



MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Ausblick in den Himmel:

Dekorationssysteme von Vaux- le- Vicomte (1658-
1661)

verfasst von

Sarah Maria Valerie Lange, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 835

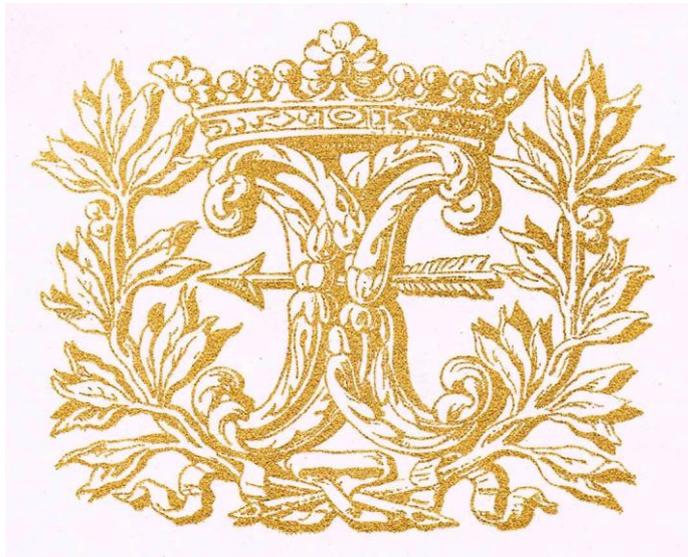
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Caecilie Weissert

Danksagung

In erster Linie möchte ich mich bei meiner Masterarbeitsbetreuerin, Frau Professor Dr. Caecilie Weissert bedanken, die mich im Rahmen eines Seminars an die Kunstpolitik Frankreichs heranföhrte und in weiterer Folge mit mir das Thema dieser Masterarbeit erarbeitete. Liebenswürdigerweise erklärte sie sich bereit, mich aus der Ferne zu betreuen. Für ihre Hilfe herzlichen Dank!

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mich im Laufe meines Studiums immer unterstützt haben und mir während der Ausarbeitung dieser Arbeit mit Rat und Tat zur Seite standen. Gemeinsam mit mir zur Recherche nach Frankreich reisten und sämtliche Versionen Korrektur gelesen haben. Für ihre unendliche Geduld herzlichen Dank!



Inhaltsverzeichnis

A	I. Einleitung	9
	II. Forschungsstand	12
	III. Terminologie	15
	1. Dekoration	15
	2. Quadro riportato	16
	3. Scheinarchitektonische Deckenmalerei gleich Quadratura?	20
	4. Stuck und „Stucco finto“	24
	IV. Anweisung zur Ausführung von Deckenmalerei nach zeitgenössischen kunsttheoretischen Schriften	
	1. Frankreich	27
	Exkurs Marouflage	33
	2. Italien	34
B	Angewendete Dekorationssysteme in Frankreich im 17. Jahrhundert, deren Vorläufer in Italien und Nachfolgesysteme in Frankreich	
	I. Vaux- le- Vicomte	37
	1. Das Schloss und sein Grundriss	37
	2. Salon	39
	3. Appartement de Nicolas Fouquet	42
	3. 1 Salon d’Hercule (Antichambre)	42
	3. 2 Salon des Muses (Chambre)	46
	3. 3 Cabinet des Jeux (Cabinet)	49
	4. Appartement du roi	51
	4. 1 Antichambre (Bibliotheque)	52

4. 2 Chambre	53
4. 3 Cabinet	55
5. Zimmer zum Ehrenhof	56
5. 1 Salon d'été & Le Buffet	56
5. 2 Chambre Carée	59
6. Obergeschoss	62
6. 1 Chambre Nicolas Fouquet	62
6. 2 Cabinet Madame Fouquet	64
II. Vorläufer in Italien	69
1. Gesicherte Stationen von Charles Le Brun in Rom	69
2. Weitere mögliche Stationen Le Bruns in Rom und Mittelitalien	82
III. Nachfolgesysteme in Frankreich von Charles Le Brun	90
C. Schlussbetrachtung.	105
D. I. Literaturverzeichnis	109
II. Abbildungen	133
III. Abbildungsnachweis	207
IV. Abstract	211
English Abstract	212
V. Lebenslauf	213

A I. Einleitung

Das Barockschloss von Vaux- le- Vicomte ist eines der bedeutendsten französischen Profanbauten des 17. Jahrhunderts. Das Konzept dieses Schlosses setzte neue Maßstäbe und erweiterte Horizonte. Dieser Anspruch spiegelt sich auch in der glanzvollen Deckendekoration von Charles Le Brun wieder, für den diese Ausgestaltung einen der bedeutendsten und prestigeträchtigsten Aufträge darstellte. Die Ausschmückung der Innenräume sollte den repräsentativen Charakter des Landschlusses unterstreichen, wie es sich der Bauherr Nicolas Fouquet wünschte. Dieser hatte die mittelalterliche Anlage im Jahre 1641 erworben.¹ Mit seiner Ernennung zum Finanzminister unter Ludwig XIV. im Jahre 1653 ergab sich für ihn die Möglichkeit, die Anlage zu einer *Maison de Plaisance* umzuwandeln.² Die Decken des Schlosses eröffnen dem Betrachter ein breites Spektrum an Gestaltungsvielfalt. Es finden sich sogenannte „Plafonds à italienne“, worunter gewölbte Decken zu verstehen sind, wie auch „Plafonds à la française“, womit Balkendecken beschrieben werden. Das allein ist bereits ein Indiz für die künstlerische Verflechtung von Frankreich und Italien.

Ausgehend von Italien setzte in der Renaissance eine neue Ära der Deckengestaltung ein. Mit dem Auflösen der gotischen Deckenstrukturen bot sich mehr freie Fläche zur Dekoration, die auf ganz unterschiedliche Weise und gattungsübergreifend genutzt werden konnte, was zu einer stetigen Weiterentwicklung und zu neuen Lösungen formaler Gestaltungssysteme führte. Die Bandbreite reichte von voll- oder auch scheinplastischer Gliederung der Decke in einzelne Kompartimente bis hin zur völlig freien Fläche, die der Künstler rein malerisch ausschmücken konnte. Diese Prozesse gingen mit der Entwicklung der illusionistischen Deckenmalerei einher, deren Ursprung um 1470 angenommen wird. Die perspektivische Deckengestaltung sollte dabei stets den Raum und vor allem die Raumgrenzen verändern, indem entweder illusionierte Wand- und Deckenöffnungen eine Raumerweiterung erzeugen sollten, oder sogar durch eine illusionistische Raumöffnung eine völlige Negierung des Realraumes herbeigeführt werden sollte.

¹ AN, MC ET/XXX/24; Bechter 1993, S.197-204; Cordey 1924, S. IX; Dessert 1987, S. 61 u. 149; Hauteceur 1948, S.101; Lucas 1988, S. 24 u. 120-126; Mongrédién 1956, S.18; Pérouse de Montclos 2008, S.27; Rose 1922, S. 30; Vogüé 1884- 1904, S. 10.

² France 1987, S. 3; Dézallier d'Argenville 1762 u. 1972, S. 237; ders. 1787, Bd. 1, S. 375; Goudemetz 1892, S.183.

In der vorliegenden Masterarbeit wird die Deckendekoration des Schlosses Vaux- le- Vicomte erarbeitet. Die Untersuchung der Deckengestaltung wird auf formaler Ebene durchgeführt. Was eine solche Auswertung beinhaltet, muss als Erstes abgesteckt werden. In dieser Arbeit gilt es, die verschiedenen Deckendekorationssysteme, die sich in Vaux- le- Vicomte ausmachen lassen, hinsichtlich ihrer Komposition, ihrer Gestaltung in Bezug auf die Raumfunktion und die verwendeten Gattungen, sowie der angewandten Techniken, auszuwerten. Die Ikonografie, die in zahlreichen bisher veröffentlichten Arbeiten über das Schloss im Mittelpunkt stand, wird in dieser Arbeit, trotz ihrer Bedeutung für den Auftraggeber, ausgespart. Eine vollständige, monografische Abhandlung, die gezielt bei der formalen Gestaltung des Schlosses ansetzt, dabei italienische Einflüsse aufzeigt, gibt es nicht. Die relevanten Publikationen, die sich entweder überblicksmäßig mit der Deckenmalerei in Frankreich oder auch speziell mit einem Teilaspekt befassen, werden direkt zu Beginn der Arbeit im Kapitel Forschungsstand vorgestellt. Eine formale Auswertung setzt zunächst eine für diese Arbeit verbindliche Terminologie voraus. Im ersten Kapitel werden unter Berücksichtigung der historischen Quellen und der Etymologie die für den Kontext relevanten Begriffe definiert. Das darauf folgende Kapitel beleuchtet den kunsttheoretischen Diskurs zum Thema Deckendekoration, der im 17. Jahrhundert in Frankreich herrschte. Ein kurzer Exkurs nach Italien in diesem Kapitel soll die dort vertretenen theoretischen Ansätze zur Deckengestaltung aufzeigen. Im Blickpunkt dieser theoretischen Schriften wird im Abschnitt B zunächst eine Bestandsaufnahme der in Vaux- le- Vicomte befindlichen Räume vorgelegt. Die Einzelanalyse der Räume dient dazu, die formale Gestaltungsweise Le Brun zu erfassen. Eine zentrale Frage der Arbeit ist, wie sich die formale Gestaltungsweise von Vaux- le- Vicomte in überregionale Vorbilder, speziell in Italien, einfügt. Dazu wird geprüft, welche Werke italienischer Künstler Charles Le Brun zwischen 1642 und 1654 während seines römischen Aufenthaltes auf sich einwirken lies, und wie er die dadurch gewonnenen Erkenntnisse, zurück in Frankreich, in Vaux- le- Vicomte umsetzte. In der Auseinandersetzung mit italienischen Vorbildern in meiner Arbeit ergibt sich eine Annäherung an die von Charles Le Brun entwickelten Dekorationssysteme. Inwiefern diese Systeme auf zeitgleich entstandene Deckendekorationen seiner französischen Malerkollegen Bezug nehmen, somit auch eine Synthese aus italienischen und französischen Gestaltungsweisen bilden, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden. Die Bearbeitung der von Le Brun nach Vaux- le- Vicomte entstandenen De-

cken im dritten Kapitel des Abschnitt B ermöglichen schließlich, Le Bruns künstlerische Weiterentwicklung auf dem Gebiet der Deckendekoration zu eruieren. Auch hier liegt der Schwerpunkt der Analyse, neben der Beschreibung der Decken, auf den italienischen Vorbildern. Alle in dieser Masterarbeit behandelten Systeme gilt es zu verknüpfen und in eine Entwicklungslinie zu stellen.

II. Forschungsstand

Die Ausarbeitung der Deckendekoration von Vaux-le-Vicomte wird von drei Themenbereichen getragen, welche sowohl eigenständig als auch verzahnt als Einheit imponieren. An erster Stelle steht die Künstlerpersönlichkeit Charles Le Brun. Sein Oeuvre, wie auch einzelne von ihm gestaltete Objekte, sind in der Kunstforschung bereits ausführlich beleuchtet worden. Henri Jouin hatte 1889 erstmals eine vollständige Monografie zu Le Brun veröffentlicht, die bis heute als Standardwerk gilt, in der er die erhaltenen Manuskripte von Le Bruns zeitgenössischem Biografen Claude Nivelon auswertete.³

Der zweite Bereich umkreist Schloss Vaux-le-Vicomte. Auch dieses wurde schon vielfach bearbeitet. Möchte man sich mit dem Schloss auseinandersetzen, ist Cordeys Publikation von 1924 nach wie vor grundlegend. Darin wird die Geschichte des Schlosses, der Komplex als eine Gesamtkomposition von Architektur, Innendekoration und Garten, thematisiert. 2008 veröffentlichten sowohl Pérouse de Montglos als auch de Vogüé eine neuerliche umfassende Analyse des Schlosses, wobei im Bereich der Deckendekoration die von Le Brun verfolgten ikonografischen Aussagen im Vordergrund stehen.⁴ Einen wichtigen Beitrag stellt Bénédicte Gadys monografische Publikation „L'ascension de Charles Le Brun: Liens sociaux et production artistique“ dar,⁵ in der er das Schaffen Le Bruns ausführlich beschreibt. In einem umfangreichen Kapitel zu Vaux-le-Vicomte nimmt er eine erneute Auswertung der bereits bei Cordey veröffentlichten Urkunden zu Vaux-le-Vicomte vor und schreibt dabei schwerpunktmäßig die einzelnen Räume den dort arbeitenden Künstlern zu. In dieser Abhandlung bearbeitet er auch den italienischen Aufenthalt Le Bruns, vor allem die dort entstandenen Kopien nach alten Meistern, die mir halfen, seinen Weg durch Rom abzustecken und diesen, hinsichtlich der in dieser Arbeit gestellten Frage, neu zu betrachten.

Der dritte angesprochene Themenkomplex beinhaltet die Deckenmalerei in Frankreich. Liest man Veröffentlichungen zur französischen Malerei des 17. und 18. Jahr-

³ Jouin, Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV, Paris 1889.

⁴ Pérouse de Montclos, Le château de Vaux-le-Vicomte, Paris 2008; De Vogüé, Mémoire d'un chef-d'oeuvre: Vaux le Vicomte, Paris 2008.

⁵ Gady, L'ascension de Charles Le Brun: Liens sociaux et production artistique, Paris 2010.

hunderts, so kann man feststellen, dass diese allzu häufig die Deckenmalerei übergehen, obgleich sie als Übersichtswerke innerhalb einer bestimmten Periode gelten. Auch geschieht es, dass die Publikationen zur französischen Malerei so weit gefasst sind, dass sie es versäumen, gezielt auf die Deckenmalerei, deren Entwicklung und mögliche Vorbilder, einzugehen. Hierbei sind beispielsweise Louis Hautecoeur und Antony Blunt zu erwähnen, die sich in diversen Bänden, von der Architektur her kommend, auch der Malerei zuwandten.⁶ Wichtige Impulse für meine Arbeit gaben indessen Essays, die in einem eng gesteckten Rahmen bestimmte oder spezielle Teilaspekte der französischen Deckenmalerei verfolgen. So diskutiert Carl Goldstein in „Studies in seventeenth century French art theory and ceiling painting“ verschiedene theoretische Ansätze zur Perspektive der Deckenmalerei ab 1648 und stellt sehr genau Charles Le Bruns Position dar.⁷ Italienische Einflüsse im Schaffen Le Bruns bespricht Jennifer Montague in „The early ceiling decorations of Charles le Brun“.⁸ Darin beschreibt sie die nach seiner Italienreise bis 1661 entstandenen Deckendekorationen, so dass Vaux-le-Vicomte zeitlich gerade noch behandelt wird. Letzteres wird hauptsächlich im Vergleich zu Le Bruns vorangegangenen Deckengestaltungen in Frankreich analysiert. Das Nahverhältnis von Charles Le Bruns Werken zu den italienischen Künstlern greifen auch Jacques Thuillier in seinem Aufsatz „L'Influence des Carrache en France: Pour un premier Bilan“ und Antoine Schnapper in „Colonna et la 'Quadratura' en France à l'époque de Louis XIV.“ auf.⁹ Mit der Frage, welcher Dekor für Galerien adäquat wäre, befassen sich Jacques Thuillier und Gérard Sabatier.¹⁰

Eine sehr wichtige Grundlage für diese Arbeit liefert Holger Schulten, der in seiner Dissertation von 1999 erstmals versuchte, die französische Deckenmalerei des 17.

⁶ Hautecoeur, *Histoire de L'Architecture classique en France*, Bd. I- V, Paris 1943- 1953, Bd. 2, Paris 1948; Blunt, *Art and Architecture en France 1500- 1700*, (übersetzt von Monique Chabenet), Paris 1983.

⁷ Goldstein, *Studies in Seventeen century French art theory and ceiling painting*, in: *Art Bulletin*, Bd. 47, 1965, S. 231- 256.

⁸ Montague, *The early ceiling decoration of Charles Le Brun*, in: *The Burlington magazine*, 105, 1963, S. 395-408.

⁹ Schnapper, *Colonna et la 'Quadratura' en France à l'époque de Louis XIV*, in: *BSHAF* 1966, S. 65-99; Thuillier, *L'Influence des Carrache en France: Pour un premier Bilan*, in: *Les Carrache et les Décors profans. Actes du Colloque organize par l'École française de Rome* (Rome, 2- 4 octobre 1986), Rom 1988, S. 421- 455.

¹⁰ Thuillier, *Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV*, in: *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris 1975, S. 175- 205; Sabatier, *Politique, histoire et mythologie. La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII^e siècle*, in: *Actes du Colloque „La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Grenoble 1986, S. 282- 301.

und 18. Jahrhunderts auf ihre formalen Kriterien, Kompositionen sowie italienischen Vorbilder zu untersuchen, um diese in eine Entwicklungslinie zu stellen.¹¹ Sein Anliegen war eine möglichst allumfassende Behandlung der in Paris und der Ile-de-France vorzufindenden Deckengestaltungen, die er untereinander vergleicht und Bezüge unter den einzelnen Künstlern herstellt. Daher beinhaltet diese Dissertation nicht nur die Deckendekorationen vieler *Peintres du roi*, sondern auch eine große Anzahl von Räumen mit profaner und sakraler Bedeutung, was zur Folge hat, dass die Einzelanalysen der Räume oft kurz ausfallen und, entgegen der von ihm formulierten Absicht, die Ikonografie zu stark berücksichtigt wird. In Bezug auf Charles Le Brun arbeitet Schulten vor allem sein Verhältnis zu Simon Vouets Schaffen heraus. Daraus ergibt sich für meine Arbeit eine Fokussierung auf die Künstlerpersönlichkeit Charles Le Brun, seine Deckendekorationen in Vaux-le-Vicomte im Speziellen, seine Folgeprojekte und die italienischen Beeinflussungen, die sich in ihnen wiederfinden.

¹¹ Schulten, Französische Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts: Theorie und Entwicklung der Dekorationssysteme, Frankfurt am Main 1999.

III. Terminologie

1. Dekoration

Der Begriff Dekoration, der seinen Ursprung im lateinischen Wort *decorum* hat, wurde in der Antike in seiner Bedeutung als „das Angemessene, das Schickliche“ vor allem im Bezug auf die Rhetorik und die Poesie verwendet.¹² Mit Leon Battista Albertis Malereitratat *De pictura*, 1436, gewann der Begriff *Decorum*, der mit dem Diskurs über die *istoria*¹³ einherging, auch eine Bedeutung für die Kunsttheorie. Alberti adaptierte dabei bewusst Begriffe aus der Rhetorik, um seine Anweisungen bezüglich der *inventio* zu untermauern.¹⁴ Das dabei angewendete *Decorum* unterteilte er in *aptum* (passend), *convenevolezza* (das Gebührlige), *modo* und *ordine* (Art und Weise und Anordnung), *collocatio* (Anordnung) und *ornamentum* (Schmuck).¹⁵

In Anlehnung an eine Aufspaltung des Begriffs wie bei Alberti lassen sich noch im 17. Jahrhundert in Frankreich keine klaren Begriffsdefinitionen für Dekoration finden. So verknüpfte Antoine Furetière und Nicolas Richelet den Begriff *Decorum* mit dem Wort *bienseance* oder *convenance* (Anstand/ Sittlichkeit/ Zweckmäßigkeit) und *décoration* mit *ornement*.¹⁶ Dekoration wurde dabei hauptsächlich als nicht ortsgebundener Schmuck interpretiert, während Ornament das heutige Verständnis als ortsgebundene Dekoration bereits aufnimmt.¹⁷ Erst im 18. Jahrhundert lieferte die

¹²Aristoteles verwendet den Begriff *Decorum* im dritten Buch seines Werks „Ars rhetorica“ im Sinne von Angemessenheit in Bezug auf den sprachlichen Stil, wenn dieser Pathos und Ethos zu vermitteln versteht und dabei der Sachlage angepasst ist, siehe Aristoteles, *Ars Rhetorica*, ed. Krapinger 1999, S. 165. Cicero vereint in „De officiis“ im Lieber primus, im Begriff *Decorum* einen gepflegten Lebensstil, Zurückhaltung und Mäßigung, und verweist darauf, dass der Begriff auch moralisch aufgeladen ist, siehe Cicero, *De Officiis*, ed. Nickel 2008, S. 80- 84, (93)- (99). Horaz erweiterte diesen Vergleich auf die Poesie, siehe Horatius Flaccus, *Ars Poetica*, ed. Schäfer 1989, S.8, [83-85] „Musa dedit fidibus divos puerosque decorum et pugilem victorem et equum certamine primum et iuvenum curas et libera vina referre (...)“, S. 26, [361] „ut picture poesis“. Siehe auch Lee 1940. S. 197.

¹³Alberti, *Della Pittura*, ed. Bätschmann 2002, S. 31- 36. Turner 1996, Bd. 8, S. 612.

¹⁴Alberti, *De Pictura*, ed. Westheimer 1540, S. 116; Alberti, *Della Pittura*, ed. Bätschmann, S. 152- 153. Ausführungen zur *Inventio* Alberti, *della Pittura*, ed. Bätschmann 2002, S. 23- 27; für *Inventio* siehe auch: Kienpointner 1998, Bd. 4, Sp. 561- 587.

¹⁵Alberti, *della Pittura*, ed. Bätschmann 2002, S. 25; Für *modo/ ordine* siehe Alberti, *della Pittura*, ed. Bätschmann 2002, S. 164- 165, [61] „E quando aremo a dipingere storia, prima fra noi molto penseremo qual modo e quale ordine in quella sia bellissima“. Für *collocatio*, Alberti, *De Re Aedificatoria*, ed. Theuer 1991, S. 491.

¹⁶Richelet 1680, Bd. 2, S. 77, für BIEN-SÉANCE, S. 178, für CONVENABLE; Furetière 1690, Bd. 1, A-E, „DECORUM. Mot Latin devenue François, qui se dit en cette phrase proverbial: Garder le *decorum*, pour dire, Observer toutes loix de la bienseance.“; siehe auch Schulten 1999, S. 15.

¹⁷Richelet 1680, Bd.1, S. 217, „*Décoration*. Ce mot se dit en parlant de Carroset, de tournois. D’Eglise. Il signifie toutes les tapisseries & tous les embellissements don’t pare une Charpelle, une Église, une Lice & c.“; Bd. 2, S. 100, „ORNEMENT, s. m. Tout ce qui sert à orner, embellissement,

Encyclopédie eine präzise Begriffsbestimmung. Dekoration war demnach weder für die Konstruktion noch für deren Funktionalität am Bauwerk oder im Raum relevant. Vielmehr verhalf die Dekoration der bloßen Konstruktion zu einer neuen Sinnenebene, konnte somit die Funktion des Baues oder die des Bauherren ausdrücken. Durch Dekoration schaffte man eine Brücke von der bloßen Konstruktion zum Menschen. Dabei hat die Einhaltung von der *convenance* höchste Priorität.¹⁸ So ergab sich ein strenges Regelwerk, wie Fassade und Innenräume zu gestalten seien. In diesem Zusammenhang sind vor allem die theoretischen Ansätze von Germain Boffrand zu erwähnen, der eine Steigerung des Dekors innerhalb der Raumfolge, abhängig von der Funktion des Raumes und des Bewohners, forderte.¹⁹ Jacques- François Blondel nannte nur drei Räume innerhalb der *Maison de Plaisance*, die mit Deckenmalerei ausgestattet werden sollten.²⁰ Dupéron stellte sich dagegen und forderte sogar, dass man Innenräume nicht illusionistisch mit Ausblicken in den Himmel öffnen sollte.²¹ Diese theoretischen Ansätze konnten sich freilich nicht auf die Ausgestaltung von Vaux- le- Vicomte auswirken, da diese Theorien erst knapp hundert Jahre später entstanden waren. In dieser Arbeit soll dennoch die Frage gestellt werden, in welcher Weise, auch ohne Regelwerk, ein Muster bezüglich der Dekoration zu erkennen ist.

2. Quadro riportato

Wenn man sich zur Aufgabe gemacht hat, gewisse Deckendekorationen formal aufzuarbeiten, ist der Wunsch nach Termini technici sehr groß, die als Werkzeug für Analysen dienen. Umso überraschender ist es, wenn Begriffe, die in der Kunsttheorie mit einer gewissen Selbstverständlichkeit benutzt werden, keine eindeutige Definition haben. Der Diskurs über den Begriff *Quadro riportato* zeigt, dass dieser keineswegs präzise festgelegt ist. Daher sollen hier die verschiedenen Ansätze aufgezeigt werden, die zu einer verbindlichen Definition für diese Arbeit führen.

parure./ *Ornement*, s. m. Terme d'Architecture. Ce sont l'architrave, la fries & la Cornice. Perrault, Vitruve."

¹⁸ Didero 1751-1780, Bd. 4, S. 700- 704 für DÉCORATION, Bd. 4, S. 161 für CONVENANCE, Bd. 11, S. 657 für ORNEMENT.

¹⁹ Boffrand 1745, S. 22. Dupéron 1758, [59].

²⁰ Blondel 1737, Bd.1, S. 64-67, Tafel 8; S. 183, Tafel 44 und Bd. 2, S. 142, Tafel, 87. Siehe auch Blondel 1771.

²¹ Dupéron 1758, [70].

Etymologisch setzt sich der Begriff aus „Viereck, Quadrat oder Bild, Tafelbild“ für *Quadro* und „übertragen, übersetzen, applizieren, aufsetzen“ für *riportato* zusammen, was einen Interpretationsspielraum belässt.²²

Erste schriftliche Zeugnisse, die exakt diesen Begriff oder in leicht abgewandelter Form aufweisen, finden sich erstmals im 17. Jahrhundert. In einem Brief, der noch vor 1606 einzuordnen ist,²³ mit dem Titel „Discorso Sopra La Pittura“²⁴, erläuterte der römische Kunstsammler Vincenzo Giustiniani seinem Freund Theodore Amayden im Rahmen seiner zwölfstufigen Skala des Malens und deren Schwierigkeitsgrade, dass das *Quadro riportato* in Zusammenhang mit der Grotteskenmalerei auftreten würde.²⁵ Da er dem Leser die Antwort schuldig blieb, wo diese Grotteskenmalerei schließlich zu verorten sei, und er im gleichen Zusammenhang die Freskotechnik ansprach, folgert Wiebke Fastenrath, dass hier der Begriff *Quadro riportato* nicht als ein Übertragen von einem Ort zum anderen gemeint sei, sondern das Übertragen von einer Vorstudie oder eines Ölgemäldes in ein Fresko, was das *Quadro riportato* nach Giustiniani als ein in der Freskotechnik imitiertes Tafelbild definiert.²⁶

In Reisenotizen aus den Jahren 1649 bis 1651 des Engländers Richard Symonds taucht der Begriff in abgewandelter Form als *Quadro rapportati*²⁷ in Zusammenhang mit Poussins Arbeiten in der Grande Galerie im Louvre auf. Auch das Verb „rapportare“ kann hier mit „übertragen“ im Sinne einer zeichnerischen Übersetzung in ein Fresko verstanden werden, was sich mit der Begriffsinterpretation von Vincenzo Giustiniani deckt.

Bellori, der den Begriff in seinen Viten nicht benutzte, muss dennoch erwähnt werden, da er zumindest das Verb „riportare“²⁸ häufig verwendete, was zum einen als

²² Macchi 2001, Bd. 1, 1042 für „quadro“, Bd. 1, S. 1119 für „riportare“; Zingarelli 2001, S. 1449 für „quàdro“, S. 1549 für „riporàre“.

²³ Giustiniani 1981, S. 7.

²⁴ ebd., S. 41-45.

²⁵ ebd., S. 43. „animali, piante, quadri riportati con l'istorie, medaglioni e prospettive, con fingere metalli, e con dipingere al naturale, con saper ripartire gli ordini distinti, larghi e stretti, secondo che porta il sito“.

²⁶ Fastenrath 1990, S.11.

²⁷ Zit. „And for Scorcij above, unles they be Quadri rapportati tis likely theyll be too licentious ans improper perche non siamo avezzati vedere persone in Aria as Mons r Poussin sd to Sig r G.A & I., upon the like discourse“, Blunt 1951, S. 375; siehe auch Beal 1984, S. 46-47; Ogdens 1948, S. 42; Dobai 1974, Bd. 1, S. 684.

²⁸ „favole riportate, in cornicidi stucco finto e in medaglioni finti di metallo verde“, „riporto“, nel mezzo di ciascuna faccia, un maggior quadro finto appeso alle pareti“, Zitate aus Belloris Ausführungen über die Galleria Farnese von 1657, in: Malvasia 1841, Bd.1, S. 315.

Synonym für „dipingere“ gewertet werden kann und somit, aus dem Kontext geschlossen, das Übertragen von Vorlagen als Fresko auf die Wand oder Decke meint, was der Interpretation von Giustiniani und Symonds gleicht.²⁹ Zum anderen soll Bellori nach Fastenrath mit „riportare“ auch den Anspruch einer Imitatio ausdrücken.³⁰ Eine solche akkurate Mimesis bedingt eine Vertikalperspektive, um unecht wirkende Verkürzungen zu vermeiden.³¹

Eine deutlichere Definition des Begriffs *Quadro riportato* lässt sich schließlich bei Giovanni Battista Passeri finden, einem Zeitgenossen Belloris, der seine Viten allerdings nicht zu Ende führte. Vielmehr wurden diese erst 1772 durch Giovanni Lodovico Bianconi vollendet und veröffentlicht.³² Hier wird erstmals der Fokus auf die optische Begrenzung der auf die Decke oder Wände übertragenen Bilder gerichtet. Mit den Worten „(...) tutte queste Istorie l’ha finte Quadri riportati, con la sua cornice toccata d’oro“³³ beschrieb er beispielsweise die goldenen Rahmen, welche eine Begrenzung der Bildfelder in den Fresken der Cappella dei Santissimi Fondatori in Grottaferrata von Domenichino fingieren, und stellte damit auch klar, dass diese Rahmen Teil der formalen Gestaltung eines *Quadro riportato* seien.³⁴ Zusätzlich erfüllen die Rahmen die Merkmale eines Tafelbildes.³⁵ Die Verwendung der Vertikalperspektive, die bereits Bellori als Charakteristikum herausstellte, wurde bei Passeri ebenfalls als Notwendigkeit eines *Quadro riportato* gewertet.³⁶ Dass es sich dabei stets um Freskomalerei handelte, ist bisher allen Genannten gemein. Dennoch fand der Begriff mit seiner Einführung im 17. Jahrhundert keine allgemeine Gültigkeit und wurde ausschließlich von einem elitären Kreis aus Mäzenen, Kunst-

²⁹ Fastenrath 1990, S. 20, 22.

³⁰ „riporto’ quadri coloriti al naturale(..) in cornici di stucco finto, (...) medaglioni tondo di color verde di bronzo,(..) sono riportati dentro le medesime cornice quadre“, Bellori 1672, S. 67.

³¹ Fastenrath 1990, S. 23.

³² Hess 1934, S. 8.

³³ Ebenda, S. 33.

³⁴ Vgl. Hess 1934, S. 145. „fingendo Quadri riportati colla loro cornice di stucco indorato“. Damit drückt Passeri auch aus, dass es ihm bei der Rahmung nicht darauf ankommt, ob es sich um einen echten Stuckrahmen oder um fingierte Rahmen handelt.

³⁵ Fastenrath 1990, S. 27, 31.

³⁶ „Egli ha voluto fingere Quadri colà su’riportati, per isfuggire quelle necessita delli scorci“, Hess 1934, S. 45. Mit diesen Worten beschreibt Passeri Domenichions Absicht, fingierte Tafelbilder als Fresco in die Vierungskuppel der Kirche San Andrea della Valle in Rom zu übertragen, was allerdings nicht umgesetzt wurde. Vgl. auch Hess 1934, S.58-59, „ (...) et in San Carlo ne’Catinari di Roma: ma ha finte Quadri riportati, con l’ornamento della cornice indorata“. Bei der Beschreibung der Ausmalung der Kuppelzwickel der Kirche S. Carlo ai Catinari in Rom von Domenichino scheint sich Passeri allerdings nicht an der perspektivische Schrägsicht, bedingt durch die Zwickelform, zu stören, räumt also kleine Abweichungen von der Vertikalperspektive ein.

stammeln und Verfassern von Künstlerviten im Umfeld der Carracci Nachfolge gebraucht.³⁷

Mit Ernst Posse 1919 kehrte der Begriff wieder in die kunsthistorische Terminologie ein. Dabei bewahrte er sich noch eine gewisse großzügige und breite Begriffsdefinition, die sich auch bei den Theoretikern des 17. Jahrhunderts gezeigt hatte, ein an der Wand angebrachtes Fresko mit Rahmung als ein *Quadro riportato* zu bezeichnen.³⁸ Dem widersprachen in den fünfziger und sechziger Jahren Rudolf Wittkower und Juergen Schulz. Sie definieren ein *Quadro riportato* als ein ausschließlich an der Decke zu lokalisierendes Tafelbild mit Rahmung.³⁹ Während eine Tafelbildrahmung auch für Christian Adolf Isenmeyer eine Voraussetzung für ein *Quadro riportato* ist, ist diese für Ingrid Sjöström mit dem von ihr festgelegten Begriff *frameless quadro riportato* obsolet.⁴⁰ Bei der Perspektivfrage plädiert das Gros der Kunsthistoriker für eine Vertikalperspektive. Sjöström bezieht aber mit dem Begriff *false quadro riportato* auch die Schrägsicht mit ein.⁴¹ Einschränkungen bei der Technik lassen sich nicht finden. Während die Theoretiker des 17. Jahrhunderts von Freskotechnik ausgingen, bleibt diese Frage in der Terminologie des 20. Jahrhunderts unbeantwortet. Steffi Röttgen bezeichnet sowohl fingierte Tafelbilder in Freskotechnik als auch in Öl gefertigte Tafelbilder an der Decke als *Quadri riportati*.⁴²

Für diese Arbeit möchte ich ein *Quadro riportato* nun so definieren, dass es den Tafelbildcharakter durch eine Rahmung in vollplastischer oder fingierter Form aufweisen muss. Desweiteren muss die Vertikalperspektive gegeben sein, was bedeutet, dass die Bildperspektive in sich stimmig konstruiert wurde, wobei die Anbringung an der Decke ignoriert wurde.⁴³ Bei der Frage nach der Technik möchte ich mich der Meinung Steffi Röttgens anschließen und die Freskotechnik nicht als Prämisse verstehen. Diese Entscheidung beruht darauf, dass man in Frankreich verbreitet Ölmalelei auf Putz findet, was im darauf folgenden Kapitel genauer behandelt wird.

³⁷ Fastenrath 1990, S. 60. Siehe auch ebd., S. 17- 32, zur Beziehung der oben genannten Kunsttheoretiker.

³⁸ Posse 1919, S. 131. Hier schreibt er: „Und dort wo auf großen Wandflächen figürliche Darstellungen nicht entbehrlich schienen, sind sie als gerahmte Bilder (*quadri riportati*) in aller Natürlichkeit begründet“.

³⁹ Schulz 1968, S. 11, 25. Wittkower 1958, S. 37, 48, 171.

⁴⁰ Isenmeyer 1986, S. 113. Sjöström 1978, S.18, 24.

⁴¹ Siehe Anm. 21. Auch Passeri wertet ein schrägsichtiges Fresko noch als „*Quadro riportato*“, solange es eine Rahmung besitzt.

⁴² Röttgen 1976, S. 198; Röttgen 1977, S. 87- 158.

⁴³ Rupprecht 1979, S. 10.

3. Scheinarchitektonische Deckenmalerei gleich Quadratura?

Der Begriff *Quadratura* wird in der Kunsttheorie ähnlich schwammig verwendet, wie es auch bei *Quadro riportato* der Fall ist. Eine eigene Studie zur Begriffsentwicklung gibt es bis heute nicht. Auf einer eigens diesem Thema gewidmeten internationalen wissenschaftlichen Tagung in Berlin im Jahre 2008 wurde eine Annäherung versucht. Ergebnis war das Aufzeigen der Wechselhaftigkeit und semantischen Vielfältigkeit des Begriffs, was aber keine allgemein gültige Begriffsklärung nach sich zog.⁴⁴ Deshalb muss auch hier zuerst eine für diese Arbeit geltende Begriffsdefinition gefunden werden. Gängige Lexika bezeichnen die Quadraturmalerei als „illusionistische Wand- und Deckenmalerei, die die Raumgrenzen durch Scheinarchitekturen optisch erweitern. Dazu werden perspektivisch konstruierte Entwürfe mittels Quadrierung proportional vergrößert an die Wand oder Decke übertragen, sodass von einem bestimmten Betrachterstandpunkt aus eine vollkommene Raumillusion entsteht.“⁴⁵ Dabei stellte sich mir allerdings die Frage, ob „Quadratura“ gleichbedeutend mit jeglicher Art der Scheinarchitektur zu werten ist.

Direkt als Begriff wurde *Quadratura* im 16. Jahrhundert bei Giorgio Vasari,⁴⁶ Pablo Pino⁴⁷ und Giovanni Pablo Lomazzo⁴⁸ verwendet. Als mathematischer Fachbegriff verstanden und verwendet, erkennt man klar den Rückbezug auf Leon Battista Alberti und damit den Fokus auf die Geometrie, die Perspektive. Dieses war auch bei Serlio in seinem Traktat *Sette libri d'architettura* der Fall, wonach mit *Quadratura* eine optimale Einpassung einer rechteckigen Form in die Architektur nach den Proportionsverhältnissen gemeint war. In *L'idea della architettura universale* erläuterte Vincenzo Scamozzi die „Quadratur des Kreises“⁴⁹. Zu diesem Zeitpunkt wurde *Quadratura* noch keineswegs mit Deckenmalerei und auch nicht mit Scheinarchitek-

⁴⁴ Bleyl/ Dubourg Glatigny 2011.

⁴⁵ Zwahr 2006, Bd. 22, S. 337; siehe auch Hartmann 1996, S. 1246; Stadler 1987, Bd. 9, S. 312; Olbrich 1993, Bd. V, S. 823-824.

⁴⁶ Vasari 1550, Bd. 3, S. 888; Vasari 1568, Bd. 1, S. 263; Vasari 1568, Bd. 3, 727. Der Begriff „Quadratura“ wird in den Viten von Giulio Romano, Luca della Robbia und Michelangelo verwendet.

⁴⁷ Pino 1548, S. 16v. „per ch'è fatica gettata havendosi à coprire il tutto con li colori, et men è utile oprare il velo, over quadratura, ritrovata da Leon Battista, cosa insepida, & di poca costruzione“.

⁴⁸ Lomazzo 1584, S. 320. „Or quanto alle figure quadrate ne disegnò assai Vincenzo Foppa, ilquale forse dovea haver letto du quelle che in tal modo quadrava Lisippo Statouaro anticho“. Lomazzo's Verständnis von „quadrare“ geht mit Albertis *velum*, (im übertragenem Sinn der Sehausschnitt) visualisiert durch eine durchschnittene Sehpyramide, einher und meint eine perspektivische, proportional richtige Abbildung der Wirklichkeit, siehe Alberti, *Della Pittura*, ed. Bätschmann 2002, S. 103; siehe auch Dobler 2011, S. 197.

⁴⁹ Scamozzi 1615, Buch 1, S. 35- 36; Buch 2, S. 122, „quadratura del cerchio“.

tur verknüpft. Dieses änderte sich erst mit Carlo Cesare Malvasias *Felsina Pittrice*⁵⁰ aus dem Jahre 1678, worin die Viten Bologneser Künstler festgehalten wurden. Zwar fehlt darin eine genaue Begriffsbestimmung, aber aus dem Kontext wurde der Bezug auf architekturillusionistische Malereien deutlich, indem er Girolamo Curti, genannt Il Dentone, als Schlüsselfigur der *Quadratura* herausstellte, der sich, wie kein anderer, in der perfekten Nachahmung von Architektur verstand, ausgereizt bis zu einem Punkt, an dem der Betrachter nicht mehr erkennen kann, dass es sich nicht um eine Scheinarchitektur handelt.⁵¹ Damit stellte Malvasia die *Quadratura* als spezielle Bologneser Kunstfertigkeit heraus. Eine erste Definition fand sich drei Jahre später bei Filippo Baldinucci in *Vocabolario toscana dell'arte del disegno* mit den Worten „quadratura f. Il ridurre in figura quadre, o in quadrato. E quadratura trovasi esser detto all'Arte del pingere prospettive, cioè dipingere di quadratura; che par voce non molto propria“⁵². Da er den Begriff nicht explizit topografisch an Bologna band, wurden hier die Weichen gestellt, jede Perspektivmalerei („prospettive“) als *Quadratura* zu bezeichnen. Dabei wurde laut Thomas Johannes Kupferschmied und Silvia Carola Dobler nicht beachtet, dass auch Baldinucci *Quadratura* ausschließlich im Zusammenhang mit Bologneser Werken benutzte,⁵³ was auch für die Kunsttheorie bis ins 18. Jahrhundert weitestgehend verbindlich blieb.⁵⁴ Auch in Frankreich wurde der Begriff *Quadratura* als reine italienische Errungenschaft der Malerei von Architektur und Ornamenten in Freskotechnik verstanden.⁵⁵

Ab dem 20. Jahrhundert entfernte sich der Gebrauch des Begriffs immer weiter von Malvasias Verständnis. Dieses kulminierte mit Ingrid Sjöströms Abhandlung *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting* von 1978, in der sie *Quadratura* gleichbedeutend für jede illusionistische Architekturmalerei verwendete. Dass dieses falsch ist, zeigt sich laut Silvia Dobler vor allem an den Beispielen von Pietro da

⁵⁰ Malvasia 1678, 2. Bd., S. 157-158, „e come i Carracci nelle figure, così egli nella Quadratura attaccandosi al naturale, venne a liberarla da un certo fantastico & ideale, affettato per l'addietro dal Baglioni, dal Cremonini, e simili suoi antesignani, e Maestri (...)“.

⁵¹ Malvasia 1678, S. 173, „(...) predevano coll'aggiustatura del lume ben compratito un tal rilievo quegli edifici, ch come dissi, bisognò più volte salir su'palchi a toccarli per disinganno dall'occhio affascinato, e sovralfatto da tanta maestria“. Hier rühmt Malvasia die Vortäuschung von dreidimensionaler Architektur bei Il Dentone; siehe auch Svensson 1966, S. 203; Kupferschmied 1995, S. 36; Dobler 2011, S. 198, 201.

⁵² Zit. Baldinucci 1681, S.130.

⁵³ Baldinucci 1846/47, S. Bd.4, S. 646. Siehe Kupferschmied 1995, S. 37; Dobler 2011, S. 202.

⁵⁴ Auswahl von Traktaten, die Quadratura nur in Bezug auf Bologneser Werke benutzen: Siehe bsp. Zanotti 1739, S. 181, 209; Crespi 1769, S. 32.

⁵⁵ Le Virloys 1770/71, Bd. 2, S. 511.

Cortona und Andrea Pozzo.⁵⁶ Sie sah bei Cortonas Deckendekorationen, hinsichtlich derer sich auch das Schlagwort „Cortonasystem“⁵⁷ entwickelte, eine Raumerweiterung weniger durch architektonische Elemente, als vielmehr durch *Stucco finto*. Pozzos Schaffen dagegen, welches oft als Paradebeispiel von *Quadratura* herangezogen wird, sei ihrer Meinung nach nicht zur Quadraturamalerei zu zählen, wie die Lektüre seines Traktates *Perspectivae pictorum atque architectorum* belege, in der er zum einen selbst nicht von *Quadratura* in Bezug auf seine perspektivische Architekturmalerei spricht,⁵⁸ zum anderen einen einzigen idealen Betrachterstandpunkt („punto stabile“) propagiert.⁵⁹ Diese Scheinarchitekturen drohen bei einem Positionswechsel des Betrachters einzustürzen,⁶⁰ können dadurch sogar einen anamorphotischen Charakter bekommen.⁶¹ Dieses steht im Kontrast zu Malvasias Charakterisierung der *Quadratura*, dem Erleben einer vollständigen illusionistischen Täuschung, was eine Scheinarchitekturkonzipierung auf mehrere Fluchtpunkte hin bedeutet. Auch legte Pozzo wenig Wert auf die Wiedergabe von korrekter Statik,⁶² was eine allumfassende Illusion verhinderte.

Letztlich muss man für sich selbst definieren, welchem Ansatz man folgen möchte. Eine Begriffsverwendung im Sinne Malvasias bringt allein auf Grund der topografischen Gebundenheit an Bologna eine starke Eingrenzung mit sich. Demnach dürften nur Werke von Künstlern, die in der Bologneser Tradition stehen, als Quadraturama-

⁵⁶ Dobler 2011, S. 202.

⁵⁷ Das Cortonasystem wird beschrieben als gemalte Scheinarchitektur, die an der Decke Rahmenfelder ausbildet und sich zur Mitte hin öffnet, und zwar so, dass „die Scheinarchitektur zugleich ornamentaler Rahmen ist und sich eine komplizierte Steigerung von verschiedenen Realitätsgraden des Bildes ergibt: Scheinarchitektur, gebautes Ornament, fingierte Skulptur und schließlich Bildöffnungen lösen einander ab“, Zit. Bauer 1985, S. 34.

⁵⁸ Kupferschmied 1995, S. 37; Dobler 2011, S. 203.

⁵⁹ Pozzo 1693, Nachwort „Se poi a cagione del sito irregolare l'architettura fuori del punto si deformati alquanto: e se le figure tramezzate nell'architettura fuori del punto commune havrann' anch' esse qualche deformità: cio oltreche è scusato dalle ragioni, già dette, non è difetto ma lode dell' arte, che dal suo punto fà parer proportionato, diritto, piano, ò concavo ciò che talenon è.“ Pozzo 1703, fig. 101: „E persuadetevi, che simili opere, accioche non appariscono facilmente ingannar l'occhio, devono havere un punto stabile, e determinato, onde siano rimirate, accioche non appariscono al risguardante quelle deformità, e storcimenti, che la curvità e irregolarità delle volte suole far nascere, e così tutto quel dispiacere che portrebbono cagionar nello spettatore simili lavori rimirati dal punto non suo, sarà compensato con altrettanto diletto, qual saranno risguardati dal suo vero e unico punto. Altrimente chi vorrà prefigerme più d'uno fara un notabil sconessione nelle parti dell'opera e non otterrà il fine presteso, facendo rimaner vano, e senza effetto tutto l'artificio.“ Hier stellt Pozzo im Text zu Stich 101 im 1. Traktatband die Unerlässlichkeit des Punto stabile heraus; siehe auch Sjöström 1978, S. 64; Vignau-Wilberg 2005, S. 31; Kerber 1971, S. 98, 103, Kerber 2012, S. 21.

⁶⁰ Ein Beispiel dafür wäre die Scheinkuppel von San Ignazio in Rom, siehe hierzu: Polanyi 1992, S. 48. Dobler 2011, S. 202; Blunk 2012, S. 29.

⁶¹ Kerber 2012, S. 17-22; vgl. Polanyi 1992, S. 149, das „Pozzo- Phänomen“.

⁶² Sjöström 1978, S. 63.

ler gesehen werden. Davon abgesehen, wird nach Malvasia die Quadraturamalerei mit der Wiedergabe einer totalen Illusion durch wechselnde Fluchtpunkte und viele mögliche Betrachterstandpunkte charakterisiert. Der Architekturgestaltung wird dabei eine dominierende Stellung gegenüber den figurativen Elementen innerhalb des Werkes zugesprochen.⁶³ Weiteres Kriterium der Bologneser *Quadratura* ist das optische Verhältnis von Bildträger und der illusionistisch architektonischen Ebene, die in der *Quadratura* sehr nahe beieinander liegen.⁶⁴ Zusätzlich muss eine reiche Ornamentik zu sehen sein.⁶⁵ An dieser Stelle muss auf Giacomo Barozzi da Vignola verwiesen werden. Er begann seine Karriere in Bologna, schrieb das Traktat *Le due regole della prospettiva pratica*, welches 1583, zehn Jahre nach seinem Tod, veröffentlicht wurde und Rückschlüsse auf das Bologneser Schaffen ungefähr hundert Jahre vor Malvasia zulässt. In diesem wird die zentrale Ausrichtung der Scheinarchitektur auf einen einzigen Betrachterstandpunkt postuliert.⁶⁶ Dabei wird „prospettive“ synonym für Scheinarchitektur verwendet.⁶⁷ Der Vergleich von Barozzi da Vignolas und Malvasias Ausführungen zeigt, dass eine Veränderung in der Deckengestaltung in Bologna stattgefunden hatte. Es wird deutlich, dass eine gemeinsame bolognesische Herkunft noch keine Übereinstimmung in der Theorie bedeutet hat. Beide legen den Ausdruck *Quadratura* unterschiedlich aus. Barozzi da Vignola mit einem monofokalen Betrachterstandpunkt, Malvasia mit polyfokalen Stand- und Fluchtpunkten. Diese Aussagen stehen der heutigen, oben zitierten Definition mit einem Betrachterstandpunkt, nach der Pozzo ein Vertreter der Quadraturamalerei wäre, diametral gegenüber.

Deutlich wird, dass der Begriff Scheinarchitektur nicht gleichbedeutend mit *Quadratura* zu verwenden ist. Beide Begriffe umschreiben zunächst das gleiche Ziel, eine optische Erweiterung des Realraums. Meiner Meinung nach kann eine Unterscheidung zwischen *Quadratura* und Scheinarchitektur nur in der Frage nach dem Betrachterstandpunkt ausgemacht werden. Aus diesem Grund ist Scheinarchitektur ein Oberbegriff, der keine Aussage über die Anzahl von Betrachterstandpunkten macht. Scheinarchitekturen, die perspektivisch auf einen Betrachterstandpunkt hin

⁶³ Malvasia 1678, Bd. 2, S. 159. Im Kapitel über Il Dentone schrieb Malvasia: „ il nuovo, bello, e tanto ben'inteso sfondato, e quadratura nella libreria de' PR. PP. di S. Martino, facendovi le figure Lucio Massari”.

⁶⁴ Poensgen 1969, S. 46.

⁶⁵ Kupferschmied, S. 46.

⁶⁶ Panofsky 1924/25, S.324, Anm. 68.

⁶⁷ Barozzi da Vignola/ Danti (1583) 1974, S. 51.

konzipiert sind, werden im Rahmen dieser Arbeit mit *Quadratura* bezeichnet, was der zeitgenössischen lexikalischen Auslegung entspricht. Dennoch sind meiner Meinung nach Malvasias Ansätze nicht zu vernachlässigen oder außen vor zu lassen, sodass diese mit dem Begriff *Quadratura nach Malvasia* berücksichtigt werden.

4. Stuck und „Stucco finto“

Stuckdekorationen werden in zwei Ausführungen ausgearbeitet. Entweder in vollplastischer oder in gemalter, illusionierter Form, was gängig mit dem Begriff *Stucco finto* abgedeckt wird. Das Kapitel behandelt die Verwendung des Begriffspaars in den kunsttheoretischen Traktaten. Parallel dazu soll sowohl die Entwicklungsgeschichte des Stucks oder der Stuckdekoration skizziert, als auch ihre Charakteristika aufgezeigt werden.

