

KATHARINA KRAUSE

»Li varii Genii de' fiori e de' frutti della terra«

Poussins Hermen und andere Skulpturen in französischen Gärten des 17. Jahrhunderts

»Die Statuen und Garten-Geschirr tragen auch viel zu der Schönheit und Pracht derer Gärten mit bey, und verherrlichen die Schönheit dererselben um ein Grosses. ... Die gewöhnlichen Plätze vor die Figuren, oder Statuen und Garten=Gefässe sind längst dem Spalier vor und auf den Seiten einer Parterre, wie auch in denen Einschnitten und Vertieffungen von jungen Hambuchen oder deswegen ausdrücklich gemachtem Gitterwerk. ... Sie stehen aber überall schön in einem Garten, und man kan deren darinnen nicht zuviel haben. Es wird aber bey ihrer Bildhauerey ... ein guter Künstler oder Meister erfordert, und es ist vor eine Privat-Person weit besser, wenn sie in ihren Gärten gar keine Statuen hat, als solche, welche nicht schön gearbeitet, daher muß man diese Unkosten Fürsten und grossen Ministris überlassen.«¹

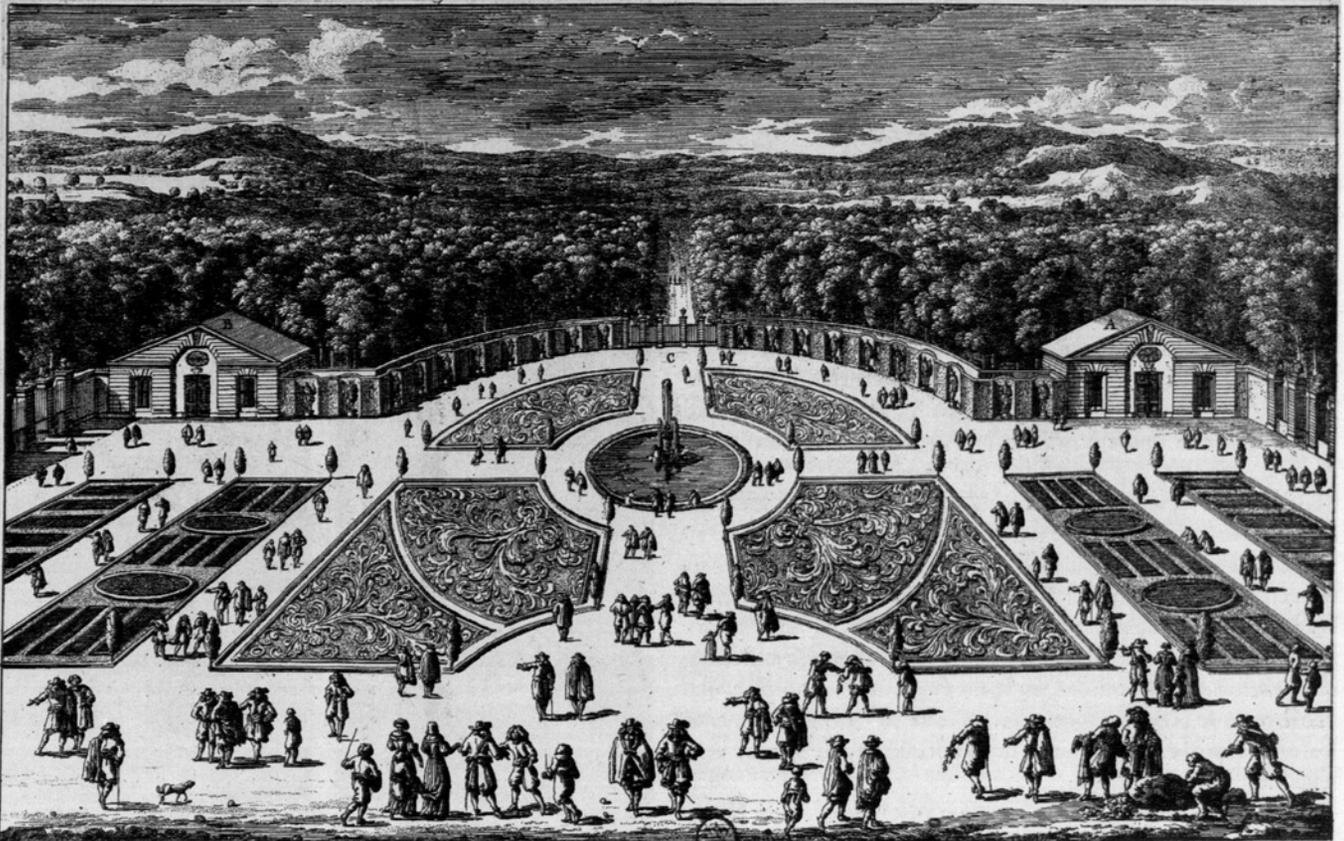
Als Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville 1709 dieses knappe Lob auf die Statuendekoration der Gärten veröffentlichte, waren reiche Skulpturenbestände in den Anlagen Ludwigs XIV. und seiner Hofleute eine Selbstverständlichkeit. Trotz der Bedeutung, die Statuen für die Gesamterscheinung französischer Gärten im ausgehenden 17. Jahrhundert erhielten, sind sie bislang selten das Thema eingehender Untersuchungen gewesen. Nur für wenige Gärten – die Tuileries und Marly z. B.² – liegen Inventare der Skulpturen bzw. Deutungsversuche von Programmen vor. Zum Teil hat wohl die Quellenlage daran gehindert, die Standorte von Skulpturen zu rekonstruieren³. Zudem stieß man bei derartigen Versuchen rasch auf das Phänomen, daß die Skulpturen ihren Platz im Garten oft mehrmals binnen weniger Jahre wechselten und nur in Ausnahmefällen zu einem thematisch gebundenen Programm zusammengestellt waren⁴. Einer Kunstgeschichte, die vom Schloß des 17. Jahrhunderts, d. h. auch seinem Garten, im allgemeinen die sinnvolle Einheit des Gesamtkunstwerks erwartete, mußten die Statuen daher suspekt erscheinen.

Die monographische Rekonstruktion ganzer Ensembles, insbesondere der königlichen Gärten mit ihren Hunderten von Stücken, kann auch hier nicht geleistet werden. Statt dessen wird versucht, an überschaubaren Beständen einige Grundsätze der Aufstellungspraxis aufzuzeigen. Dabei wird die Frage nach dem ein-

heitlichen Programm für den ganzen Garten bzw. abgegrenzte Gartenpartien noch einmal gestellt. Wichtiger aber erscheint es, den Anteil von Antiken und Antikenkopien auf der einen Seite, von neu angefertigten Stücken auf der anderen Seite zu berücksichtigen, um zu klären, warum die Themen der Stücke bei ihrer Präsentation kaum jemals ein erhebliches Gewicht gewannen. Anders als die Brunnenplastik, die durch die Wasserkunst in die vom Gärtner gepflegte Natur eingebunden wurde, hätte die Statue im »französischen« Garten des 17. Jahrhunderts ein Fremdkörper bleiben können. Aus dem extremen Gegensatz zu ihrer Umgebung heraus eignet sie sich mehr als jedes andere Accessoire im Garten dazu, die Veränderungen im Verhältnis von »Ars« und »Natura« zu erkunden.

Noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts waren Statuen in französischen Gärten eine Rarität⁵. Einzig Richelieu war es gelungen, mit den Kardinalskollegen mitzuhalten, die in Rom ihre Villen prächtig ausstatteten. An den Fassaden und im Schloß von Richelieu wurden zahlreiche, aus Rom importierte Statuen aufgestellt⁶. Auch im Garten waren einige Stücke plaziert. Am Hauptparterre und an den Brücken zu den anderen Gartenpartien glückte es dabei nicht in allen Fällen, die Skulpturen zu sinnvollen Paaren zu kombinieren. »Mars und Venus«, »Vertumnus und Pomona« waren aus der Mythologie als Liebespaare berühmt, und die beiden Schutzgottheiten der Gärten mußten für den Platz am Parterre als besonders geeignet gelten. Eine zweite »Venus« und der »Kaiser Albinus« aber, auch »Bacchus« und »Pertinax« sowie die beiden nicht näher bekannten Statuen an der Brücke zum zweiten Parterre lassen sich schwerlich zu einem Gesamtprogramm aufreihen.

Zwanzig weitere Statuen und Hermen waren in den Nischen der Abschlußmauer untergebracht, die im Halbkreis zwischen zwei Grotten eingespannt war und die Grenze zum Park bildete⁷ (Abb. 1). Wie schon in den Grottenanlagen des 16. Jahrhunderts, z. B. Meudon⁸, blieb die Skulptur also weitgehend an die Architektur gebunden. Nur die modernen und die modern ergänzten Statuen waren thematisch auf die Aufstellung im Garten bezogen.



A. Grotte.
B. Cause.
C. Porte du Parc.

Vieille du Grand Parterre et de la Demi-Lune de Richelieu
A Paris chez N. Langlois rue S^t. Jacques aucc Privilege du Roy. fait par Perelle.

1 Richelieu, Ansicht der Demi-Lune (Perelle)

Die beiden identischen antiken Hermen des ›Mercur‹ galten im 17. Jahrhundert als ›Morpheus‹, waren aber zu unterschiedlichen Gartengottheiten ergänzt, wie die Attribute, ein Blumenstrauß und Äpfel, bezeugen. Sie bildeten mit ihren Pendants, zwei ebenfalls identischen antiken Hermen ›Homers‹, vielleicht eine Folge der ›Vier Jahreszeiten‹, die die Reihe der antiken Statuen einfaßte⁹. Unter diesen, Paaren weiblicher und männlicher Figuren, teils Göttern, teils römischen Kaisern und Kaiserinnen, scheint Symmetrie das herrschende Prinzip der Präsentation gewesen zu sein. Die Antiken nahmen einen ›Bacchus‹ und eine ›Flora‹ in die Mitte, moderne Marmorskulpturen, die dem Besucher dezidiert als die Hermen das Thema der Naturgottheiten vor Augen führten¹⁰.

Es war offensichtlich erwünscht, aber nicht durchgehend zu erreichen, daß einerseits mit der Ansammlung antiker Statuen im Garten die Errungenschaften der römischen Villen in den Garten des französischen Schlosses übernommen wurden, daß andererseits diese Statuen im Thema dem Ort ihrer Aufstellung angemessen waren. Gewiß war dem Decorum des Ortes eher zu genügen, wenn man auf Antiken verzichtete und den Garten allein mit modernen Stücken dekorierte: Die Entscheidung für diese Lösung erlaubte nicht nur, die Statuen eines Gartens in einem einheitlichem

Programm zu vereinigen, sie fiel auch um so leichter, als der Import von bedeutenden Antiken durch die Ausführbeschränkungen der Päpste zunehmend erschwert wurde. Claude de Bullion z. B. scheint sich um den Ankauf von Antiken nicht bemüht zu haben. Für den Garten seines Schlosses Wideville gab er vielmehr eine Serie allegorischer Frauenfiguren in Auftrag, die 1635 von Jacques Sarazin geplant oder entworfen und von dessen Mitarbeiter Philippe de Buyster in Stein ausgeführt wurde. Die achtzehn (?) Statuen, die nur zum Teil erhalten sind, wurden in Nischen neben der Grotte plaziert¹¹. Gegenüber Richelieus Statuenbesitz hatte Bullions Serie den Vorzug, ein zusammenhängendes Programm zu bieten: Götter und Allegorien zeigten die Tugenden und gesellschaftlichen Qualitäten, die sich für das Landleben empfahlen. Gemessen an der Praxis italienischer Gartendekorationen, die Richelieu zu imitieren suchte, bedeutete Wideville einen Rückschritt. Die Statuen standen nicht frei an den Beeten oder in den Alleen, sondern in den Nischen des Grottengebäudes, und sie waren nur aus Stein, nicht aus dem wertvolleren und dauerhafteren Marmor gearbeitet¹².

Zu Recht gilt daher die Anlage und die Ausschmückung des Gartens von Vaux-le-Vicomte als die erste in Frankreich, in der die moderne Marmorstatue den Rang eines wichtigen Accessoires

erhielt¹³. Nicolas Fouquet setzte in diesem Punkt einen Maßstab, hinter dem sogar die Unternehmungen Ludwigs XIV. in Versailles zunächst zurückstehen sollten. Freilich schloß sich auch Fouquet der italienischen Tradition an – es ist unbekannt, wie sehr die in- zwischen teils demontierte, teils verfallende Anlage von Richelieu ihm im Bewußtsein war und Vorbild sein konnte. Fouquet hätte wohl vorgezogen, den Garten seines 1656 begonnenen Schlosses Vaux-le-Vicomte ausschließlich mit Antiken zu dekorieren. So brachte er nicht nur einige bedeutende Statuen in seinen Besitz¹⁴, auch sein Bruder Louis, der die politischen Interessen des Surintendant des finances in Rom vertrat, war wohl vornehmlich dazu abgestellt, Kunstwerke ausfindig zu machen und günstig anzukau- fen¹⁵. Louis Fouquet befand sich in Rom in scharfer Konkurrenz zu Abbé Elpidio Benedetti, dem Agenten Mazarins¹⁶, und er kam bald nach seiner Ankunft in Rom im August 1655 zu einer reali- stischen Einschätzung der Lage am Kunstmarkt. Unter den Malern hielt er nur Poussin für fähig, aber teuer; er empfahl seinem Bruder daher, Statuen zu kaufen:

»... elles parent incontestablement davantage de grands appa- rements que de misérables tableaux, dont peu de gens sont capa- bles de guster les beautés. Quand [!] aux statues, je ne prendray rien que de l'antique entier, et du moderne fait sur le bel antic- que et selon ses proportions, en sorte que toutes les testes ... que j'envoye- ray se pourront toutes reconnaître par les habiles, ou sur les médailles ou par les idées des antiques qu'ils auront veus dans Rome.«¹⁷

Noch war Fouquet wohl nur um die Dekoration seiner Innen- räume bemüht, aber schon am Ende des Monats hieß es, für die Aufstellung im Freien seien keine besonders feinen Statuen nötig. Von vornherein war Louis Fouquet nicht an schlecht erhaltenen Antiken interessiert, deren dekorative Qualitäten nur mit mühsa- men Restaurierungen wiederherzustellen waren¹⁸. Er zog daher in Betracht, Antikenkopien bzw. -imitationen zu kaufen, sofern sie ihr Thema so wiedergaben, wie es die französischen Connaisseurs nach ihrer Kenntnis der Antike erwarten durften.

Bereits Ende August war Louis Fouquet in Geschäftsbeziehun- gen zu zwei Bildhauern eingetreten. Es handelte sich um einen ge- wissen Bernardo, der wegen der Häufigkeit des Namens nicht zu identifizieren ist¹⁹, und um Orfeo Boselli²⁰, den Fouquet in den höchsten Tönen lobt und zum Umzug nach Frankreich zu bewe- gen sucht:

»... je suis persuadé que le signor Orphée, qui est le meilleur sculpteur de Rome après le Cavalier Bernin, tient ici à peu de chose. ... Vous pourriez, ce me semble, par des controlleurs du Surintendant des bâtiments, l'attirer sous le nom du roy pour tra- vailler au Louvre, et ensuite on l'appliqueroit aysément à des ouv- rages particuliers. ... Il n'est rien de plus habile que ce sculpteur pour la science de son art et pour l'invention. L'exécution, quoy- que noble en soy, n'est pas plus belle, à ce que disent les Romains, que celle du signor Bernardo, qui aussi bien qu'Orphée travaille pour vous.«²¹

Wohl um dieselbe Zeit gewann Louis Fouquet Poussin dazu, die Modelle für eine Serie von Hermen herzustellen, die von meh- reren Bildhauern in Marmor gearbeitet werden sollten²². Diese Hermen, die zunächst in Vaux-le-Vicomte standen, 1683 für Ver- sailles angekauft wurden und aufgrund ihres »inventors« immer



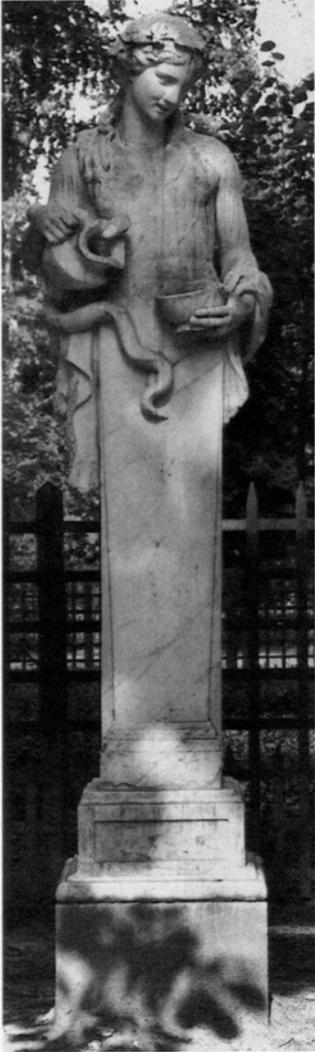
2 Lacroix: Flora
(Versailles, Quinconce du Midi)



3 Domenico Guidi: Minerva
(Versailles, Quinconce du Midi)

berühmt blieben, wurden ausführlich zuerst von Anthony Blunt kommentiert²³. Trotz einiger Korrekturen an seinen Vorschlägen zur Identifikation und eines Quellenfundes ist es bisher nicht ge- glückt, Umfang und Programm der Serie exakt festzulegen. Denn heute ist in Versailles in den beiden Quinconces neben der Haupt- achse des Gartens eine stilistisch uneinheitliche Serie von sech- zehn Marmorhermen erhalten, die in dieser Zusammenstellung seit wenigstens 1701 nachweisbar ist²⁴. Blunt, dann vor allem Jean Coural und François Souchal sortierten unter diesen sech- zehn Stücken zwar jene »Vier Jahreszeiten« in Gestalt einer »Flora« (Abb. 2), einer »Ceres«, einer »Bacchante« und eines bärtigen Alten aus, die die Schüler der königlichen Akademie zu Rom in den Jahren 1678-1690 anfertigten²⁵. Es bleibt dennoch eine dis- parate Gruppe von zwölf Hermen, in der zwar manche Merkwür- digkeit mit alten Restaurierungen begründet werden kann, das Thema einiger Stücke jedoch weiterhin unklar ist.

Der älteste und ausführlichste Bericht zur Entwurfsarbeit Pous- sins war weiterhin der Abschnitt in Belloris »Vita« des Malers:



4 Bacchus
(Versailles, Quinconce du Nord)



5 Pomona
(Versailles, Quinconce du Midi)

Poussin habe »li varii Genii de' fiori e de' frutti della terra« in originalgroßen Terracottamodellen ausgearbeitet und den Bildhauern zur Verfügung gestellt²⁶. David Bershad publizierte 1971 einen Auszug aus Carlo Cartaris Lebensbeschreibung des Bildhauers Domenico Guidi, wonach Poussin ihm für seinen Anteil an der Serie – »Pallas«, »Paris« und »Faun« – nur »il motivo in cera piccola« vorgegeben habe²⁷. Immerhin gab es bezüglich der Themen zwischen Bellori und Cartari keinen Widerspruch. Bellori kannte neben den bereits erwähnten Gottheiten nur noch »Cerere, Baccho con le spicche, e l'uve, et altre ninfe, e numi, con seni di fiori e di frutti, e cor d'abbondanza in contrasegno della fertile, e delitiosa villa.« Während über den Entwurfsvorgang und die Zusammenarbeit Poussins mit den Bildhauern ohne weitere Quellenfunde kaum Gewißheit zu erlangen ist, erlaubt die päpstliche Ausfuhrgenehmigung, den Zeitpunkt der Vollendung und den Umfang der Lieferung genau festzulegen. Der Text wurde schon 1878 publiziert²⁸, bisher aber, da Auftraggeber und Künstler nicht genannt sind, mit den Hermen nicht in Verbindung gebracht.

»24 maggio 1657. Guglielmo Boschetto²⁹ manda in Francia le infrascritte statue e cose moderne [:] una flora figura terminale di palmi 9 – una minerva di palmi 9 terminale – Una Pomona fig: terminale palmi 9 – Una fauna figura terminale palmi 9 – Una fauna di medesima grandezza figura terminale. – Un autunno di simil altezza figura terminale. – Un satiro figura terminale palmi 9. – Un Ercole con barba fig: terminale palmi 9. – Un Vertunno di simil grandezza figura terminale – Una donna vestita moderna di simile grandezza. – Un Bacco di simil grandezza figura terminale.«³⁰

Demnach wurden 1657 nur elf Hermen an Fouquet geliefert. Diese Zahl findet sich im Inventar von Vaux-le-Vicomte wieder: Zehn Hermen standen im Garten; die elfte Figur verblieb in ihrer Transportkiste³¹. Elf Hermen wurden 1683 für Versailles angekauft³² und dort um fünf weitere, die 1679 bestellten »Vier Jahreszeiten« sowie ein Einzelstück, ergänzt. Dabei muß es sich um die »Ceres« handeln. Die Göttin, aufgrund ihrer Attribute leicht zu identifizieren, wurde nach Belloris Bericht immer für zugehörig gehalten, obwohl sie in Versailles erst 1701 erwähnt ist³³. Möglicherweise war eine »Ceres« von Anfang an vorgesehen, und im Typus ist die Herme als Halbfigur mit Ährenkranz im Haar und Füllhorn der Serie angeglichen; sie ist jedoch in der Exportlizenz nicht aufgeführt und differiert im Stil als schwerfällige, im Gewand vage bernineske Figur von den Hermen Poussins genauso wie denen der französischen Akademieschüler.

Die Exportgenehmigung von 1657 ist in ihren Benennungen einigermaßen unscharf, und sie kann kaum dazu verhelfen, die Themen der Figuren sicher zu identifizieren. Aufgrund ihrer Attribute und ihrer Physiognomie waren die meisten von ihnen indes nie umstritten. Zu den sicher benannten Stücken gehörten die drei Hermen, die Domenico Guidi ausführte: »Minerva« (Abb. 3) trägt die Aegis und einen Helm, auf dem das ihr heilige Tier, die Eule, kauert. Um ihren Leib windet sich die Schlange. Der Olivenkranz und Olivenzweig zeigen an, welche Gabe ihr die Gärten verdanken³⁴. »Pan« ist mit Bockshörnern und einem Pantherfell ausgestattet. Die Flöte, der Pinienkranz und -zweig spielen auf seine unglücklichen Liebschaften an³⁵. Auch der jugendliche, lachende »Faun« ist eindeutig gekennzeichnet. Efeukranz und -schärpe, der Krummstab und das Pantherfell zeigen, daß er zum Gefolge des Bacchus gehört³⁶.

Am »Bacchus« (Abb. 4) ist nur der Kopf ursprünglich. Der junge Gott trägt einen Efeukranz im Haar, öffnet den Mund zum Sprechen und neigt das pausbäckige, freundliche Gesicht. Die Herme wurde bereits vor 1694, wohl anlässlich der Aufstellung in Versailles, an Schaft und Oberkörper erneuert. »Bacchus« ist seither mit einem Pantherfell und einer Schlange als Attribut ausgestattet; er gießt Wein in eine Schale³⁷.

Derselbe heiter-lebendige Ausdruck prägt »Pomona« (Abb. 5) mit ihrem dicken Äpfelkranz im Haar³⁸. Zurückhaltender gibt sich »Flora«. Wie alle Gottheiten dieser Serie ist sie nur für eine Pflanzensorte zuständig; sie trägt einen Rosenkranz und hält einzelne Blüten in den Händen³⁹. Sogar »Priap« (Abb. 6), ein Alter mit zotteligem Bart, ist freundlich: ein Feigenkranz bedeckt seinen Kopf und die Mantelschürze, die er schamhaft vor den Schoß hält, ist prall mit Feigen gefüllt⁴⁰.

Keine Schwierigkeiten bei der Identifikation bereitet auch der »Ercole con barba«, den der Exporteur auf diese Weise wohl von



6 Priap
(Versailles, Quinconce du Midi)



7 Vertumnus
(Versailles, Quinconce du Midi)



8 Liberalitas
(Versailles, Quinconce du Nord)

der Wiedergabe des Helden im jüngeren Lebensalter unterscheiden wollte. ›Herkules‹ – mit Keule, Löwenfell und Pappel(?)kranz – hat den Schlangendrachen besiegt, der die goldenen Äpfel der Hesperiden hütete, er kann nun den Menschen die Orangen, zugleich Symbole seiner Tugend, darbieten⁴¹. Als jüngerer Mann hatte Herkules im Wettkampf um Deianira den Flußgott Achelous besiegt und ihm ein Horn abgebrochen. Die Nymphen füllten es mit allerlei Früchten⁴². Das Herkulesthema hatte Poussin intensiv beschäftigt, als er zahlreiche Episoden über das Leben und die Taten des Helden für die Dekoration der Grande Galerie im Louvre ausarbeitete⁴³. Zudem bezog er sich mit Entwürfen für die Statuen, wie Blunt dargelegt hat, auf die antiken Hermen der Villa Ludovisi, zu denen zwei Herkulesfiguren, darunter eine mit Füllhorn, gehörten⁴⁴. Poussin hielt sich jedoch nicht streng an die Antiken. Er kehrte das Alter der beiden ›Herkules‹ um: Für das Abenteuer des feurigen Liebhabers schien ihm der jugendliche Held passender; als ›exemplum virtutis‹ der ältere Mann.

Es bleibt unter den Göttern eine Herme, an der nur der Kopf zum ursprünglichen Bestand gehört. (Abb. 7) Schon die Publikationen des späten 17. Jahrhunderts waren in Verlegenheit; die Titel ›Moissonneur‹ und ›Jeunesse‹ geben, wie schon Blunt sah, das Thema nicht korrekt an⁴⁵. Es ist anzunehmen, daß der Restaurator des 17. Jahrhunderts die Figur in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederherstellte; denn die Drapierung des Mantels ist getreu nach dem antiken ›Hermes‹ der Ludovisi-Hermen kopiert⁴⁶, die Poussin als Vorlage herangezogen hatte. Die Sichel und der Kranz von Birnen und Birnenblüten machen die jugendliche Gottheit zu ›Vertumnus‹, dem Gefährten der Pomona, der in vielerlei Gestalt auftreten kann. Eine seiner Rollen bei Ovid ist der Schnitter, und bei Propert konnte Poussin lesen, daß das alte Kultbild des Vertumnus am Forum Romanum eine Sichel als Attribut besaß⁴⁷.

Ein Fremdling unter den Naturgottheiten ist die ›Liberalitas‹⁴⁸ (Abb. 8). Als einzige trägt sie keinen Kranz; sie ist demnach nicht für eine einzelne Pflanze zuständig, sondern hütet alle Früchte des

9 Nicolas Cordier:
Die drei Grazien,
Detail (Paris, Louvre)



Gartens sorgsam in ihrem großen Füllhorn, während sie die Münzen aus dem kleineren freigebig verschwendet. Es ist denkbar, daß dieses Thema an die ehrenhafte, aber nicht blinde Freigebigkeit des Surintendant des finances Fouquet erinnern sollte und auf Wunsch des Auftraggebers eingeführt wurde.

Die ›Liberalitas‹, die in der Exportlizenz als »donna vestita moderna« erscheint, belegt, wie für die Konzeption der Serie verschiedenartige Quellen herangezogen wurden, wie sich antike und moderne Themen mischten, aber in einem insgesamt dezidiert antiken Stil vorgetragen wurden. Die Allegorie der Freigebigkeit beruhte zwar auf antiken Bildern der Fortuna oder Bona Dea, die jeweils ein Füllhorn als Attribut mit sich führen, und paßte daher durchaus in eine Folge antiker Naturgottheiten⁴⁹. Ihr Bild entstammt jedoch dem modernen Handbuch Cesare Ripas⁵⁰. Für antiquarisch korrekt wird man aber die Kleidung – den ärmellosen Chiton und das Himation – sowie die Frisur gehalten haben. Daß ›Liberalitas‹ weniger »rustique« als ihre Gefährtin sei, daß ihre Haartracht mit Band, sorgfältig gescheitelten Strähnen, Zopf und herausgezupften Ringellocken »très-négligée ... gracieuse ... naturelle« sei, bemerkte noch Fénelon in einer Ekloge, die er für die Erziehung des Duc de Bourgogne schrieb⁵¹. Doch nicht nur die Motive von Kleidung und Frisur, sondern vor allem der Charme des ovalen Gesichts mit seinem Grübchen im Kinn und der Spur eines Lächelns in den weich konturierten Mundwinkeln werden für jene Nähe zur Antike gesorgt haben, die sich der Auftraggeber wünschte. Kopftypus und Frisur der ›Liberalitas‹, damit auch ihre besondere Anmut, übernahmen Poussin oder der Bildhauer von den antiken ›Grazien‹ der Sammlung Borghese. (Abb. 9) Deren Köpfe freilich waren 1609 von Nicolas Cordier ergänzt worden – gewiß mit dem Anspruch, das antike Bildwerk möglichst originalgetreu wiederherzustellen⁵².

Ein spätes Beispiel für diese Haltung zur Antike ist die zur lachenden ›Flora‹ ergänzte antike ›Venus‹ der Sammlung Colonna⁵³

10 Orfeo Boselli:
Flora (Rom, Galleria
Colonna)



(Abb. 10). Nachdem der Kopf in den letzten Jahren als Werk Orfeo Bosellis erkannt wurde, wird man noch einmal in Erwägung ziehen müssen, daß dieser Spezialist für die Skulptur »all'antica« an den Hermen für Vaux-le-Vicomte beteiligt war. In seinen ›Osservazioni della scoltura antica‹ berichtet Boselli, er habe »doi termini figurati per la Francia« hergestellt⁵⁴. Der 1665 entstandene Kopf der ›Flora‹ ist zwar in den Konturen schärfer ausgeführt und dadurch dem Stil des antiken Torso angeglichen; dagegen haben die Hermen in Versailles in ihrer Oberfläche sehr gelitten. Dennoch gibt es im Gesichtsschnitt und in der Wiedergabe des Lachens große Übereinstimmungen zum ›Bacchus‹. Das zweite von Boselli angefertigte Stück ist, da für Vergleiche nur die Köpfe zur Verfügung stehen, nicht mit Sicherheit auszumachen. Unter den weiblichen Hermen könnte es sich um die allerdings vornehmere ›Liberalitas‹ oder um ›Pomona‹ (Abb. 11) handeln, deren Bildhauer jedoch stärker mit dem »laufenden Bohrer« gearbeitet hat⁵⁵.

Anthony Blunt hat zu Recht betont, wie nahe diese heiteren Naturgottheiten aus Vaux-le-Vicomte Poussins Gemälden der 30er Jahre stehen, und besonders auf das ›Reich der Flora‹ (Dresden)⁵⁶ verwiesen. Wie die Antikenergänzungen Cordiers und Bosellis belegen, war die Auffassung, daß das Glück in der Antike und ihren Naturwesen liege, ein Gemeingut unter den Villenbesitzern und Künstlern im Rom des frühen 17. Jahrhunderts.

Poussin und den Bildhauern lag viel an dieser Verwandtschaft mit der Antike, im Sinne einer nicht nur thematisch-motivischen, sondern auch stilistisch-künstlerischen Rekonstruktion der Gartenausstattung. Damit setzten sie sich von der älteren römischen Praxis ab. Als Scipione Borghese rund 40 Jahre zuvor seine Vigna an der Porta Pinciana mit reichhaltigem Skulpturenschmuck versah, konnte er dazu vorwiegend antike Statuen heranziehen. Den Besucher empfingen hinter dem Hauptportal aber zwei moderne Marmorskulpturen, ›Priap‹ und ›Flora‹ (Abb. 12) von Pietro Ber-

11 Pomona, Detail
(Versailles, Quinconce
du Midi)



12 Pietro Bernini: Flora
(New York, Metropolitan
Museum)



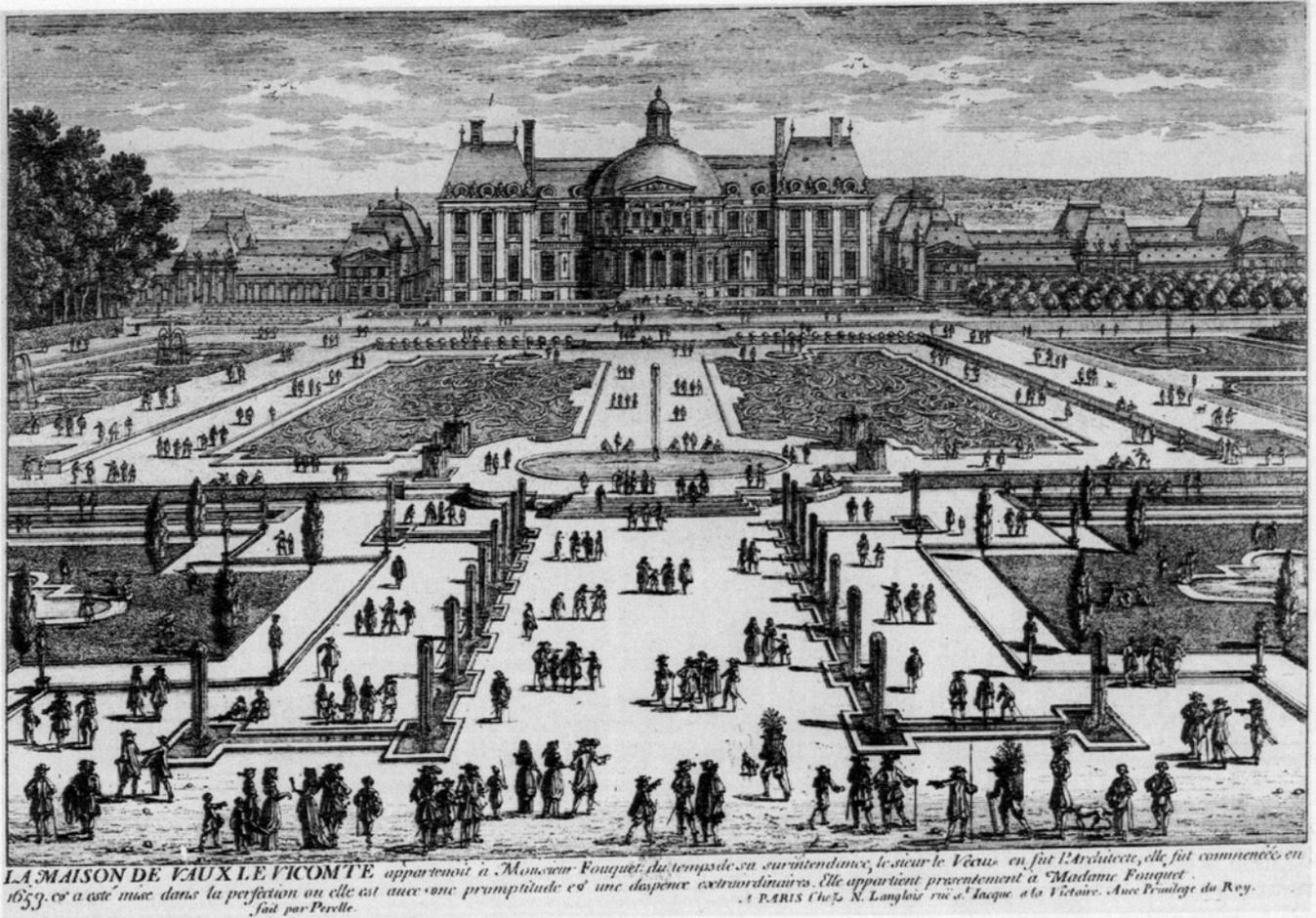
nini⁵⁷. Antikisch ist an beiden Götterbildern nur die Gattung. Durch Funde auf dem Gelände antiker Villen und aus Ciceros Briefen wußte man, daß Hermen sich zum Schmuck der Ländsitze besonders geeignet hatten⁵⁸. »Priap« mit seiner zeitgenössischen Bartracht, beide Figuren mit ihren mächtigen Kränzen und der überbordenden Fülle von Früchten und Blüten im Mantelbausch, die sie dem Ankommenden geradezu aufdrängen, sind dezidiert moderne Fassungen des antiken Themas. In ihrer Lebensnähe und der Pracht ihrer Gaben sind sie als Garanten der Fruchtbarkeit überzeugender als die nur literarisch oder als Torsen überlieferten antiken Bilder der Naturgottheiten. Die Motive von Kranz und Mantelschürze konnte Poussin von Pietro Berninis Hermen übernehmen. Zudem war hier der Anstand vorgeführt, den schon Alberti für Statuen in Gärten gefordert hatte. Sogar »Priap«, in der Antike ein Schrecken für Diebe und groteske Vogelscheuche, war jetzt zivilisiert und sollte in Vaux-le-Vicomte als freundlicher Alter die Muße der ländlichen Gesellschaft erfreuen⁵⁹.

Ob Poussin ein Gesamtprogramm und ein Konzept für die Aufstellung der Hermen entwickelt hatte, läßt sich kaum noch überprüfen. Die verschiedenen Quellen – mythologische und ikonographische Handbücher, antike und moderne Skulpturen – haben in der gewiß unvollständigen Lieferung deutliche Spuren hinterlassen. Das Resultat läßt daran zweifeln, daß je ein kohärentes Programm für die Hermen bestand, das über das von Bellori genannte Generalthema der Naturgötter hinausging. In den römischen Gärten des 17. Jahrhunderts standen derartige Hermen meist vor Hecken entlang der Wege oder sie rahmten als Paare deren Eingänge⁶⁰. Die elf nach Vaux-le-Vicomte gelieferten Hermen erlauben eine derartige Paarbildung nicht. Außer »Vertumnus« und »Pomona« ist keine der klassischen Götterliebchaften vertreten, und die männlichen Gottheiten überwiegen bei weitem. Nach dem Vorbild der Serie am Casino Ludovisi sind »Mi-

nerva« und »Hercules« abgebildet, letzterer sogar doppelt. Nur Minerva aber gehört zum Kreis der kanonischen Zwölf Götter⁶¹. Vielleicht sollten »Minerva« und der junge »Hercules« den anderen, zumeist niederen Gottheiten vorstehen, denn sie sind in strenger Frontalität dargestellt, während alle anderen sich ihnen oder einem Partner zuneigen. Fouquet mußte schließlich auf die Aufstellung einer Herme verzichten. Zehn Gottheiten ließen sich zwar symmetrisch an den Ecken der Beete, entlang der Allée d'Eau auf der zweiten Terrasse, plazieren, es blieb aber zum Kanal hin eine Lücke. (Abb. 13) Hat sie nicht gestört?

Der gesamte Bestand an Skulpturen im Garten von Vaux-le-Vicomte ist durch die sorgfältige Inventarisierung von 1665 in Material, Gattung, Aufstellungsort und somit Anzahl, nicht aber den Themen vollständig überliefert⁶². Skulpturen vertraten eine programmatisch bedeutsame Aussage nur am Beginn und am Schluß der Hauptachse: Unter dem Giebel mit der »Renommée« und den Attributen der Künste präsentierten Statuen auf dem Gesims und an den Ecken der obersten Terrasse die Tugenden des Hausherrn: Fidélité, Vigilance, Force, Clemence und Justice⁶³. Zweifellos war Fouquet auch mit der kolossalen Kopie des Tugendhelden in Gestalt des »Hercules Farnese« gemeint, der den Point-de-Vue auf dem gegenüberliegenden Hügel bildet, denn die Arbeiten und die Apotheose des Hercules sind auch an der Decke in Fouquets Paradaappartement zu sehen⁶⁴.

Sieht man von den Flußgöttern in der Grotte am Fuß des Herculesbergs und der nie installierten Neptungruppe im Kanal ab⁶⁵, gab es in und an der Hauptachse des Gartens sonst nur Poussins Hermen. Sie markierten zehn von zwölf Eckpunkten der Rasenflächen, die den Garten mit zunehmender Entfernung vom Schloß, auf der zweiten Terrasse, in Anschluß an das Broderieparterre, einer natürlicheren Form der Vegetation annähern sollten⁶⁶. Zwischen der Allée d'Eau – einer Reihe von Wasserstrahlen – und den Büschen an den Ecken des Rasens waren die Hermen das dritte



13 Vaux-le-Vicomte, Ansicht des Parterres (Perelle)

senkrechte Element, als habe der verantwortliche Künstler diese Zone mit allen verfügbaren Mitteln – Wasserkunst, Kunstwerk und Pflanze – vom ganz und gar flachen Blumenparterre unterscheiden wollen.

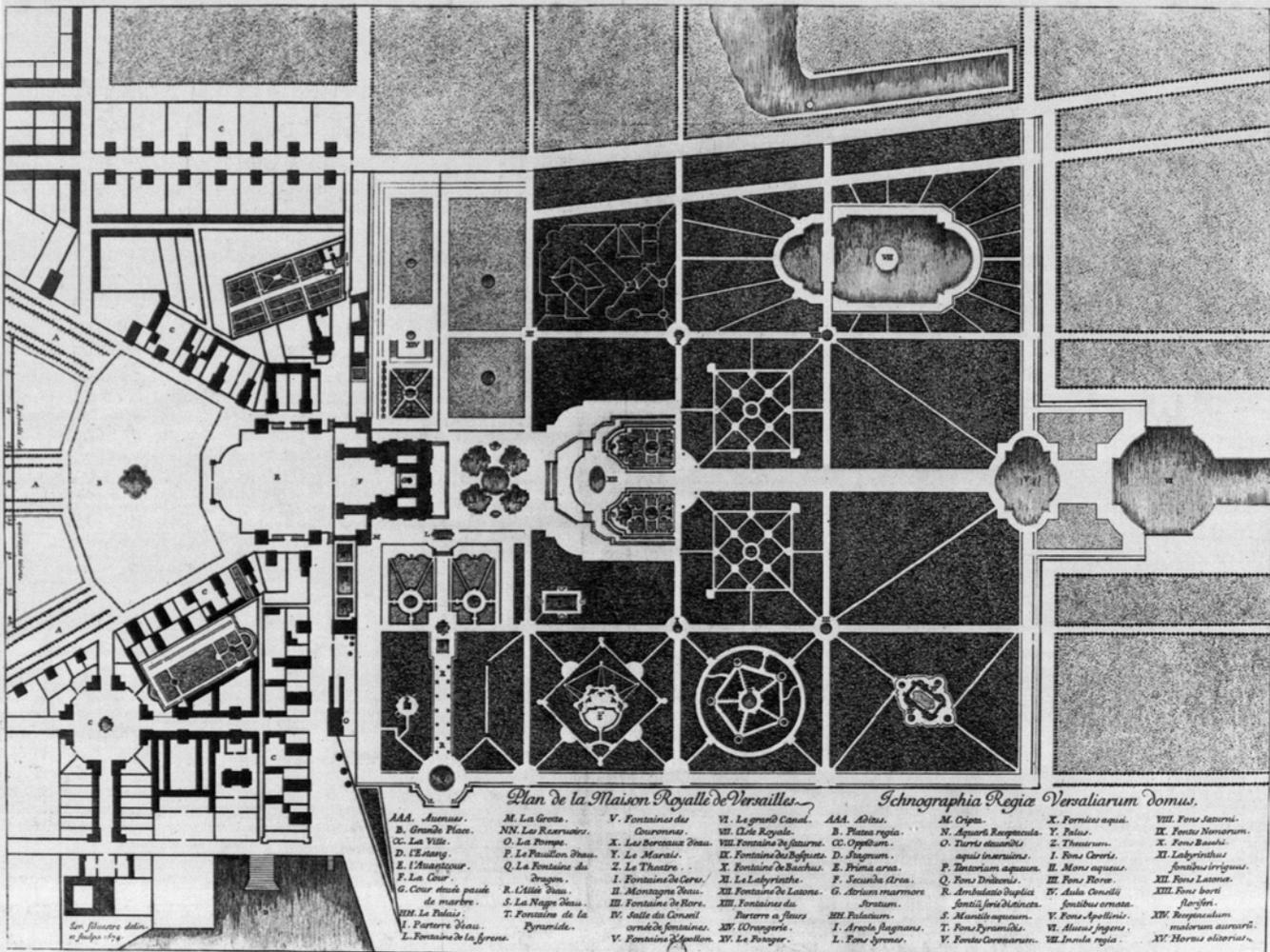
Mit zwei Ausnahmen – den Stücken am Weg zum ›Hercules‹ – waren alle anderen Hermen nur aus Stein gearbeitet; sie standen im ›Bois‹ rechts vom Schloß, in den Kabineten zu seiten des Broderieparterre oder waren Teil der Kaskadenanlage. Auch eine ›Flora‹-Statue, die in der Demi-Lune rechts vom Parterre aufgestellt war, bestand aus Stein. Aus dem kostbaren Marmor war nur eine einzige Statue gearbeitet, Michel Anguiers Kopie nach Giovanni Bolognas ›Geometrie‹.⁶⁷ Die Statue befand sich als Einzelstück im ›Carré‹ hinter der Baumreihe auf der zweiten Terrasse und war vom Mittelweg des Gartens aus wohl kaum zu sehen.

Es bleibt festzuhalten: Trotz großer Anstrengungen reichte Fouquets Skulpturenbesitz an den Bestand römischer Gärten nicht heran. Nur die prominentesten Stücke, die Imitationen bzw. die Kopie antiker und einer modernen Skulptur, wurden in Marmor ausgeführt. Der Garten von Vaux-le-Vicomte war vermutlich nicht unter ein überall wirksames Gesamtthema gestellt. Nur am Schloß und am Point-de-Vue, vielleicht auch in den Brunnen, der Fontaine de la Couronne, der Grotte und im Kanal⁶⁸, wurden Sta-

tuen und Gruppen dazu eingesetzt, Aussagen über den Hausherrn zu treffen. Wenn Fouquet als Herkules Eigenschaften wie ›Force‹ für sich reklamierte, gab es nur in sehr eingeschränkter Weise einen Bezug zum Garten als Aufstellungsort: Hof- und Gartenseite des Gebäudes, Interieur und Garten waren in diesem Punkt gleich behandelt.

Einzelne Gartenpartien waren mit Gruppen von Skulpturen versehen, die untereinander einen losen Zusammenhang besaßen. Dies ist für Poussin Hermen gesichert und galt wohl auch für die Stücke, die bereits aufgestellt oder noch zur Aufstellung vorgesehen waren. Eine thematische Bindung dieser Hermen an das Sujet des im ›Hercules‹ personifizierten Besitzers läßt sich allenfalls konstruieren: ›Hercules‹ bot den ›varii Genii de' fiori e de' frutti‹ im Garten Fouquets seinen Schutz. In der Plazierung der Hermen war dieses Thema aber nicht evident, es enthielt zudem durch die Aufnahme zweier ›Hercules‹ in die Serie einen unauflösbaren Widerspruch. Die in den großen Maßstab und anderes Material übertragene ›Geometrie‹ Giovanni Bolognas läßt sich in ein derartiges Programm schwerlich einordnen.

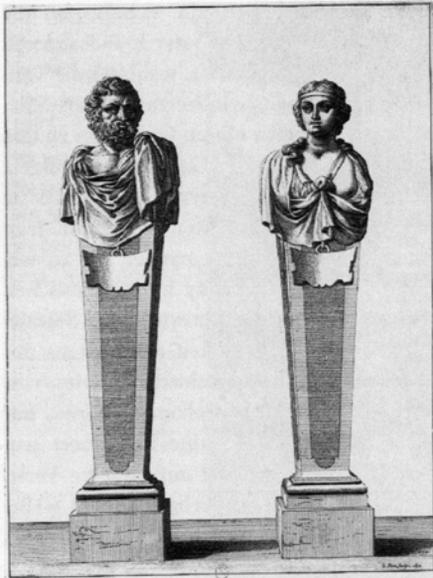
Eine Chance, die in der Notwendigkeit zu Neuanfertigungen lag, wurde in Vaux-le-Vicomte nicht genutzt. Antike Statuen bedurften weit ihres Fundorts auf dem Boden des antiken Rom kaum eines rahmenden Programms, um die besondern Qualitäten



14 Versailles, Plan von 1674 (Israël Silvestre)

des müßigen Lebens von Dichtern, Philosophen und Kaisern zu evozieren und die Besitzer moderner römischer Villen zu deren legitimen Nachfolgern zu erheben. Die Aufstellungspraxis, in der die Herkunft des Stücks wichtiger war als der thematische Zusammenhang, die sich also mit dekorativer Symmetrie begnügen konnte, wenn sich ein Programm mit den Fundstücken nicht herstellen ließ, haftete den Statuen in Gärten hartnäckig an. Sie wurde nach Frankreich und auf Kopien oder Imitationen antiker Statuen übertragen. In Vaux-le-Vicomte waren die modernen Skulpturen gewiß ein Notbehelf. Der Ersatz der antiken durch die modernen Statuen und die Praxis der Aufstellung führten jedoch zur entscheidenden Neuerung gegenüber den italienischen Gärten: die Hermen und die »Geometrie« nicht nur als thematisch einigermaßen passend, sondern vor allem als Werk der berühmten Künstler Nicolas Poussin und Giovanni Bologna zu präsentieren, den Garten also – in der Tendenz – zum Ort für die Sammlung des sorgfältig auswählenden Kunstkenners zu machen. Nicolas Fouquet hätte seinen Kunstverstand, den er in den Attributen der »Renommée« im Giebel seines Schlosses beanspruchte, kaum besser dokumentieren können.

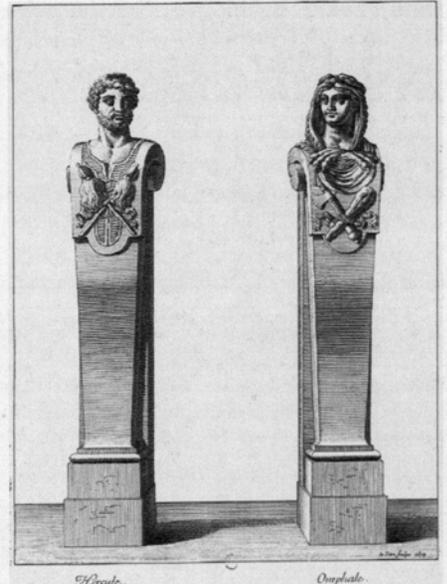
Für das frühe Versailles bis etwa 1668 (Abb. 14) ist die Ausstattung des Gartens mit Skulpturen nicht gut überliefert, die Nachrichten und Stiche lassen nur die Grundzüge der Dekoration mit Hermen und Statuen erkennen⁶⁹. Dabei wird jedoch eines sehr deutlich: Die Erfahrungen von Vaux-le-Vicomte wurden für den Garten von Versailles zunächst nicht ausgenutzt. Mit Ausnahme der Marmorsphingen und ihrer bronzenen Reiter, die Louis Le-rambert und Jacques Houzeau nach Modellen von Jacques Sarazin ausführten, waren die wenigstens 13 janusköpfigen und 26 einfachen Hermen sowie die acht Statuen sämtlich nur aus Stein gearbeitet⁷⁰. Aus den Berichten geht hervor, daß vor allem das Parterre des fleurs auf der Südseite des Schlosses und die Hauptachse des Gartens mit Skulpturen geschmückt wurden, die Themen und die Verteilung auf die Bildhauer sind jedoch nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Dreizehn doppelköpfige Hermen von Houzeau bildeten seit etwa 1664 die Pfosten für ein Gitter, das das Südparterre mit seinen sorgsam gepflegten Blumenbeeten vor allzu aufdringlichen Besuchern schützte⁷¹. Im Typus und Ort ihrer Anbringung ähnelten diese Hermen wohl den bis heute erhaltenen Pfosten an der Avant-Cour von Vaux-le-Vicomte, die dort Satyrn und ande-



15 Jupiter und Juno (Jean Lepautre, 1674)



16 Perseus und Andromeda (Jean Lepautre, 1674)



17 Hercules und Omphale (Jean Lepautre, 1674)

res unzivilisiertes Volk darstellen⁷². In Versailles sind die Themen dieser Hermen nicht bekannt.

Thibaut Poissant schuf acht Hermen für den Fer-à-Cheval unterhalb des Hauptparterres. Dabei soll es sich um Jupiter und Juno, Neptun, Pluto, Venus, Apoll, Merkur und Pan gehandelt haben⁷³. Sechs weitere Hermen, deren Thema nicht überliefert ist, stammten von Michel Anguier; sie wurden in der sich anschließenden Allée Royale aufgestellt⁷⁴. Zwölf Hermen, einen ›Zodiak‹, schuf Louis Lerambert; sie waren für das Südparterre bestimmt⁷⁵. Erst 1692, als die Steinskulpturen längst durch Marmorstatuen von den prominenten Plätzen verdrängt und nicht mehr vollständig erhalten waren, sind weitere Titel für die Hermen überliefert, ohne daß die damals noch zwanzig Stücke einem Bildhauer zugeordnet würden. Außer den bereits genannten Göttern gab es Diana, Saturn, Rhea, Frühling, Sommer, Herbst, Flora, Jason, Callisto und Mars⁷⁶.

Es gelingt nicht, diesen durch biographische Berichte, Rechnungen und Pläne dokumentierten Bestand mit Veduten des Versailler Gartens in Einklang zu bringen. Die dreizehn Hermen des Jacques Houzeau lassen sich auf Pierre Patels Vedute von ca. 1668/69 abzählen, die schon 1664 an Lerambert gezahlten Hermen sind dort aber nicht zu sehen⁷⁷. 1674 stach Jean Lepautre für das Cabinet du Roi, die offizielle Publikation der königlichen Unternehmungen, achtzehn Hermen in neun Paaren und gab für alle Lerambert als Bildhauer an⁷⁸. Am unterschiedlichen Zuschnitt von Schaft und Büste lassen sich diese Hermen drei getrennten Serien zuordnen. Jupiter und Juno (Abb. 15) sowie Comus/Pan sind wie alle anderen ohne Arme dargestellt. Der Ansatz der Büste ist durch eine voluminöse Draperie verdeckt. Am Schaft ist ein Schildchen für den Namen der Gottheit oder eine Devise befestigt. Handelt es sich um Abbildungen von Poissants Her-

men, wobei entweder der Biograph des Bildhauers oder der Stecher ›Comus‹ mit ›Merkur‹ verwechselte bzw. beide die Serie nicht komplett überlieferten? Gehörten die 1692 genannten anderen hochstehenden Gottheiten wie ›Saturn und Rhea‹, ›Diana‹ und ›Mars‹ zum selben Set?

›Perseus und Andromeda‹ (Abb. 16) stehen mit ihrem kürzeren Schaft, auf dem Reliefbilder der Medusa und des Meerdrachens die Identifikation der Figur erlauben, in den Stichen allein. ›Jason‹ (1692) mit einer damals schon fehlenden ›Medea‹ gehörte vielleicht dazu. In jedem Fall glich das Paar nicht in der Form, aber im Thema einigermaßen den zwölf restlichen, abgebildeten Hermen, deren Schaft von einem Pfeiler hinterfangen wird und in einer Volute hinter den Schultern der Figur ausläuft. ›Bacchus und Ariadne‹, ›Hercules und Omphale‹ (Abb. 17), ›Venus und Adonis‹, ›Apoll und Daphne‹, ›Diana und Endymion‹ stellten berühmte Götterliebschaften dar, nur ›Mercur und Minerva‹ wollen im Thema nicht recht dazu passen, waren aber im selben Schema angelegt. Die Anzahl ist die der an Lerambert gezahlten Stücke. Hatte sich seine Biograph geirrt, als er den ›Zodiak‹ als Thema angab? Im Südparterre jedenfalls hätten gerade diese Paare den rechten Platz gefunden, denn hier gab der Brunnen mit dem bogenschießenden Amor von Lerambert (1667)⁷⁹ das Thema an, das das frühe Versailles besonders im Fest von 1664 bestimmt hatte: die Liebe des Königs zu Mademoiselle de La Vallière. Auch die beiden gutmütigen Sphingen, die sich von den Amorkindern necken lassen, wären in das Sujet des ›Amor vincit omnia‹ einzufügen. Sie lagerten indes zunächst an der Treppe zum Fer-à-Cheval und wurden erst 1685, als dort der Amorbrunnen zerstört war, an das Südparterre versetzt⁸⁰.

Es wird sich wohl nicht mehr klären lassen, ob alle Serien dem Thema der Götter- und Heroenliebe gehorchten, wie sich in den

Quellen andeutet. Nur zwei Grundsätze lassen sich aus den Aufzählungen ablesen: Die Themen entstammten der antiken Mythologie. Dabei gab es im Unterschied zu Vaux-le-Vicomte – mit Ausnahme der 1692 erwähnten ›Jahreszeiten‹ und der ›Flora‹ – keinen engen inhaltlichen Bezug zum Garten mit seinen Blumen und Früchten. Jean Lepautres Stiche zeigen darüber hinaus, daß die antiken Götter und Helden in ganz moderner Gestalt dargestellt wurden. Für den Hermenzuschnitt und die Montage der Attribute gab es keine Vorbilder aus der Antike.

Während der zum Schloß gelegene Gartenbereich den Göttern und Helden vorbehalten war, war in der äußersten Randzone, am Übergang zum Park, Platz für die Satyrn und Waldnymphen. Zunächst am Bassin du Dragon, das die Nordachse des Gartens abschloß, dann am großen Bassin in der Hauptachse wurden acht Statuen aus Kalkstein aufgestellt, für die die Bildhauer Philippe de Buyster und Louis Lerambert 1665 entlohnt wurden⁸¹. Die Serie war gewiß das ehrgeizigste Projekt im Garten von Versailles, bevor seit 1667/68 die großen Gruppen für die Wasserbecken in Auftrag gegeben wurden⁸². 1693 gab es jedoch ausreichend Marmorskulpturen, so daß diese Statuen in den Garten des Palais Royal abtransportiert wurden, wo sie im Lauf des 18. Jahrhunderts zerstört wurden. Sie sind nur in Stichen von Jean Lepautre (1672-75) und Simon Thomassin überliefert⁸³.

Die überlebensgroßen Nymphen und Satyrn waren als Paare konzipiert, wobei jeweils ein Partner mit einem Musikinstrument ausgestattet wurde, der andere zuhörte oder tanzte. Es fällt auf, wie gesittet sich die Satyrn und der Faun benehmen. Philippe de Buysters junger Satyr (Abb. 19) lehnt in lässiger Eleganz mit überkreuzten Beinen an einem Baumstumpf. Er hat den Becher sinken lassen und blickt zu seiner Gefährtin hinüber, die das Tambourin basque schlägt.(Abb. 18) Die Satyrskinder, die die Erwachsenen begleiten, sind altersgemäß ein bißchen ungezogen. Das eine Kind bläst in das Bockshorn, das andere grinst frech, als wolle es sich über die Verliebtheit der beiden Großen lustig machen. Mit übergeschlagenem Bein und zierlich aufgesetztem Huf steht auch der ältere Satyr Leramberts da.(Abb. 20) Er hat das große Bockshorn abgesetzt, doch seine Gefährtin tanzt weiter.(Abb. 21) Ihr kurzes Röckchen, das Hemd und die Haare flattern im Wind. Die Tänzerin ist die Nymphe des Eichbaums, vor dessen dickem Stamm sie ihren Tanz aufführt. Sie trägt Eichenlaub im Haar, am Gürtel und an den Schuhen.

De Buyster und Lerambert borgten einzelne Motive ihrer Statuen aus der Antike: Dazu gehört das Standmotiv der beiden Satyrn, das sie vom flötespielenden ›Faun‹ der Sammlung Borghese entlehnten⁸⁴. Nur de Buysters ›Nymphe mit dem Eichenkranz‹ war eine recht getreue Kopie der ›Flora Farnese‹⁸⁵, im übrigen setzten die Bildhauer das Repertoire an Bewegungsschemata und ikonographischen Eigenarten antiker Satyrn und Nymphen in freier Variation um. Anders als bei Poussins Hermen war hier also nicht versucht, die Ausstattung eines antiken Gartens im Typus der Statuen zu rekonstruieren. Im Thema waren diese Statuen jedoch – als vermutlich einziger Teil der Versailler Skulpturen – auf ihren Standort am Rand des Gartens bezogen.

Jean Lepautres Stiche vermitteln einen Eindruck davon, welche Assoziationen ein Besucher des Gartens mit diesem steinernen Volk verbinden sollten. Die Statuen sind auf ihren Sockeln über

eine lichte Waldlandschaft herausgehoben, die sich bis an die Grenzen eines Gartens erstreckt. Leramberts Satyr z. B. wird von den Zweigen eines mächtigen Baums beschirmt, während die Tänzerin in einer Landschaft mit Büschen, windzerzausten Bäumen und Felsbrocken dargestellt ist, die einen klaren Gegensatz zu den gestutzten Bäumchen in den Töpfen auf der Gartenmauer bilden. Vor dem Garten also liegt das Reich der Satyrn, hier führen sie zur Musik der Nymphen ihre wilden, grotesken Tänze auf. Jean Lepautre gliedert Statue und lebendige Figur einander an, so wie Jean de La Fontaine und Madeleine de Scudéry in der poetischen Fiktion ihrer Versaillesbeschreibungen die Kunstwelt der Statuen und der Festarrangements von der Wirklichkeit des Gartens mit seinen Pflanzen und Besuchern kaum unterschieden⁸⁶. Die ›vers enjoués, qui devoient être écrits au bas de chaque figure‹, mit denen der dichterisch und musikalisch begabte Lerambert sein Werk kommentieren wollte, zielten vielleicht auf dieselbe Verlebendigung der Statuen. Statt dieser Verse verbreitete der Name des Bildhauers auf dem Sockel seinen Ruhm, »puisqu'en effet ces figures ont été estimées de tous les connoisseurs.«⁸⁷

Seit etwa 1668 änderte sich der Umgang mit der Dekoration des Versailler Gartens grundlegend.(Abb. 22) Dies kann hier nur in äußerster Verkürzung an einigen Beispielen demonstriert werden. War zuvor mit den Hermen vielleicht auf die Vergnügungen des Königs angespielt, kam jetzt in den Brunnenfiguren eine deutliche offiziell-politische Absicht hinzu. Die Thetisgrotte und der ›Dragon‹ im Bassin der Nordachse, die Latonagruppe und der Char d'Apollon, waren durch das gemeinsame Apollo-Thema lose miteinander verbunden. Sie wurden aber nie in die biographische-räumliche Abfolge eines festgelegten Spazierwegs gebracht. Jeder Brunnen evozierte ein Ereignis aus der Jugendgeschichte Ludwigs XIV. oder illustrierte seine vorbildliche Verhaltensweise in der Spannung des Herrschers zwischen Muße und Pflichten⁸⁸. Die Anstrengungen, Aussagen zur Person des Gartenbesitzers zu treffen, konzentrierten sich auf die Brunnen – wie es seit dem 16. Jahrhundert in den Gärten italienischer Villen üblich war.

Auch bei den Versuchen, den Garten mit mehr und besseren Statuen, aus Marmor also, zu dekorieren, galt es nun, wenigstens einzelne Bereiche unter ein zusammenhängendes Programm zu stellen. Am weitesten gedieh dabei die »Grande Commande«, zu der eine ganze Schar von Bildhauern nach Entwürfen des Malers Charles Le Brun insgesamt 24 allegorische Statuen schuf⁸⁹. Dargestellt wurden in sechs Gruppen die jeweils vier ›Elemente‹, ›Jahreszeiten‹, ›Tageszeiten‹, ›Weltteile‹, ›Temperamente‹ und ›Gattungen der Dichtkunst‹. Dieses ambitionöse Programm sollte sich im Hauptparterre des Schlosses um den 1674 aufgestellten Marmorglobus und den nie ausgeführten Parnasbrunnen entfalten.(Abb. 23) Das Verhältnis von Kunst und Natur, also auch das der Statuen zur Vegetation und des Schlosses zu seinem Garten, wurde hier explizit zum Thema gemacht und noch nach 1678 in der ›Ars‹ und ›Natura‹ vor der Attika des Schlosses wiederholt⁹⁰. Selbstverständlich dienten beide Bereiche dem Herrscher, der ihnen seinen Schutz gewährte. Die »Grande Commande« scheiterte trotz des enormen organisatorischen Aufwands, denn die Massierung von Schmuck im Hauptparterre, unmittelbar vor dem Schloß, sollte dem weiträumigeren, heute erhaltenen Parterre d'Eau weichen, noch ehe

18 links: Philippe de Buyster: Nymphe (Jean Lepautre, 1675)

19 rechts: Philippe de Buyster: Satyr (Jean Lepautre, 1675)



Statue d'une Nymphe de tambour, accompagnée d'un petit Satyre, hauteur de sept pieds.
 Dans les Jardins de Versailles.
 Par Philippe de Buyster & Levaillant.

Statua Tympanistris, adjuncto puellione Satyro, alia septem pedes.
 In horto Versaillesensi.
 Opus Philippo de Buyster & Levaillant.



Statue d'un Satyre, accompagné d'un petit Satyre, hauteur de sept pieds.
 Dans les Jardins de Versailles.
 Par Philippe de Buyster & Levaillant.

Statua Satyri, adjuncto puellione Satyro, alia septem pedes.
 In horto Versaillesensi.
 Opus Philippo de Buyster & Levaillant.

20 links: Louis Lerambert: Satyr (Jean Lepautre, 1675)

21 rechts: Louis Lerambert: Nymphe (Jean Lepautre, 1675)



Statue d'un Satyre, hauteur de sept pieds.
 Dans les Jardins de Versailles.
 Par Philippe de Buyster & Levaillant.

Statua Satyri alia pedes septem.
 In horto Versaillesensi.
 Opus Philippo de Buyster & Levaillant.



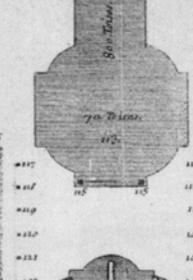
Statue d'une Nymphe de sept pieds de haut.
 Dans les Jardins de Versailles.
 Par Louis Lerambert de Paris.

Statua Puellae saltantis septem pedes alta.
 In horto Versaillesensi.
 Opus Ludovico Lerambert Parisiensi.

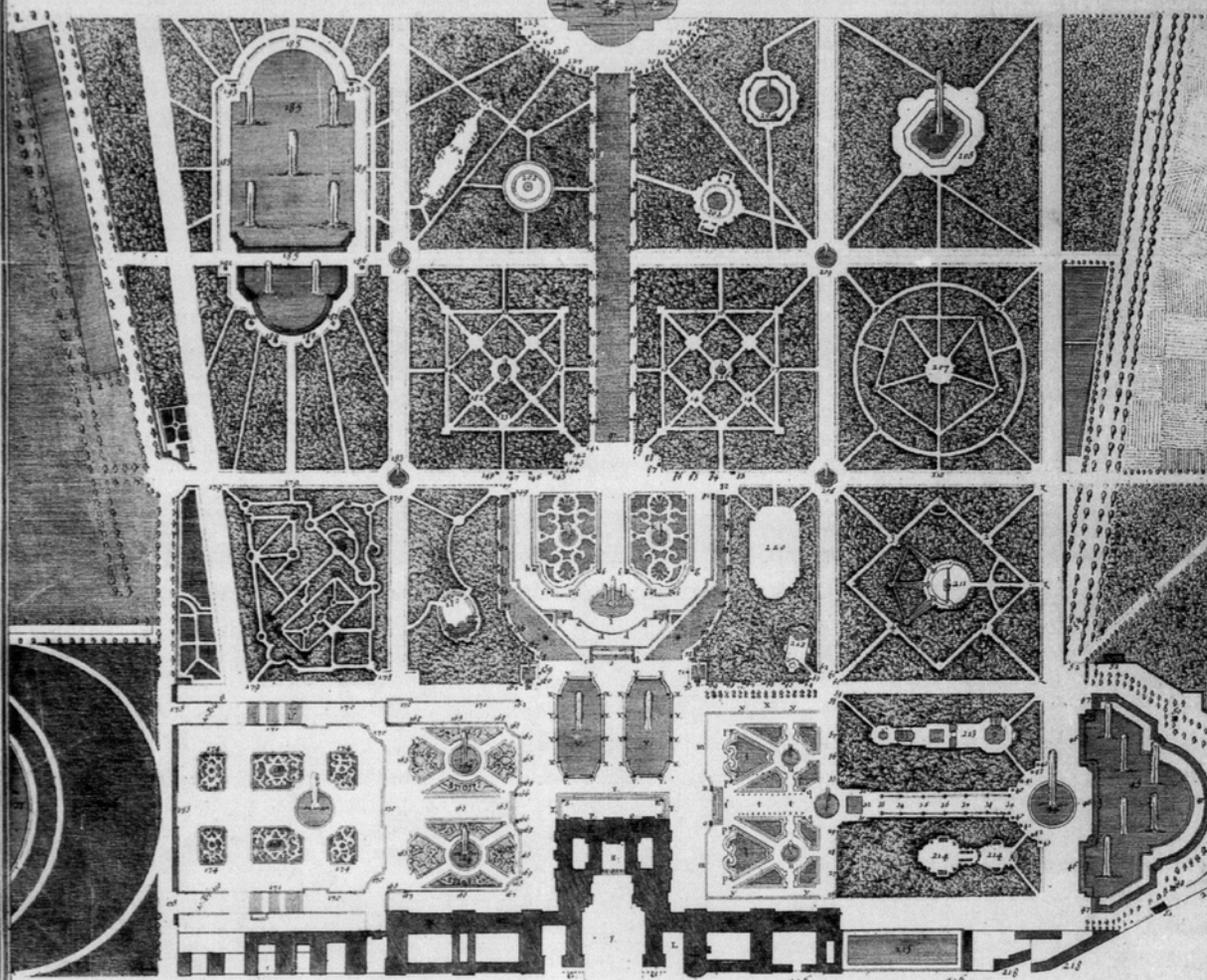
PLAN GÉNÉRAL des Jardins, Bosquets, et Pièces d'eau du petit Parc de Versailles, des Vases de Marbre, et de Métal.

et Pièces d'eau du petit Parc de Versailles, des Vases de Marbre, et de Métal.

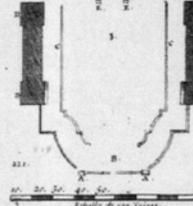
- A. Grotte de la Vierge en bois.
- B. Bassin de la Vierge en bois.
- C. Bassin de la Vierge en bois.
- D. Bassin de la Vierge en bois.
- E. Bassin de la Vierge en bois.
- F. Bassin de la Vierge en bois.
- G. Bassin de la Vierge en bois.
- H. Bassin de la Vierge en bois.
- I. Bassin de la Vierge en bois.
- J. Bassin de la Vierge en bois.
- K. Bassin de la Vierge en bois.
- L. Bassin de la Vierge en bois.
- M. Bassin de la Vierge en bois.
- N. Bassin de la Vierge en bois.
- O. Bassin de la Vierge en bois.
- P. Bassin de la Vierge en bois.
- Q. Bassin de la Vierge en bois.
- R. Bassin de la Vierge en bois.
- S. Bassin de la Vierge en bois.
- T. Bassin de la Vierge en bois.
- U. Bassin de la Vierge en bois.
- V. Bassin de la Vierge en bois.
- W. Bassin de la Vierge en bois.
- X. Bassin de la Vierge en bois.
- Y. Bassin de la Vierge en bois.
- Z. Bassin de la Vierge en bois.



- 1. La Grande Statue antique.
- 2. La Petite Statue antique.
- 3. La Grande Statue antique.
- 4. La Petite Statue antique.
- 5. La Grande Statue antique.
- 6. La Petite Statue antique.
- 7. La Grande Statue antique.
- 8. La Petite Statue antique.
- 9. La Grande Statue antique.
- 10. La Petite Statue antique.
- 11. La Grande Statue antique.
- 12. La Petite Statue antique.
- 13. La Grande Statue antique.
- 14. La Petite Statue antique.
- 15. La Grande Statue antique.
- 16. La Petite Statue antique.
- 17. La Grande Statue antique.
- 18. La Petite Statue antique.
- 19. La Grande Statue antique.
- 20. La Petite Statue antique.
- 21. La Grande Statue antique.
- 22. La Petite Statue antique.
- 23. La Grande Statue antique.
- 24. La Petite Statue antique.
- 25. La Grande Statue antique.
- 26. La Petite Statue antique.
- 27. La Grande Statue antique.
- 28. La Petite Statue antique.
- 29. La Grande Statue antique.
- 30. La Petite Statue antique.

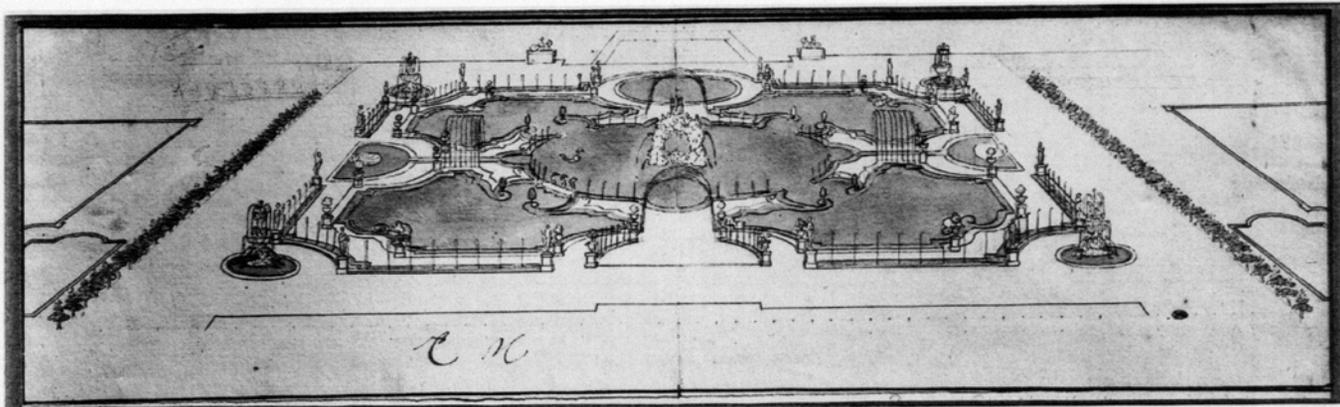


- 1. Bassin de la Vierge en bois.
- 2. Bassin de la Vierge en bois.
- 3. Bassin de la Vierge en bois.
- 4. Bassin de la Vierge en bois.
- 5. Bassin de la Vierge en bois.
- 6. Bassin de la Vierge en bois.
- 7. Bassin de la Vierge en bois.
- 8. Bassin de la Vierge en bois.
- 9. Bassin de la Vierge en bois.
- 10. Bassin de la Vierge en bois.
- 11. Bassin de la Vierge en bois.
- 12. Bassin de la Vierge en bois.
- 13. Bassin de la Vierge en bois.
- 14. Bassin de la Vierge en bois.
- 15. Bassin de la Vierge en bois.
- 16. Bassin de la Vierge en bois.
- 17. Bassin de la Vierge en bois.
- 18. Bassin de la Vierge en bois.
- 19. Bassin de la Vierge en bois.
- 20. Bassin de la Vierge en bois.
- 21. Bassin de la Vierge en bois.
- 22. Bassin de la Vierge en bois.
- 23. Bassin de la Vierge en bois.
- 24. Bassin de la Vierge en bois.
- 25. Bassin de la Vierge en bois.
- 26. Bassin de la Vierge en bois.
- 27. Bassin de la Vierge en bois.
- 28. Bassin de la Vierge en bois.
- 29. Bassin de la Vierge en bois.
- 30. Bassin de la Vierge en bois.



- 31. Bassin de la Vierge en bois.
- 32. Bassin de la Vierge en bois.
- 33. Bassin de la Vierge en bois.
- 34. Bassin de la Vierge en bois.
- 35. Bassin de la Vierge en bois.
- 36. Bassin de la Vierge en bois.
- 37. Bassin de la Vierge en bois.
- 38. