pour Monseigneur le procureur général tant à la basse-cour du chateau 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. Louis de Maupeou, Marquis de Noisy, der am 8. Mai 1661 in Vaux-le-Vicomte Antoinette de Catelan heiratete, war ein Neffe von Anne de Creil und Gilles II de Maupeou, einem Onkel Fouquets.

660 Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 138r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r, 46v.

661 Vgl. für die separat geschätzten Lüster das Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r.

662 Genannt werden zudem zwei Sonnenschirme ohne Wert und Kaminutensilien für 40 sols. Vgl. Inventar von Vaux-le-Vicomte 1661, Bibl. nat., Ms. Fr. 7620, fol. 138r; Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 46v.

663 Nivelon 2004, S. 260.

664 Ebd.

4.2 Die Salle à manger

Bezogen auf die feste Ausstattung kann mit einer konventionellen Kassettendecke und raumhohen Vertäfelungen hingegen nicht von einer Dekoration auf der Höhe der Zeit gesprochen werden. Die Flachdecke unterteilt sich in neun Bildfelder, eingefasst von schmalen, vergoldeten Rahmen. Darin ist ein weiterer breiter Rahmen, teils mit darauffallenden Schatten, illusioniert. Das achteckige, polychrome Zentralbild zeigt zwei Allegorien von Frieden und Überfluss auf einer Wolke, umgeben von fingierten Reliefs mit Allegorien der vier Jahreszeiten in den Ecken und vier ebenfalls monochrom gestalteten Feldern mit, so ist zu vermuten, Episoden aus dem Mythos um Phaeton an den Seiten.

An der Wand zur Antichambre des Königs ist heute über dem Kamin ein großer Spiegel angebracht, dessen Rahmen eventuell Fouquets Epoche zuzuordnen ist und einst ein bei Nivelon beschriebenes und heute verlorenes Porträt von Ludwig XIV. einfasste. Oberhalb rahmen kriegerische Trophäen das Bildfeld, die ihr Pendant über dem gegenüberliegenden Rundbogen in Trophäen des Überflusses haben.⁶⁶⁵ Die Wandvertäfelungen sind symmetrisch angeordnet: Über einem *lambris bas* folgen große quadratische und rechteckige Felder bis etwa zur halben Höhe der Wand. Anschließend wird das System bis unter die Decke wiederholt und auch in der angrenzenden Salle du buffet aufgegriffen, nun durchbrochen von Landschaftsdarstellungen. Der kleine Raum besitzt eine Gewölbedecke mit gemalter Kassettierung und Rosetten.

Nach Fouquets Sturz erfolgte Eingriffe in die Ausstattung liegen aufgrund fehlender Quellen gänzlich im Dunkeln, müssen jedoch als beachtlich eingeschätzt werden.⁶⁶⁶ Die Deckengestaltung geht zumindest in Teilen auf Le Brun zurück,⁶⁶⁷ der dort eine für das Cabinet im Hôtel de La Rivière entstandene Vorzeichnung des Winters wiederverwendete.⁶⁶⁸ Desgleichen findet sich das zentrale Figurenpaar bereits in der Galerie d’Hercule im Hôtel Lambert und, leicht abgewandelt, in Le Bruns Deckenentwurf für die Grande chambre du conseil im Louvre. Auch hier lässt sich eine Vorzeichnung zuordnen.⁶⁶⁹

665 Diese Bemalung stammt wahrscheinlich aus Fouquets Epoche und spricht für die frühe Existenz des Rundbogens.

666 Jouin behauptet, die Malereien in der Salle à manger seien Anfang des 18. Jahrhunderts in einem so schlechten Zustand gewesen, dass der Duc de Villars sie entfernen und stattdessen eine Tapisserieserie aus dem Atelier Cozette anbringen ließ, die Jagdszenen mit der Maréchale de Villars als Jägerin zeigte. Vgl. Jouin 1889, S. 119. Dézallier d’Argenville erwähnt ein »tableau du buffet peint par M. Cozette, [qui] représente une halte de chasse.« A.-N. Dézallier d’Argenville 1779, S. 258.

667 Der unbekannteste Jeuffin ist der einzige Künstler, dessen Tätigkeit sich in der Salle à manger nachweisen lässt, wenn auch die für mehrere Räume erhaltene niedrige Summe nicht auf Malereien von größerer Bedeutung schließen lässt. Vgl. die Quittung vom 30. Oktober 1660, mit der er den Erhalt von insgesamt 282 livres, 10 sols von Le Brun für Arbeiten in der Chambre des Muses, Salle à manger und der Chambre von Madame Fouquet bestätigt. Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 232.

668 Vgl. Charles Le Brun, *Chronos ou l’allégorie de l’hiver*, 1653–1655, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 28659, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020206286>.

669 Vgl. Charles Le Brun, *Ceres and Cybele: Study for the Ceiling of the Galerie Lambert*, um 1650–1661, New York, Pierpont Morgan Library, III, 85, <https://www.themorgan.org/drawings/item/109910> [25.2.2021].

Nivelon erwähnt fingierte Flachrelief-Szenen und das Motiv der Ceres.⁶⁷⁰ Die polychromen Grottesken auf hellem Grund, die die Wandvertäfelungen überziehen, erinnern motivisch an jene im Cabinet des Jeux, sind jedoch von anderer Hand. Zahlreiche, neben Fouquets Chiffre integrierte Monogramme der Choiseul-Praslins lassen Eingriffe unter ihrer Verantwortung vermuten, zu denen auch die monochromen Szenen mit Kinderspielen im *lambris bas* gehören könnten.⁶⁷¹ In Frage steht auch die Datierung der Supraporten, die in achteckigem oder rundem Format Grisaille-Darstellungen mit Episoden aus dem Mythos um Io⁶⁷² zeigen.

So erweist sich die Raumausstattung insgesamt als ein schwer einzuordnendes und teils disparates Ensemble,⁶⁷³ das zahlreiche nicht abschließend zu klärende Fragen aufwirft. Ähnlich der Grande chambre carrée wählte Le Brun ein traditionelles Dekorationssystem, das in den 1650er Jahren in Frankreich als weitgehend überholt gelten kann, jedoch aus französischen Innenräumen der Zeit noch nicht ganz verschwunden war. Nur wenige Jahre früher wurden beispielsweise im Cabinet de l'Amour des Hôtel Lambert oder in einer Chambre des Hôtel de l'Arsenal ähnliche Kassettendecken mit jeweils neun Feldern um ein zentrales Mittelfeld ausgeführt. Im Vergleich ist in Vaux-le-Vicomte die Plastizität der Stuckrahmen zugunsten einer stärkeren Betonung von Flächigkeit zurückgenommen.⁶⁷⁴ Zudem zeigt sich in den malerischen Überschneidungen der Stuckrahmen ein verhaltener Illusionismus, mit dem die strenge Trennung zwischen malerischen und plastischen Elementen aufgebrochen wurde. Die Nebenfelder der Decke sind von künstlerisch zweitrangiger Ausführung, weshalb auch der Gedanke einer temporären Ausstattung nicht abwegig erscheint.

Die Allegorien von Überfluss und Frieden im zentralen Bildfeld der Decke offenbaren erneut Cesare Ripa als Quelle. Von Baudoins bildlicher Darstellung des Friedens übernahm Le Brun die entblößte Brust der Figur; auch die bei Ripa genannten Attribute von Caduceus und Füllhorn finden sich wieder. Das Füllhorn wird von der Allegorie des Überflusses getragen, die bis in die Details der Farbgebung ihres Kleides dem Ripa'schen Text entspricht.⁶⁷⁵ Auch die Allegorien der Jahreszeiten folgen mit Ceres, Bacchus, Flora

670 Vgl. Nivelon 2004, S. 260.

671 Ein ähnliches Konzept der Darstellungen von Kinderspielen in rechteckigem Format findet sich bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Schloss Fontainebleau, ausgeführt von Ambroise Dubois für die Decke des sogenannten Salon Louis XIII (Château de Fontainebleau, INV SN Dubois 1-8).

672 Im Einzelnen: Io (als Kuh) mit ihrem Vater, dem Flussgott Inachos; Juno fordert Io von Jupiter als Geschenk; Juno mit Pfau und dem getöteten Argos ohne Kopf; Merkur und Io neben dem schlafenden Argos; Jupiter und Io (?).

673 Eine grundlegende Restaurierung fand in der Salle à manger bislang nicht statt; der in Vaux-le-Vicomte wiederholt arbeitende Restaurator Oreste Binenbaum führte in den späten 1960er Jahren einige Restaurierungs- und Instandhaltungsarbeiten aus, insbesondere die Vertäfelungen betreffend. Vgl. die Dokumente in den Archiven der Monuments historiques, 1991/025/0006; 1997/039/067; 1999/008/0117.

674 Vgl. Schulten 1999, S. 436.

675 Vgl. Ripa 1643/44, Bd. I, S. 3 (*Abondance*); S. 138–140 (*Paix*).

4.2 Die Salle à manger

und einem alten Mann mit Putto und Heizkessel üblichen Darstellungsmustern und sind problemlos erkennbar. Die verbleibenden vier Szenen hingegen lassen sich weniger eindeutig interpretieren. Eine verbreitete Deutung der fingierten Bronzereliefs als Allegorien der vier Elemente scheint sich in erster Linie aufgrund der naheliegenden Kombination mit den vier Jahreszeiten etabliert zu haben.⁶⁷⁶ Plausibler erweist sich indes eine schon bei Urbain Victor Chatelain erwähnte Deutung in Verbindung mit dem Phaeton-Mythos:⁶⁷⁷ Eine von Nymphen umgebene Diana, ein Pferd des Wagens am Zügel haltend, ist vermutlich als entschwindende Nacht gemeint. Zwei Felder zeigen Phaeton auf dem von wilden Pferden gezogenen Wagen; ein letztes den gefallenen Phaeton neben unter anderem dem Flussgott Eridanus und seiner Mutter Io als Kuh. In der Bildtradition übliche Motive geben die Szenen nicht wieder, doch ergibt sich eine inhaltliche Verbindung zu den ebenfalls in Grisaille ausgeführten fünf Supraporten um Phaetons Mutter Io, deren Geschichte in Ovids *Metamorphosen* jener Phaetons unmittelbar vorangestellt ist.⁶⁷⁸ Denkbar ist, dass sowohl die Supraporten als auch die Phaeton-Episoden nachträglich eingefügt wurden – gerade letztere lesen sich vor der weiteren Geschichte Fouquets als warnende Anspielung in einem auch dem Phaeton-Mythos eigenen Kontext von Hochmut, Selbstüberschätzung und Fall.⁶⁷⁹ Zudem lässt die Tatsache, dass in den Räumen des königlichen Appartements offenbar erst unter dem Duc de Villars Supraporten angebracht wurden, dies auch für die Salle à manger wahrscheinlich erscheinen.⁶⁸⁰