Über die Verwendung von Stuck ist bereits in den Viten des Giorgio Vasari aus dem Jahre 1550 zu lesen. Bezug nehmend auf Vasaris Beschreibung zur Ausstattung der Loggien im Vatikanpalast unter Raffael und Giovanni da Udine, weist Geoffrey Beard diese als Schlüsselwerk für die neuzeitliche Stuckdekoration aus.⁶⁸ Bei deren Ausgestaltung in den Jahren 1516/ 19 hatten sich die Künstler an der Anfang des 16. Jahrhunderts ausgegrabenen Domus Aurea und deren Dekorationssystemen orientiert, bestehend aus Stuckpanelen, die einzelne Bildfelder umrahmen, flankiert von gemalten oder stuckierten Arabesken. Sie hatten erstmals mit dem entschlüsselten Rezept des „Stucco all antica“ gearbeitet.⁶⁹ Allerdings spricht Vasari bereits in den Viten des Pinturicchio dessen Stuckdekoration im Appartamento Borgia im Vatikan der Jahre 1492 bis 1494/95 an,⁷⁰ welche damit, laut Stefan Kummer, zu den ersten überlieferten Stuckdekorationen gehören, freilich noch nicht in „Stucco all antica“, sondern in Stuck mit unsauberer, gräulicher Farbe, weshalb man ihn vergolden musste.⁷¹ Parallel zu der plastischen Stuckdekoration entwickelte sich im 15. Jahrhundert auch die fingierte Variante. Benozzo Gozzoli unterteilte beispielsweise schon 1459 im Palazzo Medici- Riccardi in der Cappella dei Re Magi die Wände in einzelne Abschnitte, die er mit gemalten weißen Profilleisten umgab. Auch Mantegna verwende-

⁶⁸ Vasari 1857, S. 961- 962; Beard 1983, S. 30.

⁶⁹ Beard 1983, S. 30; Kummer 2010, S. 72- 73.

⁷⁰ Vasari 1857, S. 402; siehe auch Kummer 2010, S. 72.

⁷¹ Kummer 2010, S. 72.

te diese fingierten Stuckelemente 1470 bei der Gewölbedekoration der Camera Sposi im Castello S. Giorgio in Mantua. Wichtig ist dabei, dass diese fingierte Stuckdekoration in den Viten des Vasari, der sowohl über Gozzoli als auch über Mantegna schrieb, nicht erwähnt wird.⁷² Allerdings finden sich Umschreibungen des fingierten Stucks in der Folgezeit, so bei Federico Zuccaro⁷³, 1607, und bei Baldassare da Siena oder bei Giovanni Baglione⁷⁴ im Jahre 1642 im Zusammenhang mit den Carracci. Die direkte Bezeichnung *Stucco finto* ist erst in Giovan Pietro Bellori's *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* von 1672 bei der Beschreibung der Galleria Farnese nachzuweisen.⁷⁵ Zu dieser Zeit findet sich die Formulierung *Stucco finto* ebenfalls bei Giovanni Battista Passeri⁷⁶, Luigi Scaramuccia⁷⁷ und Carlo Cesare Malvasia⁷⁸. Aufgrund der geringen Anwendung des Begriffs *Stucco finto* im italienischen Raum sowie einer fehlenden konkreten Übersetzung des Begriffs im französischen oder deutschen Sprachgebrauch, spricht sich Kupferschmied dafür aus, diesen nicht als *Terminus technicus* zu bezeichnen.⁷⁹

Abschließend ist die Frage nach den Charakteristika des *Stucco finto* und der Aufgabe des Stucks, sei er vollplastisch oder fingiert, von Bedeutung. Die Eigenschaften des echten wie gemalten Stucks sind zunächst gleich. Die gleichen Motive, die gleichen Anbringungsorte machen sie zu jeder Zeit miteinander austauschbar. Damit wachsen die Ansprüche an den *Stucco finto*, der, wie es beim echten Stuck möglich ist, von verschiedenen Standpunkten aus korrekt wahrnehmbar sein muss. Das bedeutet, dass *Stucco finto* ohne einen eindeutigen oder bestimmten Fluchtpunkt auszuführen ist, anderenfalls würde er nur innerbildlich als Bestandteil einer Scheinarchitektur funktionieren. *Stucco finto* ist wie ein Relief vor dem Malgrund zu verstehen. Er liegt optisch, wie auch der echte Stuck, an oder auf der Bildfläche. Entgegenwirkend zur Scheinarchitektur, die den Realraum im Sinne einer vergrößernden Raumillusion uminterpretiert, beschränkt oder drosselt *Stucco finto* den Raum, indem er die Grenzen anzeigt, oft sogar den Eindruck erweckt, als würde er noch vor dem

⁷² Vasari 1857, S. 305 für die Vita di Benozzo Gozzoli, S. 385 für die Vita di Andrea Mantegna.

⁷³ Zuccaro 1607, S. 18, „(...) ove pinse il partimento di stucco, con tant'arte, chef à stupire chiunque la mira(..)“.

⁷⁴ Baglione 1642, S. 106.

⁷⁵ Bellori 1672, S. 57.

⁷⁶ Hess 1934, S. 370.

⁷⁷ Scaramuccia 1674, S. 53.

⁷⁸ Malavasia 1674, S. 572.

⁷⁹ Kupferschmied 1993, S.32, 34, 48.

Malgrund angebracht sein. Die optische Täuschung des *Stucco finto* hat mehrere Komponente, die eingehalten werden müssen. Der Faktor Fluchtpunkt wurde schon genannt. Zusätzlich spielt die Licht- Schattenführung eine Rolle. Der Maler muss die realen und natürlichen Lichtquellen des Raumes beachten. Materialillusion funktioniert nur, wenn der Lichteinfall korrekt wiedergegeben ist. Je weiter weg der Betrachter von dem Gemalten entfernt steht, desto glaubwürdiger erscheint der *Stucco finto*. Dieses hängt mit der stereoskopischen Wahrnehmung des menschlichen Auges zusammen, die zweidimensionale Abbildungen oft tiefenlos, flach aussehen lässt. Dazu hatte bereits Leonardo Skizzen (Abb. 1, 2) gemacht,⁸⁰ die die *Stucco finto*-Maler für sich verwenden konnten. Für sie galt: Je näher das Gemalte am Hintergrund, an der Maloberfläche ist, je weniger sucht das Auge des Betrachters die Fläche ab, die theoretisch von dem Gegenstand verdeckt wäre, sich aber dem Betrachter zeigen müsste, wäre der Gegenstand näher am Auge und weiter vom Hintergrund entfernt. Mit der Beantwortung der Frage zu den Aufgaben des Stucks kann der Bogen zum Anfang des Kapitels gespannt werden, wo die Dekoration beleuchtet wurde. Stuck und *Stucco finto* verfolgen eine dekorative Aufgabe. Stuck als Aneinanderreihung von *ornaments* sollte als ortsgebundener Schmuck den Raum aufwerten, dessen Funktion herausstellen, auch das Ansehen des Bauherrn oder der Bewohner unterstreichen. Eine Hierarchie zwischen Stuck und *Stucco finto* würde im Grunde den Paragonestreit wieder aufleben lassen. Wenn man diesen aber vernachlässigt, ist dennoch zu beobachten, dass dem vollplastischen Stuck für eine maximale Repräsentation der Vorrang gegeben wird gegenüber dem *Stucco finto*.

⁸⁰ Kupferschmied 1995, S. 62; Vgl. Baxandall 1985, S. 46.

IV. Anweisung zur Ausführung von Deckenmalerei nach zeitgenössischen kunsttheoretischen Schriften

1. Frankreich

Die Deckengestaltung in Vaux- le- Vicomte von Charles Le Brun sowie seine zeitlich darauf folgenden Arbeiten müssen im Kontext der zu dieser Zeit geführten theoretischen Diskussion in Frankreich zum Thema Deckenmalerei gesehen werden. Diese fand hauptsächlich auf dem Gebiet der Perspektivanwendung statt, wobei Charles Le Brun selbst, als Mitglied der Akademie, in seiner Funktion als Lehrender und somit Theoretiker, eine entscheidende Rolle spielte. Die Gründung der Akademie war generell eine wichtige Voraussetzung für kunsttheoretische Prozesse, bot sie doch eine Plattform für die Intellektualisierung künstlerischer Tätigkeiten und den Austausch darüber.⁸¹ Le Brun vertrat die Meinung, dass es bei der Malerei weniger um die genaue Einhaltung von Perspektivregeln gehe, als vielmehr um eine Darstellung nach der Natur. Goldstein bemerkt in seinem Aufsatz von 1965 *Studies in seventeenth Century French Art Ceiling Painting*, dass die Naturnachahmung nicht als caravaggesker Realismus zu verstehen sei.⁸² Auch wenn Le Bruns Haltung dazu erst ab 1667 schriftlich durch André Félibiens *Conferences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*⁸³ überliefert wurde, zeigt eine Schrift von Abraham Bosse, der in direkter Opposition zu Le Brun stand, dass sich diese bereits 1652 mit den Worten „que tout le fin & le vray de l'Art sans tous ces raisonnemens, dépendoit de dessiner & peindre d'après le Relief ou Natural, comme l'oeil voyoit“⁸⁴ manifestiert hatte. Dabei muss man sich Le Bruns grundlegenden Ansatz verdeutlichen, der das Studium der alten Meister, wie zum Beispiel Raffael, zu der entscheidenden Grundlage der Malerei machte.⁸⁵ Le Brun wollte damit die Kunst den heteronomen Einflüssen entziehen. Die Prämisse, zu zeichnen wie das Auge es sehen würde, bedingt mehrere Betrachtungsstandpunkte, um eine anamorphotische Wahrnehmung bei Werken, die auf einen einzigen Betrachterstandpunkt ausgerichtet sind, ausschließen zu können, sobald der Betrachter sich bewegt.⁸⁶ Die Frage nach der Einhaltung der Perspektive und der Anzahl von

⁸¹ Germer 1997, S. 120; siehe auch Heinrich 1993.

⁸² Goldstein 1965, S. 239.

⁸³ Félibien 1667; siehe auch Held 2001, S. 42- 45.

⁸⁴ Goldstein 1965, S. 239, Anm. 66., A Bosse au lecteur, sur les causes..., fol. 2 r.

⁸⁵ Montaiglon 1875/ 78, Vol. 1, S. 346.

⁸⁶ Siehe Kapitel A III. 3, S. 22 zur *Quadratura*. Hier erläutert am Beispiel Andrea Pozzo.

Betrachterstandpunkten entfachte an der Akademie eine interne Kontroverse zwischen Le Brun und Abraham Bosse, der seit 1648 dort die Grundlagen der Perspektive lehrte.⁸⁷ Bosses Ansatz ist nicht die korrekte Nachahmung der Natur, sondern die strikte Einhaltung perspektivischer Gesetzmäßigkeiten. So forderte er in seinem Traktat *Moyen universel de pratiquer la perspective sur le tableaux ou surfaces irregulieres* von 1652 bei der Deckenmalerei, entsprechend seiner Auffassung, das Abgebildete sei wie ein Fenster, welches den Blick in eine bestehende oder vorge-täuschte Realität freigebe, die Darstellung in Untersicht mit einem einzigen, festgelegten Betrachterstandpunkt. Falls dieses wegen der Ausmaße der Decke, in einer Galerie oder einem sehr großen Saal, nicht möglich sei, sollte die Decke in kleinere Kompartimente unterteilt werden mit je einem Bildfeld, welches auf einen einzigen Betrachterstandpunkt hin konstruiert werden sollte.⁸⁸ Gegen Scheinarchitekturen und Landschaftsausblicke sei, laut Bosse, nichts einzuwenden, solange der illusionistische Charakter und die Wahrnehmung von Realitätsgraden gewahrt werde, indem eine Art Plateau über dem Niveau des Betrachters abgebildet werde.⁸⁹ Bosse nahm damit auch die Frage nach den darzustellenden Motiven mit auf. Diesbezügliche Äußerungen finden sich auch bei Dufresnoy, der sich allerdings gegen Pflanzen und Wasserdarstellungen an der Decke aussprach,⁹⁰ was folglich jede Landschaftsdarstellung beschneidet. Auch fingierten Stuck hielt Bosse für eine mögliche Dekoration.⁹¹ Vertikalperspektivische Darstellungen, die meist mit *Quadri riportati* einhergingen, waren laut Bosse zu vermeiden, ebenso wie die fingierten Bildteppiche nach Raffael.⁹² Konträr zu Le Brun wehrte er sich dagegen, dass sich an Werken selbst oder in deren Betrachtung Gesetze konstituieren ließen, sodass ihm das Studium bekannter und geachteter Maler als nicht zweckmäßig und damit nicht zielführend erschien.⁹³ Des Weiteren bemerkte er, dass nur wenige Werke der alten Meister den perspektivischen Gesetzen gerecht würden, vielmehr die meisten perspektivische Fehler auf-

⁸⁷ Held 2001, S. 31.

⁸⁸ Bosse 1652, S. 12; siehe auch ebenda S. 18, dort geht er darauf ein, dass solche Unterteilungen der Decken häufig von Tischlern oder Stuckarbeitern ausgeführt werden.

⁸⁹ Bosse 1667, S. 60.

⁹⁰ Dufresnoy/ de Piles 1667, S. 24. Für Dufresnoy sind nur himmlische Szenen darzustellen, Unterweltszenen sind hingegen zu vermeiden.

⁹¹ Bosse 1652, S.13; siehe auch Félibien, 1. Brief . Auch Félibien erkennt Stuckrahmen als Dekorationsmöglichkeit an. Er äußert sich dazu bei der Beschreibung zum Salon des Muses, bei der er die reale Gestaltung der Decke hinsichtlich der plastischen Stuckrahmen lobt.

⁹² Bosse 1667, [60].

⁹³ Bosse 1648, S. 3; ders. 1665, S. 26, „quand mesme le grand Raphael d'Urbain auroit failli contre ces regles, il seroit vicieux de le suivre“.

zeigten. Dabei richtete er sich auch erneut gegen das Schaffen Raffaels, dessen Werke in Frankreich zu jener Zeit die größte Anerkennung genossen. Dennoch muss angemerkt werden, dass Bosse die Leistung der alten Meister nicht schmälern wollte, sondern sein Regelwerk allein für die zeitgenössischen Künstler angefertigt hatte und auch nur für deren Schaffen verbindlich sah.⁹⁴ Ziel war es, der Kunst durch perspektivische Theorien einen objektiven Charakter zu geben. Faktisch schlossen sich Bosses Konstruktionen zur Perspektive an das zu jener Zeit in der Geometrie geläufige Projektionsverfahren, der *manière universelle*, an, welches von dem Mathematiker und Perspektiv-Theoretiker Gérard Desargues entwickelt worden war.⁹⁵ Roland Fréart de Chambray propagierte ebenso die Geometrie und die Einhaltung der Perspektivgesetze als wichtigstes Kriterium einer kunsthistorischen Bewertung und folgte damit Abraham Bosse. In seinem Traktat *Idée de la perfection de la peinture* aus dem Jahr 1662 schrieb er, die Perspektive sei das Fundament, auf dem die Malerei gegründet sei, denn ohne diese hätte sie keine Form und keine Substanz. Nach seinen Worten ist Perspektive „l’Art de voir les choses par la raison.... Car ce seroit bien souvent une lourde faute de les peindre précisément comme l’oeil des void; quod que cela semble un paradoxe“⁹⁶. Damit stellten sich Chambray und Bosse in die direkte Linie von Giovanni Batista Alberti und Lomazzo.⁹⁷ Dennoch gibt es eine gewisse Widersprüchlichkeit innerhalb Chambrays Traktates. Zum einen stellte er die Geometrie und die Perspektive an erste Stelle, gleichzeitig betonte er unmittelbar zu Beginn seines Buches, dass eine perspektivische Akkuratess noch keine herausragende Malerei mache, denn während man technische Verfahren erlernen könne, sei es oft die Begabung des einzelnen, die den Unterschied zwischen einem guten und einem exzellenten Künstler ausmache.⁹⁸ Sich nicht von dem großen Ansehen Raffaels lösen könnend, sah Chambray dessen Werk *Urteil des Paris* als Beispiel von korrekter Perspektivanwendung und versuchte damit eine Synthese aus Abraham Bosses und

⁹⁴ Bosse 1649, S. 38, ders. 1667, S. 11 „Et touchant ce grand nombre d’ excellens Peintres qui ne se sont point soumis aux regles que l’ on desire établir à present. J’en demeure, d’ accord puis qu’elles n’ont pas paru de leur temps: & mesme quand cela auroit esté, si ils n’avoient voulu ester d’autre humeur que plusieurs d’ apresent, sçauroit esté toute la mesme chose; or en cela il me semble qu’il ne s’agit point de ce qui n’a pas esté fait, ou de ce qui ne se fait pas: mais seulement de ce qu’il est raisonnable de faire“; siehe auch Goldstein 1965, S. 236.

⁹⁵ Desargues 1636; Andersén 2007, S. 427- 447.

⁹⁶ Chambray 1662, S. 19.

⁹⁷ Wittkower 1963, S. 1; Goldstein 1965, S. 235.

⁹⁸ Chambray 1662, S. 9.

Charles Le Brunns Ansatz.⁹⁹ Jacques Le Bicheur, auf dessen Werk *Traicté de perspective fait par un peintre de l'Academie Royal, Dedié à Monsieur le Brun, premier peintre du roy* von 1660 sich Le Brun gerne berief, forderte zwar „d'une seule station de l'oeile“¹⁰⁰, was Bosses Ansatz entspricht, aber nicht im Sinne der Einhaltung geometrischer Regeln, sondern in Hinblick auf eine vereinfachte, handwerkliche Ausführung, die ungefähr den perspektivischen Regeln gleichkam, das Auge dabei aber die beurteilende Instanz bleibt. Ganz Le Brunns Verständnis von der perspektivischen Darstellung folgend, mit Bosse und Desargues scharf ins Gericht gehend,¹⁰¹ äußerte sich Grégoire Huret in seinem Traktat *Optique de pourtraiture et peinture* 1670. Er sprach sich für eine Vielzahl von Betrachterstandpunkten innerhalb eines Bildes aus, da er die Hauptaufgabe der Kunst in der Wiedergabe von Figuren sah, gemäß der Wahrnehmung des Auges.¹⁰²

Einen wichtigen Beitrag zu dieser Diskussion leistete auch André Félibien. Nachdem er aus Italien zurückgekehrt war, machte er sich an eine französische Übersetzung von Leonardos Traktat, für dessen Illustrationen er sich an Abraham Bosse wandte. Dieser sah bei Félibien Verständnisprobleme und unterrichtete ihn daraufhin in perspektivischen Regeln. Dieser Bosseschen Unterweisung blieb Félibien weitgehend treu, sieht man sich die Ausführungen seiner *Entretiens* an, dennoch wurden diese Regeln von ihm nie als absolute oder allgemeingültige Normen verstanden.¹⁰³ Vielmehr ist auch hier eine Mittelstellung, wie schon bei Chambray, auszumachen. So meinte er: „C'est pourqoy il faut que le Peintre tasche, autant qu' il peut d'accorder ensemble la veüe & la raison, afin qu'il ne fasse rien qui ne soit au gré de toutes deux. Pour cet effet il doit étudier la Géometrie & la Perspective, principalement cette dernière, qui est comme une regle certaine pour mesures les ouvrages...qui luy découvrira ses defaults, & l'empeschera de tomber dans plusieurs manquemens inevitable à ceux qui l'ignorant.“¹⁰⁴ Auch bei Félibien finden sich widersprüchliche Aussagen. Er stellte fest, dass es in perspektivischen Darstellungen keinen Unterschied zwischen architektonischen und figurativen Elementen gäbe, um diese Aussage, nur

⁹⁹ Chambray 1662, S. 37; siehe auch Bosse 1667, S. 54. Bosse erklärt, dass Raffaels *Urteil des Paris* mehrere Fluchtpunkte aufweist, was Chambray nicht erkannte; Goldstein 1965, S. 236-237.

¹⁰⁰ Le Bicheur 1660, S. 14.

¹⁰¹ Andersen 2007, S. 465.

¹⁰² Huret 1670, S. 43, 92.

¹⁰³ Germer 1997, S. 124.

¹⁰⁴ Félibien 1666-88, 1705, Bd. 1, S. 586.

eine Passage später, zu relativieren und eine rational perspektivische Ausrichtung nur für die Architektur zu verlangen. Figuren hingegen sollten in gemäßigter Form der Perspektive angepasst werden.¹⁰⁵ Diese Einstellung findet sich auch bei seinen Ausführungen zu Charles Le Bruns Arbeiten in Vaux- le- Vicomte wieder. Félibien stellte dabei, in Bezug auf den Salon des Muses, die gelungene Darstellung der Figuren durch die Vermeidung extremer Verkürzungen heraus.¹⁰⁶ Darin fand er Unterstützung von Roger de Piles, der in seinem Kommentar zu Dufresnoys *L'art de peinture*, der speziell in Bezug auf Deckengemälde erklärte, dass die exakte Einhaltung der Perspektive und die damit verbundenen starken Verkürzungen bei den Figuren für das Auge störend seien.¹⁰⁷ Félibiens Ambivalenz, wenn man es so nennen kann, liegt in der Forderung nach einem einzigen Betrachterstandpunkt oder Fluchtpunkt, der eine fehlerhafte Darstellung vermeiden soll, und seinem Hofieren der Werke von Künstlern, wie Raffael oder Charles Le Brun, die nicht dieser Darstellungsweise folgten, was er wiederum lobte.¹⁰⁸

Darüber hinaus lieferte Félibiens Traktat von 1679 *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dependent avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts* auch Hinweise auf Maltechniken. Er diskutierte die Unterschiede zwischen Freskomalerei und Ölmalerei im Hinblick auf die Wandmalerei in Frankreich und gab dabei der Ölmalerei den Vorzug.¹⁰⁹ Seine Gründe hierfür waren mannigfaltig. Zum einem bräuchte Ölfarbe mehr Zeit zum Trocknen, was dem Maler eine längere Phase des Korrigierens verschaffe. Zum anderen könnten dadurch, seiner Meinung nach, nuanciertere Farbabstufungen sowie feinere Hell-Dunkelkontraste erreicht werden. Ölfarben ließen sich besonders gut mischen, sodass eine vielfältigere Farbpalette zur Verfügung stünde. Des Weiteren gab er zu bedenken, dass mit Ölfarbe weichere Konturen erzielt werden könnten. Ölfarbe sei beständiger im Vergleich zur Temperafarbe und hätte durch einen meist

¹⁰⁵ Félibien 1666- 1688, 1705, 4, Bd. 1, S. 588. „Il seroit véritablement difficile de réduire toutes les parties du corps humain dans leurs racourci avec des lignes, comme l'on feroit un member d'architecture, parce qu'il y auroit un grand embras des différentes lignes, qu' il faudroit tirer pour tracer le géometral de tous les corps qui se trouveroient en diverses attitudes dans un mesme tableau. Les Peintres néanmoins doivent réduire les principaux parties dans leur juste hauteur & grosseur.. la veüë & la raison supplement au défaut de la regle & doivent exempter ceux qui travaillent d'une quantité de lignes qui leur causeroient un travail Presque infini.“

¹⁰⁶ Félibien, I. Brief, [18].

¹⁰⁷ Dufresnoy/ de Piles 1667, S. 94.

¹⁰⁸ Félibien 1666- 1688, 1705, 4 , Bd. I, S. 507, „ S'il y a quelque ouvrage où Raphael ait manqué dans la Perspective, perdra-t- il pour cela sa réputation“; siehe auch Goldstein 1965, S. 239.

¹⁰⁹ Félibien 1679, S. 404- 407.

zusätzlich aufgetragenen Firnis auch eine stärkere Farbtintensität. Darüber hinaus sei Ölfarbe auf den unterschiedlichsten Untergründen zu verwenden. Neben Leinwand, Holz und Metall könne man sie auch auf Stein beziehungsweise Mauerwerk und Putz anwenden.¹¹⁰ Félibien stellte drei Methoden vor, wie der Malgrund vorbehandelt werden müsse, um Ölfarben auftragen zu können. Dabei sei neben einem trockenen Mauerwerk, welches andernfalls zum Abbröckeln der darauf applizierten Schichten führen würde, ein ölhaltiger Putz nötig, damit die Farbe nicht vom Grund aufgesaugt werden könne. Auf den Putz sei eine schnell trocknende Grundierung aufzutragen, woraufhin die Fläche für die Vorzeichnungen und die Ölfassung bereit sei.¹¹¹

Hinsichtlich aller Äußerungen Félibiens in Bezug auf die Malerei muss man seine Aufnahme in die *Entourage Fouquets* und seine Stellung bei Hofe berücksichtigen. Seine deutliche Bevorzugung der Ölmalerei auf Putz anstelle der Freskotechnik zeigt auch den künstlerischen Geist, der Frankreich zu dieser Zeit durchzog. Damit soll nicht gesagt werden, dass diese ausschließlich angewendet wurde. Im *Oeuvre Charles Le Bruns* finden beide Techniken Anwendung. In *Vaux-le-Vicomte*, wie noch besprochen wird, setzte Le Brun ganz auf die Ölmalerei, obwohl nicht klar ist, in welcher Technik die Kuppeldekoration des Festsaals hätte ausgeführt werden sollen. In der inzwischen veränderten Gesandtentreppe im Schloss Versailles war die Decke mit Fresken geschmückt worden.¹¹² Félibien merkte sogar an „(...) que les couleurs à fraisque changent moins à Paris qu'en Italie, & en Languedoc, ce qui arrive peut-estre à cause qu'il fait moins chaud, qu'en ces pais- là, ou bien que la chaux est meilleure icy.“¹¹³ Es gab Stimmen, die sich klar gegen die Freskotechnik aussprachen, da sie an deren Beständigkeit zweifelten. So hieß es in einem Brief des Botschafters von Modena, dass die Fresken im *Appartement Anne d'Autriche* im Louvre von Giovanni Romanelli teilweise bröckelten und man folglich nur noch Ölmalerei zur Innenausstattung benutzen wollte.¹¹⁴ Die Materialwahl ist hinsichtlich des Vorbildcharakters Italiens zwar überraschend, da dort die Anwendung der Freskotechnik im 16. Jahrhundert die üblichere war, aber auch murale Ölmalerei war dort seit dem Mittelalter Tradition und setzte sich im 16. Jahrhundert fort.¹¹⁵ Anweisungen in itali-

¹¹⁰ Félibien 1679, S. 404.

¹¹¹ Félibien 1679, S. 405- 407.

¹¹² Ausst. Kat. Versailles 1990, S. 35.

¹¹³ Félibien 1679, S. 399.

¹¹⁴ *Arcivio storico dell' arte*, 1888, Bd. I, S. 279; Schulten 1999, S. 30.

¹¹⁵ Koller 1990, S. 275.

enischen Traktaten zur Ölmalerei finden sich bei Cennino Cennini, der die dafür besondere Präparierung der Wand ausführlich beschrieb.¹¹⁶ Auch Vasari erklärte drei Methoden zum „pingere a olio nel muro che sia secco“¹¹⁷. Armenini fügte bei seinen Ausführungen zur Ölmalerei als weiteren möglichen Träger Holz hinzu.¹¹⁸ Ebenso lieferte Pacheco einen Vorschlag zur Wandpräparation bei Ölmalerei.¹¹⁹

Dass Félibien zur Ölmalerei tendierte, lag also weniger daran, dass er technische Vorbehalte gegen Freskierungen hegte, als dass sie seinen ästhetischen Forderungen nicht genügten und er diese eher mit den Eigenschaften der Ölmalerei verwirklicht sehen wollte.

Exkurs Marouflage

Im Zusammenhang mit der propagierten Ölmalerei von André Félibien und der Deckenmalerei im Allgemeinen muss auf das Aufkommen der Marouflage eingegangen werden, deren Entstehung man erstmals im 17. Jahrhundert in Frankreich vermutet.¹²⁰ Diese Technik ging jedoch erst im 18. Jahrhundert in die Kunsttheorie ein. In Antoine- Joseph Pernetys *Dictionnaire portative de peinture, sculpture et gravure* von 1757 wird der Begriff des *maroufler* zum ersten Mal erklärt. Bei dieser Methode geht man von einem Plafondgemälde auf Leinwand aus, auf dessen Rückseite ein Schutzanstrich gegen Feuchtigkeit aus einer verkochten Mischung von Dicköl und Farbresten aufgetragen wird, welche man auch auf die Decke schmierte. Dadurch konnte die Leinwand direkt auf die Wand geklebt werden. Während des Trocknungsprozesses hielten kleine Nägel die Leinwand an der Decke.¹²¹ Vorteile dieser Methode sind klar auszumachen. Der Künstler hat die Möglichkeit, das Bild an der Staffelei zu malen, was deutlich bequemer ist. Manfred Koller macht darauf aufmerksam, dass die Marouflage keine direkt neue Erfindung ist, vielmehr eine Weiterentwicklung der im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in Italien aufkommenden Gestaltungsweisen. Damit ist die Vereinigung von stuckplastischer Dekoration und

¹¹⁶ Cennini (1390), ed. Brunello 1870, Kap. 89-94.

¹¹⁷ Vasari 1568, Introduzione, Della Pittura, Kap. 8. Hier schreibt Vasari, dass das Mauerwerk zuerst von allen vorherigen Tünchen befreit werden muss. Dann folgen zwei bis drei Anstriche mit gekochtem Öl, bis die Wand nicht mehr saugt. Nachdem der Vorgang abgeschlossen und alles getrocknet ist, wird eine grau gelbe Ölimprimatur aufgetragen, die wie beim Staffeleibild einen einheitlichen Grundton bewirkt. Diese Methode kommt der von Félibien beschriebenen gleich.

¹¹⁸ Armenini 1587, Berger 1909, S. 55.

¹¹⁹ Berger 1909, S. 50.

¹²⁰ Philippot 1972, S. 123; Mora/ Philippot 1984, S. 157.

¹²¹ Pernetys 1757, S. 417.

Freskomalerei gemeint, was bereits im Kapitel Begriffsklärung behandelt wurde. In der schwierigen Vereinbarkeit beider Techniken, den daraus resultierenden gegenseitigen Beschmutzungen, Beschädigungen und dem komplizierten Randausgleich der Stoßfugen liegt für Koller der Ursprung, dass man sich nicht nur an der Seccomalerei in Verbindung mit Stuckdekor versuchte, was diese Probleme minderte, sondern auch noch weiterging. Das älteste belegte Beispiel einer Verbindung von Stuckrahmen mit eingeklebten Leinwänden stammt von Antonio Vivani, genannt il Sordo, einem Schüler Federigo Baroccis, aus dem Jahr 1581 in der Kirche der Annunziata extra muros in Urbino. Das Datum könnte Grund sein, weshalb man diese Technik bei Vasari nicht findet. Warum Borghini, Lomazzo oder Armenini nicht darüber berichten, kann nur spekuliert werden.¹²²

2. Italien

In Anbetracht der in dieser Arbeit immer wieder thematisierten Vorbildfunktion Italiens ist es sinnvoll, auch den dort geführten theoretischen Diskurs zur Decken- und Wandmalerei (nicht erst ab dem 17. Jahrhundert) kurz zu beleuchten.

In Italien begann der theoretische Diskurs zur Decken- und Wandmalerei bereits in der römischen Kaiserzeit und wuchs aus der Architekturtheorie heraus. Das in der Renaissance oft rezipierte Werk Vitruvs, *Zehn Bücher über die Architektur*, widmet der Wandmalerei ein ganzes Kapitel, in dem vor allem der realistischen Darstellung von Menschen und Objekten ein hoher Stellenwert eingeräumt wurde. Eine scheinarchitektonische Gliederung der Wand soll sich Vitruvs Meinung nach an einem bühenbildartigen Aufbau orientieren.¹²³ Landschaftsdarstellungen hielt er vornehmlich bei der Ausschmückung von Portiken für angemessen. Im 15. Jahrhundert griff Leon Battista Alberti Vitruvs Ansätze in seinem eigenen Architekturtraktat *De re aedificatoria* von 1485 auf und propagierte darin eine durch fingierte Säulen gegliederte Wand. Historische Szenen sollten laut Alberti die Zwischenräume ausfüllen, ohne dabei die Materialität der Wand zu negieren.¹²⁴ Auch Serlio bezieht sich auf Vitruv in seiner Äußerung, der Künstler solle die Wände der Loggien und Höfe nut-

¹²² Borghini 1584, Lomazzo 1584, Armenini 1587; siehe auch Berger 1901, S. 39- 44, 50- 59; Berger 1909 45- 49.

¹²³ Vitruv *De architectura libri decem*, ed. Fensterbusch 2008, Buch VII, Kap. 5, (1-3).

¹²⁴ Krufft 1985, S. 52.

zen, um fingierte Öffnungen, Landschaften und Architekturen sowie Tiere zu malen. Ebenso wie dieser war Serlio um eine realistische Darstellung bemüht. Darüber hinaus ging es ihm aber auch um eine logisch nachvollziehbare Anbringung der Darstellungen. Den Betrachterstandpunkt im Auge habend, forderte er, sobald die fingierten Öffnungen oberhalb der Augenlinie des Betrachters anfangen, die Darstellungen daran anzupassen und daher nur Himmel, Dächer oder Gipfel zu zeigen. In Räumen, die in oberen Geschossen liegen, sollte man konsequent nur Ausblicke fingieren, die sich dem Betrachter in Bezug auf die Höhe tatsächlich aus dem oberen Geschoss zeigen würden. Für die Deckengestaltung befürwortete Serlio, konträr zu Vitruv, die Darstellung von Grottesken an der Decke, da diese den Künstler von motivischen Einschränkungen befreiten.¹²⁵ Sollte sich der Künstler dennoch zur Darstellung von Figuren entschließen, müsse er genau überlegen, welche Figuren für Himmelsszenarien in Frage kämen. Ausserdem gab Serlio zu bedenken, dass die perspektivischen Verkürzungen zu berücksichtigen seien, die, auch wenn sie korrekt berechnet würden, eine monströse Wirkung mit sich brächten. Hinsichtlich der Perspektive sprach sich Serlio gerade auch für narrative Szenen gegen die *sotto in su*- Perspektive aus und pries hingegen die Vertikalperspektive, wie sie Raffael in seinen fingierten *velariums*- Konstruktionen anwendete.¹²⁶ Auch Lomazzo sprach in seinem Traktat *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* von 1584 die Möglichkeit an, dass Figuren in der Höhe als unwahr erscheinen könnten, sofern sie nicht auf Tüchern oder in *Quadri riportati* dargestellt würden.¹²⁷ Zeitgleich äußerte sich auch der Florentiner Raffaele Borghini in seinem als Dialog wiedergegebenen Traktat *Il Riposo*, in dem er für die Deckengestaltung nur Figuren und Objekte erlaubte, die inhaltlich mit himmlischen Sphären zu tun hätten. Figuren und Objekte, die dem irdischen Bereich angehörten, seien an der Decke nicht zu zeigen.¹²⁸ In diesem Sinne forderte auch Giovan Battista Armenini, der ähnlich wie schon Serlio um die Authentizität der Dargestellten besorgt war, an der Decke nur Himmelsszenarien. Im Gegensatz zu Serlio erschien ihm allerdings die Vertikalperspektive für solche Darstellungen nicht zwingend am geeignetsten, sondern empfand die Untersicht als ebenso passend.¹²⁹ Ungefähr vierzig Jahre später brachte der Maler Pietro Accolti,

¹²⁵ Roettgen 1997, S. 21.

¹²⁶ Barocchi 1977, Bd. 3, S. 2621-26.

¹²⁷ Lomazzo (1584) 1974, Kap. XIII, S. 274.

¹²⁸ Barocchi 1971, Bd. 1, S. 343.

¹²⁹ Armenini 1587, S. 230.

der Mitglied in der Malerakademie in Florenz war, ein Handbuch heraus, in dem er sich, orientiert an Vignolas Traktat, intensiv mit der Technik des *sotto in su* sowohl an Flachdecken als auch an Gewölben auseinandersetzte.¹³⁰ Plane Decken sollten seiner Meinung nach durch fingierte Wände optisch erhöht werden. Um die Illusion zu perfektionieren, sollte der Maler an ihnen auch Gemälde fingieren.¹³¹ Als letzter ist Pietro Cortona zu erwähnen, der nicht nur als Zeitgenosse Le Bruns großen Einfluss auf ihn hatte, wie noch gezeigt wird, sondern auch direkt in die theoretischen Diskurse eingriff. In Zusammenarbeit mit dem Jesuiten Ottonelli verfasste er 1652 das *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro*. In diesem Traktat sprach er sich in Bezug auf die zu wählende Perspektive in der Deckenmalerei für die Schrägsicht aus.¹³² Dieses spiegelt ein Umdenken innerhalb Cortonas Schaffen wieder und eine Annäherung an seinen Zeitgenossen Andrea Sacchi.¹³³ Letzterer und Cortona verfolgten bis dato recht unterschiedliche Gestaltungsprinzipien. Während sich Cortona für figurenreiche Kompositionen, umgeben von Episoden, die thematisch und zeitlich auf die Hauptszenen hinführen, aussprach, forderte Sacchi eine möglichst geordnete und überschaubare Komposition, was sich vor allem in einem reduzierten Figurenaufkommen äußerte.

¹³⁰ Sjöström 1977 S. 52; Fastenrath 1990, S. 61.

¹³¹ Accolti 1625, S. 52.

¹³² Ottonelli/ Berrettini (1652) 1973, S. 178.

¹³³ Fastenrath 1990, S. 63.

B Angewendete Dekorationssysteme in Frankreich im 17 . Jahrhundert, deren Vorläufer in Italien und Nachfolgesysteme in Frankreich

I. Vaux- le- Vicomte

In diesem Kapitel findet eine grundlegende formale Bestandsaufnahme der Räume statt, die unter Charles Le Brun entstanden sind. Zunächst wird der Grundriss des Schlosses vorgestellt, was dem Leser einen Überblick über die Räumlichkeiten verschaffen und damit die Orientierung innerhalb des Schlosses erleichtern soll. Es entsteht eine Einzelanalyse jedes Raumes, analog der Raumfolge, beginnend mit dem zentralen, großen Festsaal. Dabei wird der entsprechende Raum in seiner Funktion erklärt, unter Berücksichtigung der theoretischen Schriften. Es folgt die Beschreibung der Deckengestaltung des Raumes. Leitfäden sind hierbei die Raumform, die Gewölbeart, die Aufteilung oder Komposition der Decke sowie die angewendeten Techniken. Einbezogen werden die bereits vorgestellten theoretischen Schriften zur Deckenmalerei, die sich speziell mit der Perspektive beschäftigen.

1. Das Schloss und sein Grundriss

Vaux- le- Vicomte sollte als eine *Maison de Plaisance*, ein sogenanntes „Lustschloss auf dem Lande“¹³⁴, erbaut werden. Der Grundriss (Abb. 3) zeigt, dass sich der Architekt Louis Le Vau dabei auf den Typus eines rechteckigen Blockschlusses mit axial gelegenem Vestibül als Eingangsbereich stützte, von dem man direkt in den querovalen Festsaal, als zentralen Raum, gelangt, dessen exponierte Stellung von außen durch die Kuppel dokumentiert wird. Hier kommt die Funktion der Architektur zum Ausdruck, die den Besucher einladen soll, in das Innere zu kommen, um ihn dann doch gleichsam auf direkten Weg in den Garten zu führen. Der Festsaal tritt durch die konvex ausstrahlende Wölbung der fast ebenen Gartenfront hervor.¹³⁵ Die Querachse des Festsaales bildet in der Verlängerung gleichzeitig die Enfilade. Vom Festsaal aus gelangt man in westlicher Richtung zu dem Prunkappartement des Finanz-

¹³⁴ Zit. Hansmann 1978, S. 142. Interessant ist, dass kein Raum als Bibliothek vorgesehen war. Nicolas Fouquet bewahrte seine wertvolle Büchersammlung in Saint- Mandé auf.

¹³⁵ Kask 1971, S. 87; Norberg- Schulz 1975, S. 284.

ministers Nicolas Fouquet, bestehend aus dem „Salon d’Hercule“ (Nr.6), dem „Salon des Muses“ (Nr.7) und dem Kabinett „Cabinet des Jeux“ (Nr.8). Es wurde damals hauptsächlich bei Empfängen, Veranstaltungen wie Theateraufführungen genutzt.¹³⁶ Vom „Salon des Muses“ führt heute ein Durchgang zur Eingangsseite hin in das „Grande Chambre Carreé“ (Nr.9). Auf der östlichen Seite liegt das „Appartement du Roi“, mit seinem Vorzimmer (Antichambre) (Nr.3), dem Schlafzimmer (Chambre) (Nr.4) und dem Kabinett (Cabinet) (Nr.5). Von diesen Räumen führen Durchgänge ins Speisezimmer (Nr.11) und Badezimmer (Nr.12), welche für Fouquet über Treppen vom Obergeschoss aus ebenfalls erreichbar waren, wo sich seine privaten Räume befinden.

Die kompakte Gestaltung des Schlosses mit den Mittel- und den zwei Eckpavillons, die die Seitentrakte umschließen, wurde den damaligen höchsten Ansprüchen auf Bequemlichkeit bei gleichzeitiger Zweckmäßigkeit absolut gerecht.¹³⁷

Da das Erdgeschoss als repräsentative Etage genutzt wurde, verzichtete der Architekt Louis Le Vau auf die Ausarbeitung eines monumentalen Treppenhauses. Von beiden Seiten des Vestibüls führen zwei Treppen mit Richtungswechsel zu Fouquets Privatgemächern im ersten Stockwerk. Auch hier (Abb. 4) dominiert der große ovale Festsaal, um den sich, identisch dem Grundriss des Erdgeschosses, die Räume anfügen. So ist der axial vorgelagerte quadratische Raum, der im Erdgeschoss das Vestibül bildet, im ersten Obergeschoss die Schlosskapelle (Nr. 1), die heute nicht mehr zu besichtigen ist. Abweichend vom Erdgeschoss verläuft in der Mitte, parallel zur Eingangs- und Gartenfassade, ein Korridor, der den Zugang zu den einzelnen Wohnräumen eröffnet. Nicolas Fouquets Schlafzimmer liegt zwischen den Eckpavillons im Osten (Nr. 6). Die Zimmer zur Gartenseite hin wurden von Madame Fouquet bewohnt. Entsprechend der Aufteilung im Erdgeschoss beginnt die Zimmerfolge mit einem Vorzimmer (Nr.3), einem Schlafzimmer (Nr.4) und schließlich einem Kabinett (Nr.5). Auch sie bilden, den Paraderäumen im Erdgeschoss gleich, eine

¹³⁶ Chatelain 1905, S. 384; Hauteceœur 1948, S. 113; Rose 1922, S. 179; Pérouse de Montclos 2008, S. 73; Vogüé 2008, S. 47.

¹³⁷ Blunt 1979, S. 119; Hauteceœur 1948, S. 113; Rose 1922, S. 145.

Enfilade.¹³⁸ Allerdings finden sich im Obergeschoss nur im Chambre von Nicolas Fouquet und dem Cabinet seiner Gemahlin bemalte Decken.

2. Salon

Der Salon ist in seiner Funktion im Grunde nicht von der eines Saales zu unterscheiden. Der Begriff des Salons wurde von Antoine Furetière als zweigeschossiger Raum mit Gewölbe definiert,¹³⁹ ein klassisches Kolossalmotiv.¹⁴⁰ Je nach Bauherr und dem damit verbundenen funktionalen Anspruch nutzte man ihn als Festsaal für Feierlichkeiten, Bälle oder Empfänge.¹⁴¹ Ein Ort der Begegnung.

In Vaux- le- Vicomte wurde dieser Salon (Abb. 5, 6) durch fast quadratische Fenster des Attikageschosses mit Licht versorgt. Diese Raumgestaltung hielt Cordemoy Anfang des 18. Jahrhunderts für besonders erstrebenswert.¹⁴² Sein ovaler Grundriss, von einer hohen Kuppel überspannt, zeichnet ihn nach Louis Savot als „italienischen Saal“ aus.¹⁴³ Im Rahmen der Raumfolge einer *Maison de Plaisance*, wie sie allerdings erst 1737 von Jacques- François Blondel festgelegt wurde, bildet der Salon stets das Zentrum.¹⁴⁴ Im Schloss Vaux- le- Vicomte wurde der Festsaal nie vollendet, da die Verhaftung Fouquets im Jahre 1661 dies verhinderte. Dieser Abbruch der Arbeiten bedeutete vorrangig, dass die vorgesehene Ausgestaltung der Kuppel nicht mehr angefangen wurde. Vorzeichnungen Le Bruns sind jedoch erhalten und befinden sich heute im Musée du Louvre im Département des Artes Grapiques, sodass die geplante Deckengestaltung nachvollzogen werden kann. Es gab auch eine Ölskizze, die jedoch heute verloren ist. Nach dieser fertigte Gérard Audran 1681 einen Stich an, bei dessen Ausführung er von der eigentlichen Konzeption abwich,¹⁴⁵ was sich aus den Beschreibungen von Mlle de Scudéry erkennen lässt.¹⁴⁶

¹³⁸ Bonnaffé 1882, S. 91; Cordey 1924, S. 25; Hauteceur 1948, S.105; Pérouse de Montclos 2008, S. 77; Vogüé 2008, S.18.

¹³⁹ Furetière 1690, Bd. 3, SALON.

¹⁴⁰ Rose 1922, S. 169.

¹⁴¹ Savot 1624, S. 76.

¹⁴² Cordemoy 1714, S. 157.

¹⁴³ Savot 1624, S. 76.

¹⁴⁴ Blondel (1737) 1976, Bd.1 31- 33.

¹⁴⁵ Inventaire du fons français du cabinet des Etampes de la Bibliothèque nationale, gravures du XVII^e siècle, erstellt von Roger- Armand Weigert, Paris 1939, Bd. 1, Katalog Audran, Nr.90.

¹⁴⁶ Scudéry 1973, Bd. X, S. 1107. Sie beschreibt, dass das Wappen ursprünglich ein Eichhörnchen trug, während auf dem Stich Audrans das Wappentier Fouquets durch eine Lilie ersetzt worden war; siehe auch Cordey 1924, S. 58.

Le Brun verfolgte im Salon eine klare Trennung der Gattungen. Die Kuppel sollte rein malerisch ausgestaltet werden, während Stuckelemente, wie ein Fries, nur auf Höhe des Attikageschosses platziert wurden. Zwischen den Fenstern befinden sich lebensgroße Hermen (Abb. 7). Sie können dank der Medaillons auf ihren Pfeilern den zwölf Sternzeichen und den vier Jahreszeiten zugeordnet werden. Ihre Köpfe werden von reich gefüllten Frucht- und Blumenkörben bedeckt, die mit Festons verbunden sind. Trophäen und Tierdarstellungen finden sich über jedem Fenstersturz und zwischen den Girlanden.¹⁴⁷ Man kann davon ausgehen, dass diese Stuckarbeiten noch vergoldet und bemalt werden sollten. Für die Kuppel hatte Le Brun eine vielfigürige Scheinarchitektur angedacht, die sich vollständig in den Himmel öffnen sollte (Abb. 8, 9). Eine solche figurenreiche Kuppelgestaltung dieses Formats wäre in Frankreich erstmalig gewesen. Bereits bestehende sakrale Kuppelgestaltungen hätte sie mit ihrer Größe und Figurenanzahl übertrumpft,¹⁴⁸ für den profanen Bereich war die Gesamtgestaltung, also die Komposition, neu. Der heute zerstörte Salon im Château de Raincy, der ebenfalls von dem Architekten Louis Le Vau um 1645 errichtet worden war, gilt als direkter Vorläufer des Salons in Vaux-le-Vicomte. Eine ausladende Kuppel überspannte auch dort einen ovalen Salon. Für die malerische Ausstattung war laut Thuillier François Perrier verantwortlich.¹⁴⁹ Nur dank der Beschreibungen von Dézallier d'Argenville 1752 kann man heute die Deckengestaltung nachvollziehen. Diese soll in zwei Ebenen unterteilt gewesen sein, die wiederum in kleine Bildfelder zergliedert waren.¹⁵⁰ Dass Le Brun die Kuppel in Vaux-le-Vicomte mit einer einzigen sich über die gesamte Fläche erstreckenden Szene schmücken wollte, zeigt seinen Anspruch, neue Maßstäbe zu setzen. Er selbst soll seinen Deckenentwurf als ein Meisterwerk bezeichnet haben und nach dem Sturz seines Auftraggebers sehr um eine sorgsame Aufbewahrung dieser Zeichnung bemüht gewesen sein.¹⁵¹ Es gibt Vermutungen, dass Le Brun dieses Projekt an einem

¹⁴⁷ Aufuvre / Fichot 1858, S.27; Cordey 1924, S.246.

¹⁴⁸ Schulten 1999, S. 301, Schulten verweist auf die Kirche Saint- Joseph des Carmes; siehe dazu Boinet 1962, S. 42-61; Dumolin/ Outardel 1936, S. 128- 131.

¹⁴⁹ Thuillier 1993, S. 11-13.

¹⁵⁰ Dézallier d'Argenville 1752, S. 299-303.

¹⁵¹ Berger 1970, S. 394; Chatelain 1905, S. 396- 398; Cordey 1924, S. 239; ders. 1924, S. 25, 206; Grézy 1858, S. 10; Jouin 1889, S. 119 f. u. 561; Montagu 1963, S. 405-406; Pérouse de Montclos 2008, S. 135; Sorensen 1968, S. 76.

anderen Ort, dem Louvre, realisieren wollte.¹⁵² Schließlich soll es sogar Bernini beeindruckt haben.¹⁵³

Der Entwurf zeigt eine Scheinarchitektur, die als ein aufragender Triumphbogen mit seitlich anschließendem Säulengang erscheint. Zentralperspektivisch ist dieser zum Scheitel der Kuppel hin ausgerichtet. Als vermittelnde Instanz in die himmlische Sphäre schließt sie direkt an das reale Gesims an. In Gruppen platzierte Le Brun die Figuren im unteren Bereich der Laibung entlang der fingierten Sockelzone der Torbogenarchitektur. Ein ähnlicher Entwurf findet sich im Louvre für einen quadratischen Raum (Abb. 10)¹⁵⁴ In diesem verwandte Le Brun ebenfalls einen Triumphbogen mit sich anschließenden Säulen. Allerdings wirkt die Architektur weniger statisch. Unterschiede zeigen sich auch im Übergang von Gesims und Laibung, in die Le Brun im Gegensatz zu Vaux- le- Vicomte noch eine scheinarchitektonische Balustrade einzog. Wofür und wann Le Brun dieses Projekt entworfen hat, und ob er es verwirklicht sehen wollte, ist nicht bekannt. Im Entwurf für Vaux- le- Vicomte zeigt sich ein über die Breite ziehender Bogen, der Rätsel aufgibt. In den bisher existierenden Untersuchungen zu dem Entwurf des ovalen Salons wurde dieser mit keiner Silbe erwähnt.¹⁵⁵ Sollte Le Brun damit einen überspannenden Gurtbogen habe andeuten wollen, würde das dem Konzept einer weitergeführten, sich vollkommen in den Himmel öffnenden Architektur entgegenstehen. Man kann aber davon ausgehen, dass dieser Gurtbogen nicht hätte realisiert werden sollen, da dieser auf dem Stich Audrans (Abb. 11) nicht zu finden ist, der von Le Brun nicht nur in Auftrag gegeben und abgesegnet worden war, sondern auch sogar eine Widmung an den König bekommen hatte.¹⁵⁶ Möglicherweise ist der Bogen ein Hinweis darauf, dass Le Brun sich zu Beginn der Arbeiten an dem Entwurf noch nicht von Architekturgliedern lösen konnte, die die Darstellung nah am Realraum verhafteten. Hierbei möchte ich auf Le Bruns Deckengestaltungen verweisen, die vor Vaux- le- Vicomte entstanden sind, wie die mit Architekturgliedern ausgestattete Galeriedecke im Hôtel Lambert (Abb. 12). Gurtbogen teilen dort die langgestreckte Decke in Abschnitte. Im Gegensatz dazu steht beispielsweise die Gestaltung der Decke in der Kapelle Saint- Sulpice, die

¹⁵² Kirchner 2002, S. 244; Montague 1963, S. 406; Schulten 1999, S. 301.

¹⁵³ Chantelou 1885, S. 224, Zit: „E bello, ha abbondanza senza confusione.“ Eintrag vom 11. Oktober 1665.

¹⁵⁴ Montague 1963, S. 405, Anm. 60.

¹⁵⁵ Cordey 1924, S. 60; Montague 1963, S. 405; Pérouse de Montclos 2008, S. 139-141.

¹⁵⁶ Montague 1963, S. 406.

in einem Stich Simoneaus festgehalten ist, wo Le Brun zwar eine vielfigürige Komposition schafft, aber auf Architekturelemente verzichtet (Abb. 13). Die Kuppeldekoration in Vaux-le-Vicomte verfolgt also keine Raumerhöhung, sondern eine vollständige scheinarchitektonische Öffnung in den Himmel. Allein anhand der Zeichnung oder des Stichs Audrans lassen sich schwer Aussagen zu der Perspektive machen, sodass sich auch nicht sagen lässt, ob eine vollkommene Illusion erzielt worden wäre. Dennoch findet sich hier eine für Le Brun einzigartige Scheinarchitektur, die er kein weiteres Mal verwirklicht hat. Somit wäre er mit der Ausgestaltung der Kuppel des Festsaals im Begriff gewesen, nicht nur innerhalb seines eigenen Schaffens, sondern auch ganz allgemein im Bezug auf Kuppelgestaltungen in Frankreich, etwas Neues zu präsentieren.

3. Appartement de Nicolas Fouquet

3. 1 Salon d’Hercule (Antichambre)

Auf der Westseite schließt sich an den großen Festsaal das Appartement des Finanzministers an. Die innerhalb eines Appartements festgelegte Raumfolge definiert gleichzeitig die Funktion des Raumes und den damit verbundenen Dekor. So übernahm das Antichambre im Grunde die Funktion eines Wartesaales und sollte deshalb meist schlicht gehalten werden. Es war natürlich auch möglich, bereits dort die Gäste zu empfangen oder Musik- und Theateraufführungen zu veranstalten.¹⁵⁷ Dagegen war der Salon d’Hercule in seiner Deckendekoration keineswegs schlicht. Nur im Vergleich zu den restlichen Zimmern kann eine gewisse dekorative Zurückhaltung festgestellt werden.

Ein Spiegelgewölbe (Abb. 14) umfängt den rechteckigen Raum, wobei der Gewölbespiegel die Raumform aufnimmt und sich über zwei Drittel der gesamten Decke erstreckt. Innerhalb dieses Spiegels dominiert ein ebenfalls rechteckiges Bildfeld, welches von einem vollplastisch ausgearbeiteten, breiten Holzrahmen umgeben ist. Die das Bildfeld flankierenden Flächen innerhalb des Gewölbespiegels sind flach und täuschen in gemalter Weise eine „Art Kassettierung“¹⁵⁸ vor, die sich wie ein Band

¹⁵⁷ Hesse 2012, S. 161.

¹⁵⁸ Schulten 1999, S. 316.

um das Mittelfeld legt. Diese wird zunächst durch vier querformatige Rahmen mit blau- goldenen „peintures en camaïeu“¹⁵⁹ rhythmisiert, die jeweils mittig an den vier Seiten des großen Bildfeldes angebracht wurden (Abb. 15). Sie werden durch eine Abfolge aus gerahmten Oktogonen und weiteren geometrischen Formen in den Zwischenräumen verbunden, die wie in die Architektur eingefasst sind. Um diese Kassettierung wurde erneut ein gemalter Rahmen gelegt. Eine Vielzahl von nebeneinander gereihten, gemalten Konsolen (Abb. 16), die vorgeben, die Decke zu stützen, schließen sich an. André Félibien, der sich in seinem zweiten Brief über Vaux-le-Vicomte der Beschreibung des Salons d’Hercule widmet, stellte nachdrücklich diese optische Erhöhung heraus, die der Raum durch fingierte Architektur erfährt.¹⁶⁰ Hier muss allerdings erwähnt werden, dass der Raum nicht nur durch Illusion eine Erhöhung vorspiegelt, sondern auch, dass ein tatsächlicher Niveauunterschied besteht.¹⁶¹ Der Bereich des Gewölbespiegels wurde als Vertiefung gearbeitet. Im Grunde bedeutet das, dass man die Gratbogen vertikal nach unten versetzte. Das dadurch entstandene „Gesims“, das das Spiegelgewölbe von der Laibung trennt, wurde zur Innenseite des Spiegels hin mit Stuck verkleidet. Hierfür verwendete man aneinanderhängende Rundstabornamente, die schließlich vergoldet ein fingiertes Profil erhielten. Am Übergang von Gesims und Laibung brachte man eine gräuliche Leiste an (Abb. 17). Die Ausgestaltung der Laibung gibt eine Scheinarchitektur wieder, die an die vornehmlich rechteckigen Formen des Gewölbespiegels anknüpft. An den Längsseiten wird ein fingiertes Mauerwerk durch jeweils zwei rechteckige Rahmen aufgebrochen, die einen Ausblick in den Himmel suggerieren (Abb. 18a). So verhält es sich auch an den Schmalseiten (Abb. 18b), wobei durch eine proportionale Anpassung die gerahmten Öffnungen schon fast quadratisch sind. Konsolenartige Aufsätze mit geradem Abschluss oder runde Volutengiebel, angereichert mit Trompe l’oeil- Elemen-

¹⁵⁹ Hartmann 1996, Bd. 1, S. 266. Der Begriff „peinture en camaïeu“, dt.: „wie eine Kamee gemalt“, was übertragen ein illusioniertes erhabenes Relief meint, beschreibt eine Form der monochromen Malerei in unterschiedlichen Tönungen. In älteren Lexika häufig zusammen mit dem Begriff der „Grisaille“ verwendet, ohne dabei eine genauer Differenzierung vorzunehmen, siehe Kupferschmid 1995, S. 23; André Félibien bezieht 1699 den Begriff „Camaïeu“ noch sehr stark auf die Gemmenschneidekunst: „CAMAYEU, Lat. Cameus; Les Joüailliers & les Lapidaires nomment Camayeus les Onyes, Sardoines, & autres pierres taillées de relief, ou en creux. *Boet. de lap. L. 2. C. 85.* C’est ce qui a donné lieu aux Peintres d’appeller Camayeus le Tableaux qui imitent ces sortes de pierres. Les anciens nommoient peintures Monochromata“, Zit. Félibien 1699, S. 365; siehe auch Didero 1751-65, Bd. 2, S. 568; für „Camayeu“ hauptsächlich auf die Malerei bezogen, siehe Aviler 1755, S. 77; Heydenreich 1793-95, Bd. 1., S. 517; Le Virloys 1770/71, Bd. 1. S. 281; für die Bedeutung des Begriffs „Camaïeu“ für die druckgrafischen Künste siehe Pernety 1757, S. 44.

¹⁶⁰ Félibien, 2. Brief.

¹⁶¹ Ein solcher Niveauunterschied der Decke begegnet einem in Vaux-le-Vicomte auch im Salon d’Hercule und im Salon des Muses.

ten, wie Rüstungsutensilien oder Füllhörnern, teilweise flankiert von Putten, jeweils hinterfangen von einer rechteckig gerahmten Gitterkonstruktion, kennzeichnen auf allen vier Seiten die Mitte. In den vier Raumecken im Bereich der Laibung befinden sich ovale Medaillons (Abb. 20), welche, entsprechend der rechteckigen Rahmen im kassettierten Band um das Hauptgemälde, im Gewölbespiegel als „Cameïeu“ gefertigt wurden. Den Übergang zur Wand bildet ein Stuckdekor mit einem Dreiviertelstabprofil.

Le Brun verzichtete hier ganz auf vollplastische Stuckelemente. Einzig die Rahmung des Mittelfeldes sowie das Gesims am Übergang zur Laibung zeigen dreidimensionale Elemente. Die Funktion der Rahmen kann in diesem Saal sehr differenziert wahrgenommen werden. Im Bereich des Gewölbespiegels erfüllt die Rahmung theoretisch den Anspruch eines *Quadro riportato*. Den blauen Ton- in- Ton- Szenen innerhalb des Gewölbespiegels und den Ovalen in den Raumecken verleihen die fingierten Rahmen die Gestalt von Kameen oder Medaillons. An den Seiten in der Gewölbelaubung werden sie als Fensterrahmen integrierter Teil der Architektur, verlieren damit den Charakter eines Rahmens. Dennoch kann, trotz der Tafelbildrahmung des Mittelfeldes, nicht von einem *Quadro riportato* gesprochen werden, da sich Le Brun für eine Ausführung des Deckenbildes in leichter Untersicht entschieden hatte, die auf den Eingang des Raums, vom Salon kommend, ausgerichtet ist. Gleichzeitig arbeitete Le Brun nur teilweise mit Verkürzungen, sodass auch keine Wiedergabe von *sotto in su* vorliegt.

Der gesamte Bereich der Laibung wurde in Öl auf Putz gefertigt. Die Scheinarchitektur wurde dabei auf mehrere Betrachterstandpunkte hin konstruiert, womit eine völlig illusionistische Wahrnehmung erreicht werden sollte. Dieser Intension folgen auch die Gewölbeöffnungen, die sogar durch den horizontal am oberen Rand weitergeführten Gewölbespiegel die Mauerdicke erkennen lassen sowie die in *Trompe l'oeil* gestalteten Gegenstände.¹⁶² Diese Deckengestaltung zeigt genau, was Le Brun auch innerhalb des Akademiediskurses über Perspektive formulierte: Eine allumfassende illusionistische Wirkung durch keinen festen Betrachterstandpunkt. Das gesamte raumerweiternde Gerüst ist auf architektonische und ornamentale Elemente beschränkt. Auf figurative Darstellungen, abgesehen von kleinen Putten, wurde voll-

¹⁶² Félibien, 2. Brief, [1-2].

ständig verzichtet. Figuren finden sich ausschließlich im Mittelfeld des Gewölbespiegels. Die dominante Architekturgestaltung, die zusätzlich nah am Realgrund verhaftet bleibt, und die polyfokalen Betrachterstandpunkte erfüllen die Ansprüche der *Quadratura nach Malvasia*.¹⁶³

Im Mittelfeld erkennt man eine Orientierung an Guido Renis Werk „Aurora“ (Abb. 21) im Casino des Palazzos Rospigliosi-Pallavicini von 1613/1614, welches Le Brun während seines Italienaufenthaltes kopierte.¹⁶⁴ Hierbei handelt es sich um ein *Quadro riportato*, das am Gewölbespiegel des Tonnengewölbes angebracht ist. Während Renis Werk durch die Vertikalperspektive keinen realen Ausblick in den Himmel vortäuschen möchte, wird dieses bei Le Brun beabsichtigt. Anders als in Italien, wo solche Ausblicke in den Himmel mit einem weicheren Übergang, einer Art Vermittlerzone, versucht wurden, die die Architektur zunächst in die Höhe erweitern und durch vorgetäuschte Balustraden, Terrassen zum Himmeln eröffnen, kommt im Salon d’Hercule die Öffnung unvermittelt. Die Tafelbildrahmung übernimmt dabei die Funktion eines Fensters. Darin offenbart sich die oppositionelle Haltung zu Abraham Bosse, der solche Zwischenebenen in Form von Plateaus oder Terrassen forderte.¹⁶⁵

Insgesamt vermittelt die Decke des Salon d’Hercule einen strengen, architektonisch gegliederten Aufbau. Ornamentaler Schmuck tritt ausschließlich in fingierter Form auf. In der Farbgestaltung dominieren Weißgrau und Gold, die den Eindruck einer Steindecke als Untergrund mit darauf appliziertem Ornamentschmuck vermitteln soll. Die in blau gehaltenen „Cameïeux“ und die Landschaftsausblicke verleihen zwar weitere Farbakzente, verändern aber die Wirkung nicht auffallend, sodass die Raumdecke trotzdem farblich und motivisch eher zurückhaltend erscheint, was den Regeln einer schrittweisen Steigerung der Dekoration Rechnung trägt.

¹⁶³ Siehe Kapitel A III. 3., S.20 zur *Quadratura*.

¹⁶⁴ Arch. Nat. Min. centr., XLV, 232, datiert 26. März 1672, fol. 42v; Nexon 1976, S. 176; Schulten 1999, S. 317.

¹⁶⁵ Bosse 1667, S. 60.

3. 2 Salon des Muses

Der Salon des Muses, der sich an den Salon d’Hercule anschließt, das sogenannte *Chambre*, hatte nach dem damaligen, gängigen Raumkonzept des 17. Jahrhunderts in Bezug auf die Abfolge eine vielfältige Funktion. Es wurde sowohl als Schlafzimmer wie auch als Empfangszimmer genutzt.¹⁶⁶ Im Hinblick darauf, dass Nicolas Fouquet sein Schlafzimmer im Obergeschoss des Schlosses hatte, erfüllte dieser Raum vornehmlich die Funktion eines „*Chambre de parade*“, was diesen Saal zum Hauptgesellschaftsraum innerhalb seines Appartements machte, er kann aber auch als „*Chambre à alcove*“ bezeichnet werden.¹⁶⁷ Beide Benennungen verlangen nach einer reichen Ausgestaltung des Raumes.

Obgleich das *Chambre* einen rechteckigen Grundriss aufweist, ergibt sich durch den angedeutet abgetrennten rechteckigen Bereich des Alkovens ein quadratischer Hauptsaal. Die dekorative Gestaltung der beiden Decken nimmt aufeinander Bezug, wenngleich der Alkoven eine Flachdecke aufweist, die Raumhöhe deutlich niedriger ist. Wie bereits im Salon d’Hercule bedingt der Grundriss auch die Deckengestaltung. Allerdings spiegelt sich hier die Raumform nicht im Deckensystem wieder, wie man es im Salon d’Hercule beobachten kann. Im Salon des Muses (Abb. 21) wird das quadratische Spiegelgewölbe durch ein oktogonales Bildfeld in der Mitte bestimmt. Dieser Gewölbespiegel wird zunächst von einem vollplastisch gefertigten Goldrahmen umgeben. Erneut wurde, wie im Salon d’Hercule, der Gewölbespiegel als Vertiefung, wie man es bei einer kassettierten Decke findet, gearbeitet. Blickt man von unten zum sogenannten „*Gesims*“ der Vertiefung, imponiert die angebrachte Stuckatur als eine konzentrische Anordnung mehrerer Stuckrahmen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die Stuckrahmung (Abb. 22, 23) aus einem einzigen Element besteht, die zunächst eine Abfolge von Rundstab und Hohlkehlenprofilen zeigt und schließlich nach einem Viertelstabelement in einem geraden Abschluss mündet. Im oberen Bereich verband man die Profile teilweise durch ein gemaltes Eierstabmotiv und gestaltete sie als einzelne Rahmen, während die Bemalung des unteren Bereichs ab dem Viertelstabelement einen Konsolenfries suggeriert, der die darüber liegenden Rahmen trägt.

¹⁶⁶ Furetière 1690, CHAMBRE.

¹⁶⁷ Didero 1751- 1765, Bd. 3, S. 45.

Ein weiterer fingierter Stuckrahmen schafft einen fließenden Übergang zur Gewölbe-laibung, die eine Scheinarchitektur zeigt, komplett ohne vollplastischen Schmuck gestaltet. Damit wiederholt Le Brun sein Konzept, welches er auch im Salon d'Hercule verwirklichte. Das fingierte Mauerwerk der Laibung wirkt durch die Graumelierung wie Marmor. Auf jeder Seite wird Ausblick in den Himmel gewährt (Abb. 24, 25). In die gegenüberliegenden Öffnungen wurden zum einen jeweils eine ovale Kamee eingestellt, angebracht auf einer Art Sockel, getragen von zwei Sphinxen, zum anderen kreuzförmige, gerahmte Bildfelder, die in die Laibung eingeeilt scheinen, von Félibien als gerahmte Bildteppiche betitelt.¹⁶⁸ Die vier Gewölbeecken sind alle nach demselben Prinzip gestaltet (Abb. 26). Eine fingierte goldene Volutenkonsolle führt von dem Gesims des ebenfalls fingierten Mauerwerkes in die Gewölbeecke, die muschelartig oder herzförmig aus einer Verbindung von Voluten aus Mauerwerk und goldenen Stuckelementen konstruiert wurde. Darüber finden sich rechteckige Bildfelder mit grauen Ton-in-Ton-Reliefs¹⁶⁹, die von je einem großfigurigen Musenpaar flankiert werden. In der darüber fingierten Ecknische, die mit einem Goldgitter hinterfangen wird, steht eine große Vase, umgeben von Putten und polychromen Blumengirlanden.

Die bereits erwähnte Trennung von Hauptsaal und Alkoven (Abb. 27- 29) wird durch einen breiten Balken an der Decke verdeutlicht, der, mit einem vollplastisch ausgearbeiteten Flechtband mit Blütenmotiv versehen, an den Seiten durch zwei goldene Konsolen optisch getragen wird. Die rechteckige Flachdecke des Alkovens, in ihrer Komposition auf den Hauptraum Bezug nehmend, wird von einem ovalen Bild in der Mitte mit plastisch ausgearbeitetem Goldrahmen dominiert. Umgeben wird dieses von einem oktogonalen, fingierten Rahmengerüst. Le Brun wiederholt also nicht nur die Form des Gewölbespiegels des Hauptraumes, sondern auch die Methode, das Deckengemälde zunächst vollplastisch zu rahmen, weitere fiktive Rahmen anzugliedern und insgesamt in eine flächige Scheinarchitektur einzubetten. An beiden Längsseiten schließt sich ein Medaillon an die oktogonale Scheinrahmung an, getragen von zwei Putten auf goldenem Grund mit Rahmung, die auf dunkelgrauen Mauerwerks-

¹⁶⁸ Félibien, 1. Brief, [13].

¹⁶⁹ Die vier Reliefs geben die vier Gattungen der Poesie wieder: „En effet on voit en cét endroit quatre Poëmes différens (...); le Satyrique (...). (...) Celui qui ne traite que de choses rustiques, (...); l'Heroïque (...), le Lirique (...). Scudéry 1661 und 1973, Bd. 10, S. 1119f.; siehe auch Brattig 1998, S. 236. Félibien, 1. Brief: „6...“; siehe Schulten 1999, S. 358. Er bezeichnet die Reliefs als fingierte Bronzerelief, dem ich widersprechen möchte und diese als Ton- in- Ton oder Grisaille sehe.

voluten stehen. Jedoch negiert hier der Goldgrund weitgehend eine Tiefenwirkung. Auch kann im Grunde weniger von einer Scheinarchitektur als vielmehr von einer fingierten marmornen Fläche gesprochen werden. Es ist schwer zu identifizieren, ob die zwei blaugrundig marmorierten Felder in goldener Rahmung, die mit einem Dreifuß mit Musikinstrumenten und goldenen Grottesken ausgefüllt sind, wiederum einen Blick in den Himmel suggerieren sollen.

Bei der malerischen Gestaltung des Mittelfelds verfuhr Le Brun nach demselben Prinzip wie im Salon d'Hercule. Die gewählte Untersicht, von Montague als uneinheitlich beschrieben,¹⁷⁰ steht der *Quadro riportato* anmutenden Rahmung entgegen. Erneut tritt hier also eine Art Mischform auf. Le Bruns Haltung innerhalb des Akademiesdiskurses über Perspektive zeigt sich hier zusätzlich in den Figurendarstellungen in der Laibung. Der Verzicht auf starke Verkürzungen soll den illusionistischen Eindruck verstärken, was auch Félibien positiv hervorhob. Dabei bemerkte er, dass vor allem die Lichtführung die Höhenwirkung verstärke. Auch wenn hier abermals eine vermittelnde Instanz in Form eines architektonischen Geländers oder desgleichen fehlt, erreicht die Öffnung zum Himmel einen realistischeren Grad als noch im Salon d'Hercule. Auch Félibien schien von dieser Wirkung überzeugt.¹⁷¹ Das Mittelfeld ist zu einer Ansichtsseite ausgerichtet. Die Scheinarchitektur der Gewölbelaibung des Hauptraumes ist zentralperspektivisch konstruiert, ohne dabei auf einen einzigen Betrachterstandpunkt ausgerichtet zu sein. Die von Félibien als Bildteppiche bezeichneten, kreuzförmigen Bildfelder zeigen Szenen auf Goldgrund in Vertikalperspektive. Das Ovalbild des Alkovens ist in Untersicht wiedergegeben und auf einen Betrachterstandpunkt im Hauptraum konzipiert. Die von ihm gewählte Gestaltung der Alkovendecke ist auf ein hohes Maß an *Stucco finto* und Felder mit Grottesken auf Goldgrund reduziert. Dadurch werden die Raummaße kaum illusionistisch erweitert, vielmehr eine Betonung des Realraums evoziert. Grund mag das niedrige Niveau sowie die kleine zur Verfügung stehende Fläche gewesen sein. Auf vollplastische Ausführungen verzichtete Le Brun auch in diesem Saal. Die Prävalenz der architektonischen Elemente, wie sie noch im Salon d'Hercule besteht, wird hier durch die großformatigen, polychromen Figuren gedrosselt. Generell zeigt sich be-

¹⁷⁰ Montague 1963, S. 402-405.

¹⁷¹ Félibien, 1. Brief, "Cette voûte ne fait pas un cintre parfait, car elle laisse dans son milieu une grande place de figures octogone, où est un Tableau qui fait paroistre comme une grande ouverture par laquelle on voit au dessus de la teste un Ciel, où sont plusieurs Figures qui s' élèvent en l' air dans des nuées qui les environment.(...)".

reits ein aufwendigeres *Decorum* als noch im Antichambre Fouquets durch eine größere Fülle an Trompe l'oeil- Motiven und den zusätzlich in die Öffnungen eingestellten *Quadri riportati*. Auch die Farbigkeit zeigt ein größeres Spektrum als noch im Salon d'Hercule, wo Weiß und Gold dominieren. Während Grotteskenmalerei im Salon d'Hercule noch nicht auftritt, wird sie bereits im Salon des Muses verhalten im Bereich des Alkovens ausgeführt.

3.3 Cabinet des Jeux

An den Salon des Muses schließt sich das Cabinet des Jeux an. Dieser Name verrät schon, was in diesem Raum stattfindet. Hier konnte man sich den damals gängigen Glücksspielen wie Backgammon, Bassette und Traversie hingeben.¹⁷² Generell stellt das „Cabinet“ das dritte Zimmer in der Raumfolge eines Appartements dar, in welchem sich die Interessen der Bewohner gut nachvollziehen lassen. In theoretischen Schriften des 17. Jahrhunderts wird das Cabinet zum einen als Aufbewahrungsort kostbarer Dinge vorgestellt,¹⁷³ zum anderen auch als Rückzugsort, Arbeits- oder Besprechungszimmer benannt.¹⁷⁴ Je nach Nutzung sollte auch die Dekoration sein, wenn auch dieses Reglement erst im 18. Jahrhundert festgelegt wurde.¹⁷⁵ Der hier eher private Charakter dieses Raumes spiegelt sich in den kleineren Ausmaßen wieder, der mit etwas weniger als fünf Metern Seitenlänge um mehr als die Hälfte kleiner ist als die übrigen Zimmer des Appartements. Der rechteckige Raum zeigt ein Spiegelgewölbe (Abb. 30) mit einem ebenfalls rechteckigen, erhöhten Gewölbespiegel. Dass generell das Cabinet eine gewölbte Decke haben sollte, gibt auch Savot 1685 an.¹⁷⁶ Innerhalb des Spiegels der Decke befindet sich ein ovales Mittelfeld, welches von einem breiten, vollplastisch ausgearbeiteten Rahmen mit Eichenblattstab umgeben ist, der die aufwendige Rahmung des gesamten Gewölbespiegels tangiert. Die dadurch entstandenen Zwickelfelder weisen eine polychrome, weißgrundige Grotteskenmalerei auf. Das Gesims (Abb. 31) des erhöhten Gewölbespiegels beginnt von oben mit einer flachen Leiste, bevor sich ein Viertelstab mit Eierstabmotiv

¹⁷² Mérot 2003, S. 43. Allerdings ist nicht klar, ob diese Funktion auf spätere Bewohner zurückgeht.

¹⁷³ Furetière 1690, Bd. 1, nicht paginiert; Richelet 1690, Bd. 1, S. 101; Savot 1685, [98]. Hier unterscheidet Savon zwischen einem „Cabinet“, welches nur im Appartement von Personen von hohem Rang zu finden sei, von beachtlicher Größe sei und die Funktion eines Besprechungszimmers einnehme und einem „Arriere- Cabinet“, einem kleinem Raum, der sich an das Schlafzimmer anschließt und der Bewahrung von Dingen und diversen Interessen dient.

¹⁷⁴ Richelet 1690, Bd. 1, S. 101.

¹⁷⁵ Didero 1751- 1780, Bd. 2, S. 489.

¹⁷⁶ Savot/ Blondel 1685, [163].

anschließt, der in Karniesprofil mit Akantusblattmotiv übergeht. Darauf folgt ein einfacher Viertelstab, bevor ein fallender Karnies, erneut mit Akantusblattmotiv und glatter Leiste als Abschluss, in die hohen Gewölbewangen überleitet. Die Laibung ist, identisch mit den Zwickeln des Gewölbespiegels, mit Grotteskenmalerei versehen. Architektonische Elemente kommen in den Wangen in Form von mittig positionierten Volutenpedestalen vor, die als Sitzmöglichkeit für zwei Putten mit Füllhörnern dienen. Diese sind allerdings nirgends verhaftet, sondern wirken, als schwebten sie frei im Raum. Weniger versatzhaft erscheinen hingegen die großen, kandelaberartigen Fruchtschalen in den Gewölbeecken (Abb. 32), die auf einem gemalten Podest platziert wurden, das aus einem umziehenden Sockelstreifen aufragt. Den Übergang von den Gewölbewangen zur Wand bildet ein vollplastisch gestalteter Dreiviertelstab mit Eierstabmotiv und ein darauf folgender fallender Karnies mit fingiertem Akantusblattmotiv. Dieser untere Karnies ist die einzige Stuckdekoration in diesem Raum, die fingiert wurde, was eine deutliche Steigerung zu den vorhergehenden Zimmern zeigt, in denen der Anteil der fingierten Profilierung des Stuckrahmens deutlich höher ist. Dieser Raum nimmt innerhalb des Appartements eine Sonderstellung ein. Im Gegensatz zum Salon d'Hercule und dem Salon des Muses versucht hier keine scheinarchitektonische Malerei eine Erhöhung oder Erweiterung des Raumes zu implizieren. Das Hauptgestaltungselement liegt allein in der Grotteskenmalerei, wodurch diese den Charakter von flächenfüllender Dekoration verliert, wie Le Brun sie im Salon des Muses einsetzte. Den Stellenwert, den Le Brun der Grotteskenmalerei einräumt, lässt sich meines Erachtens, unter Berücksichtigung der Geschichte der Grotteske, plausibel nachvollziehen. Mit einer entwicklungsgeschichtlichen Aufarbeitung der Grotteske beschäftigten sich schon Piel, Luchinat und Fastenrath, auf die an dieser Stelle verwiesen werden soll.¹⁷⁷ Die Grotteskenmalerei, die schon in antiken Palästen gängiges Wand- und Deckengestaltungsmittel war, wurde mit der Wiederentdeckung oder Ausgrabung der Domus Aurea 1480, auf die schon in Zusammenhang mit Stuckdekoration verwiesen wurde,¹⁷⁸ neu entdeckt. Raffael und da Udine gehörten zu den Künstlern, die in die „Grotten“¹⁷⁹ des alten Palastes hinuntergelassen wurden, um diese Dekorationssysteme zu studieren. Be-

¹⁷⁷ Piel 1962; Luchinat 1992; Fastenrath 1995.

¹⁷⁸ Siehe Kapitel A III. 4. Stuck und Stucco finto, S. 24-26.

¹⁷⁹ Kaiser Trajan hatte veranlasst, dass der Palast Neros zugeschüttet wurde, sodass er im Laufe der Zeit mehr und mehr in die Tiefe gesunken war. Daraus ergab sich dann auch die Bezeichnung Grotteske.

eindrückt von der Ausdrucksform dieser Grotesken, von Schmarsow als „willkürliches Spiel mit phantastisch, ohne jedes innere Gesetz der Wahl kombinierten Formen und Gegenständen“ bezeichnet, gestaltete Raffael die Loggien des Vatikan nach deren Vorbild. Diese wiederum studierte Le Brun, wie später noch ausführlich behandelt wird. Seine gesteigerte Verehrung von Raffael konnte man ja bereits innerhalb der Diskussion zur Perspektive an der Akademie entnehmen. Le Brun enthebt den Raum damit den sonst so streng verfolgten Regeln der Perspektive, die in den restlichen Räumen des Appartements vorherrschen. Das entspricht auch der Nutzung des Raumes, unterstreicht den privaten Charakter, hier ungezwungeneren Tätigkeiten nachgehen zu können.

Das Mittelfeld zeigt nun erstmals den Einsatz von Marouflage. Es wurde primär in Öl auf Leinwand gefertigt und dann auf den Putz geleimt,¹⁸⁰ während die Groteskenmalerei der Laibung direkt in Öl auf Putz ausgeführt wurde. Zusätzlich wählte Le Brun die Vertikalperspektive, was das Mittelfeld als *Quadro riportato* auszeichnet. Ein wenig überraschend mag die starke Vergoldung und die großzügige Verwendung von echtem Stuck im Vergleich zu den anderen beiden Räumen des Appartements erscheinen. Anhand der Deckengestaltung könnte man vermuten, dieser kleine Raum wäre der wichtigste. Warum verwendete Le Brun ausgerechnet in diesem kleinsten Raum, der in der Raumfolge auch nicht an erster Stelle steht, eine solche aufwendige Stuckdekoration? Da sich das Cabinet, wie bereits erwähnt, als Raum eignet, in dem der Auftraggeber seinen persönlichen Belangen nachgehen konnte, wäre es denkbar, dass Fouquet die Freiheit, die der Raum mit sich brachte nutzen wollte, um auch in seinem Appartement mehr Reichtum zeigen zu können.

4. Appartement du roi

Das Appartement König Louis XIV. befindet sich auf der gegenüberliegenden Seite des Appartements von Nicolas Fouquet und ist über den Grand Salon zu betreten.

¹⁸⁰ Pérouse de Montclos 2008, S. 149.

4. 1 Antichambre (Bibliothèque)

Das Antichambre bildet den Anfang der Zimmerfolge, die deckungsgleich und spiegelsymmetrisch zu Nicolas Fouquets Appartement verläuft. Die Decke des rechteckigen Raumes zeigt ein Spiegelgewölbe (Abb. 33, 34), welches analog zum Salon d'Hercule aus einem rechteckigen Gewölbespiegel besteht, der zwei Drittel des Gewölbes einnimmt. Innerhalb des Spiegels löst sich die rechteckige Grundkomposition auf, hin zu einem dominierenden Ovalbild in der Mitte, welches von einem vollplastisch ausgearbeiteten Holzrahmen mit Eichenlaubstabmotiv umgeben wird. Daran anschließend wird zunächst der Blick auf einen Streifen des fingierten Marmorgewölbgrundes freigegeben, bevor eine blaue Fläche, begrenzt von einem vollplastischen Holzrahmen mit lesbischem Kymation und applizierten Stuckgirlanden, folgt (Abb. 35, 36). Zwei vollplastische Adler aus Stuck sind an den beiden Schmalseiten angebracht und übernehmen die Funktion von Agraffen. Eine goldgrundige Fläche mit polychromen Arabesken betont die Ecken des Gewölbespiegels, dessen Vertiefung mit der Anbringung von vergoldeten Volutenkonsolen hervorgehoben wird. Diese wurden paarweise am Gesims angebracht und durch goldene Ranken verbunden. Den Übergang von Gewölbespiegel zur Gewölbelaibung schafft ein breiter Rundstabsrahmen mit durchscheinendem fingiertem Marmorgrund und appliziertem Palmettenbandmotiv.

Bei der Gestaltung der Laibung lässt sich eine Parallele sowohl zum Salon d'Hercule als auch zum Salon des Muses ziehen. Le Brun arbeitet auch hier nach dem Prinzip von Maueröffnungen mit Ausblick in den Himmel (Abb. 37, 38). In der Mitte der Schmalseiten findet sich ein solch fingierter, architektonischer Maueraufbruch mit eingestelltem Medaillon mit fingierter Grisaillemalerei. Dieses Gestaltungsprinzip wandte Le Brun zwar nicht im Antichambre Fouquets im Salon d'Hercule an, wohl aber im Salon des Muses. An den Längsseiten erscheint ein fingiertes Medaillon auf die Mauer appliziert, von zwei weiteren, diesmal freien, vorgetäuschten Aussichtsluken flankiert (Abb. 39). Jeweils eine große Muschel in den Gewölbeecken (Abb. 40) bilden den Übergang von dem Gesims zur Laibung. Über eine darauf folgende goldgrundige, eingerahmte Fläche mit polychromen Arabesken, die auch die Ecken des Gewölbespiegels akzentuieren, neigen sich giebelartig zwei liegende Voluten, auf denen an den Außenseiten zwei kleine vollplastisch ausgearbeitete Putten sitzen. In deren Mitte ist ein Medaillon, mit einer Krone geschmückt, von stuckierten Blü-

tengirlanden und Musikinstrumenten umsäumt. Den Übergang zur Wand bildet ein Stuckdekor, beginnend mit einem Rundstab, versehen mit lesbischem Kymation, welches in einen fallenden Karnies übergeht, der zweireihig mit Akanthusblättern und Muscheln alternierend verziert wurde.

Das heutige Fresko im Mittelfeld der Decke stammt aus dem 19. Jahrhundert, da die dafür vorgesehene Arbeit wegen Fouquets Verhaftung im Jahr 1661 von Le Brun nicht mehr ausgeführt werden konnte.¹⁸¹ Da sein Entwurf fehlt, muss man die Gestaltung des Mittelfeldes bei der Analyse ausklammern. Die Ausarbeitung der Laibung weicht von Le Bruns Ausführung im Antichambre des Appartements Fouquets insofern ab, als die hier wiedergegebene Scheinarchitektur durch eine Verbindung vollplastischer Elemente und Malerei erreicht wird. Dieses bewirkt eine differenziertere Wahrnehmung und eine stärkere Abgrenzung zwischen der Wand- und Fensterillusion. Bei der malerischen Gestaltung der imitierten Marmorwand ist ein deutlich höherer Grad an Materialillusion auszumachen. Die Maueröffnungen sind perspektivisch nach demselben Prinzip wie im Salon d'Hercule und im Salon des Muses gestaltet. In leichter Untersicht sind die Rahmeninnenseiten am oberen Rand des Fensters sichtbar. Auf die Anwendung von *Stucco finto* verzichtete man ganz. Losgelöste Formen kennzeichnen die Rahmengestaltung, verbindende Stuckelemente wie Agraffen oder Girlanden, Überlappungen von Voluten oder Gliedmaßen der Putten kommen mit wenigen Ausnahmen nicht vor. Die Decke zeigt dadurch eine starke Gliederung. Die einzelnen Felder stehen zwar in Beziehung zueinander, wirken aber, durch die durchziehenden fingierten Marmorstreifen, in sich unabhängig. Überschneidungen im gemalten Bereich lassen sich ebenso wenig finden wie figurative Darstellungen. Opulente, stuckierte Rankenornamente sind gegenüber Figuren vorherrschend. Die Farbgebung wirkt dezent, wobei weiß und gold vorherrschen.

4. 2 Chambre

Das Chambre des Königs ist der Aufteilung des Chambres von Nicolas Fouquet, dem Salon des Muses, sehr ähnlich. Auch hier unterteilt sich der Raum in einen fast quad-

¹⁸¹ Pérouse de Montclos 2008, S. 157.

ratischen Hauptraum mit daran anschließendem Alkoven.¹⁸² Die Deckengestaltung variiert ebenso mit einem Spiegelgewölbe im Hauptsaal (Abb. 41, 42) und einer Flachdecke mit deutlich niedrigerem Raumniveau im Alkoven. Während in den Antichambres beider Appartements die Raumform auch das Format des Gewölbespiegels vorgibt, gilt dieses für die Chambres nicht. Zeigt Fouquets Chambre ein oktogonales Hauptfeld, weist das königliche dagegen ein rundes Mittelfeld als Gewölbespiegel auf. Die Laibung wird durch vier ausladende Lünettenfelder mittig der Seiten gegliedert, was gleichzeitig zu einer pendentifartigen Eckgestaltung führt. Da Pendentifs im Grunde eine Kuppel bedingen, kann man den als Vertiefung gearbeiteten Gewölbespiegel auch als Flach- oder Hängekuppel ansehen.¹⁸³ Zunächst wird das Mittelfeld der Decke durch einen goldenen schmalen, vollplastischen Rahmen (Abb. 43) umgeben, bevor man einen Streifen weißen Grundes mit appliziertem, plastischem, vergoldetem Blütenkranz erkennt. Eine weitere goldene Leiste schließt sich daran an, der erneut ein Streifen des weißen Untergrundes folgt, welchen man diesmal nicht mit Stuckornamenten verziert hat. Während diese Abfolge noch auf gleichem Niveau stattfindet, beginnt nun mit einem Rundstab mit Eierstabmotiv und einer langgezogenen Hohlkehle mit Lilien- und Akanthusblattmotiv die Verkleidung des Gesims' des erhöhten Gewölbespiegels, die in einem Rundstab mit Rollwerk endet. Einen fließenden Übergang zu den Gewölbewangen verschafft ein liegender Karnies mit klassischem Akanthusblattmotiv, gefolgt von einem hellen Streifen mit kleinen goldenen Lilien und Dreiecksmotiven, alternierend mit einer breiteren, flachen Goldleiste. Direkt an die Stuckrahmung des Gewölbespiegels stoßen mittig die vollplastischen, vergoldeten Rahmenelemente der Lünettenfelder (Abb. 44), die aus einer Abfolge von Eierstabmotiv, eines flachen Streifens und eines lesbischen Kymations bestehen, durch Agraffen noch verdeutlicht. Somit wurde ein fließender Übergang zur Laibung erreicht. Diese Lünettenöffnungen, auf liegenden Voluten ruhend, bieten jeweils einen Ausblick in eine Landschaft mit Götterfiguren. Die Raumecken werden von einem oktagonalem fingierten Ton-in-Ton Relief (Abb. 45) mit vollplastischer Rahmung bestimmt, auf dem jeweils ein weißer Stuckengel mit goldenem Haar und Helm sitzt. Zwei große, stuckierte, ebenfalls in Weiß und teilweise in Gold gehaltene Frauengestalten mit Flügeln flankieren einen Putto auf dem Oktagon und

¹⁸² Schulten 1999, S. 362, Fig. 61. Maße des Raumes betragen 8,48 x 8, 58 m, Alkoven 8, 48 x 3,34m.

¹⁸³ Schulten 1999, S. 360.

scheinen gleichsam den Gewölbespiegel zu tragen, während sie sich auf den Rahmen der Lünettenfelder stützen.

Auffallend ist hier die Zurückdrängung der Malerei durch die aufwendige Stuckierung. Malerei findet sich nur innerhalb der Rahmen des Mittelfeldes, der Lünettenfelder und in den Raumecken. Auch hier zeigt sich, wie schon im *Antichambre du roi*, das Aussparen von *Stucco finto*. Erneut erblickt der Betrachter ein Deckengemälde in Untersicht mit uneinheitlicher Perspektive. Die umgebenden Rahmen symbolisieren also keine Tafelbildrahmung eines *Quadro riportato*. Die Laibung wurde vollständig mit vollplastischen Stuckelementen überzogen, was die Wiedergabe einer Scheinarchitektur unmöglich macht. Dennoch versuchte man eine solche Scheinarchitektur mittels eines malerisch umgesetzten Landschaftsausblickes durch die Lünettenfenster anzudeuten. Die „Fenster“ zeigen, wie schon die Mauer- aufbrüche im Salon d’Hercule und im Salon des Muses, die Stärke des Mauerwerkes, indem man den oberen Rahmen des Lünettenbogens in die Tiefe verlängerte. Diese fingierte Unterseite des Bogens mit Rautenmotiv ist das Verbindungsglied zwischen dem plastischen Schmuck und der Malerei.

4. 3 Cabinet

Das rechteckige Cabinet des Königs ist in seinen Ausmaßen deutlich größer als das Cabinet des Yeux. Leider ist dieses Zimmer nicht vollendet worden, was eine vollständige Analyse der Deckengestaltung unmöglich macht. Wohl waren die Stuckarbeiten beendet, als die Arbeiten im Schloss eingestellt wurden. Auch hier findet sich wieder ein Spiegelgewölbe (Abb. 46). Die Raumecken werden an der Decke abge- schrägt, was sich auch auf den Gewölbespiegel überträgt. Dieser, durch eine Viertel- kehle erhöht, zeigt ein ovales Mittelfeld mit breiter Eichenlaubstuckrahmung, einge- passt in einen filigranen rechteckigen Rahmen, ebenfalls mit abgeschrägten Ecken und Zwickelfeldern mit vollplastischem Akanthusblattmotiv. Zwei rechteckige Fel- der mit abgeschrägten Ecken in einer Viertelstabsrahmung mit Akanthusblattstab flankieren das ovale Mittelfeld. Die durch die schrägen Ecken entstandenen Freiräu- me werden durch kleine Dreiecke mit eingepasster Blütenaufsicht ergänzt. Der ge- samte Spiegel wird durch einen breiten Stuckrahmen mit doppelreihigem Flechtband sowie einem sich am äußeren Rand anschließenden Viertelstab mit Eierstab begrenzt.

Die hohe Laibung wird durch leicht vertiefte Rechteckfelder von unterschiedlicher Größe gegliedert. So zeigt sich an den Längsseiten jeweils ein breites Feld in der Mitte, welchem ein weiteres großes Feld mit Stuckrahmen vorangestellt ist, scheinbar eingeklemmt in die Gewölbewange, von zwei Sphinxen gesäumt, als Flachrelief gearbeitet. Bekrönt wird dieses durch je eine am Spiegelrahmen angebrachte Maskenagraffe mit lang herunterhängenden Blütengirlanden, die sich bis zu den Füßen der Sphinxen ziehen und damit eine optische Verbindung von Gewölbespiegel und Laibung schaffen. Ein Entwurf Le Bruns zu einer unbekanntenen Decke zeigt, dass er sich immer wieder der gleichen Motive und Gestaltungsweisen bediente (Abb. 47). Flankiert werden diese breiten Mittelfelder in der Laibung der Längsseiten von kleineren, beinahe viereckigen Feldern, die sich zu den Raumecken hin konkav ausschwingen, in Voluten enden und mit Akanthusarabesken versehen sind. Die Raumecken bestehen daher aus flachen Feldern mit konvexen Seiten. In jede Ecke (Abb. 48) wurde ein hoher Dreifuss eingestellt, aus der darauf stehenden Schüssel ranken Blütengirlanden entlang der Seiten. Kleine Putten flankieren diesen. In der Gestaltung der Laibung lassen sich motivische Parallelen zum Cabinet Fouquets erkennen. Die Ecken zeigen beide einen Dreifuss mit Blütengirlanden. Ein Rankenwerk bestimmt in beiden Fällen die angrenzenden Flächen.

Da man den Raum nur im Ist- Zustand analysieren kann, spielt die Stuckdekoration die dominante Rolle. Selbst wenn die freien Flächen noch mit Malereien versehen werden sollten, ist eine stuckative Prävalenz auszumachen.

5. Zimmer zum Ehrenhof

5. 1 Salon d'été & Le Buffet

Im Salon d'été, welcher meist als Esszimmer bezeichnet wird,¹⁸⁴ erblickt man im Schloss zum ersten Mal eine Flachdecke, abgesehen von den Alkovendecken in den beiden Chambres. Diese Decke (Abb. 49) wurde wie in einem Raster in neun Felder aufgeteilt, sodass immer drei Felder nebeneinander liegen. Dazwischen zeigt sich in dünnen Streifen weißer unprofiliertes Grund. Die rechteckige Raumform bedingt

¹⁸⁴ Schulten meint, dass die Nutzung als Essraum erst ab dem 18. Jahrhundert stattfand, siehe Schulten 1999, S. 435.

allerdings, dass die Felder nicht gleich groß sein können. Das Mittelfeld fällt etwas größer und quadratisch aus. Die Felder in den Raumecken sind ebenfalls quadratisch, während die Mittelfelder der Seitenlinien eine rechteckige Form aufweisen. Allen quadratischen Feldern wurde ein Oktagon (Abb. 50) eingeschrieben, das zuerst mit einer weißen Leiste, dann mit einem vergoldeten, dünnen, vollplastischen Stuckrahmen mit Eierstabmotiv umrahmt ist. Ergänzt wird das Quadrat durch vier Dreiecke, die ihrerseits mit einer weißen Leiste begrenzt sind. Innerhalb der oktagonalen und der rechteckigen Felder werden die Stuckrahmen malerisch weitergeführt. Das Mittelfeld (Abb. 51) ist nicht nur durch die Größe besonders hervorgehoben, sondern auch durch seine polychrome Gestaltung, die sich dadurch von den restlichen Szenen absetzt. Zusätzlich ließ Le Brun in diesem Mittelfeld, einmalig in Vaux-le-Vicomte, die Figuren mit der fingierten Rahmung überlappen und steigerte somit den illusionistischen Eindruck der Öffnung. Die Eckfelder zeigen monochrome Grau- in- Grau-Malerei. Die Szenen in fingierter Grisaille hingegen sind wie ein griechisches Kreuz angelegt. Die rechteckigen Felder links und rechts des Mittelfeldes sind als goldene Grisailles auf blauem Grund wiedergegeben, die rechteckigen Felder oberhalb und unterhalb des Mittelfeldes als goldene Grisailles auf grünem Grund.

Die Decke zeigt trotz der Verbindung von plastischen Stuckrahmenelementen und Malerei, wie man es vor allem aus dem Appartement von Nicolas Fouquet kennt, eine sehr flache Oberflächenstruktur. Die weiße Deckenfläche, die zwischen den einzelnen Bildfeldern zu sehen ist, verleiht dem Raum eine gewisse Luftigkeit. Holger Schulten weist darauf hin, dass gerade diese Deckengestaltung eine Art Mittelstellung zwischen den Räumen im Erdgeschoss und den Räumen im ersten Stock einnimmt. Die Oberflächenstruktur der Decke ist zwar flach, aber durch dreidimensionale Elemente definiert. Die restlichen Räume des Erdgeschosses, abgesehen von dem *Chambre Carée*, sind mit Gewölbe ausgestattet und zeigen Deckenvertiefungen sowie verschiedene Grade von dreidimensional ausgeformten Stuckelementen. Im Obergeschoss hingegen begegnen einem ausschließlich ebene Flachdecken,¹⁸⁵ was im Kapitel I. 6. erörtert wird.

¹⁸⁵ Schulten 1999, S. 436.

Zusätzlich stellt Schulten fest, dass die Decke in der Tradition der „soffitti veneziani“ steht, ohne dieses allerdings genauer auszuführen.¹⁸⁶ Die Deckensysteme, die in Venedig und in Vicenza ab dem Quadrocento auftreten, nehmen innerhalb der italienischen Deckendekorationssysteme eine Sonderstellung ein. Ihre Eigenart besteht darin, dass sie zumindest in Venedig aus Holz sind.¹⁸⁷ Früheste Beispiele der venezianischen Decken waren die Decken im Dogenpalast in der Sala degli Scarlatti oder in der Sala Erizzo, deren Urheber aber nicht bekannt sind (Abb. 52, 53).¹⁸⁸ Sie bestehen aus sehr kleinteiligen aneinandergereihten Rosetten oder Tondi. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts versuchte man das Kleinteilige in klare Systeme einzugliedern, in Form von Rautennetzen bis hin zu Kassetten. Verschiedenste Zusammenschlüsse von Formen ergaben sich daraus. Wolters entwickelte dafür den Begriff der „kommunizierenden Kassetten“ oder der „kommunizierenden Rahmen“¹⁸⁹, mit dem er ein Dekorationssystem meint, in dem die Rahmen, gleich welcher Form, durch Stege miteinander verbunden werden. Ein Beispiel wäre die Decke des Treppenhauses der Libreria in Venedig (Abb. 54). Im Bezug auf den Salon d’été ist das System der „rhythmischen Kassetten“ ohnehin passender. Dabei werden die Kassetten symmetrisch aneinandergereiht, durch schmale Streifen getrennt. Folgt man Wolters, für den der Begriff „Kassette“ kleine Kästchen bedeutet, und daher für die monumentaleren Kassetten den Begriff „Lacunare“ etablierte.¹⁹⁰, ist ein System aus „rhythmischen Lacunaren“ die adäquate Bezeichnung. Allerdings kommen solche Lacunardecken laut Wolters in Venedig selten vor,¹⁹¹ was der Aussage Schultens, die Decke des Salon d’été wäre in der Tradition der „soffitti veneziani“ zu sehen, entgegensteht. Solche Lacunare, die streng symmetrisch nebeneinander und ohne Stege angeordnet sind, finden sich in Vicenza im Palazzo Thiene (Abb. 55, 56). Man erkennt, dass sich das Lacunarsystem auch auf gewölbte Decken übertragen lässt. Besonders auffallend ist die reiche Stuckdekoration, die um die einzelnen Lacunare gelegt wurde. Die Übereinstimmungen der Decke des Salon d’été zu diesen Decken in Vicenza und Venedig sind nicht ausreichend, um eine solche These aufstellen zu können. Die Frage nach den Vorbildern dieser Deckengestaltung wird im Kapitel II. Vorläufer in Italien behandelt.

¹⁸⁶ Schulten 1999, S. 698.

¹⁸⁷ Serlio 1584, lib IV, fol. 192v., Kap. XII.

¹⁸⁸ Lorenzetti 1956, S. 246-147.

¹⁸⁹ Wolters 1968, S. 10.

¹⁹⁰ Wolters 1968, S. 25.

¹⁹¹ Wolters 1968, S. 38.

Eine monumentale Öffnung in der Wand, die an eine Triumphbogenarchitektur denken lässt, leitet in den angrenzenden Raum über, der bei Cordey schon als Le Buffet beschrieben wird.¹⁹² Dieser relativ schmale, langgezogene Raum wird von einem Tonnengewölbe (Abb. 57) überspannt, welches als fingierte Kassettendecke gestaltet wurde. Während die Quer- und Längsstreben plastische, vergoldete Leisten sind, wurden die darin liegenden Blüten, alternierend als offene oder geschlossene Knospen, auf goldenem Grund gemalt. Die Enden des Gewölbes wurden erneut als Aussichtlünetten gestaltet (Abb. 58). Die kassettierte Decke wird optisch nach hinten weitergeführt und zeigt damit dasselbe Prinzip wie im *Chambre du roi*.

5. 2 *Chambre Carée*

Das *Chambre Carée*, welches möglicherweise als Arbeitszimmer Nicolas Fouquet diente,¹⁹³ zeigt eine für die französische Renaissance übliche Balkendecke, der sogenannte *plafond à français*. Die Balkendecken gelten weniger prestigeträchtig als die gewölbten Decken *à l'italienne*, wohl weil die Künstler weniger Fläche zur Verfügung und dadurch weniger Raum für individuelle Entwürfe hatten. Man arbeitete hauptsächlich mit vorgefertigten Kartuschen. Diese Tatsache unterstützt Gady's Aussage, dass Balkendecken, gerade die am besten erhaltenen aus den Jahren 1580-1650, sich in Form und Gestaltung sehr ähneln.¹⁹⁴ Die Balkendecke, die seit dem Mittelalter über Frankreich hinaus vorherrschend war, erfuhr in der Renaissance eine regelrechte Wiedergeburt in der französischen Architektur. Man optimierte die Gestaltungsprinzipien und ließ sie parallel zu den gewölbten Decken in Schlössern und Privathäusern verbauen. Ab 1660 verschwanden die *plafonds à français* allerdings wieder.¹⁹⁵ Folglich gehört das *Chambre Carée* zu einem der letzten Räume, für das man noch eine solche Balkendecke wählte (Abb. 59, 60). Diese überspannt das quadratische Zimmer und wird durch zwei breitere Balken, sogenannte Wechselbalken,¹⁹⁶ die die Balkenlage tragen, in drei Abschnitte geteilt. Die im Gegensatz zu diesen breiten Querbalken deutlich schmalere Balken liegen damit orthogonal zu den Wechselbalken und haben einen engen Abstand zueinander. Ein vollplastisches

¹⁹² Cordey 1924, S. 79- 80.

¹⁹³ Sütterlin 1994, S. 61. Sütterlin vermutet die Funktion als Arbeitszimmers aufgrund der Strenge des Raumes, vor allem im Vergleich mit der *Salles des gardes* in Fontainebleau.

¹⁹⁴ Gady 1998, S. 10.

¹⁹⁵ Gady 1998, S. 11. Die letzte bekannte Balkendecke findet sich im Hotel Bence aus dem Jahr 1661, siehe dazu Proust- Perrault 1994, S. 29- 42.

¹⁹⁶ Hesse 2012, S. 290.

Stuckgesims zieht sich um die einzelnen Abschnitte. So wirkt es, als lägen die kleineren Balken auf einem Gesims auf, was de facto nicht stimmt. Technisch gesehen liegen die kleinen Balken der äußeren Segmente an den Ausseiten auf dem Mauerwerk und sind auf der anderen Seite mit dem Wechselbalken verzahnt, die Balken im mittleren Abschnitt sind zu beiden Seiten mit den breiten Wechselbalken verzahnt. Das Stuckgesims (Abb. 61) beginnt mit einem Rundstab und einem steigenden Karnies aus zwei Viertelkreisen mit fingiertem Akanthusblattstuckdekor. Eine ebene Fläche direkt darunter, die bis zu dem unteren Abschluss der Wechselbalken reicht und mit einem Rundstab mit Eierstab abschließt, gleicht kompositorisch den Niveauunterschied aus. Diese wird mit einem langgezogenen Eierstabmotiv mit Akanthusblättern und integrierten Feldern mit Wappen ausgefüllt. Daraus folgt, dass man nun einen gemalten Fries auf einer Ebene anbringen konnte, der von Charles Le Brun ausgeführt wurde. Unter diesem Fries wurde ein vollplastisches Nutenband angebracht, bevor eine Abplattung zur Wandfläche überleitet. Auf Schnitzarbeiten oder vollplastischen Schmuck wurde bei der Balkengestaltung verzichtet. Vielmehr wurde versucht, das Material zu verschleiern, um die Balken als Wand mit applizierten Stuckelementen erscheinen zu lassen. Die kleineren Balken wurden nicht nur auf der nach unten zeigenden Fläche, sondern auch an den Seiten bemalt. Dabei entschied man sich für eine Art Bandwerk, welches den Blick auf eine fingierte helle Wand freigibt. Die Zwischenräume zeigen je zwei Bandwerkglieder mit Blüten auf den seitlichen Ausläufern auf braunem Grund. Die größeren Balken (Abb. 62) weisen dabei zunächst eine vollplastische Umrandung in Form einer abgeplatteten Leiste auf. Darauf wurde über die gesamte Fläche alternierend eine Abfolge aus fingierten goldenen, großen und kleinen dunklen Rosetten gesetzt, die mit Arabesken miteinander verbunden sind. Für die kleineren Balken wählte man eine Art Bandwerk aus sich umschlingende Blättern mit Rosetten.

Unterhalb der Flachdecke eine Frieszone (Abb. 63, 64) zu gestalten, war absolut gängig. Womöglich gerade aus dem Grund, da eine Balken- oder Kassettendecke, dem Maler wenig Spielraum gab und er in solchen Friesgestaltungen seine Fähigkeiten verwirklichen konnte. Le Brun gestaltete mit dem Fries einen fließenden Übergang der Gattungen, indem er goldene fingierte Rahmen ohne Profil exakt in die Höhe der Frieszone einpasste, die mit dem sich anschließenden vollplastischen Nutenband harmonieren. Die Rahmen in Kombination mit der Vertikalperspektive er-

füllen die Charakteristika eines *Quadro riportato*. An zwei gegenüberliegenden Raumseiten erstreckt sich der Rahmen über die gesamte Seite. Auf den anderen beiden Seiten sind zwei *Quadri riportati* nebeneinander gestellt. Die Illusion der eingestellten *Quadri riportati* verstärkte Le Brun, indem er in deren Mitte fingierte Rüstungsutensilien mit Wappen setzte, die die fingierten Rahmen noch überlappen. Die Darstellungen selbst, der Triumphzug des Konstantin, der sich über alle vier Wände erstreckt, wird dabei als Relief, als goldene Grisaille auf blauem Grund wiedergegeben.

Die Farben des Raumes sind auf Gold und Weiß und hellem Blau beschränkt. Dadurch entsteht ein etwas zurückgenommener Gesamteindruck, gerade im Vergleich mit den beiden anderen Chambres. Die Frieszone wurde von Le Brun nicht genutzt, um Ausblicke in den Himmel zu gewähren. Das stellt einen deutlichen Unterschied zu den übrigen Zimmern her, in denen solche fingierte Öffnungen beabsichtigter Bestand der Gestaltung waren. Ein einziges Mal im Schloss sollte hier keine Raumerrhöhung oder Raumerweiterung erreicht werden. Die Raumgrenzen wurden real beibehalten. Dass dieses eine bewusste Entscheidung Le Bruns war, ergibt sich meines Erachtens (damit greife ich voraus auf das Kapitel B II. Vorläufer in Italien) aus dem Vergleich mit italienischen Wanddekorationen, in denen Maler auch in Räumen mit Flachdecken eine Raumillusion hervorriefen, wie in der Sala delle Muse in der Villa Medici, der Sala di Udienza in der Villa Spada oder der Sala delle Prospettive in der Villa Farnesia zeigen. Gerade diese drei Beispiele, von denen ich ausgehe, dass Le Brun sie auch kannte, verdeutlichen die Vielfalt, wie man solche Frieszonen gestalten kann und damit die Raumgrenzen verändern konnte. In der Villa Spada erweiterten Mitelli und Colonna in der Frieszone (Abb. 65) den Raum durch eine weitergeführte Decke, die dann einen Ausblick in den Himmel zulässt, dabei wird die Illusion durch eine leichte Untersicht perfekt. Peruzzi setzte in der Villa Farnesia die Frieszone (Abb. 66) anders um. Durch eine in Vertikalperspektive wiedergegebene Landschaft, in der sich figurative Szene abspielen, gewinnt der Betrachter den Eindruck, als eröffne sich ihm eine weitere Sphäre. Optisch vor den Malgrund gestellte Karyatiden in der Frieszone scheinen die Decke zu tragen. Eine dritte Möglichkeit in der Frieszone eine Raumerweiterung, eine Raumöffnung zu erwirken, zeigt sich in der Villa Medici (Abb. 67, 68). Diese Variante Jacopo Zucchis kommt Le Bruns Gestaltungsweise im Chambre Carée am nächsten. Die in regelmäßigem

Abstand eingestellten fingierten Säulen tragen optisch die Decke. Dazwischen ergeben sich Ausblicke in eine Landschaft. Optisch vor dem Malgrund platzierte Zucchi fingierte *Quadri riportati* oder Kartuschen, meist von Putten flankiert. So betont er einerseits den Realraum, andererseits schafft er durch die Landschaftsdurchblicke teilweise eine Raumöffnung, eine Raumerweiterung. Also ein Prinzip, welches Le Brun in den Antichambres Fouquets und des Königs, sowie im Salon des Muses, ebenfalls anwendete. Das zeigt auch, dass es sich theoretisch auf eine andere architektonische Konzeption, also Flachdecken, übertragen ließe. Damit wird einmal mehr untermauert, dass Le Brun bewusst auf Raumillusion zu Gunsten von Materialillusion verzichtete.

6. Obergeschoss

6.1 Chambre Nicolas Fouquet

Aus der Tatsache, dass Nicolas Fouquet im ersten Geschoss noch ein weiteres Chambre besaß, wird deutlich, dass das Chambre in seinem Appartement eine rein repräsentative Funktion erfüllen sollte. Folglich kommt diesem Chambre im Obergeschoss ein sehr privater Charakter zu. Es stellt sich die Frage, ob sich dieser in der Deckengestaltung ausdrückt. Zunächst hat man auch hier wieder einen rechteckigen Raum (Abb. 69, 70). Ein sehr breiter Balken trennt den Hauptsaal von dem Bereich, der für das Bett bestimmt war. Anders als in den Chambres von Louis XIV. und Nicolas Fouquet in den Prunkappartements gibt es hier keinen Höhenunterschied zwischen Hauptsaal und dem Bereich des Alkovens. Um den gesamten Raum zieht sich an der Decke ein breiterer Balken, der die Wand von der Decke trennt und dadurch eine optische Erhöhung derselben schafft. Dieser umziehende Balken ersetzt jegliches vollplastische Stuckdekor, welches in den Räumen des Erdgeschosses stets als Verbindungselement von Decke und Wand eingesetzt wurde (Abb. 71). Wenn man sich zuerst die Decke des Hauptraumes ansieht, wird man mit einer Fülle an Rahmen unterschiedlicher Gestaltungen konfrontiert. Das Zentrum der Decke bildet ein ovales Mittelfeld, umgeben von einem inneren schmalen Rahmen mit Eierstab und einem daran anschließenden, breiteren Blütenkranz. Dieses gerahmte Mittelfeld wird wiederum durch ein langgezogenes Sechseck mit konkaver Ausformung der kürzeren Seiten umgeben, was in gewisser Hinsicht die rechteckige Form des Hauptraumes

aufnimmt. Goldene Lorbeerzweige füllen die Zwischenräume der beiden Rahmungen, polychrome Blütenkränze säumen den äußeren Rahmen. An den Längsseiten befinden sich rechteckige *Quadri riportati* mit einer Halbkreisausbuchtung zur Mitte, an den Schmalseiten rechteckige *Quadri riportati*, die von Sphinxen flankiert werden. In den Ecken ragen zentralperspektivisch ausgerichtete, fingierte Aufsätze in Form einer Lyra auf, deren Volutenspangenabschlüsse mit der konvexen Einbuchtung des äußeren Rahmens des Mittelfeldes korrespondieren. Darauf sind ovale Medaillons in fingierter Grisaille mit Stuckrahmung zu sehen.

Der Trennungsbalken von Hauptraum und Alkoven zeigt eine Gliederung in ein rechteckiges Mittelfeld und zwei flankierende quadratische Felder. Während die Quadrate eine fingierte Kassettendeckenvertiefung mit Rosette als Schlussstein wiedergeben, füllen goldene Grotteskenornamente mit mythologischer, figurativer Darstellung das Mittelfeld mit monochromem, bläulichem Hintergrund, wie man es auch an der Alkovendecke des Salons des Muses sehen kann. Der rechteckige Bereich des Alkovens wird in der Mitte von einer scheinarchitektonischen, kassettierten Kuppel mit Rahmen geprägt, der sich rechts und links zwei *Quadri riportati* mit konkaver Einbuchtung an der Längsseite zur Kuppel hin anschließen.

Auch hier finden sich mehrere perspektivische Ausrichtungen. Das Mittelfeld zeigt eine in Untersicht wiedergegebene Darstellung, während die rechteckigen *Quadri riportati* vertikalperspektivisch gestaltet sind. Die Scheinkuppel des Alkovens ist in Schrägsicht angelegt. Die Ausführung des gesamten Deckengemäldes wird Jean Cotelte zugeschrieben, der Entwurf aber geht auf Le Brun zurück.¹⁹⁷

Der mehr private Charakter des Chambres zeigt sich durchaus. Hier wurde komplett auf eine vollplastische Stuckdekoration verzichtet, wie es in dominierender Weise im *Chambre du roi* festzustellen ist. Im Salon des Muses wurde zumindest die oktogonale Öffnung der Decke mit vollplastischen Rahmen versehen. Im Obergeschoss entschied man sich für eine vollständig malerische Ausführung, die allerdings ein deutlich hohes Maß an *Stucco finto* aufweist.

¹⁹⁷ Pérouse de Montclos 2008, S. 170; Gady 2010, S. 389.

6. 2 Cabinet Madame Fouquet

Das Cabinet von Madame Fouquet ist das einzige Zimmer ihres Appartements, dessen ursprüngliche Ausgestaltung sich zumindest teilweise bis heute erhalten hat.¹⁹⁸ Dazu gehört auch die Flachdecke (Abb. 72), deren Gliederung und Teile der Ausgestaltung noch von Charles le Brun stammen sollen.¹⁹⁹ Ein großes Oval aus einem breiten, goldenen Streifen, welches die ebenfalls goldene, breite Linie, die entlang der Seiten läuft, tangiert, und ein etwas kleineres Oval als Mittelfeld beherrschen die Grundkomposition der Decke. Das Mittelloval zeigt Ausbuchtungen von vier Rundbildern, die an den vier Seiten, wie die Eckpunkte einer Raute, den Zwischenraum von den beiden Ovalen füllen. Die Räume zwischen den Rundbildern innerhalb der beiden Ovale werden von trapezförmigen, sich den Kreissegmenten der Rundbilder und der Ovale anpassenden Feldern, ausgefüllt, die Ausblicke in eine Landschaft bieten. Der Himmel, der innerhalb des Mittellovals gezeigt wird, ist eine Ergänzung aus dem 18. oder 19. Jahrhundert.²⁰⁰ Die Ovale (Abb. 73) aus goldenen, breiten Streifen grenzen die Rundbilder und die trapezförmigen Bildfelder von einander ab, die zusätzlich noch mit fingierten Stuckrahmen versehen sind. Die ebenfalls mit fingierten Stuckrahmen begrenzten Zwickel in den Raumecken weisen Grotteskenmalerei auf goldenem Grund auf (Abb. 74). Der Übergang zur Wand wird hier durch einen relativ breit angelegten Stuckdekor erreicht. Zunächst wird durch ein klassisches Stabelement mit fingierter Holzmaserung eine Trennung von Wand und Decke erwirkt. Man kann es auch als kleines Gebälk bezeichnen. Dadurch wird der Anschein einer leichten Erhöhung erzielt, wie man es schon in offensichtlicherer Weise im Chambre von Fouquet im ersten Stock sehen konnte. Eine darauf folgende Hohlkehle mit polychromer Grotteskenmalerei mit weißem Hintergrund unterstützt diesen optischen Effekt zusätzlich. Anschließend leitet ein Rundstab mit Eierstabmotiv in einen breiten Fries mit Grotteskenmalerei auf Goldgrund über, der unterhalb mit einer Abplattung dann die Wandfläche erreicht.

¹⁹⁸ Inventaire de Vaux 1661, BN ms. Fr. 7620, fol. 129r. Darin wurde die bereits fertiggestellte Dekoration des Antichambres und Chambres bezüglich der Vergoldung, der Bemalung und der Vertäfelung erwähnt. Heute besitzen diese Zimmer eine weiße Decke. Vgl. auch Bonaffé 1882, S. 89. Hier wird die Spiegelverkleidung des Cabinets zur Zeit Fouquets erwähnt.

¹⁹⁹ Schulten 1999, S. 406.

²⁰⁰ Schulten 1999, S. 406. Auch im Cabinet war die Ausstattung 1661 noch nicht vollendet, sodass das Mittelfeld nicht mehr ausgeführt werden konnte. Wie es ursprünglich hätte ausgeführt werden sollen, ist heute auf Grund fehlender Quellen oder Skizzen nicht zu eruieren.

Der Gesamteindruck der Decke erscheint ruhiger, motivisch weniger gedrängt als noch im *Chambre Fouquets* im gleichen Geschoss. Da man nicht sagen kann, in welcher Weise das Mittelfeld hätte gestaltet werden sollen, lässt sich nicht erkennen, welche illusionistische Intension verfolgt wurde. Die seitlichen Ausblicke in die Landschaft sollen zwar Maueröffnungen imitieren, doch wirken die goldenen Streifen weniger als Mauer, imponieren eher als eine Art luftiges Gerüst. Dieses *Cabinet* wirkt auch hinsichtlich des *Decorums* eher bescheiden. *Stucco finto* tritt in Form dünner Rahmen auf, nicht einmal das Mittelfeld wird durch eine breitere Rahmung mit aufwendigerer fingierter Profilierung hervorgehoben. Damit zeigt sich, wie genau man auch hier die Stellung der Bewohnerin im Auge behielt und ihr Zimmer deutlich zurückhaltender gestaltete.

Wie lassen sich die in Vaux- le- Vicomte angewendeten Dekorationssysteme also zusammenfassen?

Charles Le Brun schaffte in jedem Raum, mit Ausnahme vom *Chambre Carée*, einen Ausblick in den Himmel. Diese Öffnungen in den Himmel finden sich stets im Zentrum der Decke und meist noch im Bereich der Laibung. In letzterer sind die Ausblicke in Form von Maueraufbrüchen wiedergegeben. Die Deckenmitte wird dabei nur ein einziges Mal, und zwar im *Cabinet des Yeux*, durch ein *Quadro riportato* bestimmt. Für die restlichen Mittelfelder entwickelte er eine Mischform aus einem an der Decke angebrachten Rahmen, der zunächst ein *Quadro riportato* vermuten ließe, dann aber doch keine vertikalperspektivische Darstellungen zeigt, und einer aus stets in leichter Untersicht gemalten Himmelszene, die übergangslos ohne scheinarchitektonische Vermittlerzone in den Rahmen eingepasst ist. Definitionsgetreue *Quadri riportati* mit polychromen Darstellungen finden sich in Vaux- le- Vicomte ausschließlich in der Laibung, und auch nur in den beiden *Chambres Nicolas Fouquets*, also im *Salon des Muses* und in seinem *Chambre* im Obergeschoss. Diese *Quadri riportati* setzte er in eine optische Ebene, die noch vor dem Malgrund liegt, und erzeugte dadurch die Illusion, als seien sie der Scheinarchitektur vorangestellt. Da er die *Quadri riportati* im *Salon des Muses* direkt vor Maueröffnungen platzierte, betonte er zwei gegeneinander arbeitende Intensionen. Während die scheinarchitektonische Öffnung eine raumvergrößernde Raumillusion nach sich zieht, wirken die

Quadri riportati bewusst dagegen, verschleiern die Raumerweiterung. Nach demselben Prinzip fügte Le Brun in den Antichambres auch die „peintures en camaïeu“ und die Grisaillemedaillons ein, die in Anbetracht ihrer Häufigkeit ein immer wiederkehrendes Motiv für Le Brun darstellen.

Eine wichtige Frage war, ob sich wohl in der Raumfolge eine Steigerung des *Decorums* ausmachen lässt. Diese Frage kann klar bejaht werden. Die exponierte Stellung des großen Festsaales wird nicht nur durch die imposante Architektur offenbart, sondern sollte auch mittels raumöffnender, scheinarchitektonischer, vielfigüriger Ausmalung zelebriert werden, was ein Novum für Le Brun und für Frankreich generell gewesen wäre. Die sich daran anschließenden Räume, die keine raumöffnende, aber raumerweiternde Scheinarchitekturen aufweisen, zeigen, sowohl innerhalb der einzelnen Appartements als auch übergreifend, eine Steigerung der Gestaltungsprinzipien. Vergleicht man generell die Ausführungen der Appartements, bestätigt sich zum einen die Widerspiegelung der Funktion des Raumes, zum anderen die späterhin von Germain Boffrand geforderte individuelle Verhältnismäßigkeit zum Bewohner. Das Appartement Nicolas Fouquets wirkt dementsprechend bewusst bescheidener als das des Königs. Ornamentale und figurative Stuckornamente sind allein dem Appartement des Königs vorbehalten.

Innerhalb Fouquets Appartement erkennt man eine Veränderung und eine ansteigend prachtvollere Gestaltung der Zimmer daran, dass das Antichambre nur „peintures en camaïeu“ aufweist, polychrome *Quadri riportati* hingegen erst im Chambre eingesetzt werden. Figurative Darstellungen sind im Antichambre auf wenige Puttenpaare reduziert, die sich am unteren Bereich der Laibung tummeln. Im Chambre, im Salon des Muses, sind lebensgroße Figuren vor eine Scheinarchitektur gesetzt, die dem Raum seinen Namen gaben und sehr dominant wirken.

Ähnliches findet sich im Appartement des Königs. Im Antichambre ist die figurative Darstellung beschränkt auf kleine stuckierte Putten in den Raumecken, was aber gegenüber dem Antichambre von Nicolas Fouquet bereits eine Steigerung aufweist. Während im Chambre Fouquets die Malerei dominiert, wird diese im Chambre du roi zurückgedrängt. Im Bereich der Laibung wird ganz auf Stuckatur gesetzt. Hier treten neben lebensgroßen Allegorien auch Tierfiguren an der Decke auf. Maueröffnungen

sind durch architektonisch ausgeführte Lünetten ausgedrückt. Die gesamte Decke wird zu einer Art Hängekuppel mit Pendentifs und Lünetten uminterpretiert.

Die beiden Cabinets werden ihrer besonderen Funktion auch in der Deckengestaltung gerecht. Die Vormachtstellung des Königs wird schon in den Ausmaßen seines Cabinets gegenüber dem Fouquets deutlich. Für die Ausgestaltung wählte Le Brun bei Fouquet Grotteskenmalerei, für den König eine sehr aufwendige Stuckdekoration, der, berücksichtigt man die vielen freigelassenen Bildfelder, wohl noch eine malerische Ausgestaltung folgen sollte.

Die beiden Räume zum Ehrenhof, das *Chambre Carée* und der *Salon d'été*, lassen sich schwer mit den *Appartements* vergleichen. Die architektonischen Beschaffenheiten oder Voraussetzungen sind ganz andere. Während die übrigen Räume Gewölbe aufweisen, sind diese Räume mit Flachdecken ausgestattet. Das Hauptgestaltungsmittel im *Chambre Carée* sind *Quadri Riportati* mit Grisaille-Imitationen. Im *Salon d'été* werden durch fingierte Kassetten Öffnungen in den Himmel oder mit großformatigen Grisailles Ausblicke in andere Sphären suggeriert.

Nicht zuletzt äußert sich die Steigerung auch in den Rahmen. Im *Appartement Fouquets* sind die Rahmen hauptsächlich in fingierter Weise ausgeführt, nur die Verkleidung der Gesimse der Deckenspiegel sind dreidimensional, haben aber keine Profilierung. Diese wurde erst malerisch erzeugt. Eine Ausnahme bildet das *Cabinet des Jeux*, wo man vollplastische profilierte Rahmen antrifft. Im *Appartement des Königs* hingegen findet man ausschließlich vollplastische und profilierte Rahmen.

Nach den bisher aufgezeigten Unterschieden dürfen die Gemeinsamkeiten, die beide *Appartements* untereinander zeigen, nicht vergessen werden. In den *Antichambres* nehmen die Gewölbespiegel auf die Raumform Bezug. Diese sind proportional deutlich ausladender als die Laibung. Die *Chambres* bieten beide eine flächenmäßig breiter angelegte Laibung. Der Gewölbespiegel ist damit proportional kleiner als diese und nimmt zusätzlich nicht die Raumform auf. Alle malerischen Ausführungen erfolgten in Öl auf Putz. Im *Cabinet des Yeux* kam auch die *Marouflage* zum Einsatz.

Le Bruns theoretische Ansätze zur Perspektive spiegeln sich selbstverständlich in seinen Systemen wieder. In seinen ausgeführten scheinarchitektonischen Ausführungen bleibt er in *Vaux-le-Vicomte* immer nah am Realraum. Die Perspektive ist da-

bei stets uneinheitlich angewendet, was seiner Meinung nach zu einer vollkommeneren Illusion führt. Angereichert werden seine Scheinarchitekturen mit vielen ornamentalen und dekorativen Elementen. Festons, weitere Trompe l'oeil-Elemente und Tierdarstellungen finden sich in jedem Raum, abgesehen vom *Chambre Carée* und *Chambre d'été*, die beide Flachdecken und damit keine scheinarchitektonische Gliederung haben. Die Scheinarchitektur, die dem Realraum nah bleibt, die polyfokalen Betrachterstandpunkte und die Fülle an ornamentalem Schmuck erfüllen die theoretischen Ansätze, die Malvasia für den Begriff *Quadratura* definierte. Es wurde festgestellt, dass die Perspektive bei Le Brun nicht auf einen Betrachterstandpunkt ausgerichtet wurde, sodass seine Scheinarchitekturen nicht als *Quadratura* zu bezeichnen sind, wie man bisweilen in Ausführungen zum Schloss lesen kann. Dass man Le Bruns Scheinarchitekturen allerdings als *Quadratura nach Malvasia* bezeichnen kann, wirft die Frage nach einem Bezug zu Bologneser Malern oder deren Gestaltungsprinzipien auf, der im folgenden Kapitel nachgegangen wird.

II. Vorläufer in Italien

Um die französischen Dekorationssysteme von Charles Le Brun für das Schloss Vaux- le- Vicomte und seine nachfolgenden Ausgestaltungen in Frankreich einordnen zu können, muss man den Blick nach Italien richten, um die Vorläufer solcher Systeme ausmachen zu können. Dort hatten sich ab Mitte des 15. Jahrhunderts die perspektivische Deckenmalerei und die damit verbundenen Deckensysteme in all ihren Facetten entwickelt. Im künstlerischen Bereich äußerte sich ab 1500 die anerkannte Vorbildfunktion Italiens in einem von der französischen Krone vorangetriebenen französisch– italienischen Kunstaustausch. Basierend auf der damaligen neu-entfachten, intensiven Italienpolitik wurden zunächst italienische Künstler und Architekten an den französischen Hof berufen und italienische Kunstwerke nach Frankreich gebracht.²⁰¹ Auch war es üblich, Stipendien an französische Künstler zu vergeben, damit diese eine Studienreise nach Italien unternehmen konnten. Im 17. Jahrhundert war ein Ansteigen des kulturellen Austausches zwischen den Metropolen Rom und Paris zu beobachten.²⁰²

Im Oktober 1642 bekam Charles Le Brun, dank der finanziellen Unterstützung des Chancelier Séguier, die Möglichkeit, nach Rom zu reisen, wo er zeitweise gemeinsam mit Nicola Poussin arbeitete.²⁰³ Allerdings diente diese Reise nicht nur Le Bruns künstlerischer Weiterentwicklung, sondern war auch an Bedingungen geknüpft. Séguier, interessiert an der Antike und der Archäologie, wies Le Brun an, Kopien von Originalen großer Meister und antiken Skulpturen anzufertigen.²⁰⁴

1. Gesicherte Stationen von Charles Le Brun in Rom

Es ist zielführend, in einem ersten Schritt Le Bruns Aufenthalt in Italien nachzuvollziehen, um vorangegangene, impulsgebende Gestaltungssysteme für seine Deckendekorationen für Vaux- le- Vicomte eruieren zu können.

Informationen über seine Zeit in Rom gehen aus diversen Briefwechseln mit seinem Finanzier Sèguier hervor. Zusätzlich können anhand der von ihm kopierten Originale seine Wege in Rom abgesteckt werden.²⁰⁵ So zeugen beispielsweise zahlreiche Ko-

²⁰¹ Erben 2004, S.1, siehe Kapitel 1. Künstler und Kunstwerke im Heerzug des Königs, S. 2-9.

²⁰² Ebenda, IX, S. 27- 37.

²⁰³ Gady 2010, S. 128.

²⁰⁴ Ebenda, S. 132.

²⁰⁵ Bibl. Nat., Ms, Fr. 17217, Livre d' antique tirées d' après celles qui sont à Rome.

prien nach Raffael von Le Brun. Allein dieser Palast bot Le Brun eine Vielzahl verschiedenartiger Dekorationssysteme, die gleichzeitig frühe Werke der perspektivischen Deckenmalerei darstellen. Durch seine erhaltenen Kopien steht fest, dass er die Möglichkeit bekommen hatte, sich -gemäß der Raumfolge im zweiten Stock des Vatikanpalastes- die Stanza di Eliodoro²⁰⁶, die Stanza della Segnatura²⁰⁷ und die Stanza dell'Incendio²⁰⁸ anzusehen. Damit kann man davon ausgehen, dass Le Brun auch die Loggien im zweiten Geschoss, die sich direkt an die vorher genannten Räume anschließen und unter der Leitung Raffaels in den Jahren 1517 bis 1519 entstanden waren, studieren konnte. Auch müsste Le Brun die Sixtinische Kapelle besucht haben. Zwar gibt es keine Kopien nach Michelangelo, die das beweisen könnten, aber solche nach Raffaels Tapisserien,²⁰⁹ die zu dieser Zeit, als Le Brun in Rom weilte, in der Sixtinischen Kapelle ausgestellt waren.²¹⁰

Michelangelos Gewölbedekoration der Sixtinischen Kapelle (Abb. 75), die zwischen 1508 und 1512 entstand, spielt eine wichtige Rolle in der Entwicklungsgeschichte der Deckengestaltung des Cinquecento. Zum einen räumte sie der Deckenmalerei einen bedeutenden Rang ein und stellte damit die Deckenmalerei als eine der wichtigsten Aufgaben der Malerei heraus,²¹¹ zum anderen ist sie hinsichtlich ihres oblongen Grundrisses wegweisend für die Gestaltung der französischen Galerien. Die Kapelle wird von einem Muldengewölbe überfangen mit zwölf Stichkappen entlang der Seiten. Dem Betrachter eröffnet sich ein scheinarchitektonisches Gerüst, welches den Realraum nach oben erweitert, Ausblicke in andere Sphären gewährt, dabei aber den Schwerpunkt auf die vorwiegend steinsichtige Wiedergabe des Innenraumes legt. Zehn Gurtbogen gliedern das Gewölbe, wobei jeweils zwei Bogen als architektonische Einheit zusammengefasst sind, in die ein Bildfeld und zwei Bronzemedallions eingelassen sind. Die dabei entstandenen fünf breiten Bogen nehmen auf die Wandgliederung Bezug, indem sie zwischen den Stichkappen zusammenlau-

²⁰⁶ Dies ergibt sich bsp. aus den Kopien nach Raffael, Charles Le Brun „Die Begegnung Attilas mit Leo dem Großen“, 85 x 130 cm, halbrund; „Die Vertreibung des Heliodor“.

²⁰⁷ Dies ergibt sich bsp. aus den Kopie nach Raffael, Charles Le Brun „Die Schule von Athen“, 85 x 130 cm, halbrund.

²⁰⁸ Gady 2010, S. 132. Gady erkennt in dem Werk „La Thèse du roi en sa jeunesse“, Öl auf Leinwand, 85 x 49 cm, Paris, Galerie Coatalem, in der Figur am linken Bildrand ein Zitat aus Raffaels „Der Borgobrand“, Stanza dell' Incendio. Siehe auch Milovanovic/Maral 2007, Cat. 46.

²⁰⁹ Dies ergibt sich bsp. aus den Kopien nach Raffaels Apostelgeschichte „Wunderbarer Fischzug“ (12 Blätter), „Heilung eines Gelähmten im Tempel“ (18 Blätter), „Schlüsselübergabe“ (10 Blätter), „Ein Opfer des Hl. Paulus“ (40 Blätter), siehe Gady 2010, S. 442, Anm. 460.

²¹⁰ Weddingen 1999, S. 268- 271.

²¹¹ Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 88; Tolnay 1943- 1960.

fen und in Form eines Pilasters an der Wand weiterführen. Die Trennung von Wand und Decke wird durch ein verkröpftes Kranzgesims erreicht. Am Gewölbeansatz werden nicht nur die Lünettenfelder, sondern auch die in den Stichkappen befindlichen Bildfelder durch fingerte Steinrahmen begrenzt. Auf Höhe der Stichkappen erhebt sich eine durch Pilaster gegliederte Scheinarchitektur mit breitem, verkröpftem Gesims. Der Bereich der Laibung wird folglich als eine Mauer uminterpretiert. Die gliedernden Pilaster streben im Bereich des Gewölbespiegels als die bereits erwähnten Gurtbogen weiter. Vor dieses architektonische Gerüst wurden Figuren gesetzt. Auf dem fingierten Gesims vor den Gurtbogen lagern nackte Jünglinge, die Ignudi. In den Pendentifs der Stichkappen sitzen zwischen den Pilastern, wie in eine Thronarchitektur eingefügt, Sybillen und Propheten. Die Zwickelfelder über den Stichkappen füllen bronzefarbene Figuren. Diese vor oder auf die Scheinarchitektur gesetzten Figuren stellen ein Gestaltungsprinzip dar, dem man immer wieder in Italien, später dann auch in Frankreich, begegnet. In Vaux-le-Vicomte trifft man nur im Salon des Muses und in den Entwürfen für den nicht vollendeten Festsaal auf solch lebensgroße Figuren an der Decke. In späteren Arbeiten Le Bruns stellen sie hingegen einen festen Bestandteil dar.

Parallel zu der Sixtinischen Kapelle war zwischen 1508 und 1512 die Decke der Stanza della Segnatura (Abb. 76) entstanden. Die Grundkonzeption der Decke geht auf Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma, zurück. Der rechteckige Raum wird von einem Spiegelgewölbe mit weiten Stichkappen überspannt. Ein dichtes Netz aus fingierter *Stucco finto* Rahmung mit eingelassener, goldgrundiger Grotteskenmalerei und verbindenden Stuckleisten oder Stegen überzieht die Decke. Im Zentrum ist ein Oktogon zu sehen, umgeben von einer fingierten Rahmung, die innen mit einem schmalen Rahmen mit Eierstab beginnt, gefolgt von einer Marmor oder Mauerwerk imitierenden Fläche, erneutem Eierstab, worauf sich goldgrundige, polychrome Grotteskenmalerei anschließt, und mit abgestuftem, doppeltem Rahmen mit Eierstabmotiv endet. An vier Seiten schließen sich runde Bildfelder mit polychromen Figurendarstellungen in Vertikalperspektive auf vergoldetem, fingiertem Mosaikgrund an. In weiterer Folge sind rechteckige Bildfelder in den Gewölbezwickeln zu sehen, die in gleicher Weise wie die Medaillons gestaltet wurden. Die verbleibenden Flächen wurden mit gerahmten trapezförmigen Bildfeldern mit konkaven Einbuchtungen an den Seiten, oder Dreiecken ausgefüllt. Diese Deckengestaltung gibt eine

ganz andere Intension wieder als die Decke der Sixtinischen Kapelle. Sodoma versuchte hier der Decke zunächst keine raumerweiternde Wirkung zu verleihen. Die einzelnen Bildfelder wirken als applizierte Dekoration. Der gesteigerte Einsatz von *Stucco finto* betont die realen Raumbegrenzungen. Diese allerdings versuchte er dann mittels einer fingierten Öffnung in den Himmel in Form eines Mitteloktogs aufzubrechen, womit bereits eine neue Entwicklungsstufe in Bezug auf eine illusionistisch hervorgerufene Architekturöffnung, gegenüber den bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Deckengestaltungen, erreicht wurde. Hierbei muss besonders auf die von Andrea Mantegna zwischen 1467 und 1474 gestaltete Decke der Camera degli Sposi (Abb. 77) im Castel San Giorgio in Mantua verwiesen werden, die erste bekannte illusionistische Gewölbeöffnung in der neuzeitlichen Kunst.²¹² Die gesamte Gestaltung der Camera degli Sposi mit den illusionistischen Pfeilern an den Wänden, dem dadurch entstandenen Stichkappengewölbe, das die Struktur des Spiegelgewölbes weitgehend verheimlicht, kann als Vorbild für die Stanza della Segnatura gewertet werden. In der Gestaltung von Andrea Mantegna in Mantua vereinen sich bereits wegweisende Prinzipien, die für die Entwicklung der Deckengestaltung sowohl in Italien als auch in Frankreich wichtig wurden. In Bezug auf Vaux-le-Vicomte besonders hervorzuheben sind dabei die Verbindung von scheinarchitektonischer Öffnung in den Himmel, die Unterteilung des Gewölbes in geometrische, eng verzahnte Elemente und die Betonung der Fläche durch *Stucco finto*, der die Wiedergabe der Decken nah am Realraum unterstreicht. Allerdings entstand in Mantua die Öffnung in den Himmel in Form eines Okulus mit Balustrade, an der sich die Putten und andere Figuren in stark verkürzter Untersicht noch festhalten können. Eine vermittelnde Architekturzone in Form einer stark verkürzten Balustrade mit daran angelehnten oder sich darauf aufstützenden Figuren zeigt sich auch in der Gestaltung der Sala del Tesoro (Abb. 78) im Palazzo Costabili in Ferrara, deren Urheber lange nicht bekannt war.²¹³ Inzwischen gilt die Deckengestaltung als Werk Benvenuto Tisis, genannt Il Garofalo, entstanden 1503- 1506.²¹⁴ Hier werden Ausblicke in den Himmel oder in eine Landschaft, nicht im Zentrum des Gewölbes, sondern an den Gewölbecken ermöglicht. In der Stanza della Segnatura verzichtete Sodoma nun auf eine Balustrade und ließ die Putten teilweise direkt vor dem blauen Hintergrund schweben. Damit

²¹² Horstmann 1968, S. 3; Schulden 1999, S. 209.

²¹³ Archivio storico dell' arte 1888, S. 193; Venturi 1931, S. 1130; Horstmann 1968, S. 59.

²¹⁴ Angaben des Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, http://www.archeoferrara.beniculturali.it/la--sala-del-tesoro-_pag_pg49_ita.aspx./ (Zugriff 27.5. 2014).

lösen sich die Figuren von der Architektur. Der Himmel dient somit nicht nur zur Aussicht, sondern wird zu einem eigenen Aktionsraum. Das Raumerlebnis erweiterte man dadurch um eine weitere Sphäre. Sowohl in Mantua als auch in der Stanza della Segnatura ist der Platz minimal, den die Gewölbeöffnung einnimmt.

Eine weitere Möglichkeit der Deckengestaltung zeigt die Decke der Stanza di Eliodoro (Abb. 79), die zwischen 1511 und 1514 ausgemalt wurde.²¹⁵ Das den Raum überspannende Spiegelgewölbe, ebenfalls mit weiten Stichkappen, erscheint mittels fingierter Stuckleisten als Kreuzgewölbe. Die goldgrundigen, breiten Rahmenstege mit applizierten Stuckornamenten verlaufen über die Gratbogen zur Mitte des Gewölbes, wo sie das Wappenmedaillon im Zenit und den breiten, umsäumenden Kranzstuck umrahmen. In Verbindung mit den konkaven Stegen entstehen um das Zentrum trapezförmige Felder.²¹⁶ Raffael gestaltete diese in Form von fingierten, gespannten Tüchern oder Teppichen. Diese *velaria* oder *arazzi* finden sich häufig in Raffaels Werken,²¹⁷ die speziell in der Stanza di Eliodoro eine ambivalente Erscheinung der Decke bewirken. Auf den ersten Blick vermitteln die Bildteppiche einen Ausblick in andere himmlische Sphären. Gleichzeitig erscheinen sie als geblähte Segel, befestigt mit Ösen, und sind damit als Variante eines *Quadro riportato* einzuordnen mit der Funktion eines autonomen, mobilen Bildträgers. Damit konnte Raffael die Darstellung von starken perspektivischen Verkürzungen des *sotto in su* umgehen.²¹⁸

Ähnlich der Stanza della Segnatura gibt sich das Gewölbe der Stanza dell'Incendio (Abb. 80), welches Perugino unter Julius II. ausgemalt hat.²¹⁹ Fingierte mauersichtige Stege mit weißen Stuckelementen auf goldenem Grund durchziehen das breite Stichkappengewölbe entlang der Gratbogen. Ein polychrom gestaltetes Wappen nimmt das Zentrum ein. Innerhalb der Zwickel öffnen fingierte mauersichtige Tondi den Raum zum Himmel. Die himmlischen Szenen erscheinen in leichter Untersicht. Die Komposition der fiktiven Tondiöffnungen oder Okuli wiederholt

²¹⁵ Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 136.

²¹⁶ Diese Gestaltung stammt noch aus der ersten Ausstattungsphase, die 1511 unter Julius II. angefangen worden war. Papst Leo ließ den Bereich der Trapezfelder entfernen, um Platz für alttestamentarische Szenen zu schaffen.

²¹⁷ Das Motiv des Segels geht auf antike Deckengestaltungen zurück. In der Domus aurea, die Raffael (wie bereits erwähnt) besuchen durfte, finden sie sich als Gestaltungselement an der volta dorata, siehe Fastenrath 1990; S. 27- 38; Dacos 2008, S. 32.

²¹⁸ Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 21.

²¹⁹ Ebenda, S. 137.

Giovanni Alberti 1592 in der Sacrestia Vecchia (Abb. 81) in Giovanni in Laterano in Rom, wobei er sich einer architektonischen Vermittlerzone bediente, wie man es schon bei der Camera degli Sposi sehen konnte. Daran ist auch zu erkennen, dass die Entwicklung der scheinarchitektonischen Deckenmalerei keineswegs stringent war. Die Putten zeigt Alberti stark verkürzt in Untersicht. Wie in der Stanza della Segnatura gibt es bei Perugino in der Stanza dell' Incendio keine Vermittlerzone, die in den Himmel überleitet. Die Gewölbeöffnungen nehmen hier aber einen größeren Raum ein. Die Flächen um die Tondi zeigen polychrome Grottesken- und Arabeskenmalerei auf goldenem Grund, die den Realraum betonen.

Die Loggien des Vatikans (Abb. 82),²²⁰ entstanden zwischen 1517 und 1519, sind nicht nur ein frühes Beispiel einer Gewölbedekoration der Renaissance, sondern können auch als Paradebeispiel gelten, da sie im Grunde eine Vielzahl an Gestaltungsweisen in sich vereinen: Stuckdekoration, *Stucco finto*, *Quadri riportati*, scheinarchitektonische Öffnungen in den Himmel und Grotteskenmalerei. Die Loggien erstrecken sich über dreizehn Joche, wobei jede Raumzelle einen beinahe quadratischen Grundriss und ein hohes Spiegelgewölbe aufweist. Die insgesamt sieben verschiedenen Dekorationssysteme, die Raffael in Zusammenarbeit mit Giovanni da Udine für die Loggien konzipierte,²²¹ entsprechen sich zunächst in einem quadratischen Bildfeld, welches den Gewölbespiegel ausfüllt, und einer Unterteilung der Laibung in Abschnitte, sodass immer neun Kompartimente entstehen, die in der Aufsicht die Form eines griechischen Kreuzes ergeben. Das siebte Joch bildet die Mitte, sie wird als solche durch eine eigene Gestaltung des Gewölbes gekennzeichnet, während, achsensymmetrisch von ihr ausgehend, sich je zwei Joche im Dekorationssystem entsprechen.²²² Das Alleinstellungsmerkmal von Joch VII (Abb. 83) ergibt sich aus dem weißen und vergoldeten Stuck auf weißem Grund, der das Erscheinungsbild des Jochs dominiert. Das Mittelfeld, welches von vielen aneinandergesetzten Stuckrahmen eingefasst ist, wird an jeder Seite von zwei Säulen, die sich nach unten zu Kandelabern verändern, gestützt. Diese flankieren gleichsam je ein rechteckiges, gerahmtes Bildfeld, welches die gesamte Höhe der Laibung einnimmt. Die rechteckigen Bildfelder sind mit polychromer Malerei versehen. Die komplett in die Lai-

²²⁰ Auswahl von Überblickswerken: Dacos 1997; Davidson 1985; Denker Nesselrath 1993; Dacos 2008.

²²¹ Vasari 1568, Vol. IV, S. 197-99.

²²² So entsprechen sich Joch I und XIII, II und XII, III und XI, IV und X, V und IX, VI und VIII.

bung eingestellten *Quadri riportati* mit vollplastischer Rahmung führte Le Brun ebenfalls im Cabinet du roi in Vaux-le-Vicomte aus. Auch das Prinzip, die Gewölbeecken mittels eines langgezogenen Gegenstandes zu definieren, kann er von Raffaels und Da Udines Gestaltung übernommen haben.

Joch VIII (Abb. 84), stellvertretend für die äquivalente Gestaltung in Joch VI, zeigt eine Gliederung des Gewölbes mittels fingierter Leisten mit polychromer Arabesken- und Grotteskenmalerei. In der Laibung wurden mittig an den Seiten polychrome Szenen in einem fingierten mauersichtigen Rahmen eingesetzt. Die Rahmeninnenseiten zeigen die Wiedergabe von Schatten, folgen damit den in leichter Untersicht gezeigten Szenen. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, als schaue er durch ein Fenster in eine weitere Sphäre, jedoch nicht in den Himmel. Das Motiv der Maueröffnungen wird also bereits verfolgt, ohne allerdings die Öffnung in eine flächige Mauer zu integrieren, wie man es bei Le Brun sehen kann. Vielmehr passen sich diese Öffnungen in ein scheinarchitektonisches Gewölbe ein, das mit Grotteskenmalerei überzogen sowie mit einem gewellten Gesims leicht erhöht ist. Der Gesamteindruck wirkt flächig dekorativ. Raffael verfolgte in diesem Joch eine Raumerweiterung. Mit derselben Intension gestaltete er auch Joch X und XII. Ausblicke in andere Sphären ermöglichen abermals mittig positionierte Öffnungen. In Joch X (Abb. 85) fingierte Raffael in den Ecken noch Lünetten am unteren Rand der Laibung, während die Ecken in Joch XII (Abb. 86) flächig mit Arabesken auf Goldgrund gestaltet wurden. In Joch I (Abb. 87), analog zu Joch XIII, sollte die Decke noch nicht einmal mehr optisch erhöht werden. Raffael gab eine kleinteilige Kassettendecke wieder. In absolutem Kontrast dazu stehen die Joche IX (Abb. 88) und V, die eine Variante von illusionierten Raumöffnungen offenbaren. Entsprechend Joch VIII treten polychrome Szenen in Untersicht mit Rahmen in den Seitenmitten auf. Wieder sind die Innenseiten der Rahmen am oberen Rand zu sehen, was im Joch VIII noch zu einer Illusion von Maueröffnung führte. Nun wirken diese Rahmen in Kombination mit den scheinarchitektonischen Öffnungen in den Himmel, die sich in den Ecken auftun, beinahe irritierend, da man zwischen den Rahmen, die im Grunde wie Gurte imponieren, *Quadri riportati* erwartet hätte, die eine Fläche ersetzen würden und somit logischer Kontrast zu der sich daneben öffnenden Architektur wären. Raffael kombiniert ein raumbehahendes Mittelfeld im Gewölbespiegel mit ebenfalls nah am Realraum belassenen Mauerrahmen, die Ausblicke in andere Sphären gewähren, und Architektur-

öffnungen, die direkt auf einen Betrachterstandpunkt in der Mitte des Jochs ausgelegt sind.²²³ Diese Art der Gewölbeöffnung in Form einer solch monumentalen Architekturzone ist neuartig.²²⁴ Die Architektur wurde um eine ganze Etage aufgestockt. Diese fingierten Raumöffnungen wurden Grundlage einer großen Rezeption. Tibaldi entschied sich 1552 für eine ähnliche Deckengestaltung in der Sala Ulisse (Abb. 89) im Palazzo Poggi in Bologna. Die Einteilung der Decke ist gleich. Unterschiede bilden die Gurte, die nicht wie bei Raffael fingiert, sondern aus Stuck sind. Zusätzlich fügte er zwischen die Bogen, innerhalb deren keine scheinarchitektonische Öffnung verfolgt wurde, *Quadri riportati* ein. Diese rücken in Kombination mit den stuckierten Gurten, die ohnehin die Deckengrenzen aufzeigen, die Decke in Nähe zum Betrachter. Stark an Raffaels Lösung erinnernd, gestaltete Domenichino 1609 die Decke in der Sala di Diana (Abb. 90) im Palazzo Odescalchi in Bassano Romano. Architektonische Stege teilen die Decke ebenfalls in neun Kompartimente und verhaften damit die Scheinarchitektur nahe am Realraum. Das Mittelfeld, das eine Szene in Vertikalperspektive zeigt, wird allerdings nicht von einer fingierten Tafelbildrahmung umgeben, die sie als *Quadro riportato* ausgewiesen hätte, und wirkt dadurch für den Betrachter unlogisch, da sogar Schatten am Rand der Streben ein Fenster mit direktem Ausblick in den Himmel suggerieren. Die Gewölbeecken zeigen eine Architekturöffnung mit Plateau als Übergang. An den Schmalseiten wurden in der Mitte in die Architekturstreben fingierte *Quadri riportati* eingepasst. An den Längsseiten sind hingegen Szenen in Untersicht dargestellt, die einen Ausblick in die Landschaft oder auf eine weitere figurative Szene zeigen. Diese Kombination trägt nicht zu einer logisch nachvollziehbaren Raumillusion bei. In Joch XI (Abb. 91) nahm Raffael das Prinzip der Architekturöffnungen in den Ecken erneut auf. Mittels Streben, die von den Raumecken zum Mittelfeld gehen, zieht er eine weitere Ebene ein und bringt damit die Scheinarchitektur noch näher an den Realraum.

In der Villa Farnesia wirkte Raffael von 1517 bis 1518.²²⁵ Während seines Besuches dort konnte Le Brun eine weitere Entwicklungsstufe in Raffaels Deckenge-

²²³ Eine Schrägsicht führt zur Verzerrung der Scheinarchitektur.

²²⁴ Horstmann 1968, S. 74.

²²⁵ Der Entwurf der Decke stammt von Raffael. Die figurative Gestaltung übernahm hauptsächlich Guliano Romano und Francesco Penni, für die Blütengirlanden war Giovanni da Udine zuständig. Als die Arbeit an den Fresken wegen des Todes Raffaels unterbrochen wurde, war die Umrahmung der Lünetten und der Stiehkappen noch nicht abgeschlossen, erst Carlo Maratta schloss die Arbeiten 100 Jahre später ab. Siehe dazu: Golzio 1936, S. 65; Frommel 1961, S. 8; Shearman 1964, S. 66; Schwarzenberg 1977, S. 107; Fastenrath 1995, S. 105.

staltung erleben.²²⁶ Der rechteckige Saal (Abb. 92), damals eine offene Loggia, zeigt ein den gesamten Raum überziehendes Spiegelgewölbe. Der Gewölbespiegel wird von zwei nebeneinander gereihten, fingierten Bildteppichen, den sogenannten *arazzi*, dominiert, die Raffael schon in der Stanza dell'Incendio anwendete. Befestigt wurden diese an illusionierten Blütengirlanden, unter denen eine Pergolakonstruktion vermutet werden muss. Diese Blüten- oder Fruchtgirlanden umgeben den gesamten Gewölbespiegel und leiten in die Laibung über, wo sie die architektonische Struktur der Stichkappen nachvollziehen. Anders als bei Le Brun, der Girlanden rein als ornamentalen Schmuck verwendete, dienen diese Girlanden bei Raffael als Äquivalent für scheinarchitektonische Elemente. Sie laufen entlang der Stichkappen zwischen den Fenstern des Attikageschosses. In den durch die Girlanden entstandenen Zwickelfeldern sind großformatige, mythologische Figuren und auf Wolken schwebende Putten vor blauem Himmel zu sehen. Der Ausblick in den Himmel wird hier mit einer ganz eigenen Darstellungsweise ermöglicht. Durch das Fehlen konkreter Scheinarchitekturen wird der Raum entmaterialisiert. Bereits Frommel stellte fest, dass der Betrachter, der die Loggia von draußen betritt, sich unter freiem Himmel wähnte.²²⁷ Die Bildteppiche, die eine abgewandelte Form des *Quadro riportato* darstellen, unterstützen den luftigen Charakter der Loggia und bewirken gleichzeitig, dass man als Betrachter verschiedene Realitätsebenen wahrnehmen kann. Geschützt unter einem Sonnensegel ist man Teil der irdischen Sphäre, gleichzeitig aber im Freien, also auch unmittelbar in himmlischer Sphäre. Während Raffael in den Loggien gattungsübergreifend arbeitete, ist die Decke der Villa Farnesia rein malerisch ausgeführt. Raffaels Intension der Entmaterialisierung des Raumes findet sich in Le Bruns Schaffen überhaupt nicht.

