

Apolls Appartements in Versailles Dekoration in Gold zwischen Materialität und allegorischer Funktion

Markus A. Castor

»Le prince, en tant que prince, n'est pas regardé comme un homme particulier, c'est un personnage public, tout l'Etat est en lui, la volonté de tout le peuple est renfermée dans la sienne [...]. Sous un prince sage tout abonde, les hommes, les biens de la terre, l'or, l'argent ; le bon ordre amène tous les biens.«¹ Jacques Bénigne Bossuet, ab 1670 Hauslehrer des Dauphin von Frankreich, des Sohnes Ludwig XIV., beschreibt hier – mit Fingerzeig auf König David, der in der Versailler Chapelle Royale im Flachrelief des Altars in Anspielung auf den Regenten dargestellt wird – in seiner *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte* den wahrhaften Fürsten und begründet damit die *autorité royale sacrée*. So wie in Gott jede Perfektion und Tugend sei, so sei die Kraft aller Einzelnen in der Person des Fürsten vereinigt. Es sei der Fürst, der auch das Gold zum Glänzen bringe.

Wenn wir für diesen absoluten Anspruch einen sichtbaren Beweis suchten, in dem auch das Gold die entsprechende Rolle spielt, dann an dem Ort, der dem Fürsten Raum zum bildlichen Ausdruck seiner Autorität gibt. Das *appartement princier* ist der Ort der frühen Neuzeit, an dem sich die Macht, das Selbstbild und der Anspruch des Souveräns in höchster Verdichtung ausformuliert.² Der Gebrauch von Gold wird vorausgesetzt und als selbstverständlicher Teil fürstlicher Verpflichtungen angesehen, um die im Geflecht höfischen Wettbewerbs erwartete Repräsentationsleistung umzusetzen. Wie ließe sich der *Roi soleil* vorstellen, wenn nicht in Gold?

Wenn der junge Ludwig XIV. in Gérard Corbiaus Kinofilm *Le roi danse* (2000) als Lichtgott Apoll die Umlaufbahnen der Planeten im Kosmos seines Hofes dirigiert, dann fallen Körper, Sinnbild und metaphysisch gesteigerte Materialität in Eins. Der König ist golden von Kopf bis Fuß und von ihm allein strahlt der Glanz aus, der die Welt zwischen Krieg und Frieden bewegt und erhellt. Auch wenn, im Gegensatz zur kinematografischen Projektion, der König nicht halbnackt auftrat, erscheint er in den gemalten Portraits meist bunt und als Skulptur meist weiß, wobei jeder bildlichen Darstellung des Königs eine wichtige Stellvertreterfunktion zukommt. In Versailles koppelt sich die



Abb. 1 Jean Varin, *Histoire Métallique du règne*, Portrait Ludwig XIV., 1665, Bibliothèque nationale de France, Paris

Materialität des Goldes an eine Bedeutungsaufladung, die mit ihrer labyrinthischen Komplexität Schwierigkeiten bei der rechten Einordnung von Funktion und Bedeutung des Edelmetalls bereitet. Ein genauer Blick darauf offenbart das Gegenteil dessen, was sich aus historischer Distanz als »König – Sonne – Gold« zu einem Konglomerat unscharfer Bedeutungskongruenz zusammenziehen mag.

Weniger ephemere als in Lullys *Ballet royal* werden die Großtaten des Monarchen über die Zeit seiner Regentschaft hinweg in der 334 Prägungen umfassenden *Histoire du Roi* kommuniziert (Abb. 1).³ Sowohl die Feier des Regenten in goldgeprägter Bildgeschichte, als auch die »harte« Währung des Louis d'or (ab 1640) finden ihre Nachahmer, etwa in Bayern, Preußen und in



Abb. 2 Schloss Versailles, Grille royale

Sachsen (Max, Friedrich und August d'or) oder in Wien, mit Leopold I. und der konkurrierenden Medaillengeschichte des Habsburger Herrschers. Es ist also nichts so exklusiv wie es scheinen mag, denn bereits Kaiser Maximilian I. und seine Nachfolger nahmen die Sonne für sich in Anspruch.⁴

Mit dem französischen Absolutismus findet eine nachhaltige, besonders die Künste, ihre Geschichte und ihre Wahrnehmung angehende Umprägung von Denk- und Vorstellungsräumen sowie Bildgedächtnissen statt. Was liegt demnach näher, als dieses unmittelbare Umfeld des *Roi soleil* zu beleuchten? Zur Auswahl steht etwa ein Vergleich der barocken Chapelle Royale in Versailles mit der mittelalterlichen Königskapelle der Ile de la Cité und ihrer jeweiligen Vergoldung des himmlischen Jerusalem. Oder der Kirche des von Ludwig XIV. für die Legitimation von Abstammung und Gottgegebenheit oftmals bemühten und dem hl. Ludwig geweihten Dom der Invaliden, dessen Goldkuppel als gebaute Königskrone Teil einer *architecture parlante* ist, in der man den Körper des Königs sah, Paris mit seinen Armen umfangend und Versailles und seine Armee im Rücken. Auch für die *Bâtiments du Roi* ist nichts voraussetzungslos. Und bei aller Versailler Steigerung, die *grandes machines*, die Großbauten in und um Paris, zeigen sich seit jeher vom Import der italienischen Vorbilder beeinflusst, so etwa im Louvre, mit der Einpassung und Ausführung der Deckenmalereien in den vergoldeten Stuckrahmungen. Wie auch immer, mit Versailles wird das europäische Modell

einer Residenz etabliert. Der Olymp der apollinischen Lichtgestalt,⁵ das gebaute und auf allen Kanälen der Herrscherpropaganda distribuierte Introitus der absolutistischen Neuzeit prägte als quasisakraler Tempel der Macht Jahrhunderte lang die Vorstellung vom Non plus ultra goldglänzender Herrlichkeit. Versailles, La Fontaines Palais d'Apollon, ist Ort der Einlösung der Erwartungen, wie sie mit der *Entrée solennelle*, dem Einzug in die Stadt Paris von 1660, die Ludwig als friedensbringenden Apoll darstellt, befeuert wurden.⁶

Die Rede vom Goldenen Zeitalter, die für die holländische Malerei, mit ihrer Absenz von Gold, wohl mehr auf den wirtschaftlichen Erfolg zielt und als *siglo de oro* die nicht zuletzt aus den südamerikanischen Goldimporten genährte Blüte der Wirtschaftskraft und außenpolitischen Macht Spaniens meint, macht das mit dem Gold-Etikett belegte Jahrhundert als Projektion verdächtig. Die in der bürgerlichen Wortschöpfung⁷ in Frankreich *Siècle classique* genannte Zeit wird in der Panegyrik des 17. Jahrhunderts, so bei Racine, als *Siècle Louis le Grand* und als Wiederkehr des goldenen Zeitalters verherrlicht.⁸ Die Herrschaft des wundertätigen Königs und die öffentlich bestellte Historiografie selbst nährten den Sonnenmythos, in den sich der Versailler Dekor einschreibt. Wo, wenn nicht hier, musste die himmlische Wirkmacht veranschaulicht werden?⁹ So erläutert der Hofhistoriograf André Félibien 1674: »Comme le soleil est la devise du Roi, l'on a pris sept planètes pour servir de sujet aux tableaux des sept



Abb. 3 Schloss Versailles, Salon de L'Œil de Bœuf

pièces de cet appartement, de sorte que dans chacune on y doit représenter les actions des Héros de l'Antique qui auront rapport à chacune des planètes et aux actions de Sa Majesté. On en voit les ornements symboliques dans les ornements de sculpture qu'on a faits aux corniches et dans les plafonds.¹⁰ Bei aller Erwartung und Fraglosigkeit, es verwundert die fehlende Behandlung der Goldthematik im Text. Gold hat in dieser rechten Ordnung seinen Platz. Doch welche konkret sichtbaren Orte besetzt es nun genau?

Moderne Vergoldung des Jahrhunderts – der präfigurierte Blick

Wie sehr bis heute die Wunschvorstellung und die Gier nach echtem oder falschem Gold, die Selbstvergoldung und der noble Anstrich Leitfadens des Handelns ist, zeigte 2008 die Eröffnung der sogenannten Grille Royale des Schlosses Versailles (Abb. 2). Die ahistorische, geradezu ex nihilo durchgeführte und frei erfundene »Rekonstruktion« der mit fünf Millionen Euro nahezu komplett vergoldeten Grille dorée verheißt dem Unwissenden den Durchgang ins goldstrahlende Zentrum vergangener Macht und Größe, quasi ein Durchblick, der das vorspiegelt, was man längst schon erwartet.¹¹

Die Sturmkatastrophe von 1999 setzte in Versailles eine Restaurierungskampagne in Gang, die erneut die Komplexität

der *grande machine* bewusst machte. Was liegt also näher, als angesichts der auch auf die Neugoldung gerichteten Restaurierungsmaßnahmen nach der Bedeutung von »Gold« für die Bewusstseinsgeschichte und Psychohistorie der Wahrnehmung zu fragen, nach dem, was mit Gesandtschaftsberichten und Beschreibungen zum Sinnbild einer *majesté* in ganz Europa wurde.¹² Besonders im Staatsappartement treten alle Künste in ein komplexes System der Ergänzungen und Konkurrenzen. Bildende und bauende Künste, Dekor und dessen Gebrauch im Rahmen des Zeremoniells bespielen die höchste Ebene künstlerischer Repräsentationsleistung.

Das Appartement du Roi – Bedeutungssteigerung in Gold

Reichtum in Dekor und Mobiliar drückten die Würde des *Roi de France* aus. Grandeur bedurfte zwingend der *splendeur du matériaux*, der Materialpracht. Gemäß Zeremoniell und Etiquette steigerte sich die Pracht im Appartement zum Paradebett hin. In den Worten Félibiens: gelangt man von einem Zimmer zum nächsten, so sieht man jeweils vermehrten Reichtum, sei es bei der Verwendung des Marmors oder den Skulpturen und Gemälden, die die Decken zieren. Das gilt auch für Maß und Vielfalt der Vergoldung, die auf die *Chambre du Roi* hinführt und in rhythmisierter Steigerung die Erwartung erhöht.¹³

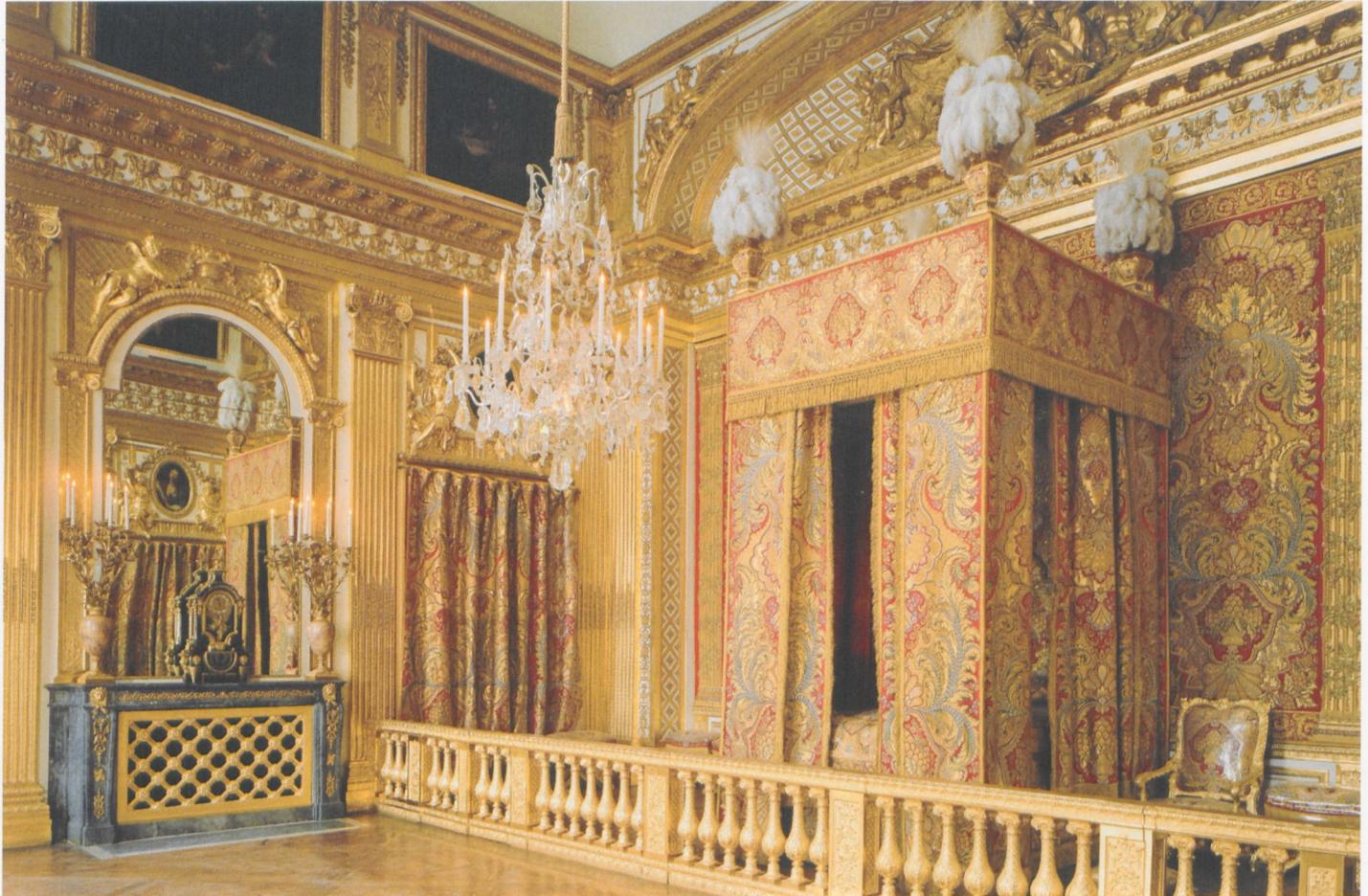


Abb. 4 Schloss Versailles, Chambre du Roi

Die im Dekor sehr maßvolle und zurückhaltende Salle des Gardes als erster Raum des Appartements zeigte ursprünglich eine lederne, goldgeprägte Wandbespannung. Die Gesimse des Wachsaaes sind mit skulptierten Helmen und Trophäen gestaltet. Die Möblierung, im Inventar von 1708 nicht erwähnt, muss spärlich gewesen sein. Beleuchtet wurde der Raum von zwei vierarmigen, bronzenen Leuchtern. Der Dekor des Ersten Antichambre, mit seinen von Joseph Parrocell gemalten zwölf antiken Schlachten, zeigt Boiserien als Wanddekor und die Gesimszone ist nunmehr vergoldet. Einzig skulptiertes Element ist die Ornamentierung mit Insignien des Königtums, Krone und Szepter zwischen der Fleur de Lys. Mit den beiden Marmorsorten des Kamins und einem achtarmigen Kristalleuchter zeigt sich die Ausstattung verhalten. Das Mobiliar bleibt hier auf vier Bänke beschränkt. Das Antichambre, nahezu jedem zugänglich, diente bei Abwesenheit der Königin der öffentlichen Tafel des Königs.¹⁴

Die Enfilade erfuhr nach dem Tod der Königin einen Umbau. Daraus resultierte die Vereinigung des Salon des Bassans mit der ursprünglichen Chambre du Roi, die selbst in den Folge- raum und damit erst ins Zentrum der Anlage verlegt wurde. Das hierdurch vergrößerte Antichambre, der Salon de L'Œil de Bœuf, war als das unmittelbare Vorspiel zur Chambre du Roi der Haute Noblesse vorbehalten, die sich hier auf das Lever vorbereitete. Mit reicherer Ausstattung zeigt es skulptierte, jetzt vollständig vergoldete Boiserien, einen vergoldeten Stuckfries

und selbst die kannelierten Pilaster sind hier vergoldet (Abb. 3). Der Raum erhielt eine Reihe von Spiegeln und einen sogenannten *cheminée à la royale* mit großem Spiegelaufsatz, Gemälde von Veronese und als Mobiliar 24 Tabourets, deren roter Brokat mit goldenen und silbernen Blumen durchwirkt war. Komplettiert mit drei Kristalleuchtern wurde dem Mehrbedarf an Licht Rechnung getragen, der sich auch aus der Funktion und der Größe des Raumes mit seiner Durchfensterung ergab.

Mit der 1701 ins genaue Zentrum des Schlosses verlegten Chambre du Roi erreichen wir den Höhepunkt der Enfilade. Der zur Cour de Marbre hin liegende Raum bildet den Nukleus, quasi die eigentliche Cella des Apollontempels, aus. Was im Schlafzimmer des Königs vor jeder Ikonografie ins Auge springt, ist die Steigerung der Materialpracht. Die Vergoldung bedeckt die skulptierten Boiserien sowie die Rahmen der Spiegel und hebt die Gemälde hervor. Die Botschafter, etwa der aus Brandenburg entsandte Ezechiel Spanheim, zielen in ihren Berichten immer wieder auf die finanzielle Macht, die sich hier ausdrückt.¹⁵ Apoll und Jupiter als Allegorien Ludwigs präsentieren sich hier nur an den Fenstern. Sie und die Initialen des Königs werden von der Allegorie Frankreichs im Alkoven des Paradebettes überhöht. All das spricht von einem Konzept der Monarchie, die zuerst Königtum ist.¹⁶

Das Paradebett im Zentrum Versailles verleiht *majesté*, *justice royale* und *présence du Roi*. Bekrönt von Nicolas



Abb. 5 Schloss Versailles, Salon de Diane

Coustous Goldrelief des triumphierenden Frankreich dominiert es den Raum und bildet eine eigene, stellvertretende Körperlichkeit aus, die mit der sakralisierenden Balustrade die Unantastbarkeit des Königs suggeriert (Abb. 4). In einer Konstellation von Lettner und Allerheiligstem werden der mögliche Blick zur Auszeichnung und der Zutritt zur exklusiven Erhebung. Doch religiös Allegorisches kommt im Dekor der Chambre du Roi nicht vor. Das mythologische Verweissystem ist nominell entsakralisiert. Allein die Malerei bindet den König an die Heilsgeschichte, wenn dieser sich in Domenichinos *König David* wieder spiegelt, ergänzt von Caravaggios *Johannes dem Täufer* und Guido Renis *Maria Magdalena*; eine Vorliebe Ludwigs für die italienischen Meister wird deutlich. Die reichen, vergoldeten Möbel und Stoffe – unter Ludwig XV. weitergenutzt und dann auf Anordnung des Directeur du Garde-Meuble de la Couronne 1785 verbrannt um den Metallwert auszuschmelzen – vervollständigen den Eindruck des golddurchwirkten Gehäuses der Macht. Doch in der Goldgestalt des Raumes kann man kaum mehr als eine grundlegende, die Wahrnehmung direkt, nicht über die Deutung erreichte Wirkmacht erkennen. Die Abwesenheit und dann der sparsame Einsatz von Gold in der Folge der ersten Räume des Appartements sind voraussetzungslos wahrnehmbares Gestaltungsmoment und formieren die Erwartung bis zur Chambre du Roi. Die Wirkung des Goldes ist unmittelbar erfahrbar. Sie bedarf keiner gelehrten Interpretation.

Die Grands Appartements – Raumabfolge, Golddekor und das Licht

Beim Grand Appartement handelt es sich um eine der wenigen Raumfolgen, deren wandfeste Ausstattung in ihrem originalen Zustand annähernd erhalten ist. Die zunächst als Appartement des Planètes titulierte Raumfolge, mit einem Zugang von der Escaliers des Ambassadeurs her, diente Empfängen und Festen, von den Gesandtenempfangen fanden hier nur die herausgehobenen statt.¹⁷ Das Appartement du Roi im gegenüberliegenden Flügel war im Regelfall Ort des höfischen Zeremoniells.

Wenn Jean-François Félibien auf das Appartement en haut, das Grands Appartement, und die Abfolge der Salons zu sprechen kommt, dann ist es vor allem der Marmordekor, der ihm bei der Beschreibung eines jeden Salons wichtig ist: »La première, est un salon qui a cinq toises & demie de long sur cinq toises de large. Les bandeaux des portes & des fenêtres sont de marbre jaspé de blanc & rouge. Les embrasures des portes [...] sont de marbre blanc remply.« Es folgen Parkettböden und Deckengemälde: »Les plafonds doivent être enrichis de peintures par les meilleurs Peintres de l'Académie Royale. Et comme le Soleil est la devise du Roy, l'on a pris les sept Planettes.« Und selbst beim Ornament ist nicht vom Gold die Rede, sondern vom Programm: »On en voit les figures symboliques dans les ornemens de sculpture qu'on a faits aux corniches & dans les plafonds.«¹⁸

Auch in Pierre Rainssants Bericht, seiner *Explication des tableaux de la galerie de Versailles, et de ses deux salons* von 1687, wird das Gold in der Schilderung der Grande Galerie eigenartig nebensächlich behandelt. Es erhält jedenfalls keine Sinnausdeutung: »Toute cette architecture est de marbre de différentes couleurs, à l'exception des Bases & des Chapiteaux, qui font de bronze doré, aussi-bien que les Trophées, les Peux de lion, les Festons de lauriers & de fleurs, les Soleils Rhodiens, & les Roses, qui ornent les arcades, & les entredeux des pilastres.« Und zur Deckengestaltung: »Toute la Galerie est voûté d'un berceau en plein cintre, enrichi d'une composition d'architecture en perspective de divers marbres, avec des compartiments d'or; [...] Les bordures de tous ces Tableaux sont de stuc doré, avec des ornemens, qui ont rapport aux sujets.«¹⁹