Fügen sich die bildlichen Darstellungen der Decke insgesamt zu keinem sprechenden Zusammenhang, erschließt sich die zentrale, unter Le Brun ausgeführte Allegorie von Überfluss und Frieden in Verbindung mit dem bei Nivelon beschriebenen und heute verlorenen Porträt Ludwigs XIV.,⁶⁸¹ das vermutlich von Beginn an als fester Teil der Ausstattung konzipiert worden war.⁶⁸² Gezeigt war nach Nivelon der König mit den

676 Vgl. bspw. Cordey 1924, S. 77–78; Howald 2011, S. 206–207.

677 Vgl. Chatelain 1971, S. 401.

678 Vgl. Ovid 2017, Buch I, V. 610–746 (S. 76–85).

679 Vgl. Thimann 2002, S. 76–77.

680 Dézallier d'Argenville erwähnt die sechs Supraporten in der Salle à manger, bleibt in der Benennung der Motive mit »sujets tirés de la fable« jedoch unspezifisch. A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 210.

681 Siehe zu dem Gemälde auch Terreaux 2015, S. 61–62, mit ähnlichen Ergebnissen wie in der vorliegenden Arbeit.

682 Das Récolement erwähnt das Porträt des Königs zwei Mal (Récolement des Inventars von Vaux-le-Vicomte 1665, Arch. nat., O¹ 1964, fol. 27r, 46v). Dézallier d'Argenville beschreibt in den Ausgaben von 1755 (S. 210), 1762 (S. 239) und 1768 (S. 261) ein Bild von Ludwig XIII.; 1779 nennt er Ludwig XIV. (S. 258). 1785 erwähnt Goudemetz an seine Beschreibung der Salle à manger anschließend einen großen Spiegel, jedoch – nicht eindeutig lokalisierbar – in einem großen Raum »à droite en entrant par la salle des gardes« (Goudemetz 1892, S. 191). 1786 nennt Dulaure erneut das Porträt Ludwigs XIV., doch schreibt er in enger Abhängigkeit zu Dézalliers Edition von 1779, vermutlich ohne selbst vor Ort gewesen zu sein. Es ist folglich möglich, dass das Gemälde 1785 nicht mehr an seinem Platz hing. Siehe auch Terreaux 2015, S. 62. Im Zuge der Revolution wurden im Oktober 1693 u. a. einige Gemälde aus

Insignien der Macht in seinen Händen, brennenden Waffen zu seinen Füßen und einem Amor zu seiner Seite, der die Rebellion in Ketten legt; umgebend lagen ein Porträt von Heinrich IV. und Trophäen der Künste. Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, der Vaux-le-Vicomte im Juni 1667 im Rahmen seiner Grand Tour besuchte, erwähnt das Gemälde und beschreibt den »König am CAMIN in Lebensgröße mit dem <üdz> Königlichen HABIT gar wohl abgemahlet [...]«. ⁶⁸³ Bei Nivelon findet sich eine Datierung kurz nach der Hochzeit Ludwigs XIV. und dem Pyrenäenfrieden in das Jahr 1659, womit das Bildthema benannt ist: Der die Rebellion in Ketten legende Amor spielte auf die Bedeutung der Ehe Ludwigs XIV. mit Maria Teresa von Spanien für den spanisch-französischen Frieden an. ⁶⁸⁴ Das Porträt in Vaux-le-Vicomte setzte den auch mittels der Heirat erreichten Triumph Ludwigs XIV. über Spanien in Szene und stellt ihn über das »Porträt im Porträt« von Heinrich IV. in eine Linie mit den Errungenschaften seiner Vorfahren. ⁶⁸⁵ Die nun anbrechende Zeit des Wohlstands wird in der Salle à manger sowohl in den Allegorien des zentralen Deckenfelds als auch in den die Rundbögen umgebenden Trophäen und Früchten verbildlicht. Tatsächlich war der Pyrenäenfrieden weniger das Verdienst Ludwigs XIV. als das Resultat des politischen Geschicks Mazarins, der persönlich die langwierigen Verhandlungen mit Spaniens Premierminister Luis de Haro auf der Fasaneninsel im Grenzfluss Bidassoa geführt hatte. Die Beschlüsse wurden als Erfolg von Mazarins Außenpolitik gefeiert, markierten sie schließlich, trotz zahlreicher Konzessionen durch die französische Seite, das Ende spanischer Weltgeltung. ⁶⁸⁶ In der Salle à manger versteht sich die klare Zuschreibung des Friedenserfolgs an Ludwig XIV. vor der Anbindung des Raumes an das königliche Appartement – es ist eines der wenigen Beispiele in der Innendekoration von Vaux-le-Vicomte, wo dem König, ganz ohne panegyrischen Umweg über die Person Fouquets, eine erhöhte Präsenz zugestanden wird.

In der angrenzenden kleinen Salle du buffet setzt sich das Prinzip großflächiger Wandpaneele fort, indes von starken Überarbeitungen oder vollständigen Erneuerungen nach Fouquets Zeit charakterisiert. Die Decke ist mit gemalten Kassetten und Rosetten in *trompe l'œil* überzogen, jedoch offenbar späteren Datums, da Nivelon eine

Vaux-le-Vicomte zerstört, darunter zwei ganzfigurige Porträts von Ludwig XIV. – eventuell handelte es sich bei einem von beiden um das Porträt aus der Salle à manger. Vgl. den bei Cordey wiedergegeben, anlässlich entstandenen Procès-verbal (Archives départementales de Seine-et-Marne, L. 715, fol. 116ff.) in Cordey 1924, S. 166.

683 Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg 2019, Bd. I, S. 57.

684 Vgl. Tischer 2010, S. 19.

685 Eine thematische Verwandtschaft zeigt sich an dem von Charles Le Brun etwa zeitgleich ausgeführten ephemeren Arc de triomphe an der Place Dauphine, entstanden anlässlich der Entrée triomphale Ludwigs XIV. mit Maria Teresa von Spanien in Paris. Vgl. Lafage 2015, S. 198–199 sowie <https://chateauxversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/corpus-raisonnes/sources-des-fetes-et-des-306/l-arc-de-triomphe-eleve-place.html> [25.2.2021].

686 Vgl. Malettke 2009, S. 163; Séré 2010, S. 59–72.

4.2 Die Salle à manger

Decke »feint d'un treillage de vigne«⁶⁸⁷ beschreibt.⁶⁸⁸ Auch Dézallier d'Argenville erwähnt das »buffet dont la voûte est peinte en berceau avec des feuillages.«⁶⁸⁹ Die beiden Schilderungen geben Anlass zu der Vermutung, dass sich hier ursprünglich eine Spalierdecke befand. Fingierte Reliefs in den Wandvertäfelungen zeigen maritime Szenen mit Flussgöttern, Muscheln und Tritonen, wofür sich eine Anspielung auf Fouquets Aktivitäten im Kolonial- und Überseehandel verbergen könnte, doch muss eine Entstehung im 17. Jahrhundert erneut mit einem Fragezeichen versehen werden.

Von größerem Interesse sind die Landschaftsdarstellungen,⁶⁹⁰ deren künstlerische Autorschaft von Bénédicte Gady überzeugend mit François Bellin und Nicolas Lance in Verbindung gebracht und damit eindeutig Fouquets Epoche zugeordnet wurde.⁶⁹¹ Insgesamt sieben auf Holz gemalte Szenerien sind in die Wandvertäfelungen eingefügt. Sie zeigen Landschaftsausschnitte mit einzelnen Bäumen im Vordergrund, in das Bild führenden Wegen und teils dezenten architektonischen Akzenten im Hintergrund. Die Zuschreibung an François Bellin und Nicolas Lance kann sich auf drei Quittungen berufen, die Bellins Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte und Saint-Mandé, teils in Zusammenarbeit mit Lance, attestieren.⁶⁹² Die flämische Inspiration der Bilder wird im Vergleich zu den italianisierenden Landschaftsausblickten im Cabinet de l'Amour im Hôtel Lambert⁶⁹³ deutlich, die von warmen Lichteffekten, Ruinen und einer südlich anmutenden Vegetation bestimmt werden. Einige stilistische und kompositorische Analogien zu anderen Werken Bellins untermauern seine Autorschaft, die sich zudem in einer zweiten siebenteiligen Landschaftsserie in Vaux-le-Vicomte bestätigt, deren einstiger Anbringungsort im Schloss unklar ist – heute schmücken sie zwei Türen im Cabinet von Madame Fouquet in der ersten Etage sowie zwei weitere Türen, die vorübergehend den Alkoven von Fouquets Chambre trennten. Zwei weitere Darstellungen auf heute abgenommenen Türen wurden übermalt.⁶⁹⁴ In Farbgebung und Bildausschnitt ähnlich, sind die Formate dieser Serie geringer als von jener in der Salle du buffet. Es zeigen sich

687 Vgl. Nivelon 2004, S. 260.

688 Mit seiner Beschreibung in der Salle du buffet von »toutes sortes de vases et bassins feints d'or et d'argent, mêlés de plusieurs autres moindres sujets, de tapis très riches et de linge ensemble« (S. 260) bezieht sich Nivelon vermutlich auf die Bemalung des Rundbogens.

689 A.-N. Dézallier d'Argenville 1755, S. 210. Diese Beschreibung findet sich auch noch in der Edition von 1779 (S. 258).

690 Zu Landschaftsdarstellungen in Innenräumen des 17. Jahrhunderts vgl. überblickend Mérot 1990, S. 93–98.

691 Vgl. B. Gady 2010, S. 371–372, 396–397; B. Gady 2013.

692 Vgl. zwei Quittungen vom 19. Juli 1661 und eine weitere vom 22. Februar 1663, Archiv in Vaux-le-Vicomte, in: Cordey 1924, Annexe XI, S. 234, 236. Siehe auch B. Gady 2013, S. 141–142.

693 Die Landschaften im Hôtel Lambert wurden 1646/47 bei einer Reihe von Künstlern, darunter Pierre Patel, Henri Mauperché, Jan Asselijn und Herman van Swanevelt, in Auftrag gegeben und, aufwendig gerahmt, in die Vertäfelung eingelassen. Vgl. Mérot 1990, S. 95; Cojannot-Le Blanc 2013.

694 Vgl. B. Gady 2013, S. 142–143. Die Baumporträts der zweiten Serie erinnern an die Landschaften in Simon Vouets Grottesken für das Cabinet des bains von Anna von Österreich im Palais Royal. Vgl. ebd., S. 143.

motivische Parallelen, doch differieren die Serien atmosphärisch, »ici majestueuse, là anecdotique, et par la gamme chromatique, ici aérienne, là terrestre.«⁶⁹⁵ Zurückgeführt werden könnte dies auf eine Aufgabenverteilung zwischen Bellin und Lance, auf eine Anpassung an differierende räumliche Kontexte oder es wurde gezielt eine Variation in der Bildwirkung gesucht.⁶⁹⁶

In der Salle du buffet entspricht die heutige Anbringung der Landschaften auf unterschiedlichen Höhen der Wand nicht dem ursprünglichen Zustand. Zu vermuten ist eine in der Zeit übliche Unterteilung der Wand in formal voneinander abgesetzte Bereiche und eine reihenförmige Anordnung der Szenen, vergleichbar der Umsetzung im Cabinet des Hôtel Lambert. Landschaften als Teil von Innenraumdekorationen erfüllten in erster Linie eine Art Fenster-Funktion, illusionierten einen Blick in den Außenraum und fanden sich erwartungsgemäß oft in kleinen, abgeschlossenen Räumen der Appartements.⁶⁹⁷ Die Landschaftsansichten changierten spielerisch zwischen Illusion und Kunstcharakter in einem räumlich begrenzten Kontext. So erklärt sich ihre Wahl im Hôtel Lambert auch durch eine gesuchte Verbindung mit der umgebenden, pastoral verklärten Île-Saint-Louis, wobei der obere Teil des Cabinet von Historien bestimmt wurde, zu denen die Landschaften in einem klaren Kontrast standen.⁶⁹⁸ In Vaux-le-Vicomte sind die Darstellungen auch im Kontext des Grotteskendekors der Salle à manger passend, da gerade die Kombination dieser beiden Ausdrucksmittel traditionell Verbreitung gefunden hatte.⁶⁹⁹

Mit den Landschaften in der Salle du buffet kann auch für diesen Raum eine typische Ikonographie des Anwesens auf dem Land beschrieben werden. Der Akzent lag auf einer Verschränkung mit dem Außenraum, was sich – glaubt man den Beschreibungen bei Nivelon und Dézallier d’Argenville – in einer einst dort umgesetzten Spalierdecke fortsetzte. Eine solche Decke erscheint für die Salle du buffet durchaus passend und konnte auf eine lange italienische und französische Tradition rekurrieren. Bereits in seiner ursprünglichen Form der italienischen *pergola*⁷⁰⁰ fungierte das Deckenkonzept als Grenzzone zwischen Innen- und Außenraum, konnte die Nähe des Landschlusses zum Garten akzentuieren und zugleich über die Hinzufügung von naturalistisch dargestellten Vögeln und Pflanzen eine *curiosité scientifique* bedienen. Simon Vouets Aus-

695 Ebd., S. 143–144.

696 Vgl. ebd., S. 144.

697 Vgl. Cojannot-Le Blanc 2013, S. 80.

698 Vgl. ebd., S. 86–87.

699 Oftmals erscheinen die Landschaften als Beiwerk und sind in die Grottesken integriert. Eine prominentere Platzierung von Landschaftsaussichten in Verbindung mit einem Grotteskendekor findet sich beispielsweise in den Wandpaneelen in einem Cabinet in der ersten Etage im Hôtel de Lauzun, entstanden 1657/58 unter Michel Dorigny. Die Inspirationsquellen sind auch hier in den Landschaftsszenen des Hôtel Lambert sowie in jenen von Simon Vouet im Palais Royal zu suchen. Vgl. Tellas 2021, S. 198.

700 Vgl. für Beispiele italienischer *pergola*-Decken Brejon de Lavergnée 2003, S. 108–109.

4.3 Das Cabinet des bains

stattung für die Galerie à volières im Schloss Wideville für Claude de Bullion zeigt beispielhaft eine solche Umsetzung, in der eine lebhaftige Farbgebung auf Unbeschwertheit zielte und die Freuden des Landlebens in der Natur evozierte.⁷⁰¹ Zwar sind die räumlichen Voraussetzungen der Galerie in Wideville gänzlich andere als in Vaux-le-Vicomte, doch ist konzeptuell von einer vergleichbaren Ausstattung auszugehen. Zwei Zeichnungen Vouets und seines Ateliers für Wideville⁷⁰² zeigen die *pergola*-Decke mit Variationen von Vögeln und Blättern, unterhalb derer Landschaftsansichten angebracht waren, die in ihrem relativ großen Format und den motivischen Ausschnitten mit jenen in Vaux-le-Vicomte vergleichbar sind. Im Kontrast zu der sie umgebenden illusionierten Architektur sind sie auch in Wideville eindeutig als Fensterausblicke gedacht, was gerade in der Nebeneinanderstellung mit den ebenfalls Landschaften zeigenden fingierten Tapisserien zur Geltung kommt. Die französische Tradition solcher Decken war ausgeprägt: Sogenannte *chambres de feuillages* finden sich bereits seit dem 15. Jahrhundert insbesondere in königlichen Residenzen und hatten ihre Beliebtheit im 17. Jahrhundert nicht eingebüßt,⁷⁰³ nun von den Aufsteigern gleichermaßen für ihre Anwesen beansprucht.

4.3 Das Cabinet des bains

Hinter dem Appartement des Königs liegt ein kleiner, kreisrunder Raum, an dessen Funktion es keine Zweifel gibt, da er bereits in Louis Le Vaus Plan als »Bains« bezeichnet ist. Das Bad im engeren Sinne war für den danebenliegenden rechteckigen Raum vorgesehen, in dem zwei seitlich in Le Vaus Plan eingezeichnete Wandnischen vermutlich die Badewannen aufnehmen sollten.⁷⁰⁴ Beide Räume haben Zugang zu einer anschließenden Chambre mit Alkoven, die offenkundig mit dem Bad eine räumliche Einheit bildete, eventuell gedacht als Ruheraum.

Wohl kaum ein anderer Raumtypus konnte den angestrebten Status der Aufsteiger besser in Szene setzen als eine eigens für das Baden vorgesehene Raumfolge. In den technischen Errungenschaften und einem erweiterten Komfortverständnis vermittelten sich Zugang zu Wissen und Fortschritt sowie ein luxuriöses Selbstverständnis. Die Einrichtung von repräsentativen Bädern in bürgerlichen oder adeligen Schloss- und Wohnbauten hatte im französischen 17. Jahrhundert ihren Ausgangspunkt in den höfischen

701 Vgl. ebd., S. 107.

702 Die beiden Vorzeichnungen wurden von Brejon de Lavergnée identifiziert (vgl. Brejon de Lavergnée 2003). Vgl. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 51909, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020508892>; INV 3817, recto, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020101039>.

703 Vgl. für Beispiele französischer Spalierdecken Brejon de Lavergnée 2003, S. 110–112.

704 Vgl. Deessen 1986, S. 69.

Residenzen sowie bei Richelieu genommen. So wurde im Zuge der Umbauten des Palais Cardinal unter Leitung von Jacques Lemercier 1637/38 ein als *Chambre des bains* oder *Cabinet des bains* klassifizierter Raum in das sogenannte *Appartement vert* eingefügt, wahrscheinlich von relativ großen räumlichen Dimensionen.⁷⁰⁵ Mit der nach Richelieus Tod erfolgenden Übernahme des Palais durch Anna von Österreich errichtete Lemercier ab 1643 ein *Appartement d'été*, in das wiederum ein kleines Bad integriert wurde, das zu einer wahren Attraktion in Paris avancierte. Nicht nur die funktionalen Gegenstände – darunter eine 1646 von Lemercier entworfene *baignoire* aus Marmor – waren exquisit, sondern auch die von Simon Vouet ausgeführte Dekoration der Wandvertäfelungen mit maritimer Ikonographie und Grotteskenmotiven sollte über die Verbreitung in Stichen von Michel Dorigny eine hohe Nachwirkung entfalten.⁷⁰⁶ Ebenso entstand im Louvre ab 1653 im *Appartement* der Königinmutter Anna von Österreich ein *Cabinet des bains*, für dessen aufwendige und raffinierte Ausstattung Eustache Le Sueur verantwortlich zeichnete.⁷⁰⁷ Die aufgestiegenen Staatseliten adaptierten diesen zunächst königlich besetzten Raumtypus schnell für ihre Bedürfnisse: Seit der zweiten Hälfte der 1640er Jahre finden sich Badezimmer beispielsweise in den *Hôtels particuliers* von Bordier (um 1645), Bautru (1647), Particelli d'Émery (1645–1647), Lambert (um 1650) und Beauvais (1656).⁷⁰⁸

Räumliche Dimensionen und Dispositionen variierten, doch lässt sich einheitlich feststellen, dass sich der intime Charakter des Bades auf den zweiten Blick als ein nur scheinbarer offenbart. Tatsächlich konnte das Bad eine wesentliche Rolle für die Repräsentation und Demonstration des gesellschaftlichen Status spielen, was sich in seiner Bau- und Ausstattungsaufgabe spiegelt.⁷⁰⁹ Materialien und Aufwand der Dekorationen lassen auf eine zumindest in Teilen öffentliche Nutzung anlässlich von Empfängen und gesellschaftlichen Begegnungen schließen. So hingen in Richelieus Badezimmer im Palais Cardinal insgesamt fünfzehn Gemälde, die den Raum auch zu einem Ort der Sammlungspräsentation werden ließen, während die Badeutensilien im *Gardemeuble* verwahrt wurden.⁷¹⁰ Ein weiteres Beispiel bietet die 1649 von François Mansart realisierte *Grande chambre des bains* im Schloss von Coulommiers-en-Brie für Henri II de Longueville, die sich am Schnittpunkt von Galerie und Terrasse situierte und damit eindeutig für eine Einbindung in die Promenaden der Besucher*innen bestimmt war.⁷¹¹

705 Vgl. Bouttier 2011, S. 127–130.

706 Vgl. ebd., S. 132–136. Siehe auch S. 279, Anm. 392 in der vorliegenden Arbeit.

707 Vgl. Bouttier 2011, S. 141–144; Bresc-Bautier/Fonkenell 2016, S. 324–326.

708 Vgl. Bouttier 2011, S. 136–137.

709 Vgl. zur repräsentativen Funktion des Bades einfürend Deutsch/Echinger-Maurach/Krems 2017, S. 7–21, hier S. 15.

710 Vgl. Bouttier 2011, S. 129–130.

711 Vgl. ebd., S. 144–146.

4.3 Das Cabinet des bains

Das Bad situiert sich auch im Kontext von Machtansprüchen und deren Legitimierung⁷¹² und so erstaunt es kaum, dass es vielfach zum Ort aufwendiger malerischer Ausstattungen wurde, in denen die Aufsteiger mit den königlichen Vorbildern gleichzogen und zugleich ihren Anspruch auf adelige Lebensweise manifestierten. In den räumlichen Dimensionen lässt sich hingegen eine leichte Zurücknahme beschreiben: Die Grandes chambres des bains bleiben weitgehend auf die königlichen Bauten beschränkt, während Bäder in den Pariser Hôtels particuliers eher in Form von Cabinets oder als Teil eines Alkovens umgesetzt werden. Zu den vereinzelt Beispielen eines größer angelegten Bades zählt jenes in Schloss Maisons, errichtet unter Verantwortung von François Mansart von 1632 bis 1651 für René de Longueil. Der Raum mit Alkoven im Untergeschoss besaß ein in den Boden der Fensternische eingelassenes Wasserbecken mit seitlichen Nischen und einer kleinen Kuppel. Von der ursprünglichen Ausstattung sind nur Teile einer Marmorverkleidung an Boden und Wänden erhalten; die Fensternische konnte einst mit einer pilastergerahmten Tür verschlossen werden. Eine Treppe verband das Badezimmer mit den Chambres von Longueil und des Königs im Erdgeschoss sowie der ersten Etage. Vermutlich wurde es insbesondere in der heißen Jahreszeit als Abkühlung genutzt. Das mit der Einrichtung des Bades verbundene Prestige wird auch in Abraham Ravauds Erwähnung in seinem Lobgedicht zu Maisons deutlich.⁷¹³

In Vaux-le-Vicomte fügte das Bad dem königlichen Appartement ein entscheidendes luxuriöses Element hinzu; zugleich war es auch für Fouquet über die nahe gelegene Treppe, die direkt zu seinem Appartement im Obergeschoss führte, unmittelbar erreichbar. Vollendet wurde es zu Fouquets Zeiten vermutlich nicht mehr⁷¹⁴ und keine Quellen geben heute Aufschluss über eine vorgesehene Dekoration. Dass auch in den Inventaren von 1661 und 1665 keinerlei einem Bad zugehörige Objekte aufgeführt sind, bestätigt, dass der Raum unter Fouquet noch nicht genutzt wurde. Die kreisrunde Form des Vorraums sollte zweifelsohne für einen überraschenden Effekt sorgen.

Erst im 19. Jahrhundert wurden Vertäfelungen und Decke bemalt, wobei die in Blau-Tönen gehaltenen Grottesken- und Puttenmotive in eklektizistischer Manier an die Ausstattung des 17. Jahrhunderts anknüpfen (Abb. 48). Datierung und Urheberchaft sind nicht abschließend geklärt. Das Deckengemälde wurde mehrheitlich Louis Visconti zugeschrieben und in die 1830er Jahre datiert.⁷¹⁵ Indes bringt ein erhaltenes

712 Vgl. Deutsch/Echinger-Maurach/Krems 2017, S. 15.

713 Vgl. Ravaud 1643, in der französischen Übersetzung in Cueille 1999, S. 222.

714 Im Plan des Erdgeschosses von Charles de Wailly von 1784 ist der runde Raum als »Passage« bezeichnet und ist der Durchgang zwischen rechteckigem Bad und angrenzender Chambre – nun mit Garderobe benannt – geschlossen.

715 Vgl. bspw. Pérouse de Montclos 1997, S. 187. In der Liste der Auftraggeber von Visconti bei Périer de Larsan erscheint der Duc de Praslin mit den Jahren 1834–1836. Vgl. Hamon/MacCallum 1991, S. 267. Einzelne Instandhaltungsarbeiten sowie die Schaffung einer neuen Laterne werden in die 1840er Jahre datiert. Vgl. P. de Vogüé 2008, S. 16.

4 Zurschaustellung von Pracht: Das Appartement des Königs



Abbildung 48. Vaux-le-Vicomte, Decke der Salle des bains, 19. Jh. (vor 1870)

Skizzenbuch eine Beteiligung des heute weitgehend in Vergessenheit geratenen Malers Auguste Perrodin (1834–1887), einem Schüler von Hippolyte Flandrin, ins Spiel. Zu seinem Aufenthalt in Vaux-le-Vicomte fehlen aussagekräftige Quellen, doch attestieren einzelne Zeichnungen in einem Skizzenbuch von seiner Hand verschiedene Überlegungen zum Cabinet des bains (Abb. 49).⁷¹⁶ Seine Anwesenheit in Vaux-le-Vicomte datiert vermutlich in die 1860er Jahre, eventuell vermittelt durch Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, mit dem die Choiseul-Praslin in Kontakt standen und für den Perrodin im Rahmen der Restaurierungsarbeiten in der Kathedrale Notre-Dame in Paris tätig

⁷¹⁶ Das Deckengemälde des Cabinet des bains wurde von Perrodin mit leichten Abweichungen skizziert und mit Maßangaben beschriftet; auch mehrere gezeichnete Putten und Akanthusranken scheinen hiermit in Verbindung zu stehen. Das Skizzenbuch befindet sich heute im Besitz des direkten Nachfahren Perrodins und Malers Jacques Perrodin.

4.3 Das Cabinet des bains

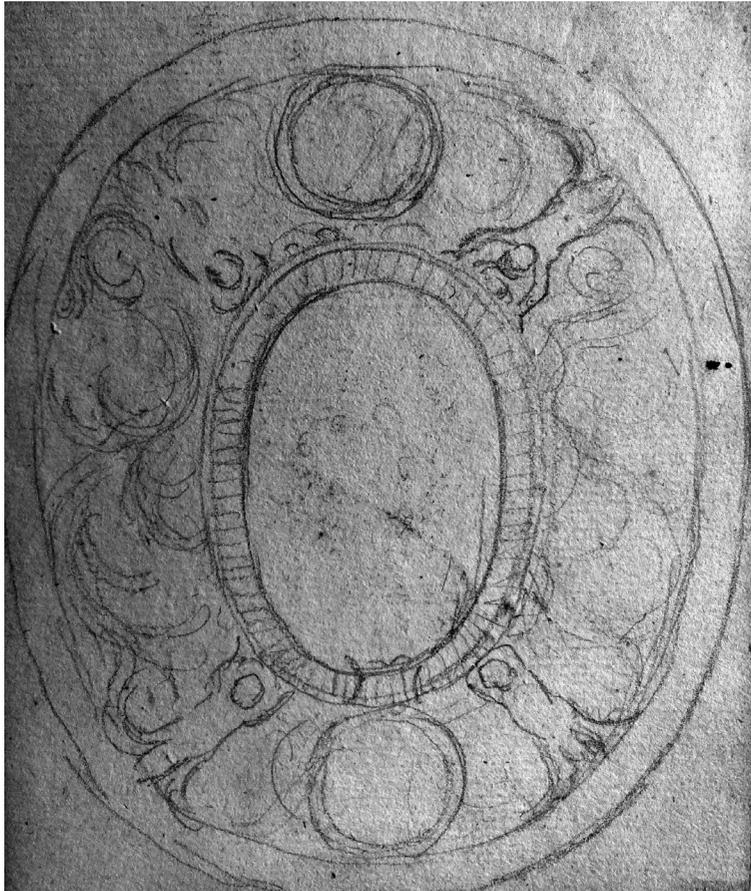


Abbildung 49. Auguste Perrodin, Entwurf für die Decke der Salle des bains in Vaux-le-Vicomte (?), um 1860–1870. Privatbesitz

war. Glaubt man seinem Biographen Charles Jarrin, war Perrodin in Vaux-le-Vicomte mit der Restaurierung oder Erneuerung schlecht erhaltener Fresken betraut worden.⁷¹⁷ Angesichts der erhaltenen Skizzen ist nicht auszuschließen, dass die Decke im Cabinet des bains Perrodin zuzuschreiben ist. Dass hier in den 1860er Jahren bereits Restaurierungsarbeiten notwendig wurden, erscheint hingegen wenig plausibel.

⁷¹⁷ Vgl. Jarrin 1888, Biographie von Auguste Perrodin, S. 7–8. »On lui demandait là [in Vaux-le-Vicomte] de retrouver ou plutôt de refaire des scènes mythologiques presque détruites« (S. 8).