Charles Le Brun berichtete von der Erlaubnis Kardinals Barberini, den Palazzo Farnese besuchen zu dürfen, um dort eine Kopie nach Raffael anfertigen zu können.²²⁸ Zwischen 1598 und 1601 arbeitete Annibale Carracci an der Freskierung des Galeriegewölbes (Abb. 93) des Palazzo Farnese.²²⁹ Der Raumtypus der Galerie hatte sich in Italien im Cinquecento, laut Wolfram Prinz, zum wichtigsten Raum zur Re-

²²⁶ Beauvais 2000, cat. 2717- 2736; Gady 2012, S. 134.

²²⁷ Frommel 1961, S. 35.

²²⁸ Jouin 1889, S. 396. Brief von Le Brun an Séguier datiert: Rom, der 25 Juli 1643.

²²⁹ Zapperi 1994, S. 147.

präsentation innerhalb eines Palazzos entwickelt.²³⁰ Dieser wurde damals als Bankettsaal genutzt.²³¹ Der ungefähr zwanzig Meter lange, rechteckige Raum wird von einem hohen Tonnengewölbe überspannt, welches durch scheinarchitektonische Felder gegliedert wird. Ein illusioniertes hellgraues, mauersichtiges Rahmengerüst, welches als dünne, gräuliche Stege wahrgenommen wird, gliedert die Decke der Länge nach in einen breiteren Mittel- und zwei schmalere Seitenstreifen. Eingebettet in dieses Gerüst dominiert ein großes, querformatiges Mittelfeld in Form eines *Quadro riportato* mit mauersichtiger Tafelbildrahmung den Mittelstreifen. An den Seiten grenzen zwei schmalere, hochkantige *Quadri riportati* mit fingierter, vergoldeter Tafelbildrahmung an. Daran anknüpfend wird ein fingiertes Gesims aus Architrav, Fries und Geison sichtbar, welchem das Rahmenwerk im mittleren Bereich, in das die drei *Quadri riportati* eingebettet sind, optisch vorgelagert ist. Der Raum wird also illusionistisch horizontal nach oben erweitert, zwei unterschiedliche Niveaus werden angedeutet, es erfolgt aber keine Öffnung in den Himmel. Der illusionistisch hervorgerufene Niveauunterschied an den Seiten zwischen Gesims und dem vorgelagerten Rahmenwerk wird zweifach formuliert. Zum einen entschied sich Carracci, das Rahmengerüst im Gewölbescheitel durch zwei übereinandergestellte *Quadri riportati* tragen zu lassen (Abb. 94a, b). Diese sind an den Schmalseiten in die Lünette der Gewölbelaibung, leicht gekippt, eingestellt, deren Höhe schon von dem unteren *Quadro riportato* gesprengt wird. Das obere *Quadro riportato* ist deutlich kleiner und wird von polychromen Satyrn flankiert, die auf dem unteren sitzen. Sie richten ihren Blick zum Gewölbe hin, was einen gewissen Abstand zur Gewölbedecke andeutet. Durch die Schrägstellung berührt das obere Ende des kleineren *Quadro riportatos* die Außenseite des Rahmengerüsts, womit das Nahverhältnis von Laibung und vorgelagertem Gewölbespiegel verdeutlicht wird. Zum anderen wird durch die Schattenführung im Gesims eine illusionistische Höhe suggeriert. Die Laibung zeigt eine Scheinarchitektur. Gerade diese Gestaltung ist in Bezug auf Le Brun relevant. Eine Gliederung der Mauer wird zunächst durch fingierte Hermen erreicht, die gleichzeitig das umlaufende Gesims und den damit verbundenen, vorgelagerten Gewölbespiegel tragen. Sie befinden sich an den Längsseiten in Verlängerung der vertikalen Rahmen des Gewölbes und entsprechen der Pilasteranordnung der Wände. Die Fläche innerhalb der Hermen ist an den Längsseiten alternierend mit *Quadri riportati*

²³⁰ Prinz 1970, S. 59.

²³¹ Zapperi 1994, S. 155.

oder grünlichen Grisaillemedaillons gestaltet (Abb. 95). In die Scheinarchitektur eingebundene Grisaillemedaillons sind in Vaux- le Vicomte und in Le Bruns nachfolgenden Decken häufig umgesetzte Gestaltungsprinzipien. Im Zentrum der Laibung an den Seiten ist ein großes *Quadro riportato* mit goldenem Rahmen eingestellt, was in gewisser Weise die Komposition der Schmalseiten wiederholt. Oberhalb und unterhalb der *Quadri riportati* finden sich Masken, Blütengirlanden und Muschelornamente. Großformatige, polychrome Figuren sowie Ignudi, wie man sie von der Sixtinischen Kapelle kennt, lagern an dem Gesims. Solche Hermen und Ignudi verwandte Le Brun zwar nicht in Vaux- le- Vicomte, sie finden sich aber in seinen danach entstandenen Deckenkompositionen. Die Gewölbeecken demonstrieren eine Öffnung der Architektur, eine Balustrade leitet zum Himmel (Abb. 94c).

Die Decke des Palazzo Farnese ist nicht nur entwicklungsgeschichtlich eine wichtige Station, der Vergleich mit Le Bruns Schaffen zeigt, dass Le Brun Gestaltungsprinzipien übernahm und in Vaux- le- Vicomte weiterentwickelte.²³² Carracci nutzte den Bereich der Laibung, um zwei Kräfte gegeneinander arbeiten zu lassen. Zum einen die raumerweiternden Ausblicke, die in den Ecken mit vermittelnder Balustrade angezeigt werden, und die direkten Öffnungen an den Längsseiten. Zum anderen die eingestellten fingierten *Quadri riportati*, die eine solche optische Erweiterung verhindern. Den gleichen Effekt erwirkte Le Brun im Salon des Muses und auch im Antichambre du roi. Carracci bediente sich ausschließlich einer malerischen Ausgestaltung. Mit der Wiedergabe von fingiertem Stuck erreichte Carracci verschiedene Illusionsgrade.

Eine weitere Station in Rom war die Villa Medici, wie aus einem Brief Charles Le Bruns an Séguier hervorgeht, datiert auf den 15 März 1643.²³³ Diese Villa wurde 1576 von Kardinal Ferdinando I. de' Medici für seine Antikensammlung gekauft, die Le Brun in vielen Kopien festhielt.²³⁴ Bei diesen Besuchen in der Villa konnte Le Brun sicherlich einen Blick auf die Innendekoration werfen. Jacopo Zucchi hatte dort um 1580 zwei Zimmerdecken gestaltet,²³⁵ eine in der Sala de elementi und eine in

²³² Siehe auch Thuillier 1988, S. 433- 436.

²³³ Courrier de l'art 1885, S. 9; Jouin 1889, S.45; siehe auch Gady 2010, S. 130.

²³⁴ Vincenti/ Benzi 2003, S. 268, 270.

²³⁵ Über eine genaue Datierung ist man sich nicht einig. Siehe Morel 1991, S. 90- 91.

der Sala delle Muse, die beide einen deutlichen Bezug zu Le Bruns Salon d'été in Vaux-le- Vicomte aufzeigen. Die Räume der Villa Medici haben eine kassettierte Flachdecke mit enormen Vertiefungen in beinahe identischer Komposition. Vor allem die Sala delle Muse (Abb. 96, 97) kann meiner Meinung nach als Vorbild für Le Bruns Salon d'été gewertet werden. Daher wird nur diese Decke näher betrachtet werden. Sie überspannt den rechteckigen Saal in streng geometrischer Konstruktion. Mittels Leisten oder Balkensystemen wurde sie in viereckige oder rechteckige Kompartimente unterteilt. Die durchziehenden Balken sind mit polychromer Malerei gestaltet, an den Schnittstellen der Balken finden sich applizierte, vollplastische goldene Rosetten, in die Länge gezogene Medaillons oder goldene Masken. Ein großes rechteckiges Feld mit eingeschriebenem, ovalem Bildfeld nimmt das Zentrum der Decke ein und beansprucht dabei zwei Drittel der Breite. Das zentrale Oval wird mittels einer besonders breiten Rahmung hervorgehoben, wobei jeder Rahmen andersartig gestaltet ist und deutlich über das Niveau des Leistensystems heraustritt. Darauf ausgerichtet füllen je zwei schmalere, rechteckige Felder die Fläche in der Breite. An den Schmalseiten wurde der Rest der Decke in je drei gleich große, quadratische Felder unterteilt. In diesen oberhalb und unterhalb des Zentrums der Decke angereihten quadratischen Feldern wurden außen oktagonale Felder eingelassen, deren breite Rahmung, ebenso wie die des Mittelovals, über das Niveau der Balken hinausgeht. Im mittleren Feld der Reihe füllt eine szenische Darstellung das gesamte Quadrat aus. Die Parallelen zu dem Salon d'été äußern sich vornehmlich in der Gestaltung der aneinandergereihten Quadrate an den Schmalseiten. Beide Decken zeigen eine Dreiteilung mittels alternierender, oktogonaler und quadratischer Bildfelder. Im Sala delle Muse sind alle Darstellungen, die himmlische Szenen wiedergeben, in Vertikalperspektive konzipiert. Dabei ist das Mittelfeld zu einer Betrachterseite hin ausgelegt. Dieser Ausrichtung schließt sich auch die darunter liegende Reihe der Darstellungen an. Die darüber liegenden Felder zeigen eine uneinheitliche Justierung, da sich die Darstellungen der seitlichen Oktogone zur Außenwand hin orientieren, die des Mittelfeldes zu einem der äußeren Oktogone.²³⁶ In Vaux- le- Vicomte sind im Salon d'été alle Felder bis auf das Mittelfeld, welches in leichter Untersicht wiedergegeben ist, vertikalperspektivisch gestaltet, wodurch Le Brun eine Akzentuierung des zentralen Mittelfeldes erreichte, ohne dieses flächenmäßig oder durch

²³⁶ Es ist vorstellbar, dass dies im Rahmen von Renovierungsarbeiten verändert worden ist.

eine gesteigerte Rahmung hervorzuheben, wie es Zucchi im Sala delle Muse umsetzte. Le Brun übersetzte also Elemente der Kassettendecke in die Gestaltung der Flachdecke des Salon d'été. Dass diese wohl nicht in der Tradition der „soffitti veneziani“ steht, wird damit einmal mehr untermauert, da wohl gerade die Decke der Sala delle Muse in der Villa Medici die Impulse für seine Ausschmückung im Salon d'été lieferte. Auch die Frieszone der Sala delle Muse zeigt Gestaltungsprinzipien und Elemente, die Le Brun in Vaux-le-Vicomte auch in anderen Zimmern verwandte oder weiterentwickelte. Die Verbindung von der Frieszone des Chambre Carée wurde bereits auf Grund der eingestellten *Quadri riportati* aufgezeigt. Hinzu kommt eine Motivübernahme. Der im Chambre Fouquets im ersten Stock in den Ecken emporragende Lyra-anmutende Aufsatz könnte eine Variante der am Fries von Zucchi eingesetzten podestartigen Stützen (Abb. 98) sein, auf denen ebenfalls fingierte Reliefmedaillons eingelassen wurden.

Noch einmal auf die Deckenkomposition des Salon d'été zurückkommend, muss noch auf eine weitere, ganz ähnliche Deckendekoration verwiesen werden. Diese findet sich im Oratorio de San Rocco (Abb. 99) in Bologna. Die Flachdecke mit Balkenleisten wurde von Girolamo Curti 1626 entworfen.²³⁷ Er unterteilte sie in achtzehn Kassettenöffnungen, wobei die Schmalseite analog zur Sala delle Muse in der Villa Medici und dem Salon d'été in Vaux-le-Vicomte in drei Kompartimente aufgeteilt wird. In Freskotechnik wurden diese „vani“ dann in Zusammenarbeit von Curti und den damaligen bedeutendsten Bologneser Künstlern gestaltet. Curti übernahm dabei die scheinarchitektonischen Elemente. Wie es Le Brun späterhin auch im Salon d'été in Vaux-le-Vicomte umsetzte, wechselte Curti zwischen quadratischen und oktogonalen Öffnungen. Fingierte Stuckleisten umziehen zunächst die Innenseiten der Kassetten, um die Flachdecke optisch zu erweitern. In jeder zweiten Kassette schließt sich noch eine oktogonale Leiste an. In den restlichen Kassetten (Abb. 100) finden sich lediglich kleine quadratische Einzüge an den Ecken, bevor sich eine in die Höhe ragende fingierte Balustrade anschließt, in den Himmel überleitend. Die in Untersicht dargestellten Figuren wurden von einer Vielzahl von Künstlern gefertigt.²³⁸ Anders als in der Sala delle Muse in der Villa Medici findet hier keine Kulmination im Zentrum statt, die einzelnen Kompartimente sind sowohl in ihrer techni-

²³⁷ Feinblatt 1992, S. 50.

²³⁸ Die mitwirkenden Künstler waren: Angelo Michele Colonna, Domenico Canuti, Francesco Giovanni Gessi, Giacomo Cavedoni, Lucio Masseri, Luigi Valesio.

schen Ausarbeitung als auch flächenmäßig gleichgestellt. Die Öffnungen in den Himmel erscheinen im Salon d'été unvermittelter, unterscheiden sich also von denen Curtis im Oratorio di San Rocco.

2. Weitere mögliche Stationen Le Bruns in Rom und Mittelitalien

Man muss davon ausgehen, dass Le Brun nicht nur die bisher besprochenen Orte besuchte. Seine Arbeiten zeigen Gestaltungsweisen, die den Besuch anderer Paläste und damit die Auseinandersetzung mit weiteren, auch überregionalen Künstlern und Deckengestaltungen nahelegen. In seinen Deckengestaltungen in Vaux-le-Vicomte finden sich Parallelen zu Arbeiten von Giovanni Lanfranco, Veronese oder Pietro Cortona. Auch die Anlehnung an Bologneser Künstler, Agostino Mitelli, Angelo Michele Colonna und Girolami Curti soll im Folgenden begutachtet werden.

Lanfranco gestaltete zwischen 1624 und 1625 den oberen Saal (Abb. 101, 102) der Villa Borghese. Es galt, ein Spiegelgewölbe mit unregelmäßig angeordneten Stichkappen zu gestalten, das sich über einen langgezogenen, rechteckigen Raum spannt. Den Gewölbespiegel schmückt ein rechteckiges Mittelfeld mit fingierter Goldrahmung. Die daran anschließende Laibung zeigt eine Scheinarchitektur, die von Stichkappen unterteilt wird. Zunächst rahmt ein erhöhtes fingiertes Geschoss, von welchem man die stark kassettierte Unterseite sieht, das Mittelfeld ein. Kleine Okuli unterstützen die optische Erhöhung und gewähren Ausblicke in den Himmel. Getragen wird dieses Geschoss von einer fingierten Kassettendecke mit Konsolgesims, das mit den Stichkappen verkröpft ist. Innerhalb dieser Stichkappen zeigen gerahmte Lünetten mythologische Gestalten vor einer Landschaft und lassen Blicke in den Himmel zu. Die Innenseite der Stichkappen wird als stuckierte Decke mit fingierten goldgerahmten Grisaillemedaillons wiedergegeben. Zwischen den Stichkappen sind auf einem Gesims Marmor- oder Stuckatlanten positioniert, die die Kassettendecke und das sich darüber erhebende Konsolgesims tragen. Zwischen den drei mittleren Stichkappen auf den Längsseiten war Platz für je zwei Atlanten, während zwischen der ersten und zweiten Stichkappe sowohl von rechts wie auch von links vier Atlanten passten, mit einer großen Vase in ihrer Mitte. Ein mit Nuten besetztes Gesims leitet zur Wand über. Hier ist eine klare Trennung von Wand und Decke zu erkennen. Die gesamte Decke ist in Freskotechnik gestaltet. Es gibt keinen vollplasti-

schen Stuck. Die himmlische Szene des Mittelfelds ist in leichter Untersicht wiedergegeben.

Die Gestaltung dieser Decke zeigt viele Parallelen zu der 1601 entstandenen Galleria Farnese von Annibale Carracci. Neben dem Verzicht auf Stuck steht die Scheinarchitektur im Vordergrund und nimmt den größten Raum ein. Sowohl in der Galleria Farnese als im oberen Saal der Villa Borghese erfüllt die in die Breite angelegte Scheinarchitektur die Aufgabe einer optischen Raumerhöhung mit seitlichen Ausblicken in den Himmel. Lanfrancos Maueröffnungen in der Laibung zeigen eine horizontale Verlängerung des Gewölbespiegels, wodurch die Mauerdicke ersichtlich wird. Dieses Gestaltungselement übernahm Charles Le Brun sowohl im Salon d'Hercule wie auch im Salon des Muses. Ebenso scheint Le Brun Gefallen an Lanfrancos optischer Erhöhung der kassettierten Decke mittels Konsolgesims gefunden zu haben, welches er in abgewandelter Form an der Decke des Salon d'Hercule umsetzte. Auch die in die Fensteröffnungen gestellten Vasen scheinen als Vorbild für Le Bruns Deckendekor gedient zu haben. Zwar benutzt er meist Blumenkörbe, aber motivunabhängig steht hier das Einstellen in die Öffnungen im Vordergrund.

Das Motiv der seitlichen Maueröffnungen findet sich auch in Veroneses Ausführungen in der Villa Barbaro in Maser. Das Augenmerk ist hier besonders auf die 1560 bis 1561 ausgemalte Stanza di Bacco (Abb. 103) zu richten. Der rechteckige Raum mit Tonnengewölbe erscheint durch seine allumfassende illusionistische Wand- und Deckenmalerei als plinianischer Pavillon, der im Bereich der Wand zu jeder Seite Ausblicke in eine Hügellandschaft zulässt, in die er eingebettet scheint.²³⁹ Der Bereich der Gewölbewangen zeigt verschiedene Aufbrüche in der fingierten Marmorwand. An den Aussenseiten der Längsseiten zeigen sich Öffnungen in rechteckiger Form (Abb. 104), flankiert von zwei Karyatiden, die ein Konsolgesims tragen. In der Mitte der Längsseite erscheinen die Öffnungen wesentlich größer, mit viertelkreisförmigen Eckeinzügen am oberen Rand und sitzenden, großformatigen, mythologischen Figuren, insgesamt von einem Dreiecksgiebel bekrönt. Dieselben Öffnungen finden sich auch in den Lünetten der Schmalseiten, diesmal von Hermen flankiert, ohne eingestellte Objekte oder Figuren (Abb. 103a). Diese Form entspricht exakt den in Vaux-le-Vicomte gezeigten Öffnungen im Salon des Muses. Die

²³⁹ Fischer 2013, S.10.

schlichte rechteckige Form verwendet Le Brun hingegen im Salon d'Hercule und wiederholt sie in der Galerie d'Apollon im Louvre. In der Villa Barbaro betont die Wiedergabe der Rahmeninnenseite durch leichte Untersicht die Mauertiefe, im Fall der Mittelöffnungen, mit den auf dem Gesims lagernden Figuren, wird die Raumtiefe hervorgehoben. Das Motiv der horizontal fortgeführten Gewölbedecke als zusätzliche Tiefenraumwirkung, wie bei Veronese oder Lanfranco, zeigt sich in noch ausgeprägterer Weise im Palazzo Spada in Rom, für den Agostino Mitelli und Angelo Michele Colonna 1635 mit der Ausgestaltung der Sala delle Abundanze, auch Sala Grande genannt, verpflichtet wurden.²⁴⁰ Dieser Raum zeigt eine Flachdecke. Die Frieszone (Abb. 105) wird mittels eingestellter Atlanten, die die reale Decke zu tragen scheinen, und einer illusionistischen Balustrade als eigenes Architekturgeschoss uminterpretiert. Dieses Gestaltungsprinzip wandte Le Brun nicht in Vaux-le-Vicomte an, aber später bei der Gesandtentreppe in Versailles. Der Palazzo Spada könnte (neben dem Palast Chigi Odescalchi) der Ort gewesen sein, an dem Le Brun mit den Bologneser Quadraturisten in Rom in Berührung kam. Die Gestaltung der Frieszone im Palazzo Spada offenbart nur allerdings wenig der Gestaltungsprinzipien, für die Colonna und Mitelli bekannt sind. Die Besonderheiten der Bologneser *Quadratura* genau herauszuarbeiten, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es sei auf Ebria Feinblatt verwiesen, die sich intensiv mit diesen Künstlerpersönlichkeiten und der Bologneser *Quadratura* beschäftigt.²⁴¹ Die Eigenschaften der Arbeiten Colonnas und Mitellis lassen in der Regel eine sehr komplexe Scheinarchitektur erkennen, bestehend aus mehreren übereinander geschichteten Ebenen, die meist schräg nach oben zusammenlaufen zu dem zentralen Bildfeld (Abb. 106, 107). Angereichert werden diese oft konkaven und konvexen Architekturelemente mit reicher Ornamentik. Die Perspektive ist dabei auf mehrere Fluchtpunkte und Betrachterstandpunkte hin konzipiert.²⁴² Wie bereits häufig thematisiert, entspricht das Le Bruns Vorstellungen. Als komplexe Scheinarchitekturen im Sinne Colonnas und Mitellis lassen sich Le Bruns Gestaltungsweisen aber nicht beschreiben. In Rom konnte Le Brun ausser dem genannten Saal im Palazzo Spada keine weiteren Arbeiten von ihnen bewundern. Im Palazzo Odescalchi (Abb. 108, 109) gibt es allerdings eine Deckengestaltung, die unter Vorbehalt Girolamo Curti, dem Vorreiter der Bo-

²⁴⁰ Malvasia 1841, S. 38; Passeri 1786, S. 314; Vergleich von Malvasia und Passeri zeigt keine Übereinstimmung im Auftragsdatum; Neppi 1975, S.126.

²⁴¹ Feinblatt 1992.

²⁴² Schulten 1999, S. 230.

logneser *Quadratura*, zugeschrieben wird.²⁴³ Die Decke mit Stikkappengewölbe zeigt ein fingiertes *Quadro riportato* mit breiter Rahmung im Zentrum. Die Lünetten sind als Ausblicke in eine Landschaft mit kleinen eingestellten Podesten und Blumenkörben gestaltet. Die Pendentifs wurden als architektonische, mauersichtige Elemente wiedergeben, die mit dem zentralen *Quadro riportato* verbunden sind. Die optische Ebene der Scheinarchitektur ist dadurch besonders nah an den Realraum gerückt. Das zeichnet sich auch in Le Bruns Scheinarchitekturen in Vaux- le- Vicomte ab. Besonders ins Auge fällt in Curtis Deckengestaltung die große Blumengirlande, die sich einmal um das Mittelfeld schlingt. Dass Blumengirlanden so auffällig hervortreten, konnte man in den bisher betrachteten Gestaltungen nicht sehen. Entweder waren sie deutlich kleiner, traten punktuell auf, oder, wie bei Raffael in der Villa Farnesia, waren sie Äquivalent eines architektonischen Gerüsts. Im Palazzo Oldescalchi hat die Girlande eine rein dekorative Funktion. Im Chambre Fouquets im ersten Stock in Vaux- le- Vicomte wird eine füllige Girlande in gleicher Weise und in gleicher Funktion um das zentrale Mittelfeld gelegt. Die konkav geschwungenen Rahmen um das Mittelfeld erinnern stark an einen Entwurf Colonnas und Mitellis wohl für den Buen Retiro in Madrid (Abb. 110), der heute im Prado ist. Ein Bezug zu Bologneser Künstlern lässt sich also bestätigen.

Noch einmal auf den Palazzo Spada zurückkommend, spricht noch ein weiteres Indiz dafür, dass Le Brun diesen Palast besuchte. Im 17. Jahrhundert wurde in dem Palast eine große Sammlung von Skulpturen und weiteren Kunstschatzen aufbewahrt, was zu seinem Auftrag von Séguier passen würde. Desweiteren befindet sich dort im ersten Stock eine kleinere Galerie,²⁴⁴ die gemeinsam mit der fast gleichzeitig in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen Galerie d'Ulysse im Chateau de Fontainebleau die ersten Galerieräume mit Deckenbemalung darstellen, was sicherlich bekannt war und daher eine interessante Anlaufstelle für Le Brun. Hier wird die französisch-italienische Verflechtung nur allzu deutlich. Der Auftraggeber der Galerie, Kardinal Girolamo Caopdiferro, war während der langen Entstehungszeit von 1540 bis 1559 als päpstlicher Nuntius immer wieder am französischen Hof.²⁴⁵ Es offenbart sich in der Galerie (Abb. 111, 112) im Palazzo Spada eine Deckengestaltung, die keine scheinarchitektonischen Elemente aufweist. Die Decke ist mit Stuckatur in einzelne kleine-

²⁴³ Malvasia 1841, S. 107- 108; Feinbaltt 1992, S. 26.

²⁴⁴ Neppi 1975; Prinz 1970 S. 20- 22.

²⁴⁵ Prinz 1970, S. 20, Anm. 45.; Schulten 1999, S. 49.

re Bildfelder unterteilt, was ein flächiges Netz erstellt. Dominant wirken drei größere quadratische Bildfelder im Scheitel des Gewölbes, die von großen Stuckfiguren, die in die Laibung gestellt sind, getragen werden. Monumentale Figuren in der Laibung finden sich bei Le Brun in der Galerie d'Apollon. Die Decke im Palazzo Spada imponiert insgesamt sehr geschlossen und einheitlich, ohne Einteilung in einzelne Abschnitte. Der Stuck wirkt trotz der größeren Bildfelder dominant. Eine solche Kombination aus Stuck und Bildfeldern zeigt sich in Vaux-le-Vicomte ausschließlich im *Chambre du roi*. Auch dort ist Stuck die vorherrschende Gattung. In beiden Räumen, in der Galerie im Palazzo Spada und im *Chambre du roi* in Vaux-le-Vicomte, verweist der Stuck der Malerei den zweiten Platz zu.

Als Letztes soll Pietro da Cortona erwähnt werden, dessen Einfluss auf Le Brun in der Literatur oft angesprochen wird.²⁴⁶ Die Ähnlichkeiten der Gestaltungsprinzipien werden besonders im Vergleich des *Chambre du roi* in Vaux-le-Vicomte und dem Palazzo Pitti in Florenz evident. Dort arbeitete Cortona zwischen 1640 und 1647 an den sogenannten „Planetensälen“. Dass Le Brun während seiner Zeit in Italien eine Reise nach Florenz unternahm, lässt sich nicht belegen. Eine Orientierung an Cortonas Arbeiten kann folglich allein auf Grund formaler Übereinstimmungen und Parallelen in der Deckengestaltung vermutet werden.

Angenommen, Le Brun hätte zwischen 1642 und 1645 Florenz besucht und sich Cortonas voranschreitende Arbeiten im Palazzo Pitti angesehen, so könnte er sich, nach neueren Untersuchungen zur Chronologie der Räume, nur die Gestaltung der *Sala di Giove*, die zwischen 1641 und 1642 fertiggestellt wurde, und Anfänge der *Sala di Marte*, eingepreßt haben. Erst 1645 soll die Gestaltung der *Sala di Venere* überhaupt begonnen worden sein.²⁴⁷ Als Cortona 1647 nach Rom zurückkehrte, soll die *Sala di Apollo* unvollendet gewesen sein.²⁴⁸ Die *Sala di Saturno* wurde erst zwischen 1663 und 1665 von Ferri gestaltet. Ein Inventar von 1638 gibt Auskunft über

²⁴⁶ Montague 1963, S. 405; Goldstein 1965, S. 250; Gaby 2010, S. 159- 160.

²⁴⁷ Tordella 2003, S. 279-299; Vgl. Campell 1977, S. 64. Nach Campells Chronologie hätte Charles Le Brun 4 der 5 Säle betrachten können. Er meinte, dass die *Sala di Venere* zwischen 1641 und 1642 fertiggestellt, die *Sala di Apollo* ebenfalls noch 1642 beendet und an der *Sala di Giove* bis 1644 gearbeitet worden seien. Der *Sala di Marte* gab er eine Entstehungszeit zwischen 1644 und 1645/46 an, sodass zumindest Anfangsarbeiten, die in der Regel mit der Anbringung des Stucks beginnen, womöglich von Le Brun begutachtet hätten werden können. Die *Sala di Saturno* wurde erst zwischen 1659 und 1661, nachdem Cortona wieder nach Florenz kam, gestaltet.

²⁴⁸ Röttgen 2007, S. 164. Sein Schüler *Ciro Ferri* hatte diese dann 1659- 1661 nach seinen Kartons ausgeführt.

die jeweilige Nutzung der Räume.²⁴⁹ Dabei kommt der Sala di Venere, der Sala di Apollo und der Sala di Marte die Funktion von Antichambres zu. Während der Venusraum noch allen Besuchern gleichermaßen besucht werden konnte,²⁵⁰ war die Sala di Apollo den Herren vorbehalten,²⁵¹ die Sala di Marte allein für Höflinge bestimmt.²⁵² Der Raum, den Charles Le Brun schon vollendet erlebt haben könnte und dessen Gestaltungsprinzipien er in sein Schaffen transferierte, ist der vierte Saal in der Raumfolge, die Sala di Giove (Abb. 113). Dieser ist mit zehn Metern in der Länge und der Breite eher klein und quadratisch. Ein Spiegelgewölbe überzieht den Raum, wobei ein großes, vollplastisch gerahmtes Mittelfeld in Form eines Vierecks mit halbrunden Ausbuchtungen an den Seiten das Zentrum einnimmt. Der untere Bereich der Laibung wird auf jeder Seite von zwei breit gerahmten Lünettenöffnungen geprägt, die an den Raumecken zusammenlaufen und dort, von am Gesims angebrachten Wappen und flankierenden Delfinen, gesäumt werden. Darüber stehen lebensgroße Figuren auf den Lünettenbögen und scheinen die Rahmung des Mittelfeldes zu stützen. Durch die starke Verlagerung der Lünetten zu den Raumecken ergibt sich zwischen diesen eine größere, pendentifförmige Fläche, die mit Stuckdekoration versehen wurde. So zeigen sich am Gesims jeweils mittig Kartuschen mit Reliefdarstellungen, die von Tritonen flankiert werden. Putten, auf der Kartusche sitzend, halten, mit Masken besetzt, Muscheln, die in Kapitelle übergehen, auf denen der Rahmen des Mittelfeldes ruht. Man erkennt eine Verbindung von opulenter Stuckdekoration und Bildfeldern, wie Le Brun sie im *Chambre du roi* in Vaux-le-Vicomte umsetzte. Bei Cortona und Le Brun werden die Decken deutlich von der Wand abgegrenzt. Besonders hervorzuheben ist allerdings die Stuckdekoration, die der Gewölbefläche zu neuer Form verhilft. In Vaux-le-Vicomte wird aus einem Spiegelgewölbe eine Architektur, die an eine Hängekuppel mit darunter ausgebildeten Lünetten denken lässt. Im Palazzo Pitti ließ der Stuck ebenfalls solche Lünetten entstehen, deren Form denen des *Chambre du roi* entspricht, wenngleich im Palazzo Pitti den abgerundeten Voluten Stuckelemente vorangestellt wurden. Im Vergleich zu den vorherigen Beispielen, an denen die Künstler sich oft mit den Stichkappengewölben arrangieren mussten, werden hier architektonische Gliederungselemente erst geschaffen. Auch

²⁴⁹ Florenz, A. S. F., *Guardaroba Medicea*, F. 725. Das Inventar wurde von Giacinto (auch Diacinto) Maria Marmi zwischen 30. Dezember 1663 und 30. November 1664 erstellt, der zu dieser Zeit die Stelle als *Guardarobiere* des Grand Ducale innehatte.

²⁵⁰ Florenz, A. S. F. *Guardaroba Medicea*, F. 725, 57r, 57v.

²⁵¹ BNF, Ms Magliabechiano, XIII, 34, 159v.

²⁵² Florenz, A. S. F. *Guardaroba Medicea*, F. 725, 52v.

sei auf die lebensgroßen Figuren verwiesen, die sich in beiden Räumen entlang der Lünetten befinden.²⁵³ Die Malerei in der Sala di Giove nimmt einen größeren Platz ein als im Chambre du roi. Das Mittelfeld zeigt eine himmlische Szene. Die Raumöffnung erfolgt ebenfalls ohne vermittelnde, architektonische Instanz.

Die Gestaltungsweise, die Cortona hier anwendet, ist eine Synthese aus vollplastischer Dekoration und figurativer Malerei, die dabei eher den Realraum bejaht und damit den Bildträger. Sieht man sich Cortonas Arbeiten im Palazzo Barberini (Abb. 114) an, verfolgte er dort andere Gestaltungsprinzipien. Er gliederte die Decke mittels *Stucco finto*. In den Raumecken fingierte er eingelassene oktagonale Grisaillemedaillons, die Le Brun in Chambre du roi in Vaux-le-Vicomte ebenfalls einsetzte, jedoch dort in eine vollplastische Stuckdekoration einfügte.

Es zeigt sich, dass Le Bruns italienische Inspiration breitgefächert war. Die einzelnen Motive, die Le Brun übernahm, seien es die eingestellten Figuren, die Trompe l'oeil-Elemente, die horizontal nach hinten weitergeführten fingierten Decken, wurden im Einzelnen verfolgt. Aber wie lassen sich die Gestaltungsprinzipien in Italien, die in diesem Kapitel untersucht wurden, zusammenfassen?

In den gewählten Beispielen offenbart sich nicht nur die Vielfältigkeit, sondern auch, dass man es nicht mit einer stringenten Entwicklung zu tun hat. Vielmehr laufen die mannigfachen Deckensysteme parallel und werden immer wieder neu variiert. Der Entwurf des jeweiligen Dekorationssystems war natürlich oft von der Architektur des Raumes abhängig. In Italien begegnen einem vielerorts Stichkappen, die in Frankreich im 17. Jahrhundert nicht üblich waren. Die Stichkappen werden dabei in der Regel als umrahmte Felder wiedergegeben, die als Ausblicke in andere Sphären (Sixtinische Kapelle), in den Himmel (Villa Farnesia) oder als Wand mit Medaillons erscheinen (Villa Borghese). In Ausnahmefällen werden diese auch negiert (Palazzo Chigi Odescalchi). Ähnlich verhält es sich bei den Lünettenfeldern. In ihnen bieten sich Ausblicke in den Himmel, Landschaften oder weitere Sphären (Sixtinische Kapelle, Villa Borghese, Palazzo Odescalchi, Palazzo Pitti- Sala di Giove).

Die Extreme, zwischen denen die rein malerisch gestalteten Deckensysteme pendeln, sind auf der einen Seite hauptsächlich scheinplastisch gegliederte Deckenwände, die

²⁵³ Montagu 1963, S. 405.

keine wirklich wahrnehmbare Raumerhöhung intendieren, nur mittels kleiner Öffnungen die Raumgrenzen aufbrechen (Camera degli Sposi; Stanza della Segnatura; Stanza dell'Incendio; Sacrestia Vecchia in Giovanni in Laterano), auf der anderen Seite komplette architektonische Öffnungen in den Himmel (Loggien im Vatikanpalast- Joch IX; Joch XI; Sala Ulisse- Palazzo Poggi; Sala di Diana- Palazzo Odescalchi in Bassano Romano). Zwischen diesen Polen befinden sich viele Lösungen, die sehr wohl raumerhöhende Wirkung erzielen, Öffnungen in den Himmel oder in andere Sphären zulassen, aber trotz allem nahe dem Realraum bleiben (Loggien im Vatikanpalast- Joch I; Joch VIII; Joch X; Joch XII; Galleria Farnese; Palazzo Borghese; Oratori di San Rocco; Villa Medici; Villa Barbaro; Palazzo Chigi Odescalchi).

Bei den Deckensystemen, bei denen vollplastische Stuckelemente angewendet werden, zeigt sich selbstredend eine ähnliche Vielfalt. Kommt Stuck zum Einsatz, ist dieser sehr dominierend (Galleria im Palazzo Spada), weist quasi der Malerei ihren Platz zu. Auch kann er der Decke zu einer architektonischen Gliederung verhelfen. Wenn plastischer Stuck dekoriert wird, fallen zumindest in den hier gewählten Dekorationen scheinarchitektonischen Elemente weg (Palazzo Spada, Palazzo Pitti). Ausnahme bilden Raffaels Loggien, wo er bisweilen die Rahmen der Mittelfelder vollplastisch ausführte und Tibaldi, der die Gurtbogen in Form vollplastischen Stucks wiedergab (Sala Ulisse- Palazzo Poggi).

III. Nachfolgesysteme in Frankreich von Charles Le Brun

Nachdem Charles Le Brun das Schloss Vaux-le-Vicomte nicht zu Ende führen konnte, wandte er sich weiteren Projekten zu. Das Prestige, das er sich auf Grund seines Schaffens in Vaux-le-Vicomte erarbeitet hatte, brachte ihm den Rang und die Ernennung zum *peintre du roi* ein.²⁵⁴ Die Betrachtung seiner nachfolgenden Arbeiten soll dem Zweck dienen, deren Deckendekorationssysteme auszumachen und somit mögliche Weiterentwicklungen der in Vaux-le-Vicomte angewendeten Systeme feststellen zu können. Auch in Bezug auf die Nachfolgesysteme stellt sich die Frage nach möglichen, italienischen Vorbildern. Anders als in Vaux-le-Vicomte, wo er die Möglichkeit zur Ausarbeitung aller Räume bekam, wurde er künftig nur mit der Gestaltung einzelner Räume betraut. So sollte er im Louvre und in Versailles das Ausschmücken zweier Galeriedecken übernehmen, zum einen im Louvre die sogenannte Petite Galerie, auch Galerie d'Apollon genannt, zum anderen im Schloss Versailles die Grande Galerie, auch Galerie des Glases genannt. Da es in Vaux-le-Vicomte keine Galerie gibt, können in diesem Fall keine raumspezifischen Vergleiche zwischen den Objekten gezogen werden. In Versailles sind zwei weitere Salons zu besprechen, die auf Le Brun zurückgehen, sowie die Ausgestaltung der Paradetreppe, die in der damaligen Gestaltung nicht mehr erhalten ist, aber anhand von Stichen nachvollzogen werden kann. Im Château de Sceaux führte Le Brun den Pavillon aus.

Die folgende Analyse der einzelnen Räume findet chronologisch statt.

Im Palais du Louvre arbeitete Le Brun zusammen mit einer Equipe ab 1664 an der Ausschmückung der Galerie d'Apollon (Abb. 115).²⁵⁵ Nach Furetière nimmt die Galerie innerhalb der royalen Appartements den exponiertesten Raum ein, der stets einen langgezogenen Grundriss aufweist. Die Funktionen einer Galerie sind mannigfaltig. Sie dient als Verbindungsglied von Gebäudeteilen. Oft waren sie, von der italienischen Loggia her kommend, zu einer Seite hin offen. Man konnte dort Kunstwerke ausstellen und Empfänge abhalten.²⁵⁶ Eine sehr aufwendige Dekoration soll den

²⁵⁴Gareau 1992, S.30.

²⁵⁵Comptes des Batiments du roi sous le Règne de Louis XIV. Publiés par M. Jules Guiffrey, Archiviste aux Archives Nationales, Bd. 1 und 2, Paris 1881, 1887, Arch. Nat. O; Bib. de l'École des Beaux-Arts, Manuscrit 599; Gazette de France, 12. Feb. 1661; Mémoires inédites 1854, Bd. 1, S. 1-72; Montaignon 1875/78, Bd. 8, S. 15, 159, 192; Nivelon, S. 15-158; Saint-André 1695.

²⁵⁶Furetière 1690, Bd. 2, GALERIE.

repräsentativen Charakter unterstreichen. Le Brun's Aufgabe war die Gestaltung des Tonnengewölbes des einundsechzig Meter langen Raumes. Ein Rahmensystem aus Stuckleisten zeichnet die breite Mittelzone und die etwas schmalere Gewölbewangen nach und gibt der planen Gewölbefläche ein architektonisches Gerüst. Entlang des Gewölbescheitels unterteilte Le Brun das Gewölbe mittels vollplastisch gerahmter Bildfelder und Gurtbogen in fünf Abschnitte oder Joche. Das Zentrum des Gewölbes zeigt ein großes, rechteckiges Bildfeld mit halbrunden Ausbuchtungen an den Seiten. In achsensymmetrischer Anordnung entlang der Längsachse des Raumes schließen sich innerhalb der einzelnen Gurtbogen ein kleines, ovales und darauf folgend ein größeres, oktogonales Bildfeld an. Diese Bildfelder werden mittels rahmennder Stuckelemente besonders betont. So wird das Mittelfeld (Abb. 116), das sich über die gesamte Breite der Scheitelmittelzone zieht, im Bereich der Wangen durch lebensgroße, stuckierte Bacchanten- Ignudi getragen, die auf Segmentgiebeln aus Stuck sitzen, flankiert von paarweise angebrachten Hermen. Vollplastisch ausgearbeitete Putten mit Attributen tummeln sich am Gesims vor den Hermen.

Der darauf folgende Abschnitt (Abb. 117), der sich achsensymmetrisch auf beiden Seiten entspricht, setzt vor allem im Bereich der Wangen gliedernde Akzente. Das ovale kleine Bildfeld im Scheitel füllt die Mittelzone nicht vollständig flächendeckend aus, lässt also Platz für eine breite Rahmung aus einem Blütenkranzmotiv und einer nach innen schwingenden Volutenrahmung. Langgestreckte achteckige, große Bildfelder (Abb. 118) an den Gewölbewangen brechen die mittels Stuckrahmung begrenzte Mittelzone auf, wirken auf Grund der vollplastischen, vergoldeten Tafelbildrahmung wie vor den Wangen angebrachte *Quadri riportati*. Solche, die Wangenpartie überlappenden *Quadri riportati*, finden sich in fingierter Ausführung in der Galleria Farnese. Bei Le Brun kann jedoch keinesfalls von *Quadri riportati* gesprochen werden, da er die Szenen untersichtig darstellte. Somit präsentiert sich in der Galerie d'Apollon abermals die in Vaux-le-Vicomte bereits analysierte Mischform aus tafelbildgerahmten Ausblicken in eine weitere Sphäre. Auf den viertelkreisförmigen Eckeinzügen der gerahmten Öffnungen in den Wangen lagern vollplastische Allegorien, die die Rahmung des Ovals im Scheitel tragen. Blumenfestons, als zusätzliche, verbindende Elemente zwischen den Allegorien und der Volutenrahmung, treten vollplastisch aus der Ebene heraus. Stuckadler, die die Öffnungen bekronen, fungieren als Agraffen. Am Gesims sind davor plastisch ausgeführte Musenfiguren

neben Putten angebracht. Aus Entwürfen ist zu entnehmen, dass Le Brun die Gestaltung dieses Bereiches oftmals überarbeitete und Ideen verwarf. Im ersten Entwurf (Abb.119) sollten Hermen das gerahmte Bildfeld flankieren, über denen sich Gurtbogen fortsetzen. Davor sollten die Musen angebracht werden, die in der umgesetzten Ausführung mittig vor das Bildfeld gesetzt wurden. In der zweiten Zeichnung (Abb. 120) wurden die flankierenden Hermen verdoppelt und tragen, teilweise miteinander verschlungen, die Gurtbogen. Diese Hermenpaare wurden in die endgültige Fassung übernommen, Le Brun verschob sie allerdings, wie bereits gesehen, als säumende Elemente in die Abschnitte, wo Architekturelemente, also Giebel, die Laibung schmücken.

Im nachfolgenden Abschnitt oder Joch (Abb. 121) entspricht das Bildfeld der Form des Bildfeldes des zentralen Abschnitts. Die halbrunden Ausbuchtungen stoßen ebenfalls in den Gewölbewangen auf stuckierte Segmentgiebel, auf denen lebensgroße Ignudi an den Seiten sitzen. Anders als im zentralen Abschnitt des Gewölbes wurde hier jedoch das Bildfeld im Scheitel nicht innerbildlich mit einer Szene ausgemalt, sondern mittels vollplastischer Elemente und Malerei in einzelne Abschnitte untergliedert. So wurde dem Bildfeld ein vollplastisch gerahmtes Oktogon eingeschrieben. Die dadurch entstandenen Zwickel zeigen vergoldete Stuckornamente auf weißem Grund. Die halbrunden Ausbuchtungen an den Seiten wurden in diesem Deckenabschnitt mittels Trompe l'oeil Malerei uminterpretiert.

Die einzelnen Abschnitte werden durch scheinarchitektonische Gurtbogen voneinander getrennt. Diese bilden im Zentrum eine vollplastisch gerahmte, goldgrundig quadratische Fläche mit konkaven Einbuchtungen aus, die auf die Ausformungen der einzelnen Joche antworten. Die Einbuchtungen zeigen stuckierte Köpfe vor fächerartigem Hintergrund. Polychrome Arabesken- und Grotteskenmalerei schmücken die Fläche. Daran schließt sich bei jedem Gurtbogen ein trapezförmiges Feld mit konkav ausschwingenden Seiten an, das sich mit den begrenzenden Stuckleisten der Scheitelzone verkröpft.

Die äußeren Abschnitte (Abb. 122, 123) präsentieren sich als Verlängerung der letzten Gurtbogen. Ein querrrechteckiges Feld mit fingiertem, in Gold ausgeführtem Arabeskenrelief besetzt die gesamte mittlere Zone des Gewölbes. Im Scheitel tragen zwei großformatige, vollplastisch gefertigte Allegorien das Wappen des Königs, ge-

schmückt mit einer Krone und Blumengirlanden. In den Wangen ist eine großfigurige Komposition aus am Gesims sitzenden und stehenden Figuren angebracht. In den Lünetten ist die Fläche vollständig malerisch ausgeführt. Inhaltlich zeigt sich ein Ausblick in den Himmel. Allerdings wurde hier keine direkte Öffnung fingiert, sondern Bildteppiche. Die „Ausläufer“ dieser Teppiche sind als Draperie vollplastisch ausgearbeitet. Durch Raffung entstandene Falten in der Draperie führte Le Brun malerisch in der Himmelsszene fort. Das Gestaltungsprinzip der Bildteppiche, der *arazzi*, geht auf Raffael zurück, wobei Le Brun mit der Verbindung von Stuck und Malerei die *arazzi* andersartig rezipierte.

Die Unterteilung eines langgestreckten Raumes mittels Gurtbogen ist bereits von Michelangelos Gestaltung der Sixtinischen Kapelle her bekannt. Anders als im Vatikan musste Le Brun auf keine architektonischen Strukturen, speziell auf Stuckkappen, Rücksicht nehmen. Von Michelangelos Konzept des vollständig ausgemalten Gewölbes abweichend, muss man die Galerie d'Apollon auf Grund der Verschmelzung von Malerei und Stuck auf andere Vorbilder zurückführen. Dazu muss man sich vor Augen führen, dass der bereits thematisierte Kunstaustausch zwischen Italien und Frankreich wechselseitige Wirkung mit sich brachte. Wie im Kapitel II. Vorläufer in Italien gezeigt wurde, waren die Galerien, die Charles le Brun besucht hatte, vornehmlich rein malerisch ausgeführt. Die Galerien, die mit Stuck gearbeitet waren, wie die Galerie im Palazzo Spada, waren wiederum ohne scheinarchitektonische Elemente. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass letztere, zusammen mit der Galerie d'Ulysee im Schloss Fontainebleau in Frankreich, die ersten Galerien mit Malerei und Stuck waren. Die auf Wunsch Ludwig XV. 1737/1738 zerstörte Galerie d'Ulysee war von 1537 bis 1560 gestaltet worden. Dank Abt Guilbert, der sie epigrafisch festhielt,²⁵⁷ wie auch anhand von Stichen Du Cerceaus und erhaltener Zeichnungen von Primaticcio, kann sie in kunsthistorische Analysen mit einbezogen werden.²⁵⁸ Diese Decke ist nicht nur hinsichtlich der Kombination der Gattungen von Bedeutung, sondern gibt auch Hinweise, wie solche langgezogenen Gewölbe künstlerisch gestaltet werden können. In Fontainebleau entstanden durch Gurtbogen ebenfalls Abschnitte (Abb. 124), die es dem Betrachter erleichtern, das Dargestellte wahrzunehmen. Die einzelnen Joche waren, wie auch in der Galerie d'Apollon, ach-

²⁵⁷ Guilbert 1731.

²⁵⁸ Cerceau 1566.

sensymmetrisch gestaltet.²⁵⁹ Weiße und vergoldete Stuckleisten zergliederten die Joche in rechteckige Felder um ein zentrales Feld.²⁶⁰ In der Galleria delle Carte Geografiche (Abb. 125), die 1580 ausgestattet wurde, zeigt sich ein sehr ähnliches Prinzip. Ein enges, kleinteiliges Netz aus rechteckigen und quadratischen, vollplastisch gerahmten Bildfeldern erstreckt sich über das Tonnengewölbe, das den einhundertzwanzig Meter langen und sechs Meter breiten Raum überspannt. Zwar helfen keine direkt als solche ausgeführten Gurtbogen dabei, die Länge der Galerie für den Betrachter zu strukturieren, aber die sich immer wiederholende Anordnung von hochrechteckigen Feldern mit Grotteskenmalerei im Bereich der Wangen erzeugt eine vergleichbare Wirkung. Diese polychrome Grotteskenmalerei, wie auch die narrativen Szenen, werden von figurativen und ornamentalen Stuckelementen gesäumt. Das Gewölbe wirkt durch die enge Verflechtung von Malerei und Stuck sehr zergliedert. In der Galerie d'Apollon präsentiert sich ein ausgewogeneres Verhältnis von plastischer Dekoration und malerischer Ausschmückung. Die Decke wirkt weniger diffus als die in der Galleria delle Carte Geografiche, da die einzelnen mit szenischen Darstellungen angereicherten Bildfelder deutlich größer sind.

Mit der Betrachtung der Galerie d'Apollon lassen sich bereits Aussagen zu Le Brunns Weiterentwicklung treffen. Zwar fehlt in Vaux-le-Vicomte eine Galerie, dennoch können Vergleiche gezogen werden. Es lassen sich im Louvre ein Verschmelzen der in Vaux-le-Vicomte bereits festgestellten Gestaltungsprinzipien von Le Brun erkennen. Dort geschah diese Verschmelzung noch zu Gunsten einer Gattung, meistens zu Gunsten von scheinarchitektonischer und Trompe l'oeil Malerei, im Chambre du roi zu Gunsten von Stuck. In der Galerie d'Apollon zeigt sich bereits ein ausgeglicheneres Verhältnis. Auf scheinarchitektonische Maueraufbrüche in der Laibung verzichtete Le Brun hier ganz. Ausblicke werden nur innerhalb vollplastischer Stuckrahmen erlaubt.

Nachdem Jean Baptiste Colbert, der *Surintendant des Bâtiments du Roi*, das Château de Sceaux gekauft hatte, bekam Charles Le Brun den Auftrag, die Kuppel

²⁵⁹ Béguin/ Guillaume/ Roy 1985, S. 45.

²⁶⁰ Schulten 1999, S. 45.

des Pavillons im Park des Schlosses, 1672 erbaut, zu dekorieren.²⁶¹ Der Grundriss des Pavillons besteht aus einem runden Hauptsaal und zwei rechteckigen Nebenräumen. Gebaut an einem Hang, sollte er die Funktion eines Belvederes erfüllen.²⁶² Die Kuppel (Abb. 126) erhebt sich über einem breiten, plastischen Konsolgesims und einer durch acht weiße Pilaster ionischer Ordnung mit vergoldeten Kapitellen gegliederten Wandfläche. Zwischen den Pilastern sind schmale, querrrechteckige Bildfelder angebracht. Die hohe Kuppel wurde häufig restauriert,²⁶³ was aber einer formalen Analyse nicht im Wege steht. Für die Ausmalung des Gewölbes wurde hauptsächlich Öl auf Putz verwendet. Gelegentlich wurde auch Leinwand auf dem Gewölbe gefunden. Le Brun bediente sich hier also der Marouflage. Aus dem Restaurationsbericht geht hervor, dass die malerischen Übergänge von Marouflage und Putz fließend sind, sodass man davon ausgehen kann, dass die Leinwände im Atelier vorgefertigt wurden, um sie dann in situ zu vollenden.²⁶⁴ Le Brun entschied sich für eine komplette, rein malerische Ausgestaltung der Decke, verzichtete vollends auf vollplastischen Schmuck, selbst im Bereich des Gesimses. Im Vergleich zum nicht vollendeten Entwurf für die Kuppel des großen Salons in Vaux-le-Vicomte empfindet man die Öffnung in den Himmel unvermittelter. Die scheinarchitektonischen Elemente, die in Vaux-le-Vicomte Raumerhöhung vermitteln sollten, dabei aber keine raumbejahende Funktion haben, sind im Pavillon des Château de Sceaux kaum zu finden. Bei beiden Kuppeln entschied er sich für eine ganzheitliche Gestaltung, in der er auf eine Untergliederung in einzelne Abschnitte verzichtete. Eine solche Unterteilung in einzelne Kompartimente hätte er mittels einer nah am Realraum bleibenden Architektur oder mittels Wandillusion erreichen können, wie es in Raincy ausgeführt wurde.²⁶⁵ Es kann also festgestellt werden, dass Le Brun seine Kuppeldekorationen anders als seine sonstigen Arbeiten in Salons und Galerien konzipierte. Im Pavillon verwandte er kaum architektonische Elemente. Nur direkt am Übergang vom Konsolgesims in der Laibung zeigen sich kleine Erhöhungen, auf denen Figuren sitzen,

²⁶¹ Mercure Galant, Juli 1677, S. 281- 291; Ebenda, Okt. 1677, S. 127- 146; Juli 1685, S. 264- 316; Sept. 1686, Bd. II, S. 99; Dez. 1686, Bd. II, S. 88; Quinault 1813; Jouin 1889, S. 459; Brière 1914, S. 193- 206; Nivelon, S. 234-240; Poisson (ohne Jahr).

²⁶² Mitteilung von Herrn Cuzin, Dokumentalist des Musée de l' Ile de France im Château de Sceaux; Schulten 1999, S. 445.

²⁶³ Siehe Étude de l' état de conversation des peintures de Charles Le Brun au pavillon de l' Aurora à Sceaux (Hautes de Seine). Eine unveröffentlichte Arbeitsstudie des Atelier Marie Paule Borrat von Sept. 1991- März 1992, im Schloss einzusehen.

²⁶⁴ Schulten 1999, S. 446.

²⁶⁵ Siehe Kapitel B 2. Salon, S. 40.

und Pferde galoppieren, und eine angedeutete Thronarchitektur, von Gebüsch hinterfangen. Die Anzahl der dargestellten Figuren ist im Vergleich zu Vaux-le-Vicomte stark reduziert.

Parallel zu seiner Arbeit im Louvre, die noch während der Ausarbeitung des Pavillons im Château de Sceaux andauerte, war Le Brun mit Aufträgen im Schloss von Versailles beschäftigt. Ab 1674 kümmerte er sich um die Planung eines Dekorationssystems für die Gesandtentreppe.²⁶⁶ Die Escalier des ambassadeurs (Abb. 127) präsentierte sich als „escalier d' honneur“ hinsichtlich ihres reichen *Decorums* als Ausnahme. Die sonst üblichen Gestaltungsweisen der französischen Treppenhäuser verzichteten größtenteils auf Decken- oder Wandmalereien.²⁶⁷ Die Ablehnung polychromer Gestaltungen spiegelt sich auch in den theoretischen Abhandlungen des 17. und vorwiegend des 18. Jahrhunderts wieder. So meinte Blondel, dass die Verbindung von Architektur und Skulptur als *Decorum* ausreiche. Malereien, mit Ausnahme von Grisaillemalerei, würden einen zu starken Kontrast zu den meist steinsichtigen Treppenhäusern bilden.²⁶⁸ Dementsprechend postuliert der Artikel zur *Decoration des esaliers* in der ersten Encyclopédie, gemäß der stufenweisen Steigerung des *Decorums* in der Raumfolge, ein schlicht gehaltenes Treppenhaus, preist allerdings das gelungene Zusammenspiel von Malerei und marmorner Wandverkleidung der *Escalier des ambassadeurs à Versailles*.²⁶⁹ Mit der Laterne im Zentrum der Decke (Abb. 128a-c) als Lichtquelle entspricht sie den theoretischen Forderungen von Cordemoy und Briseux.²⁷⁰ Da die Treppe 1752 auf Geheiß Ludwig XV. zerstört wurde, kann Le Bruns Gestaltung nur anhand der erhaltenen Stiche, Zeichnungen und Modelli²⁷¹ (Abb. 129a, b; 130a-c; 131a, b) sowie durch die zeitgenössischen Beschreibungen von Félibien und Mlle de Scudéry nachvollzogen werden.²⁷² Die Decke wurde von einem Spiegelgewölbe überspannt. Der Gewölbespiegel zeigt sich, entsprechend des Grundrisses, als rechteckiges Glasdach, erhöht durch ein breites Konsolgesims mit Stuckkränzen. Die Laibung imponiert als eine fingierte Scheinarchitektur. Dabei wird der Gewölbespiegel durch die Aneinanderreihung verschieden-

²⁶⁶ Nolhac 1900, S. 55- 68; Revel 1958, S. 70- 77; Marie 1968, S. 263-277; Bacou 1974, S. 13- 27; Möseneder 1982, S. 139- 175; Ausst. Kat. Versailles 1990, S. 31; Schulten 1999, S. 197.

²⁶⁷ Schulten 1999, S. 198.

²⁶⁸ Blondel 1771- 1777, Bd. 4, S. 310- 311.

²⁶⁹ Didero 1751- 1780, Bd. 5, S. 930.

²⁷⁰ Cordemoy 1714, S. 162- 166; Briseux 1728, Bd. 1, S. 67; Didero 1751- 1780, Bd. 5, S. 930.

²⁷¹ Le Fevre 1725; siehe auch Verlet 1961, S. 357- 358; Marie 1968, S. 265; Berger 1985, S. 32.

²⁷² Félibien 1674, S. 17-18; Scudéry 1973, S. 41- 42.

förmiger, gerahmter Bildfelder erweitert. Querrechteckige Felder mit fingierten Bronzereliefs alternieren mit in rechteckige Felder eingefassten Oktogonen mit goldenen Reliefs, flankiert von Sphinxen. Die Oktogone der Gewölbeecken werden von breiten Blütengirlanden mit Putten umgeben. An den Schmalseiten des Glasdaches befindet sich je ein gerahmtes Medaillon, umsäumt von Vasen, Füllhörnern und Waffentrophäen. Ein Motiv, das Le Brun auch im Salon d'Hercule verwandte. Dieser durch die Felder erweiterte Gewölbespiegel ruht auf einem fingierten, verkröpften Konsolgesims, durch Hermen getragen. Somit zeigt der untere Bereich der Laibung eine Raumerweiterung durch eine weitere Etage mit seitlichen Öffnungen. Die Zwischenräume der Hermen bilden entweder Nischen, vor die polychrome, lebensgroße Figuren gesetzt wurden, oder zeigen, mit einer roten Balustrade versehen, Ausblicke in einen dahinterliegenden Gang mit kassettierten, breiten Gurtbogen und eine zusätzliche Öffnung in den Himmel. Diese Gestaltung der Laibung ist für Le Brun neuartig.²⁷³ Schulten aber hält diese Gestaltung keineswegs für neuartig, da die bis dato entstandenen Arbeiten bereits eine architektonische Umgestaltung der Decke und Öffnungen, versehen mit Trompe l'oeil-Motiven, aufweisen.²⁷⁴ Allerdings haben die Raumerweiterungen und die Öffnungen, die Le Brun in Vaux-le-Vicomte illusionierte, nie den Charakter einer weiteren Etage gehabt. Auch zeigen die Öffnungen in Vaux-le-Vicomte lediglich die Mauerdicke, es öffnet sich dahinter kein weiterer Raum. Die Wiedergabe einer Balustrade ist bereits aus den Anfängen der perspektivischen Deckenmalerei bekannt, meist als Vermittler zwischen Innen und Außen. Schnapper führt diese besondere Gestaltung auf die Anwesenheit Colonnas in Paris und dessen Arbeiten in Versailles zurück.²⁷⁵ Dass Le Brun die 1672 abgeschlossenen Arbeiten Colonnas²⁷⁶ in Versailles begutachtet hat, ist sehr wahrscheinlich. Eine direkte Beeinflussung, wie auch Berger sie vermutet,²⁷⁷ erscheint wenig greifbar, da die Arbeiten nicht erhalten sind und nur durch Félibiens Beschreibungen der Dekorationen nachvollzogen werden können. Berger sieht in der Gestaltung der seitlichen Wandöffnungen im unteren Bereich der Laibung Übereinstimmungen mit den in der Udienza publica (Abb. 132) im Palazzo Pitti ausgeführten Arbeiten von Colonna

²⁷³ Berger 1985, S. 35.

²⁷⁴ Schulten 1999, S. 200.

²⁷⁵ Schnapper 1966, S. 73, 75-79.

²⁷⁶ Malvasia 1961, S. 33; Félibien 1674, S. 20- 21; Schnapper 1966, S. 75-77.

²⁷⁷ Berger 1985, S. 35.

und Mitelli.²⁷⁸ Auf zwei fingierten Etagen vereinen sich verschiedene Motive, wie die Balustrade, ein von Atlanten getragenes Geschoss und die seitliche Raumerweiterung durch fiktive, angrenzende Raumarchitekturen. Die fiktive Erhöhung durch ein Geschoss konnte Le Brun bereits bei Lanfrancos Gewölbegestaltung (Abb. 102) im oberen Saal der Villa Borghese begutachten. Bleibt man bei der sehr wahrscheinlichen Annahme, Le Brun sei im Palazzo Pitti gewesen, dann konnte er dort auch die Udienza publica von Colonna gesehen haben, wo ebenfalls das Geschoss auf Atlanten lastet. Die in der Gesandtentreppe fingierten Hermen erinnern an Carraccis Gewölbeerhöhung (Abb. 93) im Palazzo Farnese.²⁷⁹ Vor allem im Bezug auf die auf der Balustrade stehenden Pfaue, die eingestellten Trompe l'oeil-Elemente, sowie die vertikal nach hinten verlängerte Decke, wie es auch in Vaux-le-Vicomte im Salon d'Hercule und Salon des Muses zu sehen ist, macht einen Besuch Le Bruns im Palazzo Spada und in der Sala Grande (Abb. 105) in Rom einmal mehr wahrscheinlich. Auf der Balustrade der Gesandtentreppe erscheinen keine Figuren. Le Brun beschränkte sich in dem Bereich motivisch auf Pfaue und Vögel, wie er es möglicherweise von einer fiktiven Loggien-Architektur von Agostino Tassi im Palazzo Lancellotti in Rom im Sala de' Palafrenieri (Abb. 133) übernommen hatte.

Besondere Beachtung erfuhr die Gesandtentreppe auf Grund ihrer damaligen Wandgestaltung. Nachdem ein breites Konsolgesims zur Wandfläche überleitete, bot sich dem Betrachter eine Kombination aus marmorner Wandverkleidung und Malerei. Säulen und Pilaster ionischer Ordnung aus rotem Marmor unterteilen die Längswände in sieben Abschnitte. Relevant sind an jeder Seite zwei illusionistische Wandöffnungen, die eine mit schweren Tüchern überworfene Balustrade zeigen, hinter der sich lebensgroße Figuren drängen, die namensgebend die Botschafter der verschiedenen Erdteile darstellen, gekennzeichnet durch verschiedene Trachten. Bereits Marie erkannte große Parallelen zwischen Agostino Tassis, Giovanni Lanfrancos und Carlo Saracenis Gestaltung der Sala Regia (Abb. 134) im Palazzo Quirinale in Rom.²⁸⁰ Auch Berger hält einen Besuch Le Bruns im Palast für möglich, aufgrund der starken Übereinstimmungen der Ikonografie und der Wiedergabe der bedeckten Balustrade sogar für sehr wahrscheinlich.²⁸¹ Le Brun gestaltete jedoch die einzelnen

²⁷⁸ Berger 1985, S. 36.

²⁷⁹ Berger 1985, S. 36.

²⁸⁰ Marie 1968, Bd. II, S. 268.

²⁸¹ Berger 1985, S. 36.

Logen anders. Während im Palazzo Quirinale Rundbogen die Wand öffnen, die Logen von einem Kreuzgewölbe überspannt werden und die Öffnungen, die einen Ausblick in den Himmel gewähren, nur wenig Platz einnehmen, bieten die mit einer flachen Decke versehenen Logen der Gesandtentreppe eine größere Aussicht auf blauen Himmel. In diesem System verwandte Le Brun alle Gestaltungsprinzipien, die er in seinen Decken umgesetzt hatte. Motivisch begegnen einem die oktogonalen Medallions in den Ecken wieder, die man schon aus dem *Chambre du roi* in Vaux-le-Vicomte kennt, ebenso die Muschel als Eckelement, die einem bereits im *Antichambre du roi* in Vaux-le-Vicomte begegnet ist. Die ausladenden Blütegirlanden zeigen sich in Vaux-le-Vicomte im *Chambre* von Fouquet im Obergeschoss. Eingestellte *Quadri riportati* in der Laibung sind ebenfalls zu nennen, obwohl diese hier in eine zusätzlich fingierte Laibung gestellt wurden. Neuartig ist, dass er den unteren Bereich der Laibung als eigenes Geschoss wiedergibt. Dennoch bleibt Le Brun durch den flächig gestalteten oberen Bereich erneut nah am Realraum.

Nachdem ab Juni 1678 die Grande Galerie im Schloss von Versailles als Ersatz für die Terrasse zur Gartenseite des *Corps de logis* unter Hardouin Mansart gebaut wurde, beauftragte man Charles Le Brun mit deren Dekoration.²⁸² Ihm kam dabei die Ausarbeitung des gesamten Dekorationssystems für die Galerie zu. Die Arbeiten zogen sich über fünf Jahre hin.²⁸³

Mit dreiundsiebzig Metern Länge ist die Galerie des Glases um mehr als zehn Meter länger als die Galerie im Louvre. Ein Tonnengewölbe überspannt den langen Saal. Das gesamte Gewölbe (Abb. 135) ist als scheinarchitektonische Raumerhöhung mit großen Öffnungen in den Himmel wahrzunehmen. Sechs fingierte Gurtbogen unterteilen die Decke in fünf Abschnitte, eine Parallele zu der Jochaufteilung in der Galerie d' Apollon. Im Zentrum, dem dritten Abschnitt, erstreckt sich ein vollplastisch gerahmtes Bildfeld (Abb.136) über die gesamte Breite des Gewölbes, während sich im ersten und fünften Abschnitt große vollplastisch gerahmte Mittelfelder mit seitlich halbkreisförmigen Ausbuchtungen befinden, die sich über zwei Drittel der Fläche hinziehen (Abb. 137). Im Abschnitt zwei und vier wurde die Form dieser Mittel-

²⁸² Milovanovic/Maral 2007, S. 14, 20.

²⁸³ Eine Auswahl an Lit.: Berger 1985, S. 54; Brial 1980, S. 81- 84; Gareau 1992 1, S. 44- 46.

felder geteilt und paarweise gegeneinander positioniert (Abb. 138), sodass die halbkreisförmigen Ausbuchtungen zueinander gerichtet und im Bereich des Gewölbescheitels in fingierte Wandarchitektur eingebettet sind. Die Gurtbogen sind alle nach dem gleichen System gestaltet. An den Mündungen zum Gesims finden sich fingierte Ädikulen mit gesprengten Segmentgiebeln (Abb. 139), in die ovale Medaillons eingelassen sind, von Atlanten flankiert, den Scheitel schmücken oktagonale fingierte Kameen (Abb. 140). Generell wird aber in der fingierten Architektur in der Laibung wenig Wand illusioniert. Vielmehr öffnet sich hinter den Ädikulen der Gurtbogen in Abschnitt eins und zwei (Abb. 139) die fingierte Mauer in den Himmel, wobei man vor allem die goldenen, kassettierten Rahmen der Mauerinnenseite wahrnimmt. Erneut greift Le Brun also das Motiv der horizontal weiterlaufenden Gewölbedecke auf, die Form der Öffnung wiederholt sowohl die des Salons des Muses in Vaux-le-Vicomte als auch Lanfrancos Gewölbeöffnungen in der Villa Borghese. Die Scheinarchitektur, in die die halbkreisförmigen Ausbuchtungen der Mittelfelder in Abschnitt zwei und vier eingebettet sind und in Form von Ausschwüngen diese nachvollziehen, wird ebenfalls aufgebrochen (Abb. 141). Je ein Okulus erscheint, wobei der Ausblick in den Himmel verwehrt bleibt. Diese Öffnungen sind zum einen so klein, dass sich auf Grund der perspektivischen Gestaltung dem Betrachter nur die kassettierte untere Innenseite offenbart, zum anderen setzte Le Brun kleine Putten vor die Öffnungen, die ein Tuch über sich halten und damit einen Ausblick zusätzlich verhindern. Auf den Okuli sitzen Satyrn, die die darüber liegenden Stuckrahmen tragen.

Verschiedene, unterschiedliche Entwürfe zeugen von Le Bruns Bemühungen um eine optimale Gestaltung. Ein von Alfred Marie ins Frühjahr 1679 datierter Entwurf (Abb. 142) zeigt einen Aufriss aus dem Atelier Mansarts.²⁸⁴ Der darauf abgebildete Ausschnitt zeigt bereits die Idee von verschiedenförmigen Bildfeldern und Gurtbogen, die eine kassettierte Gliederung aufweisen. Der auf der Zeichnung sichtbare linke Gurtbogen weist ein eingefasstes, großes Ovalmedaillon auf, gestützt von Ignudi, die auf Piedestalen sitzen, zu ihren Füßen Füllhörner. Auf dem Medaillon sitzen zwei Putten, in ihrer Mitte ein Rinderschädel, ein Bukranion. Darüber ist ein kleines, oktagonales Bildfeld angebracht. An den Gurtbogen grenzt auf der einen Seite ein rechteckiges Bildfeld mit breiter, vergoldeter Rahmung an. Die Ecken sind

²⁸⁴ Marie 1972, Bd. 2, S. 436.

dabei, nach innen versetzt, viertelkreisförmig abgerundet. Die dadurch entstandenen Zwickel zeigen Öffnungen in den Himmel. Für seine bisher betrachteten Gestaltungen ist eine solche Öffnung ungewöhnlich. In gewisser Weise erinnert die Gestaltung an Curtis Decke in dem Palazzo Odescalchi (Abb. 109), an der das Mittelfeld durch Architekturelemente optisch getragen wird, die an der Tangente zwischen dem runden Mittelfeld und Gesims positioniert sind. Noch deutlichere Parallelen zeigen sich allerdings zu Cortonas Gestaltung der Decke vom Palazzo Pamphiji (Abb. 143), an der er in einen Abschnitt ein rundes Bildfeld in *Stucco finto* im Gewölbescheitel anbringt, das ebenfalls zumindest an einer Seite mit einem Rahmen zusammenstößt. In dem Entwurf Le Bruns schließt sich auf der anderen Seite des Gurtbogens ein zentral im Gewölbescheitel positioniertes, großes, rundes Bildfeld an, ebenfalls von breiten, vergoldeten Rahmen umgeben. Zwar vermutet Marie, dass diese Rahmen vollplastisch ausformuliert werden sollten, dieses lässt sich aber anhand der Zeichnung nicht erkennen.²⁸⁵ Zumindest der innerste Rahmen sollte wohl fingiert werden, was an der den Rahmen überlappenden Wolkenformation der dargestellten Himmelsszene zu erkennen ist. Zwei auf einem Segmentgiebel lagernde Atlanten tragen optisch das Mittelfeld und stellen somit eine Verbindung zum Kranzgesims her. Erneut wird das Gewölbe zwischen dem Bildfeld, Gurtbogen und Kranzgesims illusionistisch aufgebrochen. Fliegende Putten und Blütengirlanden zeigen sich in den Öffnungen dem Betrachter. Auf der anderen Seite wird das runde Bildfeld von einem weiteren Gurtbogen tangiert, dessen Breite sich, wie auch die des darauf folgenden Gurtbogens, nicht ausmachen lässt, da ein quergestelltes, rechteckiges Bild, mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen in der Mitte, diesem Gurtbogen im unteren Bereich der Gewölbewange vorangestellt ist. Proportional erscheinen die Gurtbogen schmäler als der erstbeschriebene Gurtbogen, was an den Piedestalen zu sehen ist. Während auf dem ersten Gurtbogen je ein Ignudi auf einem Piedestal sitzt, dienen zwei der Piedestale als Stütze für das rechteckige Bildfeld. Um das Bildfeld schlängelt sich eine Draperie, gehalten von auf dem Rahmen sitzenden Putten. Man kann davon ausgehen, dass sich ein solches Feld auf der gegenüber liegenden Wange wiederholt. Mittig, oberhalb des Bildfeldes, und somit zentral im Gewölbescheitel, erkennt man ansatzweise eine runde Öffnung. Eine Anordnung kleiner Medaillons ist auf den Gurtbogen zu

²⁸⁵ Marie 1972, Bd. 2, S. 438.

erkennen. Rundmedaillons, von Putten flankiert, sollten, harmonisch auf die Pilasterfolge der Wand abgestimmt, auf dem Kranzgesims angebracht werden.

Im Gegensatz zum ersten Entwurf zeigt ein zweiter eine symmetrischere und dadurch einheitlichere Gesamtkonzeption des Gewölbes (Abb. 144). Entsprechend des endgültigen, realisierten Gewölbes plante Le Brun mittels sechs Gurtbogen eine Gliederung in fünf Abschnitte. Der zentrale dritte Abschnitt zeigt eine illusionistische Öffnung in den Himmel, die sich über das ganze Gewölbe zieht. Auch hier lässt Le Brun die Wolkendarstellungen der Mittelszene mit dem Rahmen überlappen. Die das Zentrum begrenzenden Gurtbogen fassen im Bereich der Wangen große Ovalmedaillons ein, flankiert von Hermentlantiden, bekrönt von Putten und auf Piedestalen sitzende Ignudi vorangestellt. Auf Höhe des Scheitels sind achteckige Bildfelder mit breiter Rahmung und Agraffen zu sehen. In Abschnitt zwei und vier bestimmen lünettenförmige Bildfelder die Wangen. Ein querovales Bildfeld mit breitem Rahmen findet sich im Scheitel, die verbleibende Gewölbefläche wurde mittels fingierter Kassettierung als Decke umgedeutet. In einem der beiden Abschnitte umsäumt zusätzlich eine Draperie das Queroval.²⁸⁶ Die daran anschließenden Gurtbogen unterscheiden sich von denen des mittleren Abschnittes. Wie es schließlich für alle Gurtbogen in der finalen Gestaltung umgesetzt wurde, sind hier die kleineren achteckigen Medaillons in den Gewölbewangen in Ädikulen eingebettet, flankiert von Atlanten, mit kleinen Putten, die sich auf dem Segmentgiebel niedergelassen haben. Den Gewölbescheitel der Bogen nehmen rechteckige Felder ein, die übrige Fläche erscheint als kassettierte Decke. Die beiden äußeren Abschnitte erinnern an einen Abschnitt des ersten Entwurfs. Zwei querrechteckige Felder mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen sind entlang der Scheitelachse positioniert. Eine Agraffe verbindet beide. Im ersten Entwurf war zwischen ihnen ein rundes Feld, im zweiten sind die Bildpaare zum Scheitel hin verschoben und bieten dadurch im Bereich der Wangen Platz für einen Segmentbogen mit darauf lagernden Atlanten, die die Bildfelder tragen. Zu ihren Seiten finden sich rechteckige Bildfelder. Analog zum ersten Entwurf sind kleine Medaillons mit Putten in regelmäßigen Abständen entlang des Kranzgesimses angebracht. Ein weiterer Entwurf (Abb. 145) zeigt eine noch symmetrischere Anordnung. Man sieht drei Abschnitte, aber nachdem sich zwei Abschnitte gleichen, kann man davon ausgehen, dass der dritte Abschnitt, der ein größeres Mittelfeld aufweist,

²⁸⁶ Schulten 1999. S. 154.

die Mitte gewesen wäre, wodurch sich eine Aufteilung in fünf Joche ergeben hätte. Dieser Entwurf hatte eng aneinander gereihte große *Quadri riportati* entlang der Laibung gezeigt, jeweils mit ovalen Medaillons dazwischen. Die endgültige Deckengestaltung hat allerdings wieder etwas von einer solchen symmetrischen Anordnung eingebüßt. Weitere Entwürfe zeugen von seinen verschiedenen Lösungsansätzen bei der Gestaltung der fingierten Architektur in der Laibung. Le Brun wollte wohl zwischenzeitlich die Okuli, die sich in den Bereichen wiederfinden, an denen die Mittelfelder mit halbrunden Ausbuchtungen angebracht sind, als Ausblicke gestalten (Abb. 146). Zusätzlich sollten die Gurtbogen nicht gleich gestaltet werden. Die Gurtbogen des Mittelabschnitts entsprechen der verwirklichten Gestaltung. Für die übrigen Gurtbogen plante er eckige Rahmen, die in die Ädikulen eingepasst werden sollten. An den eckigen Rahmen für die Gurtbogen hielt er zunächst fest, wie eine weitere Zeichnung (Abb. 147) zeigt, änderte allerdings die Gestaltung der Okuli hin zu der endgültigen Darstellungsweise. Eine weitere Bleistiftzeichnung (Abb. 148) gibt die finale Ädikulagestalt wieder, offenbart aber, dass Le Brun auch mit der Form der in die Laibung eingestellten Bildfelder haderte. Diese gegeneinander positionierten Bildfelder sollten eine auffälligere Rahmung haben, Figuren sollten auf diesen platziert werden.

In der Gestaltung der Galerie ging Le Brun noch einen Schritt weiter als in der Galerie d'Apollon und schaffte durch fließendere Übergänge der Gattungen einen noch harmonischeren Gesamteindruck. Während in der Galerie d'Apollon die Mittelfelder entlang des Gewölbescheitels, die kleinen Bildfelder der Gurtbogen sowie die *Quadri riportati* und Medaillons in der Laibung durchwegs in vollplastischer Rahmung waren, sind in der Galerie des Glases die Rahmen vielfach als *Stucco finto* wiedergegeben. Von Vaux-le-Vicomte kennt man schon das Prinzip, die Rahmen zunächst vollplastisch zu gestalten und nach innen fingiert fortzuführen. In der Galerie des Glases steigert er das Ineinandergreifen, indem er Architekturglieder fingiert und aus diesen heraus dreidimensionale Ornamente wachsen lässt (Abb. 149). Le Brun entwickelt es noch weiter und schafft malerische Übergänge zum Stuck, indem er nicht nur Figuren und Motive vor fingierte Rahmen setzt, wie im Salon d'été, sondern auch auf die vollplastische Rahmung malt.

In den äußersten Jochen kreierte Le Brun sogar Öffnungen in den Himmel, die ohne plastische Rahmung vollzogen werden. Das erinnert an frühere Arbeiten von ihm in Hôtel Lambert im Salon d'Hercule (Abb. 12).

Die monumentalen Bildfelder des Gewölbespiegels und entlang der Laibung sind in Marouflagetechnik umgesetzt worden. Die übrige Fläche in Öl auf Putz.

Die sich der Galerie des Glases anschließenden Räume, der Salon de la Paix (Abb. 150) und der Salon de Guerre (Abb. 151), entsprechen sich in ihrer kompositorischen Gewölbegestaltung. Die quadratischen Räume zeigen im Zentrum der Decke eine runde, kuppelförmige Öffnung. Eine breite, vollplastische Rahmung leitet zur Laibung über. Diese wurde malerisch so gestaltet, dass das Spiegelgewölbe als Kuppelarchitektur, lagernd auf Pendentifs, sich durch an den Seiten ausformende Lünetten, uminterpretiert wurde. Es zeigt sich damit eine Parallele zur Le Bruns Gestaltung des Chambre du roi in Vaux-le-Vicomte. Während dort allerdings der Anteil der Stuckdekoration überwiegt, erscheint hier das Verhältnis von Stuck und Malerei ausgewogener. Stuck tritt hauptsächlich in Form von Rahmen auf. Ornamentale Elemente (Abb. 152, 153) sind nur am Gesims in den Gewölbeecken in sehr verhaltener Weise zu finden. Die Pendentifs (Abb. 154, 155) sind malerisch ausgeführt. *Stucco finto* Rahmen innerhalb dieser bilden einen weichen Übergang. Der darin zu sehende Goldgrund betont die Fläche, während Überschneidungen von Putten und *Stucco finto* Tiefenräumlichkeit bewirkt. In den Lünetten verwandte Le Brun Raffaels Gestaltungsprinzip der *arazzi*. Entlang der Lünettenrahmen sind die fingierten Ösen zu sehen. Interessant ist hier, dass Le Brun inhaltlich eine Aussicht in Landschaften zeigt, diese aber als fingierte Teppiche gestaltet. *Arazzi* hatte er schon in der Galerie d'Apollon angewendet. In Versailles allerdings entspricht die Ausführungen der *arazzi* Raffaels Vorbild mehr als in der Galerie d'Apollon, betrachtet man dessen Gestaltung der Stanza di Eliodoro (Abb. 79) und der Loggia di Psiche (Abb. 92). Im Gegensatz zu Raffael allerdings nutzt er diese Bildteppiche nicht, um mit Vertikalperspektive Verkürzungen bei den Figuren zu umgehen, sondern gestaltet diese Bildteppiche in Untersicht. In diesen letzten beiden Räumen offenbart sich einmal mehr, was sich generell in Le Bruns Schaffen nach Vaux-le-Vicomte entwickelt hat.

C. Schlussbetrachtung

In Vaux- le- Vicomte bekam Charles Le Brun einmalig die Möglichkeit, sich um die Ausschmückung vieler, sich aufeinander beziehender Räume zu kümmern. Die Bestandsaufnahme der dort anzutreffenden Deckendorationen zeigt, dass die Mehrzahl der Decken in Form von Scheinarchitekturen ausgeführt wurden. Diese gestaltete Le Brun immer nach demselben Prinzip. Die von ihm gestalteten Scheinarchitekturen entfernen sich optisch niemals weit von dem Realraum. Die Laibungen werden mittels Materialillusion als Mauern wiedergegeben, die Aufbrüche in den Himmel zeigen. Zusätzlich werden vor die Mauern oder in die Krümmung des Gewölbes fingierte Grisaillemedaillons, Oktogone mit Grisaillemalerei oder Kameen eingestellt. Möchte Le Brun eine Steigerung der Raumfunktion anzeigen, werden zusätzlich *Quadri riportati* in die Laibung eingesetzt. Am Gewölbespiegel gewähren vollplastisch gerahmte Bildfelder unvermittelte Ausblicke in den Himmel. Die Intension seiner Deckengestaltungen thematisierte er auch innerhalb der Akademiedebatte zur Perspektive, in der er eine allumfassende Illusion an den Decken mittels polyfokaler Betrachterstandpunkte propagierte. In Vaux- le- Vicomte findet eine verhaltene Verschmelzung der Gattungen statt, jedoch ist immer eine Gattung deutlich dominierend. Illusionierte Übergänge, Überschneidungen oder Überschreitungen von fingierten Rahmen und Figuren wendet er ausschließlich im Salon d'été an.

Le Bruns Aufenthalt in Italien, speziell in Rom, bot ihm die Möglichkeit, die dortigen Deckendekorationssysteme zu entdecken, sich mit ihnen vertraut zu machen und für sich weiterzuentwickeln. Sein besonderes Augenmerk galt den Deckenausschmückungen im profanen Bereich, die ein breiteres Spektrum an Gestaltungsmöglichkeiten offenbarten. Bei den frühen Beispielen, die Le Brun betrachten konnte, finden sich oft Stichkappengewölbe, die für den Maler eine gewisse Einschränkung darstellten, da er gezwungen war, das Dekorationssystem den architektonischen Vorgaben anzupassen. Im Frankreich des 17. Jahrhunderts waren Spiegel- oder Tonnengewölbe vorherrschend, Stichkappen hingegen fanden sich keine. Das bedeutete für Charles Le Brun andere Grundvoraussetzungen. Ihm boten sich völlig freie Flächen, deren Gliederung nicht von der Architektur mitbestimmt wurde.

In den Loggien des Vatikanpalasts konnte Le Brun beobachten, in welcher Weise man gattungsübergreifend arbeiten konnte, was wegweisend für seine eigenen Ge-

staltungen war. Sein großes Vorbild Raffael verstand es in den zusammenhängenden Jochen, individuelle Gestaltungen umzusetzen, dabei verschiedene Dekorationsabsichten auszudrücken und dennoch eine Verbindung untereinander zu erreichen, nicht nur auf Grund der gemeinsamen architektonischen Voraussetzungen. Ähnlich muss man Le Bruns Dekoration in Vaux- le- Vicomte bewerten. Die übrigen, von Le Brun nachweislich und möglicherweise gesehenen und studierten Gewölbegestaltungen zeigen vornehmlich perspektivische Deckenerhöhungen, die rein malerisch ausgeführt wurden. Le Bruns Gestaltungen scheinen sich an den italienischen Arbeiten zu orientieren, die dem Realraum sehr nahe bleiben. Parallel zu den perspektivischen Deckendekorationen konnte Le Brun in Italien stuckierte Decken begutachten, die allerdings scheinarchitektonische Elemente vermissen lassen. Le Brun brachte diese beiden Ansätze in seinen in dieser Arbeit besprochenen Projekten zusammen und ließ seine scheinarchitektonischen Gewölbegestaltungen, je nach Raumfunktion, mit Stuckelementen durchwirken. Es zeigt sich, dass Le Brun viele Elemente in seinen Deckensystemen verwertete.

Innerhalb Le Bruns Gestaltungsprinzipien lässt sich durchaus eine Entwicklung feststellen, was in der Betrachtung der Nachfolgesysteme offenkundig wird. In Vaux- le- Vicomte sind die Scheinarchitekturen malerisch umgesetzt. Im Antichambre des Königs fangen leichte Verflechtungen von Scheinarchitektur und vollplastischen Ornamenten an. Im darauf folgenden Raum, dem Chambre, wird dieses Konzept jedoch nicht weitergesponnen, vielmehr werden malerische, scheinarchitektonische Elemente komplett ausgespart. In der Gallerie d'Apollon allerdings, dem nachfolgenden Projekt, knüpft er wieder an die Verbindung von fingierter Architektur und Stuck an. Dennoch ist festzustellen, dass die Gattungen noch stark gegeneinander abgesetzt sind. Zusätzlich sind Scheinarchitekturen kaum zu sehen. Die Flächen, die malerisch kreierte wurden, betonen die Wand als solche. Ausblicke werden ausschließlich innerhalb von gerahmten Bildfeldern oder in Form von Bildteppichen gewährt. Die Gestaltung des Gewölbes der Gesandtentreppe hingegen löst Le Brun anders als man es bisher von ihm gewohnt war. Waren bisher die Ausblicke in den Himmel in Bildfeldern oder dann durch kleinere Maueraufbrüche möglich, zieht er dort nun ein ganzes Architekturgeschoss ein und öffnet dieses großflächig nach hinten. In Versailles kehrt er schließlich wieder zu seinem eigentlichen Stil zurück, zeigt aber, welche Veränderung er in seiner künstlerischen Entwicklung durchlaufen

hat. Die Architektur der Laibung betont im Gegensatz zur Gesandtentreppe wieder mehr den Innenraum, die Aufbrüche in den Himmel sind wieder kleiner geworden. In der Galerie d'Apollon hatte er auf solche ja ganz verzichtet. Das Ineinandergreifen der Gattungen erscheint nun sehr ausgewogen, in sich stimmig. Im direkten Vergleich zu seinen Gestaltungen in Vaux- le- Vicomte wird seine Weiterentwicklung auf dem Gebiet einer Gattungssynthese am offensichtlichsten. Illusionistische Übergänge werden hier sehr ausgeprägt verfolgt, während in Vaux- le- Vicomte ein einziges Mal fingierter Rahmen von einer Figur überschritten wird, werden in Versailles sogar vollplastische Rahmen von Malerei überlappt.

In drei Räumen entschied sich Le Brun für eine Gestaltung, die eine Gewölbstrukturveränderung erreichte. Diese Räume zeigen sich, als hätten sie eine flache Kuppel. Dieses wird durch in der Laibung angebrachte Lünetten unterstützt. In Vaux- le- Vicomte findet sich das im Chambre du roi wieder. Hier kommt allerdings keine Scheinarchitektur zum Tragen, sondern vollplastische Stuckelemente definieren die bei „Kuppelarchitekturen“ meist auftretenden Pendentifs. In Versailles nun, wo einem im Salon de la Paix und im Salon de la Guerre eine gleiche Gewölbstruktur begegnet, definieren sich die Pendentifs aus einer Verflechtung von vollplastischen Stuck, *Stucco finto* und Malerei.

Grundsätzlich lässt sich für die in dieser Arbeit geprüften Deckengestaltungen von Charles Le Brun fast immer die gleiche Intension feststellen. Er hat nie versucht, eine völlige Negierung des Realraumes zu schaffen. Eine totale Raumöffnung kommt ausschließlich in seinen Entwürfen von Kuppeldekorationen vor, tatsächlich realisierte er eine solche nur im Pavillon im Château de Sceaux.

D I. Literaturverzeichnis

Accolti 1625

Pietro Accolti, Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica, Florenz 1625.

Ausst. Kat. Palais Farnèse 2010

Francesco Buranelli (Hg.), Palais Farnèse de la Renaissance à l'Ambassade de France, Rome, Palais Farnèse, Ambassade de France en Italie 17 décembre 2010- 27 avril 2011, Florenz 2010.

Ausst. Kat. Versailles 1963

Fricker, Jeanine (Hg.), Charles Le Brun : 1619 - 1690; peintre et dessinateur, Musée National du Château de Versailles et de Trianon / Versailles / 7. Octobre 1963, Paris 1963.

Ausst. Kat. Versailles 1990

Charles Le Brun, 1619 – 1690, le décor de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles; célébration du Tricentenaire de la Mort de l'Artiste, Musée National du Château de Versailles, 19 novembre 1990 - 10 février 1991, Paris 1990.

Alberti, De Pictura, ed. Westheimer 1540

Leon Battista Alberti, De Pictura, ed. Bartholomäus Westheimer, Basel 1540.

Alberti, Della Pittura, ed. Bätschmann 2002

Leon Battista Alberti, ed./ übers. von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2002.

Alberti, De Re Aedificatoria, ed. Theuer 1991

Leon Battista Alberti, De Re Aedificatoria, übers. Zehn Bücher über die Baukunst, ed./ übers. Max Theuer, Darmstadt 1991.

Andersén 2007

Kirsti Andersén, *The Geometry of an Art: the History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, New York 2007.

Armenini 1587

Giovanni Battista Armenini, De' veri precetti della pittura, libri tre, Ravenna 1587.

Aristoteles, Ars Rhetorica, ed. Krapinger 1999

Aristoteles, Rhetorik, ed./übers. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999.

Aufuvre/ Fichot 1858

Amédée Aufuvre/ Charles Fichot, Les monuments de Seine-et-Marne description historique et archéologique et reproduction des édifices religieux, militaires et civils du department. Paris 1858.

D'Aviler 1755

Augustin- Charles d'Aviler, Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique, Paris 1755.

Bacou 1974

Roseline Bacou, Cartons de dessins de Le Brun pour l'Escalier des Ambassadeurs, au Musée du Louvre, in: Liber amicorum Karel G. Boon, Amsterdam 1974, S. 13-27.

Baglione 1642

Giovanni Baglione, Le vite de pittori, scultori et architetti (1572- 1642), Rom 1642.

Baldinucci 1681

Filippo Baldinucci, Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura e architettura, Florenz 1681.

Barocchi 1971

Paola Barocchi (Hg.), Scritti d'arte del Cinquecento, Bd. 1, Torino 1971.

Barocchi 1977

Paola Barocchi (Hg.), Scritti d'arte del Cinquecento, Bd. 3, Torino 1977.

Barozzi da Vignola/ Danti (1583) 1974

Giacomo Barozzi da Vignola/ Ignazio Danti, Le due regole della prospettiva pratica di (...) Vignola, con i Comentarii (...) Roma, Per Francesco Zanetti M.D.L.XXXIII, Bologna, Cassa di Risparmio di Vignola, Rom 1974.

Bauer 1985

Anna Bauer/ Hermann Bauer, Johann Baptist und Dominikus Zimmermann, Regensburg 1985.

Baxandall 1985

Michael Baxandall, Patterns of intention on the historical explanation of pictures, New Haven 1985.

Beal 1984

Mary Beal, A Study of Richard Symonds: his Italian notebooks and their relevance to seventeenth- century painting techniques, New York, London 1984.

Beard 1983

Geoffrey Beard, Stuck: die Entwicklung plastischer Dekoration, Herrsching 1983.

Beauvais 1985

Lydia Beauvais, Le Brun à Versailles: Musée du Louvre, Pavillon de Flore, Cabinet des Dessins 4 octobre - 6 janvier, in: Revue du Louvre, 35.1985, S. 324-325.

Beauvais 2000

Lydia Beauvais, Charles Le Brun Charles le Brun (1619-1690) - Inventaire général des dessins, école française, Musée du Louvre 2000.

Beauvais 2002

Lydia Beauvais, Charles Le Brun: un exemple d'"allégorie réelle" à la voûte de la galerie de Versailles; l' ordre rétabli dans les finances, in: Revue du Louvre, 52.2002, 5, S. 41-48.

Bechter 1993

Barbara Bechter, Der Garten von Vaux-le-Vicomte, Egelsbach, Köln, New York 1993.

Béguin/ Guillaume / Roy 1985

Sylvie Béguin/ Jean Guillaume/ Alain Roy, La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau, Paris 1985.

Bellori 1672

Giovanni Pietro Bellori, Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni, Rom 1672.

Berger 1901

Ernst Berger, Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI- XVIII. Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England nebst dem De- Mayerne- Manuskript, München 1901.

Berger 1909

Ernst Berger, Fresko- und Sgraffito- Technik nach älteren und neueren Quellen, München 1909.

Berger 1970

Robert Berger, Charles Le Brun and the Louvre Colonnade, in: The Art Bulletin. Bd. 52, 1970, S. 394-403.

Berger 1985

Robert Berger, Versailles. The Chateau of Louis XVI, London 1985.

Blondel (1737) 1976

Jacques- François Blondel, De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Édifices en Général, 2 Bde., Paris 1737, Neudruck Farnborough 1976.

Blondel 1771- 1777

Jacques- François Blondel, Cour d' architecture, ou Traité de la decoration, distribution et construction des Bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes par Jacques-François Blondel, 12 Bde., Paris 1771- 1777.

Boffrand 1745

Germain Boffrand, Livre d'architecture, Paris 1745.

Boinet 1962

Amédée Boinet, Les Eglises parisiennes, 3 Bde., Paris 1962.

Bonnaffé 1882

Edmond Bonnaffé, Les amateurs de l'ancienne France. Le surintendant Foucquet, Paris 1882.

Borghini 1584

Raffaello Borghini, Il riposo, Florenz 1584.

Bosse 1648

Abraham Bosse, maniere universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective, Paris 1648.

Bosse 1649

Abraham Bosse, Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d' avec leurs copies, Paris 1649.

Bosse 1652

Abraham Bosse, Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irregulieres. Ensemble quelques particularitez concernant cet Art, & celui de la Gravure en Taille- Douce par A. Bosse, Paris 1652.

Bosse 1665

Abraham Bosse, Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Academie Royale de Peinture et Sculpture, Paris 1665.

Bosse 1667

Abraham Bosse, Le peintre converti aux precises et universelles regles de son Art. Avec un Raisonnement abregé au sujet des Tableaux, Bas- reliefs & autres Ornemens que l'on peut faire sur les diverses superficies des Bastimens. Et quelques Advertissemens contre les erreurs que des nouveaux écrivains veulent introduire dans la pratique de ces Arts par A. Bosse, à Paris, en l'Isle du Palais, sur le Quais vis à vis celui de la Megisserie, 1667.

Bleyl/ Dubourg Glatigny 2011

Matthias Bleyl/ Pascal Dubourg Glatigny (Hg.), Quadratura: Geschichte- Theorie- Technik, Berlin und München 2011.

Blunk 2012

Julian Blunk, Die Raumillusion und die vierte Dimension: Betrachtungszeit und betrachtete Zeit in der Deckenmalerei Andrea Pozzos, in: Herbert Karner (Hg.), Andra Pozzo (1642- 1709). Der Maler- Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 27-36.

Blunt 1951

Antony Blunt, Poussin Studies VI: Poussin's decoration of the Long Gallery in the Louvre, in: The Burlington Magazine 93, 1951, S. 369-376.

Blunt 1983

Anthony Blunt, Art and Architecture en France 1500- 1700, (übersetzt von Monique Chabenet), Paris 1983.

Brattig 1998

Patricia Brattig, Das Schloss Vaux- le- Vicomte, Köln 1998.

Brial 1980

René Brial, Versailles, Décors restitués de la Galerie des Glaces et de la Chambre du Roi, in: *Connaissance des Arts* Nr. 343 Sept. 1980.

Brière 1914

Gaston Brière, Le Pavillon de l' Aurore, in: *Archives des l' Art français*, Bd. 8, 1914, S. 193-206.

Briseux1728

Charles Entienne Briseux, *Architecture modern ou l'art de bienbatir pour toutes sortes de personnes tant pour maisons des particulières que pour les Palais*, 2. Bde., Paris 1728.

Campell 1977

Malcolm Campell, *Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, New Jersey 1977.

Chambray 1662

Roland Fréart sieur de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Gent 1662.

Chantelou 1885

Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris 1885.

Chatelain 1905

Urbain- Victor Chatelain, *Le Surintendant Nicolas Fouquet*, Paris 1905.

Cennini (1390), ed. Brunello 1870

Cennino Cennini, *Il libro dell' arte*, ed. Franco Brunello, Vicenza 1870.

Cerceau 1566

Androuet du Cerceau, *Grands grotesques*, Paris 1566.

Cicero, De Officiis, ed. Nickel 2008

Marcus Tullius Cicero, *De Officiis*, ed./ übers. Rainer Nickel, Düsseldorf 2008.

Cordemoy 1714

Jean Louis de Cordemoy, *Nouveau Traité de toute l'architecture*, Paris 1706, 2. Auflage 1714.

Cordey 1924

Jean Cordey, Vaux- le- Vicomte, Paris 1924.

Crespi 1769

Luigi Crespi, Vite de' pittori Bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice, Rom 1769.

Cresti/ Rendina 2005

Carlo Cresti/ Claudio Rendina, Die Römischen Villen & Paläste, Köln 2005.

Dacos 2008

Nicole Dacos, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt, Milano 2008.

Davidson 1985

Bernice Davidson, Raphael's Bibel: a study of the Vatican Logge, University Park und London 1985.

Dempsey 1981

Charles Dempsey, Annibal Carrache au Palais Farnèse, in: Le Palais Farnèse. École française de Rome, 3 Bde., Band I, 1 , Rom 1981, S. 269- 311.

Demoriane 1968

Hélène Demoriane, Le Brun à Vaux, in: Connaissance des arts, 1968, 195, S. 86-93.

Denker Nesselrath 1993

Christine Denker Nesserath, La Loggia di Raffaello, in: Guido Corini, Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X, Milano 1993, S. 39- 79.

Desargues 1636

Gérade Desargues, Pratique de la perspective, Paris 1636.

Dessert 1987

Daniel Dessert, Fouquet, Paris 1987.

Dézallier d'Argenville 1752

Antoine- Nicolas Dézallier d'Argenville, Voyage Pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grade Ville en Peinture, Sculpture & Architecture, Paris 1752.

Didero 1751- 1780

Denis Didero/ Jean Le Rond d' Alembert, Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, Bd.1- 13, Neufchastel 1751- 1780.

Dobai 1974

Johannes Dobai, Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik, Bd. 1, Bern 1974.

Dobler 2011

Silvia Carola Dobler, Carlo Cesare Malvasia und die Begriffsfindung der Quadratura, in: Quadratura: Geschichte- Theorie- Technik, Berlin und München 2011.

Dufresnoy/ de Piles 1667

Charles Alphonse Dufresnoy/ Roger de Piles, L'Art de Peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy, traduit en françois avec des remarques necessaries & tres-amples, Paris 1667.

Dumolin/ Outardel 1936

Maurice Dumolin/ Georges Outardel, Les Eglises de France. Paris et la Seine 1936.

Dupont-Logié 2000

Cécile Dupont- Logié (Hg.), Le Pavillon de l'Aurore: les dessins de Le Brun et la coupole restaurée, Paris 2000.

Dupperon 1758

Dupperon, Discours sur le peinture et sur l'Architecture, Paris 1758.

Erben 2004

Dietrich Erben, Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV., Berlin 2004.

Fastenrath 1990

Wiebke Fastenrath, „Quadro riportato“. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, in: Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Band 51, München 1990.

Fastenrath 1995

Wiebke Fastenrath, „Finto et favoloso“. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom, Hildesheim 1995.

Feinblatt 1992

Ebria Feinblatt, Seventeenth-century Bolognese ceiling decorators, Santa Barbara 1992.

Félibien

André Félibien, Deux Lettres concernant deux pièces du Château de Vaux-le-Vicomte, attribuée à Félibien, sans lieu, sans date, Sign: BN LK7 10117. (2. Brief in: Revue Universelle des Arts. Bd. 12, Paris 1860/61).

Félibien 1666- 1688, 1705

André Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintures anciens et modernes, 6 Bde., Paris 1666-1688, 1705.

Félibien 1679

André Félibien, Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts, Paris 1679.

Fischer 2013

Sören Fischer, Paolo Veronese, Andrea Palladio und die Stanza di Baccho in der Villa Barbaro als Pavillon Plinius' des Jüngeren, in: Open Peer Reviewed Journal (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-329-1)13.3.2014, URL: <http://www.kunstgeschichteejournal.net>, 2013.

France 1987

Anatole France, Le château de Vaux-le-Vicomte, Étrépilly 1987.

Frommel 1961

Christoph Luitpold Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk, Berlin 1961.

Furetière 1690

Antoine Furetière, Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts, 2 Bde., La Haye, Rotterdam 1690.

Gady 1998

Alexandre Gady, Poutres et solives peintes. Le plafond «à la française» In: Revue de l'Art, 1998, n°122. S. 9-20.

Gady 2010

Bénédicte Gady, L'ascension de Charles Le Brun: Liens sociaux et production artistique, Paris 2010.

Gareau 1992

Michel Gareau, Charles Le Brun: premier peintre du roi Louis XIV., Paris 1992.

Genevay 1886

Antoine Genevay Le style Louis XIV., Charles Le Brun décorateur; ses oeuvres, son influence, ses collaborateurs et son temps, Paris 1886.

Germer 1997

Stefan Germer, Kunst- Macht- Diskurs- die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV, München 1997.

Giustiniani 1981

Vinzenzo Giustiniani/ Anna Banti (Hg.), Discorsi sulle arti e sui mestieri, Florenz 1981.

Goldstein 1965

Carl Goldstein, Studies in seventeenth century French art theory and ceiling painting, in: Art Bulletin, Bd. 47, 1965, S. 231-256.

Golzio 1936

Vincenzo Golzio, Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Vatikan 1936.

Goudemetz 1892

Henry Goudemetz, Voyage de Champeaux a Meaux, Fait en 1785 (Ed.1892), Meaux 1892.

Grésy 1858

Eugène Grésy, Château de Vaux- le- Vicomte: Documents inédites sur les artistes, peintres, sculpteurs, tapissiers qui ont travaillé pour le surintendant Fouquet, Melun 1861.

Guilbert 1731

Abbé Guilbert, Description historique des châteaux, bourg et forest de Fontainebleau, 2 Bde., Paris 1731.

Hansmann 1978

Wilfried Hansmann, Baukunst des Barock, Köln 1978.

Hartmann 1996

Peter Wulf Hartmann, Kunstlexikon, Maria Enzensdorf 1996.

Hautecœur 1948

Louis Hautecœur, Histoire de l'Architecture classique en France, Bd. 2: Le Règne de Louis XIV., Paris 1948.

Held 2001

Jutta Held, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat- Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001.

Hess 1934

Jacob Hess, Die Künstlerbiographien des Giovanni Battista Passeri, Leipzig und Wien 1934.

Hesse 2012

Michael Hesse, Handbuch der neuzeitlichen Architektur, Stuttgart 2012.

Heydenreich 1793- 95

Karl Heinrich Heydenreich, Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque, 4 Bde., Leipzig 1793-1795.

Horstmann 1968

Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei. München 1968.

Howald 2011

Christine Howald, Der Fall des Nicolas Fouquet: Mäzenatentum als Mittel politischer Selbstdarstellung 1653-1661, Oldenbourg 2011.

Horatis Flaccus, Ars Poetica, ed. Schäfer 1989

Quintus Horatius Flaccus, Ars Poetica, ed./ übers. Eckart Schäfer, Stuttgart 1989.

Huret 1670

Grégoire Huret, *Optique de portraiture et peinture en deux parties*, la première est la perspective pratique accomplie, la deuxième partie contient la perspective speculative, Paris 1670.

Isermeyer 1986

Christian Adolf Isermeyer, *Veduta ferma: Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Sixtinische Decke*, in: *Forma et subtilitas*, Berlin 1986, S. 94-129.

Jouin 1889

Henry Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris 1889.

Kask 1971

Tönis Kask, *Symmetrie und Regelmässigkeit- Französische Architektur im Grand Siècle*, Basel 1971.

Kerber 1971

Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin und New York 1971.

Kerber 2012

Bernhard Kerber, *Anamorphose, Inganno, Trompe l'oeil, Persuasio, Punto stabile und Punto mobile im Werk Andrea Pozzo. Überlegungen zur Theorie*, in: Herbert Karner (Hg.), *Andrea Pozzo (1642- 1709). Der Maler- Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien 2012, S. 17-26.

Kienpointner 1998

Manfred Kienpointner, *Inventio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Gert Ueding (Hg.), 10 Bde. (1992- 2011), Tübingen 1998.

Kirchner 2002

Thomas Kirchner, *Der epische Held: Historienmalerei und Kunstpolitik in Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2002.

Kliemann/ Rohlmann 2004

Julian Kliemann/ Michael Rohlmann (Hg.), *Wandmalerei in Italien: die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510 – 1600*, München 2004.

Koller 1990

Manfred Koller/ Albert Knoepfli (Hg.), *Wandmalerei, Mosaik*, Stuttgart 1990.

Kruft 1985

Hanno- Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart, München 1985.

Kummer 2009

Stefan Kummer, Die Inszenierung des Bildes im Kontext der architektonischen Gliederung der Renaissance und des Barock, in: Christian Hecht (Hg.), Beständig im Wandel, Berlin 2009, S. 198-209.

Kummer 2010

Stefan Kummer, Anfänge der neuzeitlichen Stuckdekoration in Rom, in: Jürgen Pursche (Hg.), Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts: Geschichte, Technik, Erhaltung, Berlin 2010, S. 72-77.

Kupferschmied 1995

Thomas Johannes Kupferschmied, Stucco finto oder der Maler als „Stukkator“- Von Egod Schor bis zu Januarius Zick: der fingierte Stuck als Leitform der Barocken Deckenmalerei in Altbayern, Schwaben und Tirol, Frankfurt am Main 1995.

Lauga 2007

Jacques Lauga, Histoire de la restauration du décor peint de Charles Le Brun à la voûte de la Galerie des Glaces de Versailles, in: La revue des musées de France 57. 2007, 3, S. 74-82, 100, 112.

Le Bicheur 1660

Jacques le Bicheur, Traicté de perspective fait par un peintre de l'Academie Royale, Dedié à Monsieur le Brun, premier peintre du roy, Paris 1660.

Lee 1940

Rensselaer W. Lee, Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting, in: The Art Bulletin Vol 22, No 4, Dezember 1940 S. 197-269.

Le Virloys 1770/71

Charles François Roland Le Virloys, Dictionnaire d'architecture, civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne, 4 Bde., Paris 1770/71.

Listri 2007

Massimo Listri, Villen und Palazzi in Italien, Udine 2007.

Lomazzo 1584

Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura, Mailand 1584.

Lorenzetti 1956

Giulio Lorenzetti, Venezia e il suo estuario, Rom 1956.

Lucas 1988

Michel Lucas, L'ancien site de Vaux- le- Vicomte. Villages, hameaux, fermes et moulins disparus, Le- Mée- sur –Seine 1988.

Macchi 2001

Vladimiro Macchi (Hg.), Dizionario delle lingue italiana e tedesca, Florenz und Wiesbaden 2001.

Malvasia 1678

Carlo Ceasare Malvasia, Felsina Pittrice: Vite d' pittori bolognesi, Bologna 1678, G. Zanotti (Hg.), Bologna 1678.

Malvasia 1841

Carlo Cesare Malvasia/ Giampietro Zanotti (Hg.), Felsina Prittice: Vite d' pittori bolognesi, Bologna 1841.

Malvasia 1961

Carlo Cesare Malvasia/ Arfelli, Adriana (Hg.), Felsina Prittice: Vite d' pittori bolognesi, Bologna 1961.

Marie 1968

Alfred Marie, Naissance de Versailles, Le Château, les Jardins, 2 Bde., Paris 1968.

Marie 1972

Alfred Marie/ Jeanne Marie, Mansart à Versailles, 2 Bde., Paris 1972.

Mémoires inédites 1854

Mémoires inédites sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture, publiés d' après les manuscrits conservés à l'École impériale des Beaux- Arts par MM. Louis- Étienne Dussieux, Eudoxe Soulié, Charles- Philippe de Chennevières, Paul Mantz, Anatole de Montaiglon, 2. Bde., Paris 1854.

Mérot 2001

Alain Mérot, Temple des Muses, Palais du Soleil: les plafonds peints par Charles Le Brun au château de Vaux- le- Vicomte, in: Les années Fouquet, 2001, S.111-123.

Mérot 2003

Alain Mérot, Der Triumph von Charles Le Brun, in: *Connaissance des arts*. 196, 2003, S. 36-49.

Milovanovic 2000

Nicolas Milovanovic, Les plafonds des grands appartements du Château de Versailles: un traité du bon gouvernement, in: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 78. 2000, S. 85-139.

Milovanovic 2002

Nicolas Milovanovic, Questions d'attributions au Grand Appartement de Louis XIV à Versailles, in: *Revue du Louvre*, 52.2002, 5, S. 31-40.

Milovanovic/Maral 2007

Nicolas Milovanovic/ Alexandre Maral, *La Galerie des Glaces: Charles le Brun, maître d'oeuvre*, Paris 2007.

Möseneder 1982

Karl Möseneder, "Aedificata Poesis". Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XXXV 1982, S. 139-175.

Mongrédien 1956

Georges Mongrédien, *L'Affaire Fouquet*, Paris 1956.

Montague 1962

Jennifer Montague, Le Brun et Delacroix dans la Galerie d'Apollon, 1962, in: *Revue du Louvre*, 12.1962, S.233-236.

Montagu 1963

Jennifer Montague, The early ceiling decoration of Charles Le Brun, in: *The Burlington magazine*, 105, 1963, S. 395-408.

Montaiglon 1875/ 78

Anatole de Montaiglon (Hg.), *Procès- verbaux de l' Académie royale de peinture et de sculpture, 1648- 1792*, Vol. I (1648- 1672), Paris 1875, Vol. II (1673- 1688), Paris 1878.

Mora/ Philippot 1984

Paolo Mora, Laura Mora/ Paul Philippot, Conservation of Wall Paintings, London 1984.

Morel 1991

Philippe Morel, La Villa Medicis- Le Parnasse astrologique, Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis Etude iconologique, Rom 1991.

Nolhac 1900

Pierre de Nolhac, L'escalier des Ambassadeurs, in: Revue de l'art ancien et moderne, 1900, S. 55-68.

Norberg- Schulz 1975

Christian Norberg- Schulz, Meaning in Western architecture, London 1975.

Nivelon

Claude Nivelon, Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrage, par Claude Nivelon, Manuscript, Bibl. Nat. ms. Fr. 12987.

Ogdens 1948

Henry und Margaret Odgen, A seventeenth century collection of prints and drawings, in: The Art Quarterly, Winter 1948.

Olbrich 1993

Harald Olbrich (Hg.), Lexikon der Kunst, 7 Bde. (1987- 1994), Leipzig 1993.

Ottonelli/ Berrettini 1973

Giovanni Domenico Ottonelli/ Pietro Berrettini, Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro (1652), Canova 1973.

Panofsky 1924/25

Erwin Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, Berlin, Leipzig 1924/25.

Passeri, ed. Bianconi 1772

Giovanni Battista Passeri, Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673, ed. Giovanni Battista Bianconi, Rom 1772.

Pernety 1757

Antoine- Joseph Pernety, Dictionnaire portative de peinture, sculpture et gravure, Paris 1757.

Pérouse de Montclos 2008

Jean- Marie Pérouse de Montclos, Le château de Vaux- le- Vicomte, Paris 2008.

Philippot 1972

Paul Philippot, Die Wandmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien 1972.

Pino 1548

Paolo Pino, Dialogo di Pittura, Venedig 1548.

Poensgen 1969

Thomas Poensgen, Die Deckenmalerei in italienischen Kirchen, Berlin 1969.

Poisson

Georges Poisson, Le Pavillon de l' Aurore, Paris (o. J.).

Polanyi 1992

Michael Polanyi, Was ist ein Bild?, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1992, S. 148-162.

Posner 1971

Donald Posner, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590, New York 1971.

Posse 1919

Hans Posse, Das Deckenfresco des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XL, 1919.

Pozzo 1693

Andrea Pozzo, Perspectiva pictorum et architectorum, pars prima, Rom 1693.

Pozzo 1703

Andrea Pozzo, Prospettiva de Pittori et Architetti, pars prima, Rom 1703.

Prinz 1970

Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970.

Proust- Perrault 1994

Josette Proust- Perrault, Une oeuvre inconnue de Michel Villedo: l'hôtel Bence, 8, rue de Saintonge, in: La Cité. Société historique et archéologique des IIIe, IVe, XIe, et XIIe arrondissement, n° 13, décembre 1994, S. 29-42.

Quinault 1813

Philippe Quinault, Sceaux. Poème, Paris 1813, erhalten in Bib. Nat. Imprimés Réserve, Vélins 2275.

Revel 1958

Jean- François Revel, L'escalier des Ambassadeurs, in: *Connaissance des Arts* Nr. 74 1958, S. 70-77.

Richelet 1680

Nicolas Richelet, *Dictionnaire français*, 2 Bde., Genf 1680.

Rose 1922

Hans Rose, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660-1670, München 1922.

Röttgen 1976

Steffi Röttgen, Antonio Cavallucci. Un pittore romano fra tradizione e innovazione, in: *Bollettino d' arte*, 3/ 4, 1976.

Röttgen 1977

Steffi Röttgen, Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann- Idee und Gestalt des Parnass in der Villa Albani, in *Storia dell' arte*, 30/31, 1977.

Röttgen 1997

Steffi Röttgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. II- Die Blütezeit 1470- 1510, München 1997.

Röttgen 2007

Steffi Röttgen, Wandmalerei in Italien- Barock und Aufklärung 1600- 1800, München 2007.

Rupprecht 1979

Bernhard Rupprecht, Gedanken zum Bild an der Decke im Barock, in: *Kunstspiegel*, 1, 1979, S. 5-17.

Sabatier 1986

Gérard Sabatier, Politique, histoire et mythologie. La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII^e siècle, in: *Actes du Colloque „La France et l' Italie au temps de Mazarin*, Grenoble 1986, S. 282-301.

Saint- André 1695

A.- J. Renard de Saint- André, La Petite Gallerie du Louvre du dessein de feu M. le Brun, Premier peintre de sa Majesté, dediée au Roy, dessinée et gravée par Saint-André, Paris 1695.

Savot 1624

Louis Savot, L'Architecture Française des Bastimens particuliers, Paris 1624.

Scamozzi 1615

Vincenzo Scamozzi, L'idea della architettura universale, 6 Bde., Venedig 1615.

Scaramuccia 1674

Luigi Scaramuccia, Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino, Pavia 1674.

Schnapper 1966

Antoine Schnapper, Colonna et la 'Quadratura' en France à l'époque de Louis XIV, in: BSHAF 1966, S. 65- 99.

Scudéry 1973

Madeleine de Scudéry, "Clélie" Histoire Romaine, Bde.10, Paris 1661, Nachdruck Genf 1973.

Schulten 1999

Holger Schulten, Französische Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts: Theorie und Entwicklung der Dekorationssysteme, Frankfurt am Main 1999.

Schulz 1968

Jürgen Schulz, Venetian Painted Ceilings of the Renaissance, Berkeley und Los Angeles 1968.

Schwarzenberg 1977

Erkinger Schwarzenberg, Raphael und die Psyche-Statue Agostino Chigis, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 73, 1977, S. 107-136.

Serlio 1584

Sebastiano Serlio, Tutte le opere di architettura di Sebastiano Serlio bolognese, doue si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'architetto ; et hora di nuovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case priuate nella città, & in villa, et vn indice copiosissimo raccolto per via di considerationi da M. Gio. Domenico Scamozzi, Venedig 1584.

Shearman 1964

John Shearman, Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil , in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 60, 1964, S. 59- 100.

Sjöström 1978

Ingrid Sjöström, Quadratura studies in Italian ceiling painting, Stockholm 1978.

Sorensen 1968

Henry Sorensen, La geniale esquisse de Versailles, in: Connaissance des arts, 195, Paris 1968, S. 74-85.

Stadler 1987

Wolf Stadler, Lexikon der Kunst: Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, 12 Bde., Eggolsheim 1987.

Sütterlin 1994

Susanne Sütterlin, Die Innendekoration des Charles Le Brun in Vaux-le Vicomte, Mag. Ar. (unpubl.) , München 1994.

Svensson 1966

Ingrid Svensson, Quadraturamalereien Domenico Francia, in: Konsthistoriska Studier tillägnade Sten Karling, Stockholm 1966, S. 201-224.

Toman 1997

Rolf Toman, Die Kunst des Barock, Köln 1997.

Thuillier 1975

Jacques Thuillier, Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV, in: Études d'art français offertes à Charles Sterling, Paris 1975.

Thuillier 1988

Jacques Thuillier, L'Influence des Carrache en France: Pour un premier Bilan, in: Les Carrache et les Décors profans. Actes du Colloque organize par l'École française de Rome (Rome, 2- 4 octobre 1986), Rom 1988, S. 421-455.

Thuillier 1993

Jacques Thuillier, Les derniers années de François Perrier, in: Revue de l'Art Nr. 99, 1993, S. 9-29.

Tolnay 1943- 1960

Charles de Tolnay, Michelangelo, 5 Bde., Princeton 1943- 1960, Bd. 2, Sistine Ceiling, Princeton 1945.

Tordella 2003

Piera Giovanna Tordella, Sui disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri per Palazzo Pitti, in: La Reggia rivelata 2003, S. 279-299.

Turner 1996

Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, 34 Bde., New York 1996.

Vasari 1550

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori da Cimabue infino a' tempi nostri, Florenz 1550.

Vasari 1568

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Florenz 1568.

Vasari 1857

Giorgio Vasari/ Antonio Rachei (Hg.), Opere di Giogio Vasari, Trieste 1857.

Venturi 1931

Adolfo Venturi, Malerei des 15. Jahrhunderts in der Emilia, Leipzig 1931.

Verlet 1961

Pierre Verlet, Versailles, Paris 1961.

Vignau- Wilberg 2005

Peter Vignau- Wilberg, Perspektive und Projektion: Andrea Pozzos Architekturtheorie und ihre Praxis, München 2005.

Vincenti/ Benzi 2003

Caroline Vincenti/ Fabio Benzi, Römische Paläste, München 2003.

Virtuv De architectura libri decem, ed. Fensterbusch 2008

Vitruvi De architectura libri decem. Lateinisch und deutsch. Darmstadt 1964, 6. Aufl. 2008.

.

Vogüé 1884-1904

Marie- Eugène Melchior Vogüé, Memoires du Maréchal de Villars. Publiés d'après le manuscrit original pour la Société de l'Histoire de France et accompagnés de correspondances inédites, 6 Bde., Paris 1884- 1904.

De Vogüé 2008

Patrice de Vogüé, Mémoire d'un chef-d'oeuvre: Vaux le Vicomte, Paris 2008.

Weddingen 1999

Tristan Weddingen, Tapisserienkunst unter Leo X, in: Hochrenaissance im Vatikan : 1503 - 1534 ; anlässlich der Ausstellung "Hochrenaissance im Vatikan (1503 - 1534), Kunst und Kultur der Päpste I.", in Zusammenarbeit mit den Vatikanischen Museen und der Biblioteca Apostolica Vaticana vom 11. Dezember 1998 bis zum 11. April 1999 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Bonn 1999, S. 268-284.

Widmann 2002

Elizabeth Linley, Charles Le Brun & Louis XIV- art, ethics & the state, University of Maryland, Diss., 2002.

Wildenstein 1965

Daniel Wildenstein, Les oeuvres de Charles le Brun d'après les gravures de son temps, in: Gazette des beaux-arts, 6. Pér. 66. 1965, S. 1-58.

Wittkower 1958

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600- 1750, Harmondsworth 1958.

Wittkower 1963

Margot Wittkower, Rudolf Wittkower, Born under Saturn, New York 1963.

Wolters 1968

Wolfgang Wolters, Plastische Deckendekoration des Cinquecento in Venedig und im Veneto, Berlin 1968.

Zanotti 1739

Giampietro Zanotti, Storia dell'Accademia Clementina di Bologna, Bologna 1739.

Zapperi 1994

Roberto Zapperi, Der Neid und die Macht. Die Farnese und die Aldobrandini im barocken Rom, München 1994.

Zingarelli 2001

Nicola Zingarelli, Lo Zingarelli 2001: vocabolario della Lingua Italiana, Bologna 2001.

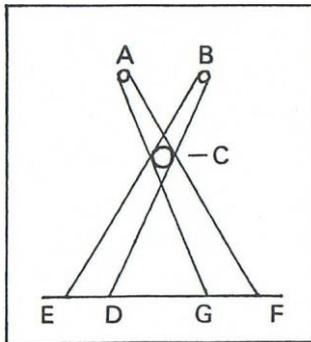
Zuccaro 1607

Federico Zuccaro, Origine e progresso dell'academia del disegno de pittori, scultori & architetti, Pavia 1607.

Zwahr 2006

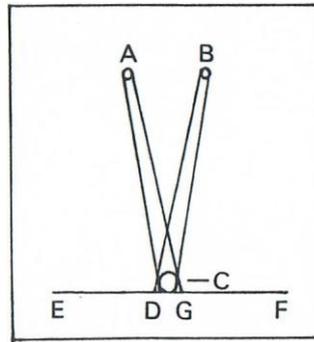
Annette Zwahr, Brockhaus Enzyklopädie, Bde. 31, Leipzig 2006.

II. Abbildungen



(Abb. 1)

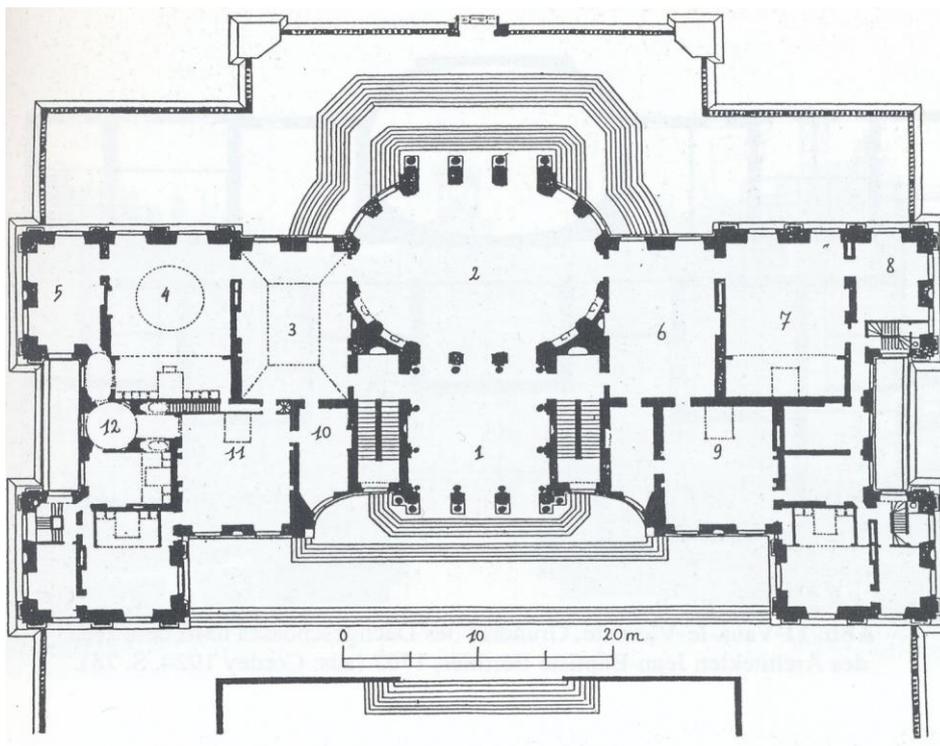
Skizze zur stereoskopischen Wahrnehmung nach Leonardo.



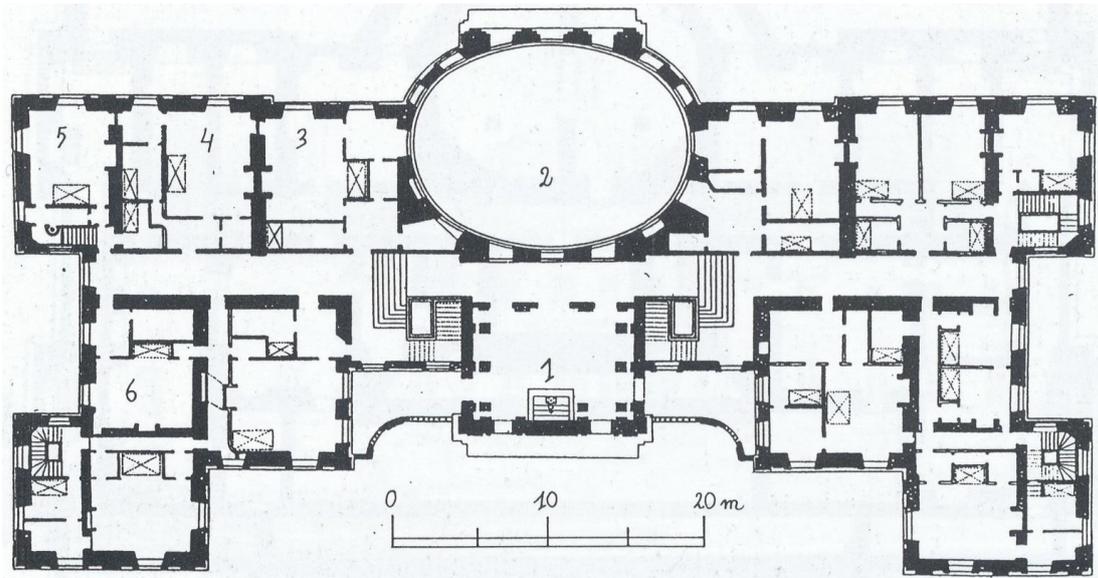
(Abb. 2)

Bezugsverhältnisse bei der Darstellung von Stucco finto.

→(C= gesehener Gegenstand; A und B= Augen des Betrachters; E- F= Hintergrund; D- G= Bereich, der in der Malerei von dem Gegenstand C verdeckt wird).



(Abb. 3) Grundriss Erdgeschoss, Vaux- le- Vicomte, nach Louis Le Vau.



(Abb. 4) Grundriss Erstes Obergeschoss, Vaux- le- Vicomte, nach Louis Le Vau.



(Abb. 5) Blick in den Salon (Festsaal), Vaux- le- Vicomte.



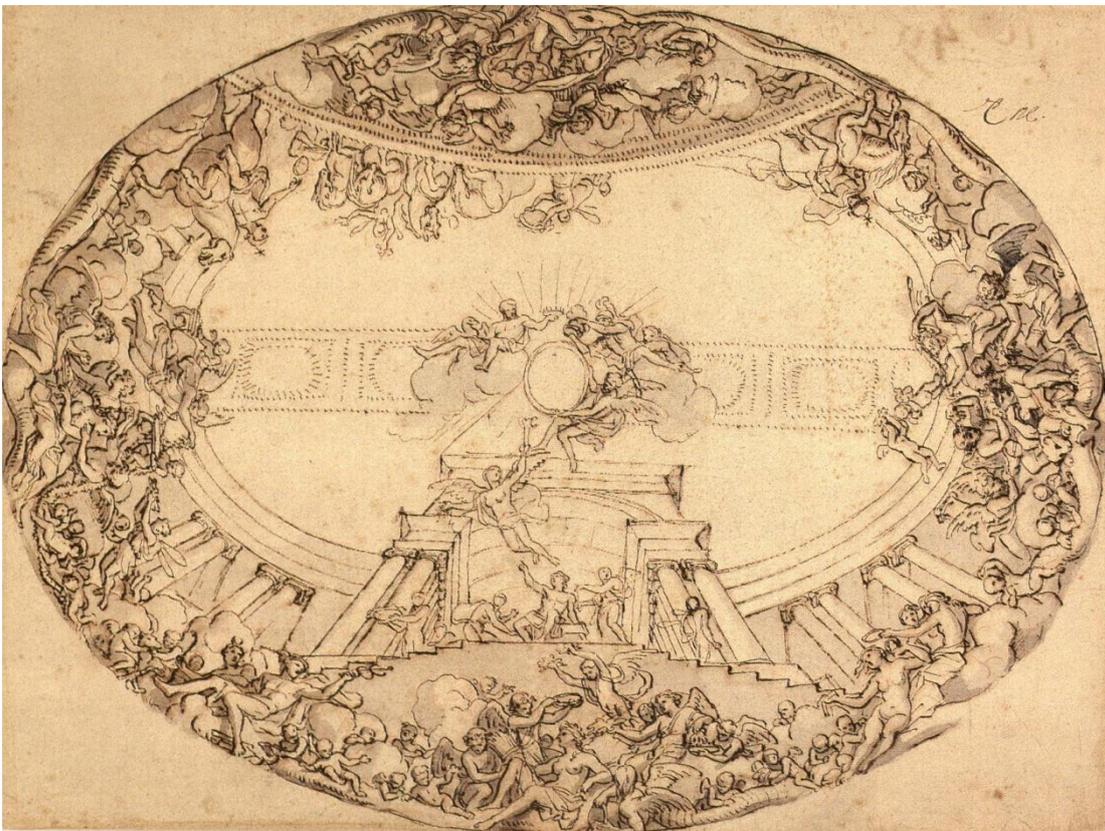
(Abb. 6) Blick zur Kuppel des Salons (Festsaal), Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 7) Blick auf den Hermen- Stuckfries des Salons (Festsaal), Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 8) Heutige Kuppeldekoration des Salons (Festsaals), Vaux- le- Vicomte.

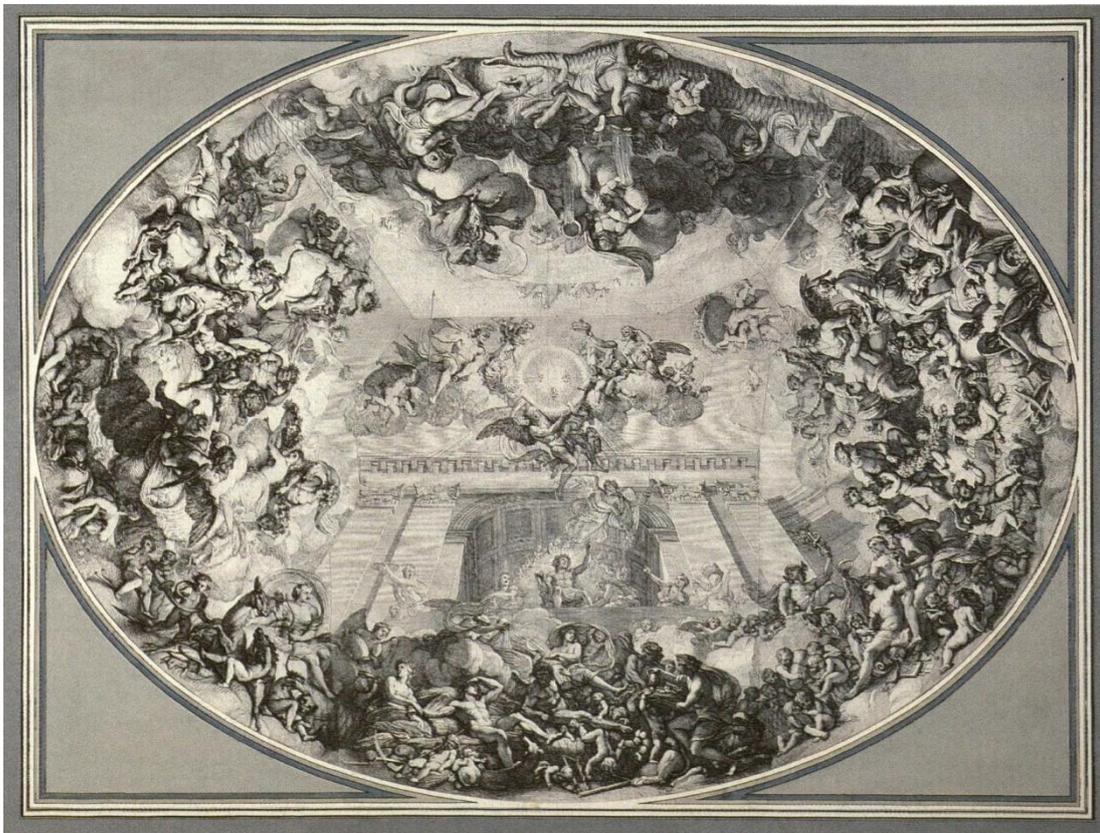


(Abb. 9) Charles Le Brun, Entwurf der Deckendekoration für den Salon (Festsaal), INV 29638, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

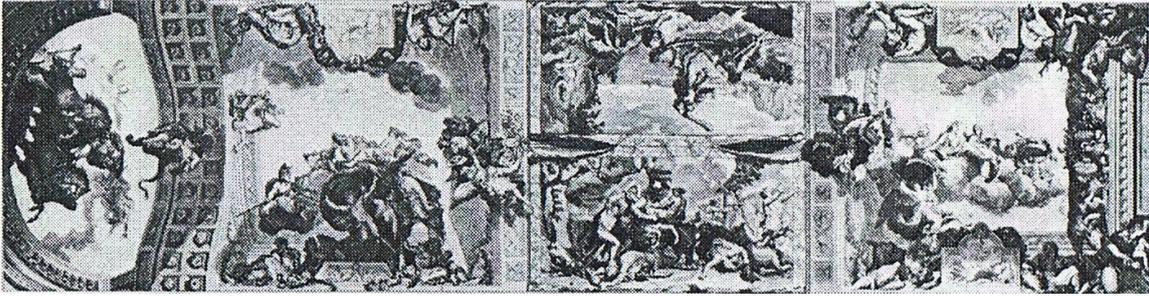


(Abb. 10)

Charles Le Brun, Projekt einer Decke, INV 27652, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 11) Stich nach Charles Le Bruns Kuppeldekoration für den Salon in Vaux-le-Vicomte, Gérard Audran, 1681, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 12) Stich nach der Gewölbedekoration „Die Apotheose des Herkules“ von Charles Le Brun in der Galerie des Hôtel Lambert.



(Abb. 13)

Stich nach der Gewölbedekoration „Der Triumph der Unschuld“ von Charles Le Brun in der Kapelle von Saint- Sulpice.



(Abb. 14) Decke des Salon d'Hercule, Vaux- le- Vicomte.



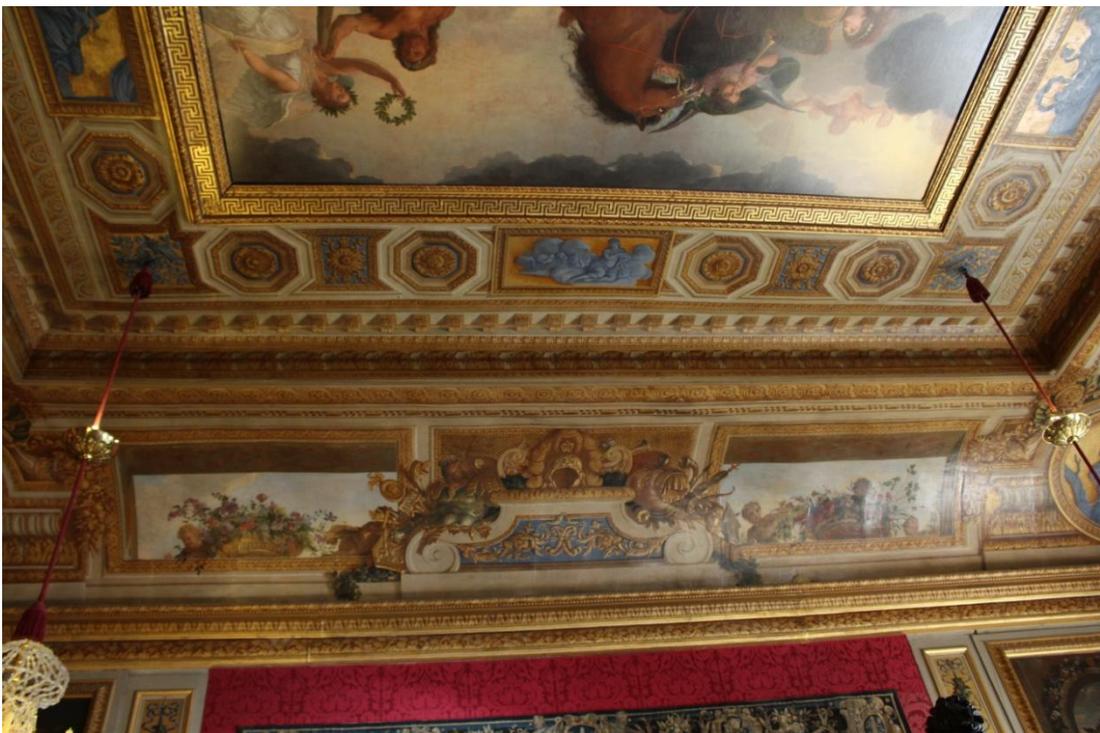
(Abb. 15) Gewölbespiegel der Decke, Salon d'Hercule, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 16) „Gesims“ des Gewölbespiegels der Decke, Salon d'Hercule, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 17) Übergang von „Gesims“ und Laibung der Decke, Salon d'Hercule, Vaux- le- Vi- comte.



(Abb. 18a) Blick auf die Längsseite der Laibung der Decke, Salon d'Hercule, Vaux- le- Vi- comte.



(Abb. 18b) Blick auf die Schmalseite der Laibung der Decke, Salon d'Hercule, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 19) Gewölbeecke der Decke, Salon d'Hercule, Vaux- le- Vicomte.



(Abb.20) Gewölbespiegel des Casino dell'Aurora, Villa Pallavicini Rospigliosi, Rom, Guido Reni, 1614.



(Abb. 21) Decke des Hauptraumes, Salon des Muses, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 22) „Gesims“ des Mitteloctogons der Decke des Hauptraumes, Salon des Muses, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 23) Übergang von „Gesims“ und Laibung der Decke des Hauptraumes, Salon des Muses, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 24) Blick auf die Laibung der Decke des Hauptraumes, Salon des Muses, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 25) Detail, eingestelltes *Quadro riportato* in die fingerte Öffnung, Decke des Hauptraumes, Salon des Muses, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 26)

Gewölbeecke der Decke des Hauptraumes, Salon des Muses, Vaux- le- Vi- comte.



(Abb. 27) Alkovendecke, Salon des Muses, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 28) Detail, Mittelfeld der Alkovendecke, Salon des Muses, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 29) Detail, Alkovendecke, Salon des Muses, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 30) Deckenansicht, Cabinet des Yeux, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 31) Blick auf Übergang von „Gesims und Laibung und die Laibung, Cabinet des Yeux, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 32) Gewölbeecke, Cabinet des Yeux, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 33)

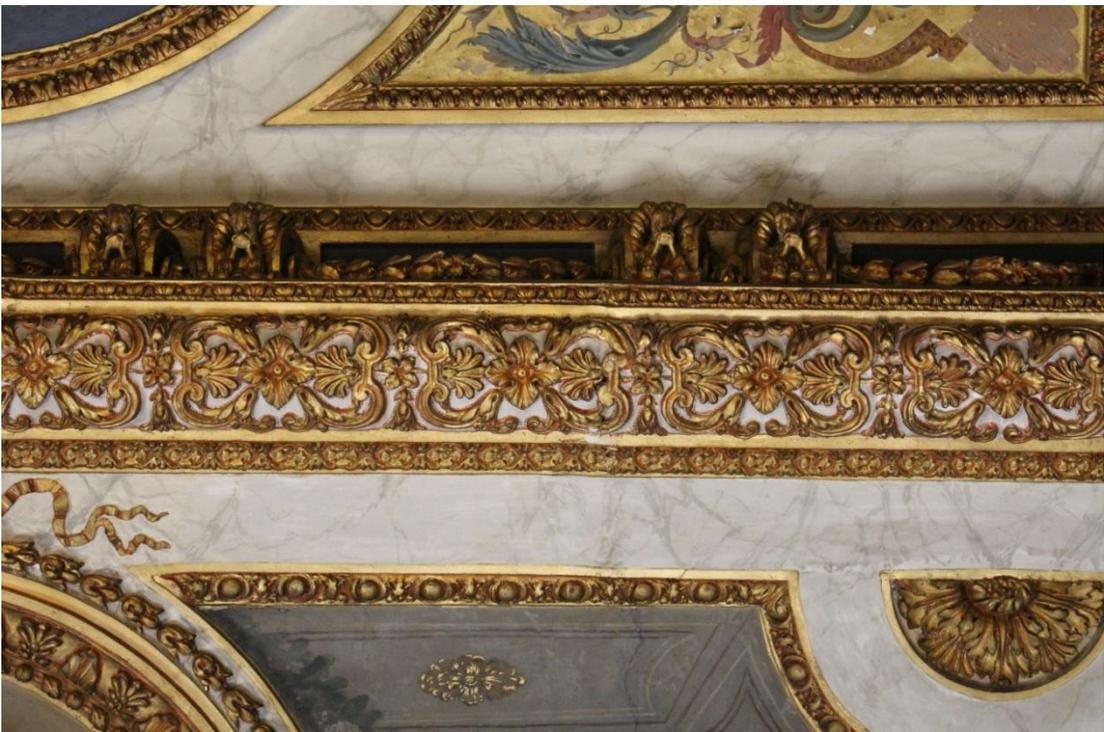
Deckenspiegel, Antichambre du
roi, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 34) Blick auf Gewölbespiegel und Laibung, Antichambre du roi, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 35) Detail, Gewölbespiegel, Antichambre du roi, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 36) Übergang von Gewölbespiegel und Laibung, Antichambre du roi, Vaux- le- Vi- comte.



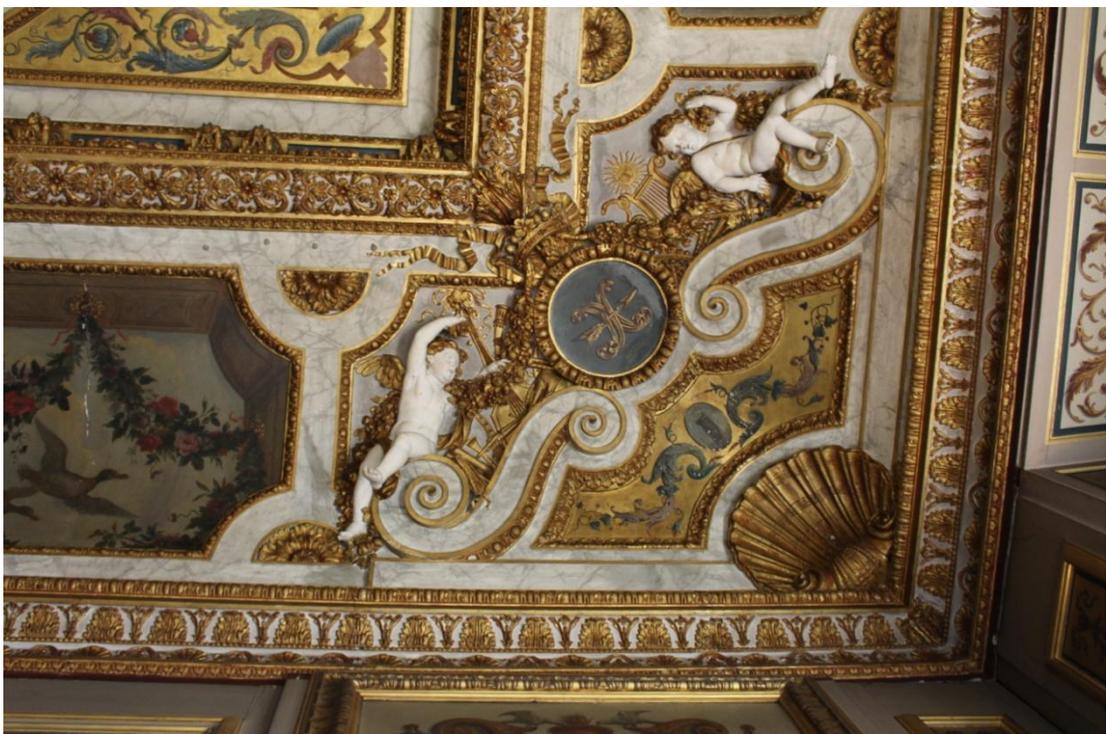
(Abb. 37) Blick auf die Schmalseite der Laibung, Antichambre du roi, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 38) Detail, fingierte Öffnung auf der Längsseite der Laibung, Antichambre du roi, Vaux- le- Vicomte.



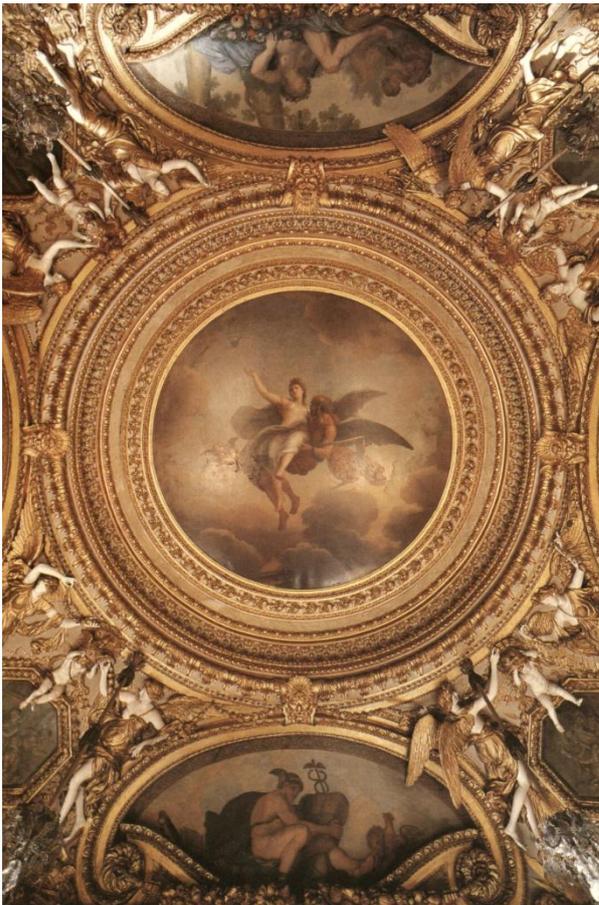
(Abb. 39) Detail, Längsseite der Laibung, Antichambre du roi, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 40) Gewölbeecke, Antichambre du roi, Vaux- le Vicomte.



(Abb. 41) Deckenansicht, Chambre du roi, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 42) Gewölbespiegel, Chambre du roi, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 43) Detail, Rahmung des Mittelfeldes, Chambre du roi, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 44) Blick auf Lünette der Laibung, Chambre du roi, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 45) Detail, Gewölbeecke, Chambre du roi, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 46) Gesamtansicht der Decke, Cabinet de stuc, Vaux- le- Vicomte.



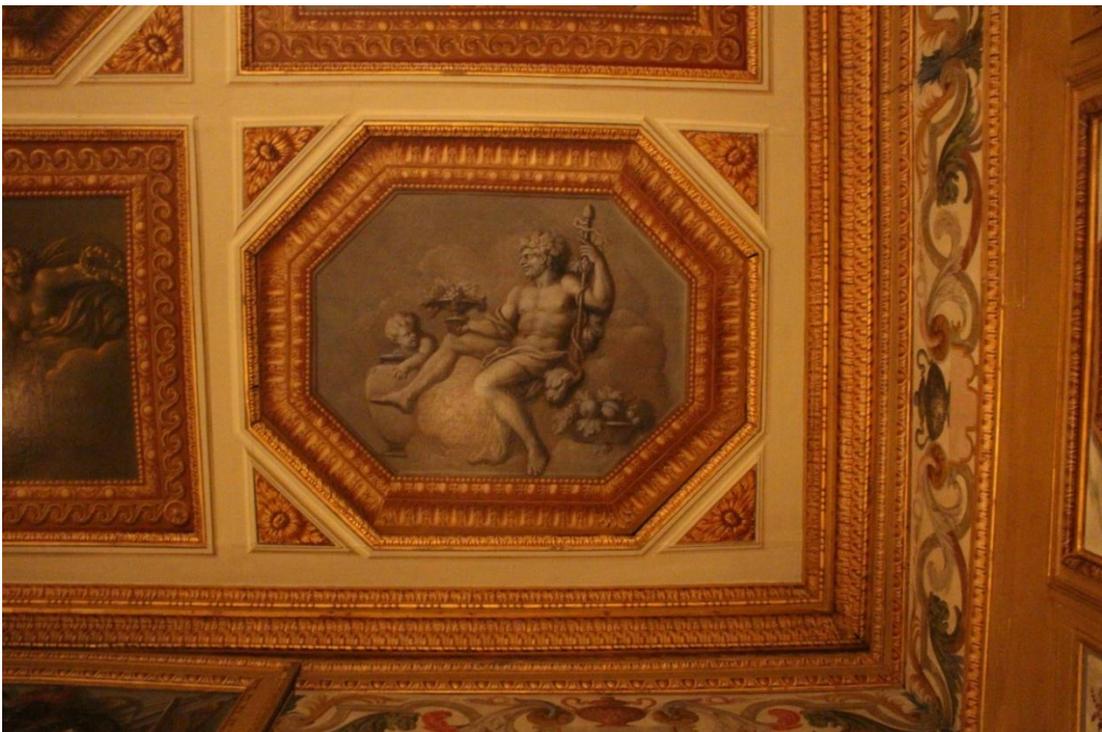
(Abb. 47) Charles Le Brun, Projekt einer Decke, INV 27699, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 48) Detail, Gewölbeecke, Cabinet de stuc, Vaux-le-Vicomte.



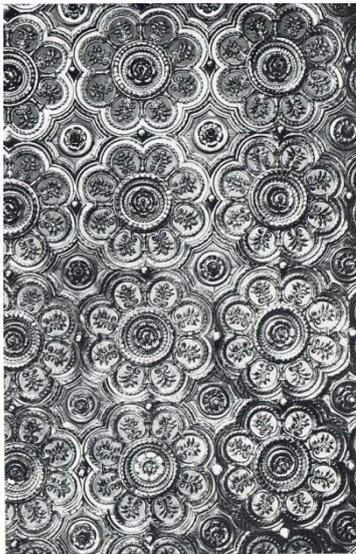
(Abb. 49) Blick auf die Decke, Salon d'été, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 50) Detail, Oktogon in der Raumecke, Salon d'été Vaux- le- Vicomte.

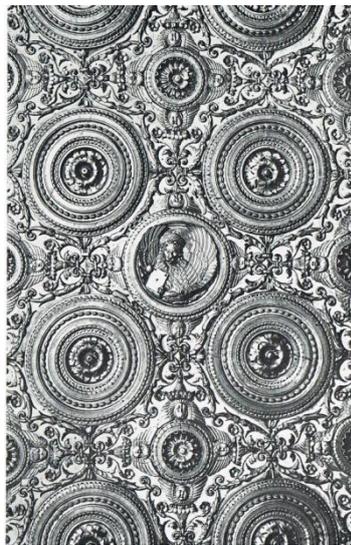


(Abb. 51) Detail, Mittelfeld, Salon d'été, Vaux- le- Vicomte.



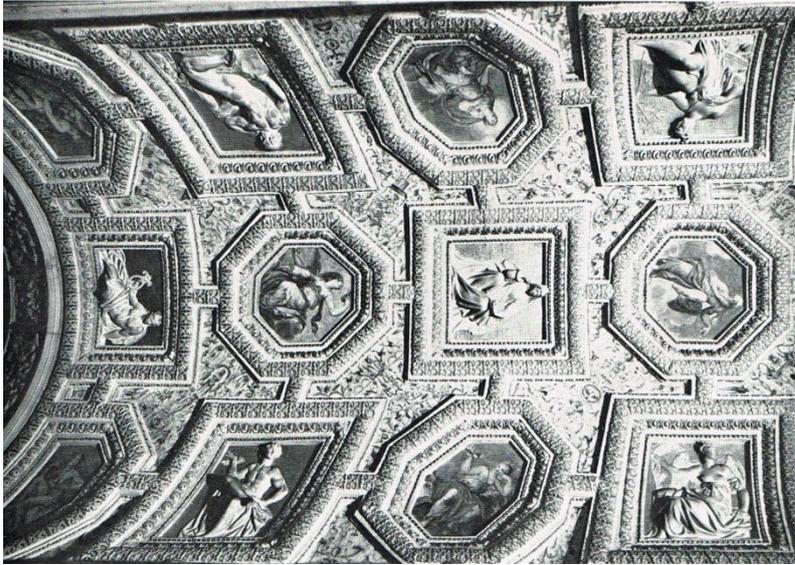
(Abb. 52)

Sala degli Scarlatti,
Dogenpalast, Venedig.



(Abb. 53)

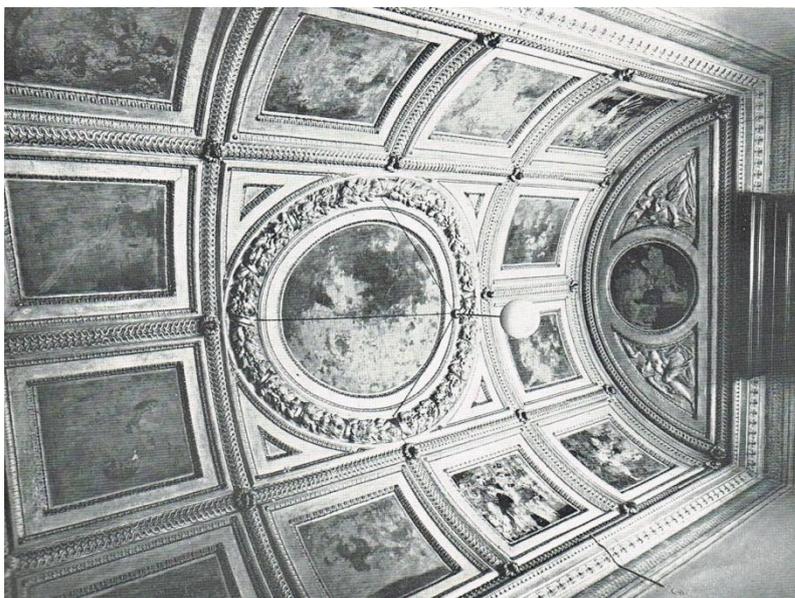
Sala Erizzo,
Dogenpalast, Venedig.



(Abb. 54) Libreria,
Treppenhaus, Venedig.



(Abb. 55)
Sala del Camino,
Palazzo Thiene, Vi-
cenza.



(Abb. 56)
Raum im Unterge-
schoss, Palazzo
Thiene, Vicenza.



(Abb. 57) Dekoration des Tonnengewölbes, Le Buffet, Vaux- le- Vicomte.

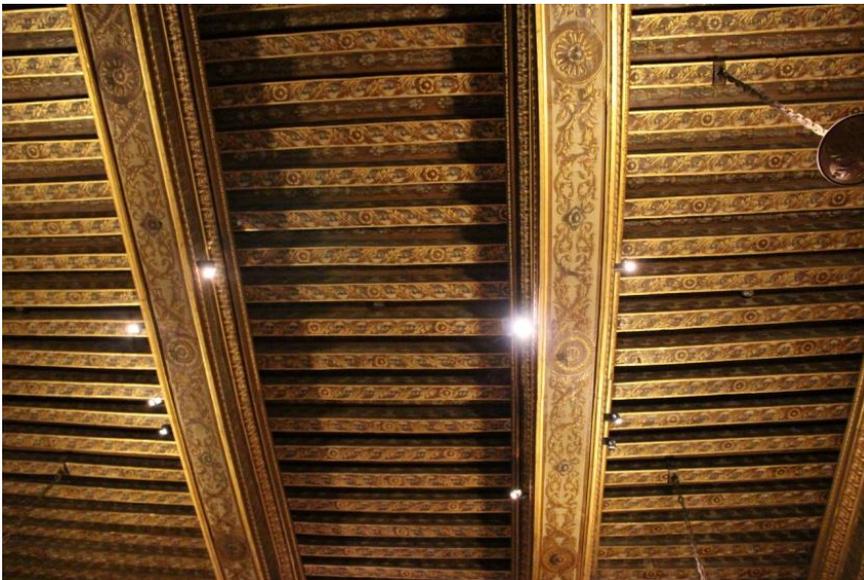


(Abb. 58) Dekoration der Lünette des Tonnengewölbes, Le Buffet, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 59)

Balkendecke,
Chambre Carée,
Vaux- le-
Vicomte.



(Abb.60)

Balkenlage,
Chambre Carée,
Vaux- le-
Vicomte.



(Abb. 61) Detail, Gestaltung der kleinen Balken, Chambre Carée, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 62) Detail, Gestaltung eines Wechselbalkens, Chambre Carée, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 63) Frieszone, Chambre Carée, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 64) Frieszone, Chambre Carée, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 65) Frieszone, Sala Grande, Palazzo Spada, Rom, Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli, 1635.



(Abb. 66) Frieszone, Sala delle Prospettive, Villa Farnesina, Rom, Baldassare Peruzzi, 1519.



(Abb. 67) Frieszone, Sala delle Muse, Villa Medici, Rom, Jacopo Zucchi, um 1580.



(Abb. 68) Detail, Frieszone, Sala delle Muse, Villa Medici, Rom, Jacopo Zucchi, um 1580.



(Abb. 69) Decke ohne Alkovenbereich, Chambre de Fouquet im Obergeschoss, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 70) Alkovendecke, Chambre de Fouquet im Obergeschoss, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 71) Eckengestaltung, Chambre de Fouquet im Obergeschoss, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 72) Gesamtansicht, Cabinet de Mme Fouquet, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 73) Detail, Medaillon, Cabinet de Mme Fouquet, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 74) Eckengestaltung, Cabinet de Mme Fouquet, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 75)

Gewölbe, Sixtinische Kapelle, Vatikanpalast, Rom,
Michelangelo, 1508- 1512.



(Abb. 76)

Decke, Stanza della Segnatura, Vatikanpalast, Rom, Sodoma, 1508- 1512.



(Abb. 77)

Camera degli Sposi, Castel San Giorgio, Mantua,
Andrea Mantegna, 1467- 1474.



(Abb. 78)

Sala del Tesoro, Palazzo
Costabili, Ferrara, Benvenuto
Tisi, 1503- 1506.



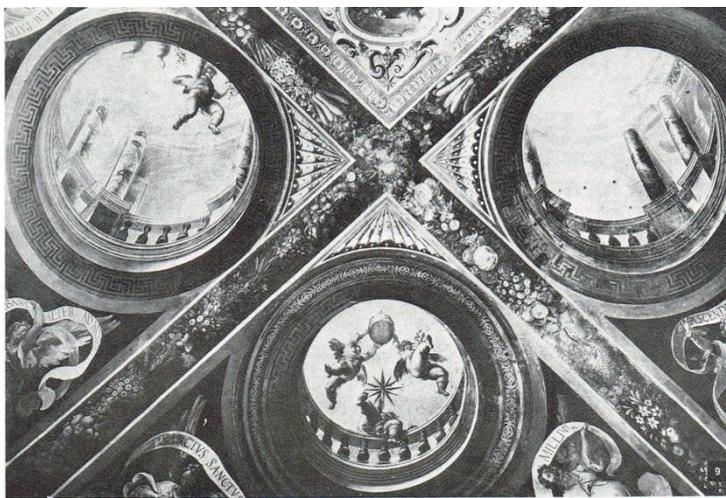
(Abb. 79)

Stanza di Eliodoro, Vatikanpalast, Rom,
Raffael, 1511- 1514.



(Abb. 80)

Stanza dell'Incendio, Vatikanpalast, Rom
Pietro Perugino, 1514- 1517.



(Abb. 81)

Sacrestia Vecchia, Giovanni in Laterano, Rom, Giovanni Alberti, 1592.



(Abb. 82)
 Gesamtansicht der Loggien im zweiten
 Obergeschoss, Vatikanpalast, Rom, Raffael,
 1517- 1519.



(Abb. 83) Joch VII, Loggien, Vatikanpalast,
 Rom.



(Abb. 84) Joch VIII, Loggien, Vatikanpalast, Rom.



(Abb. 85)

Joch X, Loggien, Vatikanpalast, Rom.



(Abb. 86)

Joch XII, Loggien, Vatikanpalast, Rom.



(Abb. 87) Joch I, Loggien, Vatikanpalast, Rom.



(Abb. 88)

Joch IX, Loggien, Vatikanpalast, Rom.



(Abb. 91)

Joch XI, Loggien, Vatikanpalast, Rom.



(Abb. 89)

Sala Ulisse, Palazzo Poggi, Bologna.

Pellegrino Tibaldi, 1552.



(Abb. 90)

Sala di Diana, Palazzo Odescalchi,

Bassano Romano. Domenichino,

1609.



(Abb. 92)

Loggia di Psiche, Villa Farnesia, Rom, Raffael, 1517- 1518.



(Abb. 93) Decke der Galeria Farnese, Palazzo Farnese,

Annibale und Agostino Carracci, Dominichino, Giovanni Lanfranco, 1598- 1600.



(Abb. 94a) Detail, Schmalseite,
Galleria Farnese, Palazzo Farnese, Rom.



(Abb. 94b) Detail, Schmalseite, Galleria
Farnese, Palazzo Farnese, Rom.



(Abb. 94c) Detail, Gewölbeecken Farnese, Palazzo
Farnese, Rom.



Abb. 95) Detail, Laibung der Längsseiten,
Palazzo Farnese, Rom.



(Abb. 96)
Sala delle Muse,
Villa Medici, Rom.
Jacopo Zucchi, um 1580.



(Abb. 97) Sala delle Muse, Villa Medici, Rom, Jacopo Zucchi, um 1580.



(Abb. 49) Gesamtansicht Decke, Salon d'été, Vaux- le- Vicomte, Charles Le Brun.



(Abb. 71) Eckengestaltung,
Chambre de Fouquet im Obergeschoss,
Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 98) Detail, Frieszone, Sala delle Muse,
Villa Medici, Rom.



(Abb. 99)

Blick in das Oratorio di San Rocco, Bologna, Girolamo Curti, 1626.



(Abb. 100)

Beispiel einer Kassettenöffnung,
Oratorio di San Rocco, Bologna,

Valesio Giovanni Luigi,
Girolamo Curti, 1626.



(Abb. 101) Loggia di Lanfranco, Villa Borghese, Rom, Lanfranco, 1624- 25.



(Abb. 102) Loggia di Lanfranco, Villa Borghese, Rom, Lanfranco, 1524- 25.



(Abb. 103)
Stanza di Bacco, Villa Barbaro,
Maser, Veronese, 1560- 1561.



(Abb. 103a) Gestaltung der Schmalseite, Stanza di Bacco, Villa Barbaro, Maser.



(Abb. 104) Gestaltung der Längsseite, Stanza di Bacco, Villa Barbaro, Maser.



(Abb. 105) Detail der Frieszone, Sala Grande, Palazzo Spada, Rom, Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli, 1635.



(Abb. 106)

Appartamento d'Estate des Großherzogs
Ferdinando II de'Medici. Palazzo Pitti
Florenz,

Angelo Michele Colonna

Agostino Mitelli, 1641.



(Abb. 107)

Apsisfresko, Capella dell'Rosario,
San Domenico, Bologna,

Angelo Michele Colonna,
Agostino Mitelli, 1655- 57.



(Abb. 108)

Palazzo Chigi Odescalchi,
Rom, Girolamo Curti (?),
1635.



(Abb. 109) Villa Chigi Odescalchi, Rom, Girolamo Curti (?), 1635.



(Abb.) *Decke des Chambre de Fouquet im Obergeschoss, Vaux- le- Vicomte.*



(Abb. 110) Boceto eines Gewölbefreskos, Museo del Prado, Madrid, Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli, 1658.



(Abb. 111) Galleria, Palazzo Spada Rom, 1540- 1559.



(Abb. 112) Galleria, Palazzo Spada, Rom, 1540- 1559.



(Abb. 113)
Sala di Giove,
Palazzo Pitti,
Firenze,
Pietro da Cortona,
1641/42.



(Abb. 44) Laibung, *Chambre du roi*, Vaux- le- Vicomte.



(Abb. 114) Gewölbeeckengestaltung der Decke, Salone, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, Rom, Pietro da Cortona, 1632- 39.



(Abb. 115) Blick in die Galerie d'Apollon, Palais du Louvre, Charles Le Brun, ab 1664.



(Abb. 116) Mittelfeld im Zentrum der Decke, Galerie d'Apollon, Palais du Louvre.



(Abb. 117) Abschnitt 2, Galerie d'Apollon, Palais du Louvre.



(Abb. 118) Detail, Bildfeld in der Laibung, Galerie d'Apollon, Palais du Louvre.



(Abb. 119) Charles Le Brun, Erster Entwurf für die Gestaltung der Bildfelder der Laibung in der Galerie d'Apollon, nach 1663, INV 27700, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 120) Charles Le Brun, Zweiter Entwurf für die Gestaltung der Bildfelder der Laibung in der Galerie d'Apollon, nach 1663, INV 27701, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



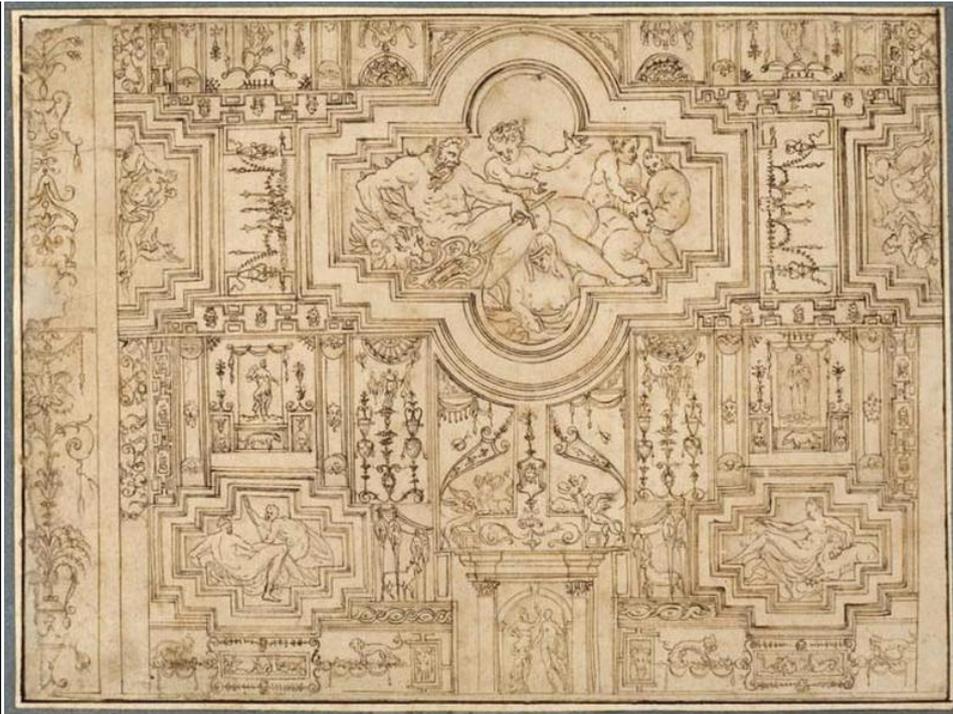
(Abb. 121) Abschnitt 3, Galerie d'Apollon, Palais du Louvre.



(Abb.122) Äußerer Abschnitt, Galerie d'Apollon, Palais du Louvre.



(Abb. 123) Detail, äußerer Abschnitt, Galerie d'Apollon, Palais du Louvre.



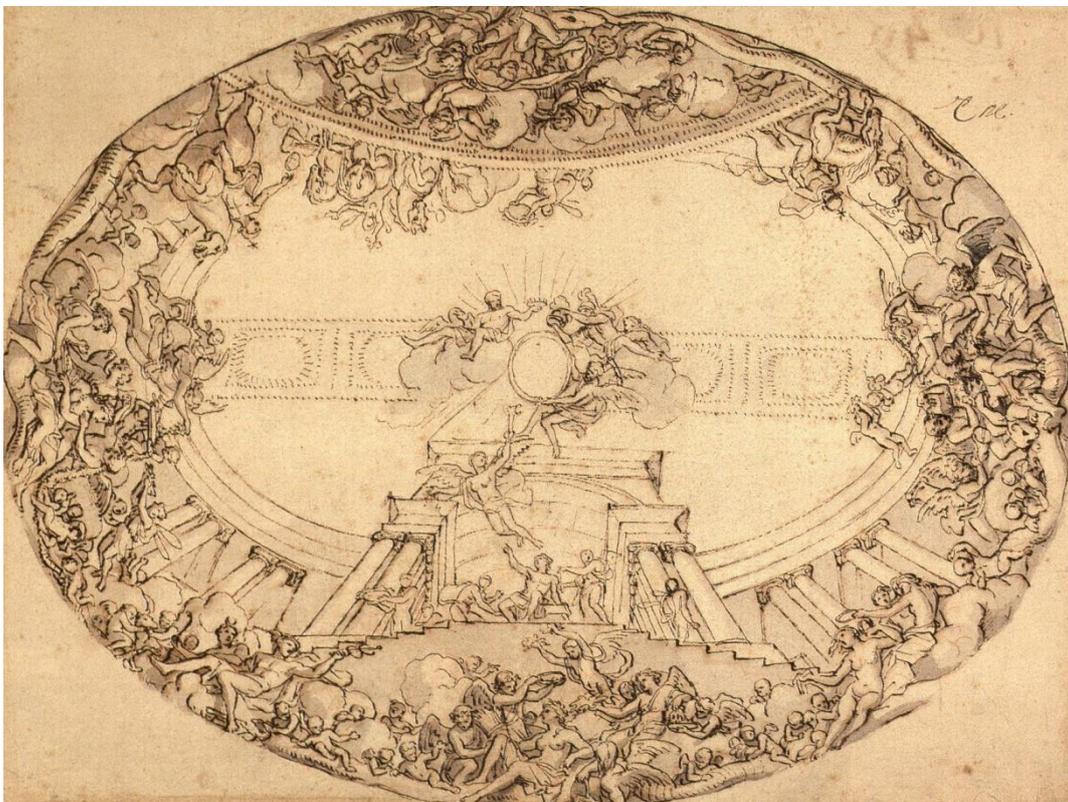
(Abb. 124) Zeichnung eines Gewölbeabschnitts der Galerie d'Ulysse im Château de Fontainebleau, Jacques Androuet Ducerceau, 2. Hälfte 16. Jhd.



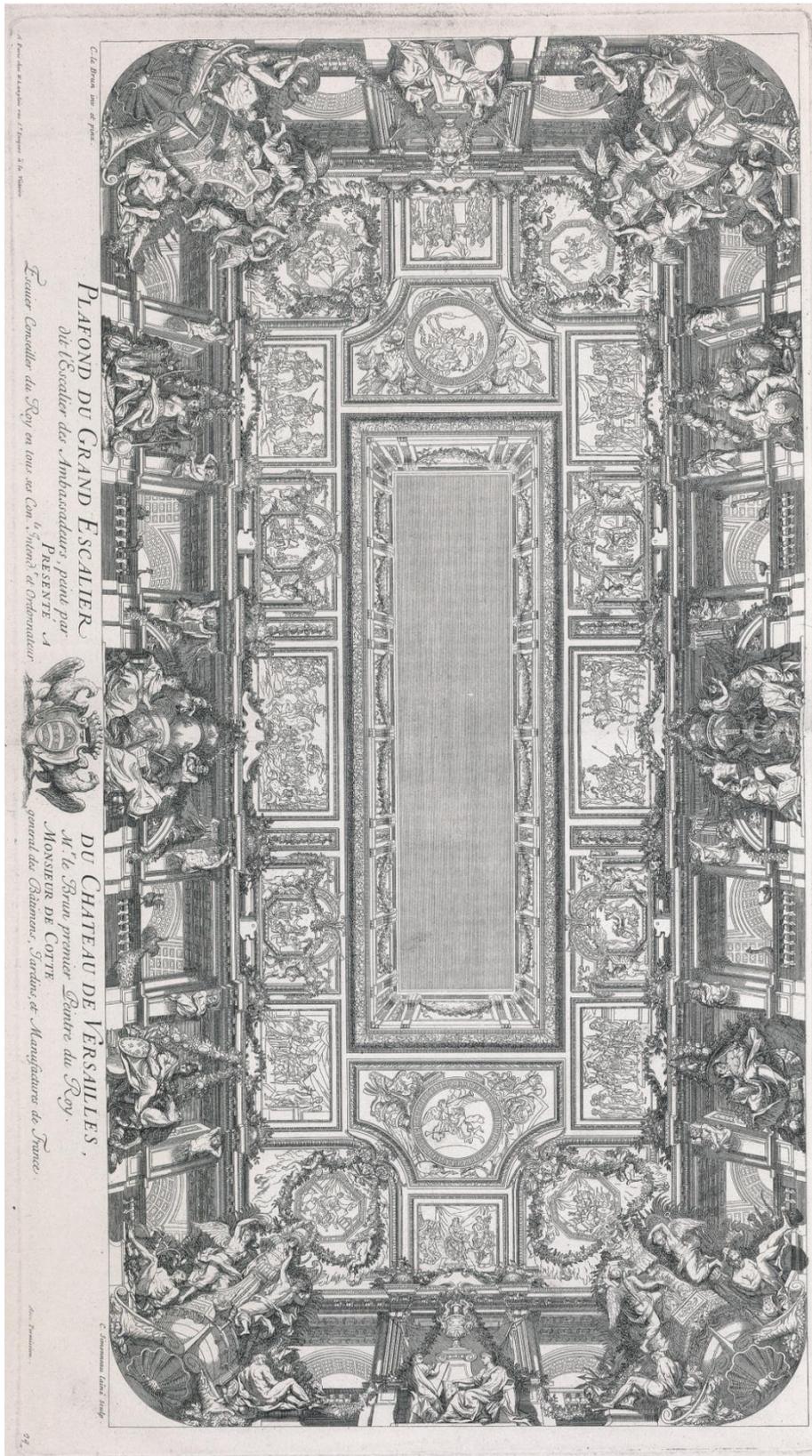
(Abb. 125)
Galleria delle Carte Geografiche,
Vatikanpalast, Rom,
Ignatio Danti, 1580 – 1583.



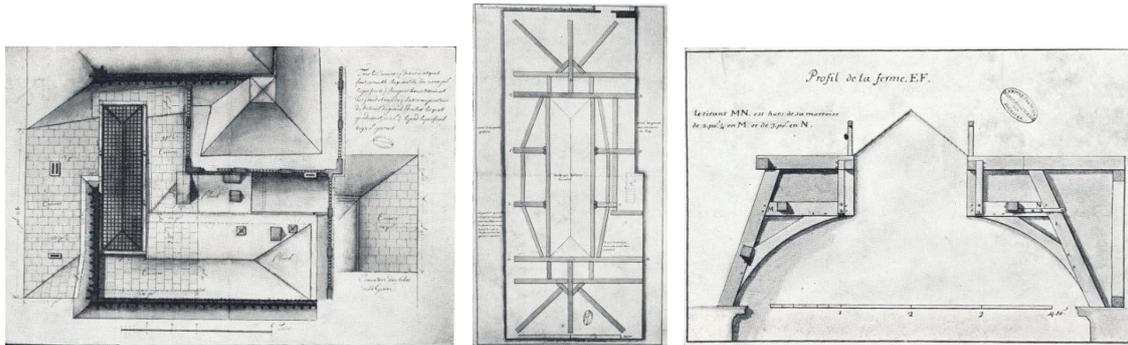
(Abb. 126) Kuppeldekoration im Pavillon des Châteaux de Sceaux, Charles Le Brun, ab 1672.



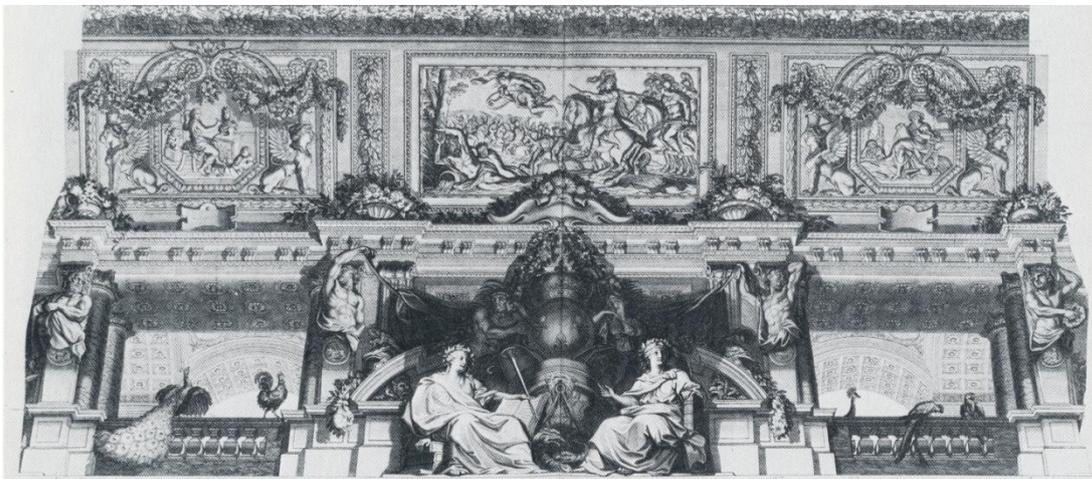
(Abb. 9) Charles Le Brun, Entwurf der Deckendekoration für den Salon (Festsaal), INV 29638, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 127) Stich der Decke der Gesandtentreppe (Escalier des Ambassadeurs), Charles de Simonneau l' Aîné, nach Chales Le Brun, 1725 (veröffentlicht).



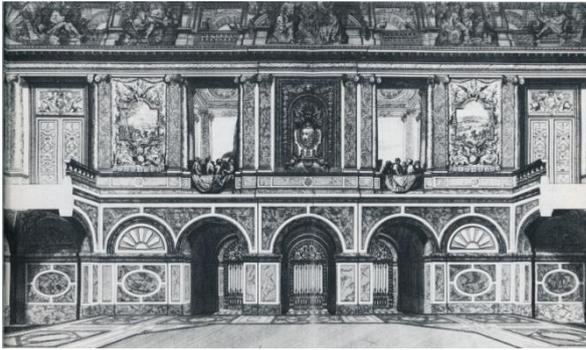
(Abb. 128a, b, c) Plan der Überdachung der Gesandtentreppe (Escalier des Ambassadeurs), Plan des Dachgebälks, Querschnitt des Gewölbes der Gesandtentreppe (Escalier des Ambassadeurs), Archives Nationales, Paris, 1776.



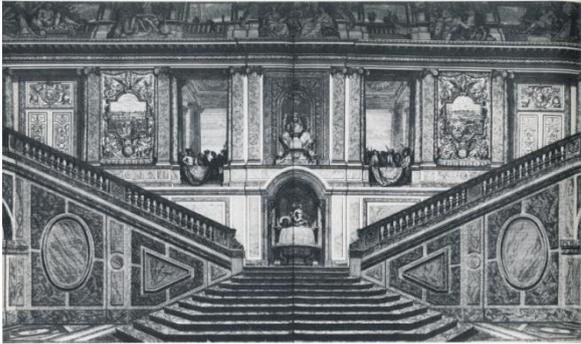
(Abb. 129a) Detail der Decke der Gesandtentreppe (Escalier des Ambassadeurs), Ausschnitt der Gewölbelaubung, Stich Étienne Baudet, 1725 veröffentlicht.



(Abb. 129b) Detail der Decke der Gesandtentreppe (Escalier des Ambassadeurs), Ausschnitt der Gewölbelaubung, Stich Étienne Baudet, 1725 veröffentlicht.



(Abb. 130a)



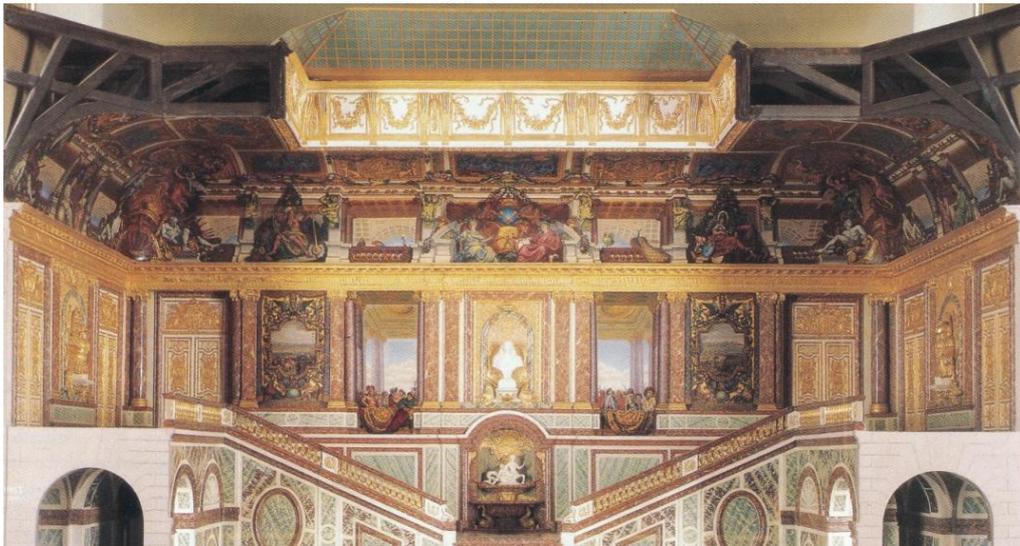
(Abb. 130b)



(Abb. 130c)

Stichserie der Gesandtentreppe (Escalier des Ambassadeurs),

Louis Surugue nach Jean- Michel Chevotet, 1725.



(Abb. 131a) Modell der Gesandtentreppe, Blick auf die nördliche Längsseite mit Treppenaufgang, Musée national du Château de Versailles, Charles Arquinet, 1958.



(Abb. 131b) Modell der Gesandtentreppe, Blick auf die südliche Längsseite, Vestibül., Musée national du Château de Versailles, Charles Arquinet, 1958.



(Abb. 132) Udienza pubblica, Appartamento d'Estate des Großherzogs Ferdinando II de' Medici, Palazzo Pitti, Florenz, Angelo Michele Colonna, 1639.



(Abb. 133) Sala de' Palafrenieri, Palazzo Lancellotti, Agostino Tassi, 1619- 21.



(Abb. 134) Sala Regia, Palazzo del Quirinale, Rom, Maderno, Carlo (Agostino Tassi, Giovanni Lanfranco, Carlo Saraceni, Alessandro Turchi, Spadarino, Taddeo Landini), 1. Hälfte 17. Jhd.



(Abb. 131a) Detail, Modell der Gesandtentreppe, Blick auf die nördliche Längsseite mit Treppenaufgang, Musée national du Château de Versailles, Charles Arquinet, 1958.



(Abb. 135) Blick in die Galerie des Glases, Château de Versailles, Versailles, Charles Le Brun, ab 1678.



(Abb. 136) Mittelfeld im Zentrum der Decke, Château de Versailles, Versailles.



(Abb. 137) Bildfeld im Abschnitt 3, Château de Versailles, Versailles.



(Abb. 138) Blick auf den den Abschnitt 4, Château de Versailles, Versailles.



(Abb. 139) Gurtbogengestaltung im Bereich der Laibung im Abschnitt 1 und 2, Château de Versailles, Versailles.



(Abb. 140) Gurtbogengestaltung im Bereich des Gewölbescheitels, Château de Versailles, Versailles.



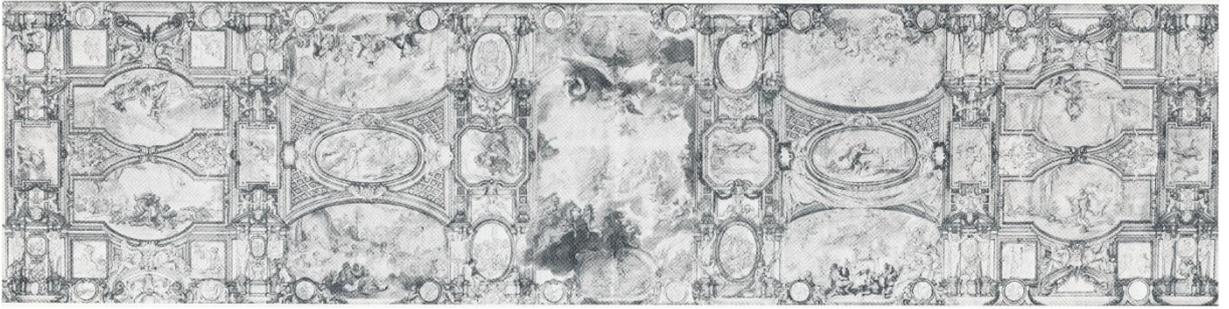
(Abb. 141) Gestaltung der Laibung im Abschnitt 2, Château de Versailles, Versailles.



(Abb. 142) Charles Le Brun, 1. Entwurf zum Deckendekorationssystem, INV 27642, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 143) Galleria, Rom, Palazzo Pamphilj, Pietro da Cortona, 1651- 1654.

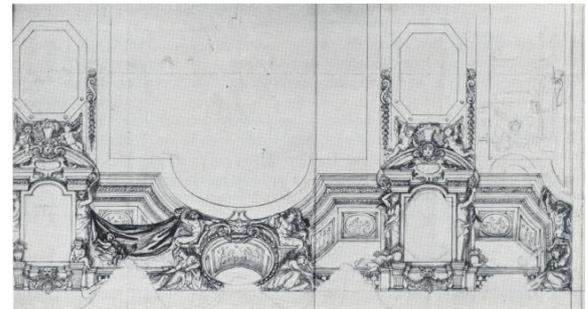
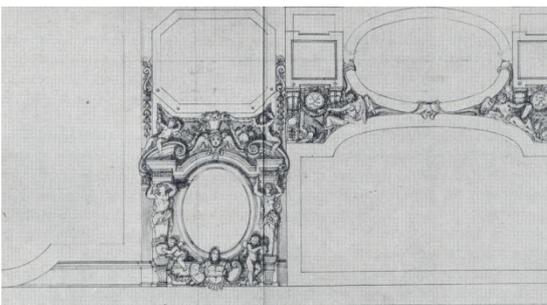


(Abb. 144) Charles Le Brun 2. Entwurf zum Deckendekorationssystem, INV 27067, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

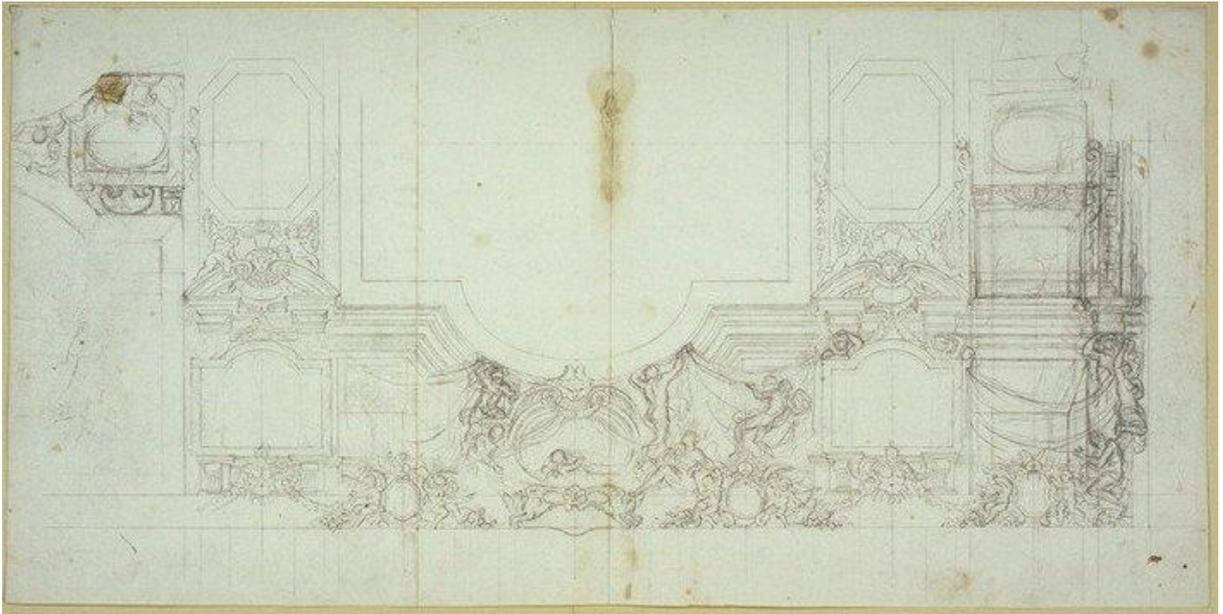


(Abb. 145)

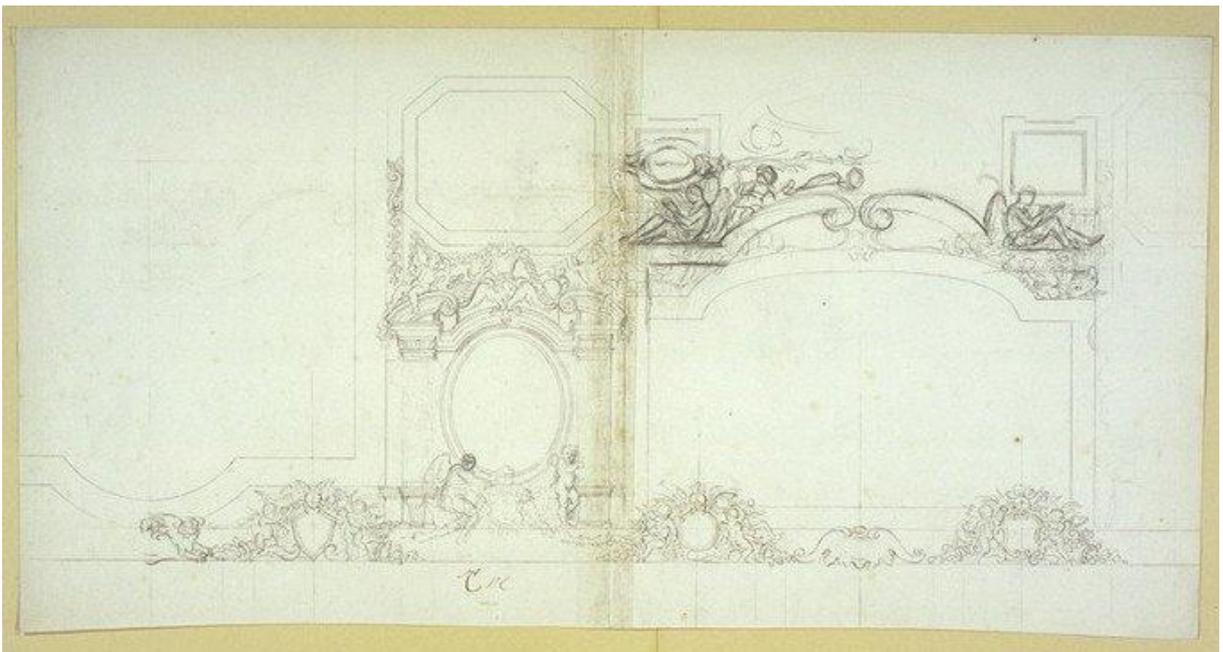
Charles Le Brun, 3. Entwurf zum Deckendekorationssystem, INV 27702, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 146) Charles Le Brun Werkstatt, Studie für die Decke, 1679, INV 29738, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 147) Charles Le Brun, Entwurf zur Gestaltung der äußeren Joche der Galerie des Glases, INV 29742, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 148) Charles Le Brun, Entwurf zur Gestaltung der großen Bildfelder in der Laibung, INV 29737, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 149) Detail, Überlappung von Malerei und Stuck, Bildfeld des Abschnitt 2, Château de Versailles, Versailles.



(Abb. 150) Blick in den Salon de la Paix, Château de Versailles, Versailles, Charles Le Brun, ab 1678.



(Abb. 151) Blick in den Salon de la Guerre, Château de Versailles, Versailles, Charles Le Brun, ab 1678.



(Abb. 152) Lünnettengestaltung, Verhältnis von Malerei und Stuck, Salon de la Paix, Château de Versailles, Versailles.



(Abb. 153) Lünettengestaltung, Verhältnis von Malerei und Stuck, Salon de la Guerre, Château de Versailles, Versailles.



(Abb. 154) Pendentifgestaltung, Salon de la Paix, Château de Versailles, Versailles.



(Abb. 155) Detail, Pendentifgestaltung, Salon de la Guerre, Château de Versailles, Versailles.

III. Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Kupferschmied 1995, S. 62.
- Abb. 2:** Kupferschmied 1995, S. 63.
- Abb. 3:** Cordey 1924, S. 26.
- Abb. 4:** Cordey 1924, S. 28.
- Abb. 5:** Pérouse de Montclos 2008, S.70-71.
- Abb. 9:** Pérouse de Montclos 2008, S. 140.
- Abb. 11:** Pérouse de Montclos 2008, S. 140.
- Abb. 12:** Montague 1963, S. 397.
- Abb. 13:** Montague 1963, S. 397.
- Abb. 20:** Toman 1997, S. 556.
- Abb. 21:** Gareau 1992, S. 28.
- Abb. 25:** Pérouse de Montclos 2008, S. 146.
- Abb. 26:** Pérouse de Montclos 2008, S. 24.
- Abb. 30:** Pérouse de Montclos 2008, S.148.
- Abb. 33:** Pérouse de Montclos 2008, S. 158.
- Abb. 42:** Pérouse de Montclos 2008, S. 162.
- Abb. 51:** Pérouse de Montclos 2008, S. 165.
- Abb. 52,** Wolters 1968, Anhang I, Abb. 1.
- Abb. 53:** Wolters 1968, Anhang II, Abb. 3.
- Abb. 54:** Wolters 1968, Anhang XV, Abb. 28.
- Abb. 55:** Wolters 1968, Anhang XX. Abb. 37.
- Abb. 56:** Wolters 1968, Anhang XXIII, Abb. 42.
- Abb. 65:** Feinblatt 1992, S. 59.
- Abb. 66:** Kliemann/ Rohlmann 2004, Tafel 75.
- Abb. 68:** Morel 1991, S. 203.
- Abb. 69:** Pérouse de Montclos 2008, S. 168.

Abb. 75: Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 102.

Abb.76: Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 125.

Abb. 77: Röttgen 1997, S. 37.

Abb. 79: Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 158.

Abb. 80: Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 166.

Abb. 81: Sjöström 1978, S. 119.

Abb. 82: Dacos 2008, S. 17.

Abb. 83: Dacos 2008, S. 25.

Abb. 84: Dacos 2008, S. 23.

Abb. 85: Dacos 2008, S. 26.

Abb. 86: Dacos 2008, S. 121.

Abb. 87: Dacos 2008, S. 24.

Abb. 88: Dacos 2008, S. 120.

Abb. 89: Röttgen 2007, S. 377.

Abb. 90: Röttgen 2007, S. 82.

Abb. 91: Dacos 2008, S.27.

Abb. 92: Kliemann/ Rohlmann 2004, S. 201.

Abb. 93: Ginzburg 2008, S. 36-37.

Abb. 94a: Ginzburg 2008, S. 35.

Abb. 94b: Ginzburg 2008, S. 34.

Abb. 94c: Ginzburg 2008, S.127.

Abb. 95: Ausst. Kat. Palais Farnèse 2010, S. 98.

Abb. 96: Morel 1991, S. 121.

Abb. 98: Morel 1991, S. 204.

Abb. 102: Röttgen 2007, S.46.

Abb. 103, 103a: Listri 2007, S. 117.

Abb. 106: Röttgen 2007, S. 175.

Abb. 107: Feinblatt 1992, S.105.

- Abb. 108:** Cresti/ Rendina 2005, S. 244.
- Abb. 109:** Cresti/ Rendina 2005, S. 246.
- Abb. 111:** Vincenti/ Benzi 2003, S. 90.
- Abb. 112:** Vincenti/ Benzi 2003, S. 91.
- Abb. 113:** Merz 2008, S. 105.
- Abb. 114:** Röttgen 2007, S. 153.
- Abb. 127:** Marchesano/Michel 2010, S. 14, (Le Fevre 1725, Pl. 24).
- Abb. 128a- c:** Marie 1968, Bd. 2, Pl. CXL.
- Abb. 129a, b:** Berger 1985, fig. 51, 52.
- Abb. 130a- c:** Berger 1985, fig. 37, 28, 39.
- Abb. 131a, b:** Ausst. Kat. 1990, S. 10, 11.
- Abb. 132:** Röttgen 2007, S. 172.
- Abb. 133:** Röttgen 2007, S. 11.
- Abb. 134:** Röttgen 2007, S. 11.
- Abb. 144:** Marie 1972, Bd. 2, S. 447.
- Abb. 146:** Marie 1972, Bd. 2, S. 451.

Eigene Fotos: **Abb. 6, Abb. 7, Abb. 8, Abb. 14- 19, Abb. 22- 24, Abb. 27- 29, Abb. 31, Abb. 32, Abb. 34- 41, Abb. 43- 46, Abb. 48- 50, Abb. 57- 64, Abb. 70- 74, Abb. 115- 118, Abb. 121- 123, Abb. 135- 141, Abb. 149- 155.**

Bilder aus dem Internet:

Abb. 10: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/73/213491-Jupiter-et-les-dieux-de-lOlympe>. Zugriff 1.8.2014.

Abb. 47: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/119/213538-Projet-pour-un-decor-de-plafond>. Zugriff 1.8. 2014.

Abb. 78: http://www.archeoferrara.beniculturali.it/la--sala-del-tesoro-_pag_pg49_ita.aspx. Zugriff 27.5.2014.

Abb. 67, 97: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Villa_Medici_%28Rome%29_-_Sala_delle_Muse_ceiling. Zugriff 30.3.2014.

- Abb. 99:** <http://www.guidobarbi.it/newblog/tracce-del-seicento-bolognese/>. Zugriff 30.3.2014.
- Abb. 100:** http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=F&id=106014. Zugriff 30.3.2014.
- Abb. 101:** <http://galleriaborghese.beniculturali.it/index.php?it/105/sala-14-loggia-di-lanfranco>. Zugriff. 6.4.2014.
- Abb. 104:** http://mora.sns.it/_portale/appr_opere_descrizioni.asp?Lang=ITA&GroupId=9&id_obj3998. Zugriff
- Abb. 105:** <http://www.universal-prints.com/english/fine-art/artist/image/agostino-mitelli/21982/1/147409/rome,-palazzo-spada,-sala-delle-adunanze/index.htm>. Zugriff 6.4.2014.
- Abb. 110:** <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/mitelli-agostino/>. Zugriff 27.7.2014.
- Abb. 119:** <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/120/213539-Projet-de-decor-pour-un-plafond>. Zugriff 1.8.2014.
- Abb. 120:** <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/121/213540-Projet-de-decor-pour-un-plafond>. Zugriff 1.8.2014.
- Abb. 124:** http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0669/m021101_0008276_p.jpg. Zugriff 3.8.2014.
- Abb. 125:** http://de.wikipedia.org/wiki/Vatikanische_Museen#mediaviewer/Datei:0_Galleria_delle_carte_geografiche_%281%29.JPG. Zugriff 3.8.2014.
- Abb. 126:** http://domaine-de-sceaux.hauts-de-seine.net/fileadmin/Article/images_disponibles/Pavillon-Aurore-500.jpg. Zugriff 4.5.2014.
- Abb. 142:** <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/213478-Projet-pour-une-partie-de-la-voute-de-la-Grande-Galerie-de-Versailles-max>. Zugriff 1.8.2014.
- Abb. 143:** <http://www.zero.eu/ernesto-neto/>. Zugriff 27.7.2014.
- Abb. 145:** <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/18/213541-Projet-pour-la-voute-de-la-Grande-Galerie-du-chateau-de-Versailles-max>. Zugriff 1.8.2014.
- Abb. 147:** <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2314/207520-Decor-pour-une-partie-de-la-voute-de-la-Grande-Galerie-max>. Zugriff 1.8.2014.
- Abb. 148:** <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2309/207515-Decor-pour-un-partie-de-la-voute-de-la-Grande-Galerie-max>. Zugriff 1.8.2014.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und gewissenhaft anzugeben. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

IV. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Deckendekorationssystemen Charles Le Brun. Die Analyse dieser Systeme ist dabei auf formale Kriterien hin zugeschnitten. Dabei werden insbesondere die Decken des Schlosses Vaux- le- Vicomte, die zwischen 1659- 1661 entstanden sind, auf Raumform, Gewölbeart, Aufteilung oder Komposition sowie auf angewendete Techniken untersucht. Unter Berücksichtigung theoretischer Schriften zur Deckenmalerei werden zusätzlich die Funktion des Raumes und die verwandte Perspektive beleuchtet. Der Weg durch das Schloss offenbart schließlich die immer wiederkehrenden Gestaltungsprinzipien von Charles Le Brun, die er sehr bewusst und abgestimmt auf die Raumfunktion schaffte.

In seiner Arbeit in Vaux- le- Vicomte dokumentiert sich vehement die Vorbildfunktion Italiens. Während seines vierjährigen Studienaufenthaltes in Italien konnte sich Le Brun mit den dort gängigen Gestaltungsprinzipien vertraut machen. Einzelne Elemente übernahm er dabei teilweise sehr exakt in seine Dekorationen in Vaux- le- Vicomte. Gleichzeitig ist bemerkenswert, in welcher Weise er die italienischen Systeme uminterpretiert.

Seine künstlerischen Entwicklungsstufen auf dem Gebiet der Deckendekoration manifestieren sich in seinen Nachfolgearbeiten in Frankreich, in denen er sein Konzept der nah am Realraum verhafteten, illusionistischen Erhöhung der Decke mittels Gattungssynthese vorantrieb und schließlich in der Galerie des Glases im Château de Versailles perfektioniert hatte.

English Abstract

This research investigates the ceiling decorations in Vaux-le-Vicomte, designed and crafted by Charles Le Brun within the years of 1659- 1661. The analysis provides a comprehensive framework to examine the formal aspects of Le Brun's work and therefore focuses on the structure of the room, the construction and composition of the vault as well as the applied techniques among the ceiling of Vaux-le-Vicomte. The use of the perspective system and the decorum are also presented, in consideration of theoretical art historian treatise. One significant characteristic of Charles Le Brun's work is the polyfocal viewpoints within the illusionistic architecture among the ceiling decorations, creating an all-embracing illusion. Another aspect is the illusionistic architectural frames that stay close to the physical surface of the vault.

In addition, the analysis identifies the strong influence of Charles Le Brun's four years of study in Rome. During this time, he was able to explore numerous Italian masterpieces of illusionistic ceiling decorations. Thus, Charles Le Brun's artwork at the ceiling of Vaux-le-Vicomte partly displays reoccurring themes of common Italian masterpieces. He has adopted their approaches and further developed them in order to acquire new decoration principles into his own work.

Finally, the development of his ceiling decorations are presented within this research. In particular, his later works in France show a great evolution of his stucco work with paintings among the ceiling of Vaux-le-Vicomte and culminate in his masterpiece in Versailles, where a more balanced proportion of stucco and painting can be observed.

V. Lebenslauf Sarah Maria Valerie Lange

-----PERSÖNLICHE DATEN-----

Geburtsdatum: 08. Mai 1987
Geburtsort: München
Nationalität: Deutsch

-----AUSBILDUNG-----

2007 – 2014: Studium an der Universität Wien
o Kunstgeschichte
(Wahlfächer in der Archäologie, Theologie, Philosophie)
o Betriebswirtschaft

2004- 2006: Kolleg St. Blasien, St. Blasien.

2003- 2004: Stonyhurst College, Lancashire, United Kingdom.

1997- 2003: Max- Josef- Stift Gymnasium, München.

-----SPRACHEN-----

Englisch fließend
Französisch fließend
Italienisch Grundkenntnisse