Wie sehen wir das heute selbst? Der Aufgang zum Grand Appartement über die Escalier des Ambassadeurs (entstanden ab 1672, 1752 zerstört) bildet eine vom Appartement unabhängige Inszenierung, ein eigenes Theater mit dem König im Zentrum.²⁰ Der Blick wird dominiert vom roten, dann grün, weiß und grau variierten Marmor im Kontrast zu den vergoldeten Basen und Kapitellen, den vergoldeten Balustraden des Treppenlaufs²¹ und zur vergoldeten Gebälkzone. Mit dem vergoldeten Stuckdekor der Kuppelöffnung rahmen die Elemente die reinweiße, in Marmor ausgeführte, 1665 bestellte Büste des Königs von Jean Warin in der Mittelachse. Sie wird großflächig von einer vergoldeten Nische hinterfangen. Die ionische Ordnung wechselt mit Schlachtengemälden und Trompe



Abb. 6 Schloss Versailles, Salon de la Guerre



Abb. 7 Schloss Versailles, Galerie des glaces

l'Œils, die die Völker aller Erdteile zum Zuschauer des Spektakels machen. Balustrade und Gebälk übernehmen als Architekturelemente eine visuelle Leitfunktion, indem sie das Herauf- oder Hinabsteigen als eingefasste, am Königsbildnis vorbereitende Bewegung wie Raumzeiger begleiten. Ihre Auszeichnung in Gold hebt sie nochmals hervor.

Nach den Salons de Venus et de Diane mit deren Funktion eines Vestibüls zwischen Treppe und Appartement, betrat man mit dem Salon de Mars die Salle de Garde, infolge ein Antichambre (Salon de Mercure), das Grande Chambre du Roi (Salon d'Apollon), das Cabinet de Jupiter (heute Salon de la Guerre), ein Petite chambre du Roi (oder Chambre de Saturne) und zuletzt das Cabinet du Roi. Nach dem Tod der Königin 1684 und der Einrichtung des Appartement du Roi im alten Schlossteil wird das Grand Appartement der mit allem Aufwand herausgehobene Ort der *grandes réceptions* und der sogenannten *Appartements*.²²

Unter der Leitung Charles Le Bruns und unter Jean-Baptiste Colberts Aufsicht,²³ der eigens dazu die sogenannte Petite Académie ins Leben gerufen hatte, entstand ein Planetenprogramm der königlichen Residenz als Ergebnis kollektiver Reflexion, das in seiner Ornamentik nichts dem Zufall überlässt. Ausnahmslos alle Details, auch der Schmuck der Türblätter, assistieren dem vom zentralen Deckengemälde intonierten Thema.

Nehmen wir den Salon de Diane (Abb. 5). In diesem Antichambre findet die Präsenz des Marmors der Wandflächen mit der Gesimszone (auch bautechnisch) seine Grenze. Der vergoldete Architrav markiert oben den Beginn der Deckenzone. Wie in der Funktion eines tektonischen Konstruktions skelettes, bestehend aus Gebälk und Rahmungen, bilden die vergoldeten Elemente eine Art Koordinatensystem aus, welches die Leerstellen definiert, die Raum für die Gestaltung mit Gemälden und Skulptur geben. Die Flügeltüren sind in gleicher Weise gestaltet. Eingefasst vom schweren Marmorrahmen erscheint das Türblatt als farblose Leerfläche, die den Übergang ankündigt und den Durchgang zum Folgesalon verspricht. Das, worauf die Vergoldung des Dekors der Türflügel inhaltlich bezo-

gen ist, sind die jeweils konkret dargestellten, in den Schnitzereien erhabenen herausgearbeiteten Symbolträger, die zusammen mit den goldenen Rahmenleisten als Embleme der Macht handgreifliche, mit größter Handwerkskunst gefertigte, fassbare Dinglichkeit bezeichnen (der Orden vom Heiligen Geist, der dem Habsburger Orden vom goldenen Vlies Konkurrenz machte, Szepter, die Fleur de Lys, die bekrönte Insigne Ludwigs, die von Girlanden getragene Sonne und die Signatur LVDOVICVS XIV – ANNO 1682). Hier ist es der Weißgrund, der den abstrakten Raum öffnet. Das Gold verbleibt am Gegenstand. Erst in dieser Kombination von Weiß und Gold wird das Scharnier der raumversperrenden und raumöffnenden Tür zum verheißungsvollen Sprechen gebracht.

Das mit der Gestaltung der Türen angeschlagene Moment der Zeitlichkeit – in der Horizontalen mit dem Wechsel der Räume – wiederholt sich im Blick nach oben, mit dem Übergang vom Jetzt, vom marmornen Tragwerk, zum skulptierten, gemalten und vergoldeten Himmels gewölbe. Die Funktion des Goldes scheint darin zu liegen, diesen Übergang als ontologische Distanz anzuzeigen. Doch dies geschieht weder mit einer dem Material zuschreibbaren Transparenz (das Gegenteil ist der Fall), noch mit einer Raum- und Endlosigkeit suggerierenden Eigenschaft. Immer findet sich Goldenes da, wo ganz konkrete, hindeutende Inhalte in ihrer Dinglichkeit hervortreten. Die »Alchemie« des Goldes, das ja an keiner Stelle den Gegenstand, den es selbst umkleidet, uminterpretiert, scheint in der Raumfunktion zu liegen, die zunächst auf nichts Übersinnliches verweist.²⁴

Himmel und Erde

Man mag die Raumgebilde der Salons, insbesondere durch die im Wortsinne gewichtige und optisch trennende Gebälkzone, in irdische und himmlische, in jeweils mit Stein und Gold dekorierte Sphären teilen wollen, doch das heißt keinesfalls, nichts Goldenes im Irdischen zu finden. Die Durchlässigkeit der beiden Zonen liegt im formalen und inhaltlichen Verweis über Distanzen hinweg, den die Goldfarbe hier leistet. Sie verbindet



Abb. 8 Antoine Paillet, *La Fureur et la Guerre*, 1672

kraft ihrer sinnlich erfahrbaren Eigenschaften im Kontrast von Material und Licht, je augenfälliger, je weiter man in der Raumfolge voranschreitet. Eingeschrieben in ein komplexes System der Entsprechungen hat sie damit Anteil am Symbolwert der Ikonografie, die im Blick auf die Sonne, auf die physikalisch formalen Qualitäten der Feuervergoldung, die naturgegebene Verbindung zum Licht, nicht zu verzichten braucht. Will heißen, der Aufladung des Goldes mit symbolischer Bedeutung im Rahmen des Ausstattungsprogramms gesellen sich diese naturwissenschaftlichen Aspekte automatisch hinzu. Es handelt sich hier ja um ein astrologisches Programm der bewegten und bewegenden Planeten mit der Sonne im Zentrum, dessen Wahrhaftigkeit als Einfluss der stellaren Konstellation auf die irdischen Geschehnisse zur Zeit der Konzeption keineswegs angezweifelt wurde. In der Logik des Systems werden die astronomischen Entdeckungen Giovanni Domenico Cassinis, 1669 von Ludwig an die neue Académie des Sciences berufen, eingearbeitet.²⁵ Das Bild des gottgewollten Herrschers auf Erden, unterhalb des Gewölbedekors, bevorzugt jedoch die marmorne, reinweiße Wiedergabe, mit der Büste im Treppenhause und derjenigen Berninis im Salon de Diane, dekoriert mit goldüberzogener Bronzearbeit von Balthasar Keller, und dem Standbildnis Jean Warins im Salon de Venus.

Dem Salon de la Guerre kommt als transitorischer Eckraum, der mit dem Richtungswechsel zur Grande Galerie überleitet, die Aufgabe der Vorbereitung der Klimax zu. Den marmornen Wandflächen mit aufgesetzten, bronzenen, vergoldeten Trophäen von Pierre Ladoireau²⁶ machen Spiegelflächen, deren Kostbarkeit und Effekt den übrigen Materialien nicht nachsteht, Konkurrenz.²⁷ Das beherrschende, weißstrahlende Medaillon, der im Flachrelief triumphierende König von Antoine Coysevox, mit einer roten Marmorrahmung, wird von vergoldeten Viktorien und angeketteten Sklaven ausgedeutet. Über die Distanz der Galerie und den gesamten Schlossflügel hinweg findet der Raum sein Pendant im Salon de la Paix.

Noch mehr Licht

Die 1678, mit dem Ende des Holländischen Krieges begonnene Grande Galerie ist mit ihrer »Art totale« (Milovanovic) Höhepunkt der Raumfolge und besetzt mit den angrenzenden Räumen (Salon de la Guerre, Salon de la Paix) die gesamte Gartenfront.²⁸ Ihre Entstehungsgeschichte wurde immer wieder als Symptom eines grundlegenden, weltanschaulichen



Abb. 9 Schloss Versailles, Salle de Bains

Wechsels von der Mythologie zur Historie interpretiert.²⁹ Sah die Erstkonzeption eine metaphorische Apollon-Ikonografie vor, so wie es dem Bild des *Roi soleil*, das um 1670 seinen Höhepunkt erreicht hatte, entsprach, wechselte man schließlich zu einem Herkulesprogramm, ein vor allem von Heinrich IV. ausgiebig bemühter gallischer Held.³⁰ Die von Le Brun bereits ausgeführten Entwürfe wurden jedoch kurz vor Ausführung verworfen und auf Anordnung des Königs durch ein die zeitgenössischen Taten hervorkehrendes Programm ersetzt. Doch der Wechsel vom mythologischen zum historischen Fokus ist nicht kategorisch zu denken. Das auf die Kriegstaten und die gute Regierung des Königs abzielende Programm erhält seine Rückbindung durch einen Dekor, der Allegorie und Historie in der Staffelung zahlreicher Bildebenen und Bezugnahmen mischt (Abb. 6). Anteil an diesem Delirium hat nicht zuletzt der Golddekor. Dem Ineinanderweben der inhaltlichen Bedeutungen entspricht die gesteigerte Materialvielfalt (farbiger Marmor, 357 Spiegel, bronzene, vergoldete Flachreliefs, die französische Säulenordnung,³¹ Figurengruppen aus vergoldetem Stuck in den Raumecken und die Deckenmalereien Le Bruns, Abb. 7). So wie die Themen eingesponnen sind in ein System von *images savantes*, bestehend aus Emblemen, Devisen und Medaillen, so ist die formale Gestaltung als Vielfalt der Materialien und Modi Lesehilfe und formale Anleitung zum Sehen. Das geschieht zunächst ganz plakativ, mit der nach der Restaurierung nunmehr deutlich ins Auge springenden Folge der Legenden aus goldenen Lettern.³² Ursprünglich auf Lateinisch verfasst, dann von François Charpentier durch eine französische Version ersetzt, sind die Bildunterschriften Voraussetzung zum rechten Verständnis der Bilder Le Bruns, den »*Emblèmes héroïque des actions du roi*«, wie Nicolas Boileau sie bezeichnete. Sie mussten dazu in der nur indirekt beleuchteten Einwölbung besonders herausgehoben werden.

Welche Aufgabe kommt dem Gold hier zu? Mit Le Bruns Deckengemälden entfaltet sich die Geschichte der Taten des Königs (der Rheinübertritt, die Einnahme von Maastricht, der

Frieden von Aachen, die Rückeroberung der Franche-Comté usw.). Die Strahlkraft des Königs, der in den Gemälden als unbewegter Beweger nicht nur metaphorisch den Lauf der Planeten, sondern das tatsächliche Weltgeschehen bestimmt, wird von einer der Malerei vorgesetzten Rahmung und einem skulptierten, immer jedoch vergoldeten Skulpturenarsenal getragen. Die Offenbarung der Malerei wird durch den goldenen Dekor inhaltlich wie formal vorbereitet oder umgekehrt, die Kompartimente und Realitätsebenen reflektieren die Strahlkraft des Königs. Im zeremoniellen Akt, im Takt des Voranschreitens, Anhaltens und Erklärens, wird die Summe der Taten des Königs begreifbar. Es handelt sich aber keinesfalls um eine lineare, in einer Leserichtung verstehbare Bilder-geschichte. Der Dekor verrückt die Inszenierung in einem vergoldeten Amalgam zu übereinandergeblendeten Bedeutungsebenen. Jeweils mit dem gemalten König im silbergoldenen Harnisch mag das Repetieren und erneute Variieren die Eindringlichkeit und Glaubwürdigkeit in einem cartesianischen Sinne zu vermehren. Das zunächst Unfassbare wird im Ähnlichen, Vergleichbaren und Neudeklinierten eingeübt. Hier wird das Mysterium allein erst geschaffen und bedarf dann der gelehrten Deutung. Le Brun balanciert in seinen Gemälden die jeweils ähnliche Statuarik (der König, in augusteisch-apollinisch beruhigter Pose dirigiert das handelnde Bildpersonal) mit der Abwandlung der individuellen Bilderfindung, gemäß den verschiedenen und doch verwandten Themen, aus. Im Gegensatz dazu und trotz der Staffelung in Ebenen und Techniken, steht die fast serielle Konzeption des Deckenornaments als Gesamtsystem. Wie könnte man besser eine Balance zwischen Teilen und Ganzem erreichen? Die drei kräftigen, plastischen Rahmenformate modellieren die Gemälde so weit hervor, dass mit Le Bruns betonter, nach jüngster Reinigung wieder ins Auge springender Primärfarbigkeit die Malerei als Inventio konkurrenzlos bleibt. Der Deckendekor repetiert in jedem (fiktivem) Joch die gleichen Schmuckformen in Gold: die Kartuschen mit ihren Legenden, die von Putten gehaltenen Schilde samt ihrer Trophäen, im Scheitel der Decke die Folge der Trompe l'Œil von goldfarbenen Medaillons, die auf königsblauem Grund des Erdglobus Apolls Maske unter der Königskrone zeigen. Ganz praktisch hat die Vergoldung hier die Aufgabe einer Beleuchtung übernommen, in der jeweils anderen, immer wieder neu generierten Brechung und Vermehrung des Lichts.

Die ineinander verschränkten, erst durch den jeweils anderen Einsatz des Goldes differenzierten Deckenniveaus und Bedeutungsebenen beschäftigen das sehende Auge, führen zum endlosen Staunen. Vergoldete Skulptur, vergoldeter Stuck, goldfarbene Grisailen, das Trompe l'Œil der goldfarbenen Kassettendecken der Triumphbogenarchitektur (sie wiederholen die Laibung der Fensterarkaden zur Gartenseite) und schließlich, im Scheitel der Decke und im Wechsel mit Ludwigs Devise im Kranz der apollinischen Masken, die militärischen Taten als schwarzgraue Grisailen. Diese bekunden fast wie Schattenrisse gegen das gleißende Licht des Goldgrundes die ablesbare Wiederholung der irdischen Taten im zeitlosen Himmel. Hier ist es der Goldgrund, der vom Ort der Handlung abstrahiert und in dieser Transzendierung doch ganz

Materialität bleibt. Die ausgreifendere Weitung des Raumes, im Goldgrund durch fehlende Angaben indifferent, kommt jedoch den Gemälden Le Bruns zu. Die Malerei gibt den Blick auf den Himmel frei und sie ist es, die den König dem Irdischen enthebt, in Kompositionen, welche die diesseitigen Akteure mit mythischem Bildpersonal, so wie es Rubens in der Galerie der Maria de Medici vorexerziert hatte, transzendieren.

Goldgrund zwischen Fläche und Raum

In der Kombination der verschiedenen Darstellungsmodi des Goldes im Grand Appartement mögen zwei Aspekte auffallen: die Deckenfelder mit Goldgrund und die als »Grisaillen« bzw. *camaïeu d'or* ausgeführten Figuren. Greifen wir aus den Medaillons der Einwölbung im Salon de Mars das Gemälde von Antoine Paillet, *La Fureur et la Guerre*, heraus (Abb. 8). Es findet in der Beschreibung von Sieur de Combes 1681 Erwähnung: »un tableau rond, de coloris à fond d'or«,³³ mit einer ikonografischen Aufschlüsselung, die sich auf den Usus der römischen Kriegserklärung nach Titus Livius Geschichtswerk bezieht. Die Medaillons der schmalen Achse des Raumes pointieren die Reihe von querformatigen, antike Schlachten vorstellenden Grisaillen und die vollständig vergoldeten Trophäen der Raumecken.³⁴ Dass die Malereien oberhalb des Gesimses in Gold ausgeführt sind, das allein lässt schwerlich eine tiefere Materialbedeutung zu, eine, welche dem Gold eine spezifisch inhaltliche und überhöhen-de Funktion beigäbe. In Noël-Nicolas Coypels Malereien bewirkt die Technik der Goldhöhnung und die grafisch lineare Ausführung eine Entmaterialisierung des Dargestellten, die in der Lichtreflexion ein Changeant zwischen Körper und Unkörperlichem erzeugt. Doch wird man hier, im Verweben unterschiedlichster Techniken, mehr eine demonstrative Beherrschung des Mediums in seinen Variationen und verblüffenden Effekten sehen können. Es mag sein, dass die jeweilige Technik in Gold die überzeitliche Geltung des antiken Exempels, seine Wirkmacht bis in die Gegenwart, unterstützt. Zwingend erscheint das nicht. Man möchte mehr ein glanzvolles Spiel handwerklichen Geschicks mit physikalischen Gesetzen und optischer Erscheinung wahrnehmen. Die dem Regenten mit Selbstverständlichkeit zukommende Goldfarbe gestaltet hier – über ihre physikalisch-technische, optische Beziehung zum Licht hinaus – die *Lichtmetaphorik* mit. Sie bedarf jedoch der von ihr prinzipiell unabhängigen, über die Symbolbedeutung des Gegenstandes selbst definierten Bezugnahmen.

Der König selbst bevorzugt sein Portrait in Marmor. Gold funktioniert hier zwar im Kontext der Sakralisierung des Königs, doch versinnbildlicht es die Wirkmacht des Regenten, von dem das Licht ausgeht. Das ist viel Symbolisches, wohl auch Physik nach den Vorstellungen der Zeit, aber nichts Magisches. Die Reflexion des Goldes findet sich eingestellt in einen Funktionsapparat, der auf das Eigentliche, nämlich die Propaganda verwirklichende Verbildlichung des Königs, zielt. Der Vergoldung kommt hier, als aufgetragene



Abb. 10 Schloss Versailles, Cour de Marbre

Hülle, die Funktion einer Nobilitierung der von ihm ergänzten, umschlossenen oder widergespiegelten Kunst zu. Ohne Gegenstand kommt es nicht aus, es ist immer Vergoldung von etwas und erscheint nie ohne Form. Damit verweist es – im Kontext seiner Lesbarkeit – nicht einfach auf Jenseitiges, sondern gibt dem, was hier gefeiert wird, Glanz, den es in Fernwirkung selbst wiederum vom Erleuchteten bezieht. Es ist der die Emanation des Königs dauerhaft und immer neu reflektierende Teil einer ständigen *clélébration de la personne royale*. Diese, wenn man so will sakralisierende Feier ist Ergebnis des Konzerts der Mannigfaltigkeit, der Ausführung und der Kunstgattungen. Doch Darstellung bleibt Darstellung, nur ist sie noch vergoldet. Ohne die vorausgehende, bisweilen mühevollere Lektüre bedeutet es nicht mehr, als unsere, historisch jeweils konditionierte, meist unbewusst verschliffene Projektion.

Kunst versus Material und die Kriegskasse

An der Gesamtwirkung der Räume und der Steigerung ihrer Wirkung in der Abfolge der Chambres hatte die Möblierung und Dekorierung einen entscheidenden Anteil. Welcher Stellenwert hier der Vergoldung zukommt, wird im Bericht der Monatszeitschrift des *Mercure Galant* vom Dezember 1682 deutlicher, der die Ausstattung mit Goldschmiedearbeiten und Vergoldungen detailliert auführt. Der Text gibt ausführlich den Bestand der Objekte, der Girlanden, »portées par des guéridons dorés«, der Vasen und Möbel, der Kartuschen und Bordüren, der Leuchter und Spiegel an. Er lässt sich den Inventareinträgen des *Mobilier de la Couronne* leicht zuordnen.³⁵

Sowohl die Inventare als auch der *Mercure Galant* legen ihr Augenmerk auf Quantifizierung und Aufzählung, vor allem mit der Angabe von Größe und Gewicht. Nichts spricht von einer symbolischen Funktion von Silber und Vergoldung. Und die *Descriptions* von der Art des Félibien interessieren sich für die vom Leitmedium der Malerei angeführte Entfaltung der Inhalte.

1689 berichtet uns der Marquis de Souches, Vorsteher des Haushalts seiner Majestät, wie gleichmütig der König der Zerstörung eines Großteils der Ausstattung zugestimmt habe, eine Maßnahme, von der er sich 6 Millionen Livres Erlös zur Finanzierung der Kriegskasse erhofft habe.³⁶ Nahezu der vollständige Bestand der Ausstattung aus massivem Silber wurde eingeschmolzen und durch Gegenstände mit kostengünstiger Vergoldung ersetzt, etwa die Balustrade der Chambre du Roi. Silber und Gold scheinen austauschbar. Der Wechsel folgt hier der Mode und den ökonomischen Erfordernissen, schließlich ging es bloß ums Ornament.

In den Quellen verliert sich jede semantisch herausgehobene Bedeutung, die der Vergoldung eine über Reichtum und Pracht hinausgehende Sinnschicht zuschreiben könnte. Dem stehen das technisch Machbare, die handwerkliche Meisterschaft und die Entfaltung zahlreicher Vergoldungsverfahren gegenüber. Diesen Eindruck gewinnt man auch bei der Lektüre der *Conférences* der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, derjenigen Institution, aus der sich die Künstler für die Ausstattung der Bâtiments du Roi rekrutierten. In den Vorträgen, in welchen es um originär künstlerische Fragestellungen ging, ist von Gold nicht die Rede. In den Viten der Maler und Bilderhauer hingegen kommen die Malereien in Gold nicht als besonders bedeutsame Techniken des Vergoldens, sondern als Beispiele handwerklichen Vermögens und reicher Ausstattung der Residenzen und *Hôtels particuliers* vor.³⁷

Der Eindruck, der sich hier gewinnen lässt, täuscht nicht. Der Reichtum der Nationen des frühneuzeitlichen Europa bemisst sich auch an der Menge von Edelmetallen. Nach Auffassung des 17. Jahrhunderts und fernab aller abstrakten Konzepte von Wachstum ist der Bestand an Gold und Silber nahezu unveränderbar. Die verfügbare Goldmenge steigt oder fällt lediglich durch Handelsbilanzen und Austausch.³⁸

Ent-täuschung

In der Konzeption des königlichen Appartements, dem bildlichen Ausdruck der Lichtgestalt von Gottes Gnaden, bedeutet Gold nicht das sakrale Moment der Herrschaft. Es ist formal gestalterischer Faktor dieser Bedeutungskonstitution. Wie weit die Entsakralisierung des Goldes reicht – welche vorgängige, sakrale Funktion wir auch immer voraussetzen mögen –, mag man in der Ausgestaltung der Salle de Bains Ludwig XV. erkennen, vor wenigen Jahren mit Finanzierung durch das sinnfällige Mäzenat der Firma L'Oréal vorbildlich restauriert (Abb. 9).³⁹ Nach den modischsten Entwürfen der Zeit ist hier alles Gestaltete, bis hin zum Türriegel vergoldet. Nichts bleibt, was ohne Goldüberzug auskommt. Die Unterschiedlosigkeit der Goldfarbe lässt nur noch dem Weißgrund den Spielraum, eine entgrenzte Räumlichkeit zu schaffen.

Gold, in unserem Kontext, bedarf des Kontrasts zum Umgebungsraum, von dem es in inhaltlicher Aufladung Bedeutung erhält. Man möchte von wechselseitiger Induktion sprechen,

mit einer Bedeutungszuschreibung, die am Ende immer vom Interpretieren ausgeht. Hier fehlt der goldene Schlüssel, der das Verlangen nach eindeutigem Sinn einzulösen vermag. Dem in Enttäuschung mündenden Versuch, im Gold mehr zu sehen, bleibt schließlich nur Verwunderung. Man mag am Ende im Gold und seiner auch räumlich überhöhenden Funktion eine bloß allgemeine Transzendenz erkennen, als himmelwärts führende Lichtfarbe, die ausdrücklich den Körper des Königs ausschließt, die aber nach der Restaurierung mit der Cour de Marbre auch wieder die Außengestalt des *temple* erfasst (Abb. 10). Wie die Nahtstelle zum Himmel lastet die Vergoldung auf dem Dach, mit nur sparsamer, angemessener Resonanz im Geschoß der Appartements und überragt von Apoll und dem nur vermeintlich unabänderlichen Lauf der Sonnenuhr. Der sich um 1700 ankündigende Sonnenuntergang findet 1715 statt. Das Sterbejahr des Königs ist gleichzeitig das Ende des Versailler Hofes. Und mit dem Wegzug des Regenten Philippe d'Orléans nach Paris wären Aufgabe und Funktion des Goldes neu zu durchdenken.

- 1 Jacques Bénigne Bossuet, *Politique tirées des propres paroles de l'Écriture Sainte*, Ausgabe Paris 1725, S. 238. In diesem Text spricht Bossuet wiederholt davon, dass Autorität und Person des Königs geheiligt sind.
- 2 Das Appartement, wie es sich im nachmittelalterlichen Frankreich mit dem Zeremoniell zu einer Folge von Salle, Antichambre, Chambre du Roi und Cabinet ausbildet, findet seinen ersten Höhepunkt mit dem Appartement der Anne d'Autriche sowie dem neuen Appartement für Ludwig XIV. im Louvre. Vgl. Alexandre Cojannot/Alexandre Gady, »Les appartements du Louvre au lendemain de la Fronde – 1652–1654«, in: *Revue de l'Art* 142, 2003, S. 13–29.
- 3 *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand, avec des explications historiques*, Paris 1701, Neuauflage 1723. Vgl. hierzu Claude-François Ménéstriers *Histoire du roi Louis le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jetons, inscriptions, armoiries et autres monuments public*, Paris 1689, Neuauflage 1691.
- 4 Vgl. jüngst: Hendrik Ziegler, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010.
- 5 Zur apollinischen Metapher siehe Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris 1986.
- 6 Zum Einzug des frisch vermählten Königspaares in die Stadt vgl. Karl Moeseneder, *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die »Entree solennelle« Ludwig XIV. 1660 in Paris*, Berlin 1983.
- 7 Hartmut Stenzel, *Die französische »Klassik« – Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat*, Darmstadt 1996, S. 6 ff.
- 8 In Bezug auf Virgils vierte Ekloge der Bukolika (»Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo / casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo«).
- 9 Zur mythisch historisch repräsentierten Figur Ludwig XIV. im Kontext Versailles vgl. Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris 1999.
- 10 André Félibien, *Description sommaire du château de Versailles*, Paris 1674, S. 14.

- 11 Mehr als die Hälfte der Kosten wurden von einem französisch-amerikanischen Unternehmen getragen, das ansonsten Baumaschinen herstellt. Die »Rekonstruktion« der *grille* von Jules-Hardouin Mansart bezieht sich im Wesentlichen auf Zeichnungen von Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond, dient aber im Eigentlichen dem Leiten der Besucherströme. Die Quellen, etwa Jean-François Félibien in seiner *Description sommaire de Versailles* von 1703 (S. 32), sprechen von einer »Grille de fer«.
- 12 Die wesentlichen, auf die Darstellung des Appartements zielenden Beschreibungen zu Lebzeiten Ludwig XIV. sind: Die Ausgaben des *Mercurie galant* vom Dezember 1682 (S. 6-13), Dezember 1684 (S. 1-84), April 1687 (S. 14-56) – François Charpentier, *Explication des tableaux de la galerie de Versailles*, Paris 1684 (Ms Bibliothèque municipale de Versailles, ms G 138, fol. 121-126) – Pierre Rainssant, *Explication des tableaux de la galerie de Versailles et de ses deux salons*, Versailles 1687; Claude III Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, um 1698 (Ms Biblioteca Laurenziana, Florenz, Ms. Ashburnham 1723) – Jean-François Félibien des Avaux, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle avec des figures par Monsieur Félibien des Vaux, historiographe des Bâtiment du Roi*, Paris 1703.
- 13 Zwischen 1665 und 1669 wurde in Versailles, vom Nordflügel bis zum zentralen Mittelflügel das Appartement du Roi eingerichtet und in den Jahren von 1670 bis 1680 erweitert.
- 14 Vgl. hierzu zuletzt Nicolas Milovanovic, *L'Antichambre du Grand Couvert – Fastes de la table et du décor à Versailles*, Montreuil 2010.
- 15 Ezechiel Spanheim, *Relation de la Cour de France*, Paris 1973.
- 16 Das wäre das Gegenteil des anekdotischen »L'état c'est moi«. Zum täglichen Zeremoniell siehe Béatrix Saule, *La journée du Roi au château de Versailles*, Paris 1986.
- 17 Empfang des Dogen von Genua 1685, Empfang der Siamesischen Gesandtschaft 1686 und der des Botschafters von Persien 1715. Zu den Entsandtenempfängen vgl. Stéphane Castelluccio, »La galerie des Glaces: les réceptions d'ambassadeurs«, in: *Versalia* 9, 2006, 24-52.
- 18 Félibien 1703 (wie Anm. 12), S. 47.
- 19 Pierre Rainssants, *Explication des tableaux de la galerie de Versailles, et de ses deux salons*, Paris 1687, S. ii bis iii.
- 20 Einen Eindruck vermittelt uns neben den Beschreibungen und der Replik von Herrenchiemsee, das erhaltene Modell.
- 21 Wie Claude Nivelon in der Vita seines Lehrers Charles Le Brun schreibt: »Le tout est revêtu de marbre et les balustres de bronze ciselé et doré au feu et on peut regarder ce lieu comme un des plus magnifiques qui se puisse voir dans l'Europe.«
- 22 Zur Geschichte der Großbaustelle, zur Ausstattung und dem Programm, insbesondere zum Grand Appartement, siehe: Nicolas Milovanovic, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV*, Paris 2005.
- 23 Zu Le Brun Bedeutung für die Entwürfe auch des Dekors siehe Alain Mérot, »Le rôle de l'ornement: Le Brun, ensemblier de génie«, in: Antoine Amarger/Arnauld Amelot u.a., *La Galerie des Glaces. Histoire et restauration*, Dijon 2007, S. 154-171.
- 24 Hier wäre eine Betrachtung der naturwissenschaftlichen Bedeutung des Goldes anzuschließen. Die Konkurrenz der alchemischen Forschung an den Höfen, die am Hofe August II. bei der Suche nach Gold zur Erfindung des Porzellans und dem Erfolg der Meißener Manufaktur führte, ist im 17. Jahrhundert integraler Teil der Selbstdarstellung.
- 25 Die von Cassini 1671 entdeckten Saturntrabanten, die von ihm nach seinem Gönner benannten *Sidera Ludovicea*, werden dann prompt in Noël Coypls Projekt für das Deckengemälde des Salon de Saturne dargestellt. Die Bezugnahme zum Lauf der Gestirne erlaubt es dann, die Taten der mythologischen oder antiken Helden als Wirken durch die Zeiten hinweg und als Übertragung (*principe des influences*) sinnfällig zu machen, etwa im Salon d'Apollon das Thema »Auguste fait bâtir le port de Misène« auf die Gründung des Hafens von Rochefort (1666) zu beziehen, wie es Félibien in seiner Beschreibung auch anklingen lässt.
- 26 Vgl. Christian Baulez/Alexandre Maral, »Les trophées en bronze doré de Pierre Ladoyreau«, in: *La Revue des Musées de France. Revue du Louvre* 2007-3, Paris 2007, S. 65-73.
- 27 Colbert förderte die Fabrikation von Spiegeln gegen die venezianische Konkurrenz in Tourlaville und 1665 mit einer Manufaktur am Faubourg Saint-Antoine in Paris.
- 28 Zur Geschichte der Galerie des Glaces siehe: Bruno Cortequisse, *La Galerie des Glaces de Louis XIV à nos jours*, Paris 1999 – *La Galerie des Glaces. Histoire et restauration*, Dijon 2007 – N. Milovanovic/A. Maral (Hg.), *La Galerie des Glaces: Charles Le Brun maître d'uvre*, Versailles 2007.
- 29 Die Krise, die das frühneuzeitliche, nach-cartesianische Bewusstsein durchlebte, ist auch als Krise der Wahrnehmung und seiner Konventionen zu beschreiben, die sich beispielsweise und zuge-spitzt in der *Querelle des Anciens et des Modernes* ausformulierte. Sie ist umfassender Natur und führte im Zentrum der Macht tendenziell zu einer Abkehr von der zunächst bemühten und neubegründeten Wiederkehr der Antike im Sinne des goldenen Zeitalters. Es hat den Anschein, als ob das antik symbolische Kapital gegen Ende des Jahrhunderts versiegt. Ein Prozess, der um 1680 einsetzte und ab 1700 zu einer neuen Religiosität am Hofe führte, deren Ende selbst wiederum von vielen Zeitgenossen ersehnt wurde.
- 30 Zum Wandel der zahlreichen mythologischen Referenzfiguren vgl. Simone Hoog, *Iconographie des Bourbons – de Henri IV à Louis XVI, d'après la collection de gravures de Louis-Philippe*, Paris 1985.
- 31 Vgl. Arnaud Amelot, »L'ordre français à la galerie des Glaces de Versailles: un modèle resté sans postérité«, in: *La Revue des Musées de France. Revue du Louvre* 2007-3, Paris 2007, 55-64.
- 32 Vgl. Pierre Laurens/Florence Vuilleumier, »Les inscriptions de la galerie: une épigraphie de la gloire«, in: *La Galerie des Glaces. Histoire et restauration*, Dijon 2007, S. 194-211.
- 33 Sieur de Combes, *Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles*, Paris 1681.
- 34 Das Deckengemälde von Claude-François Vignon, *Mars avec le Capricorne*, wurde zerstört.
- 35 Vgl. Jules Guiffrey (Hg.), *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715) publié pour la première fois sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art (1885)*, Paris 1885, z. B. S. 5-13: »Vases et autres pièces d'orfèvrerie d'or«.
- 36 Zum Bestand der Silberarbeiten und ihrer Geschichte vgl. Catherine Arminjon (Hg.), *Quand Versailles était meublé d'argent*, (Ausst.-Kat. Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Versailles), Paris 2007.
- 37 Vgl. zu den goldgehöhten oder auf Goldgrund gemalten Beispielen von Charles Le Brun, Henri Testelin, Sébastien Bourdon, Nicolas Loir, Claude Audran d. J. und besonders Eustache Le Sueur in den Lesungen der Akademie: Jacqueline Lichtenstein/Christian Michel, *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Tome 1: *Les conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*, Paris 2006.
- 38 Siehe hierzu etwa Jean-Christian Petitfils, *Louis XIV*, Paris 2008, S. 251f.
- 39 Vgl. Pascal Bertrand u.a., *L'intimité retrouvée – La restauration de la salle de bains de Louis XV à Versailles*, Paris 2004.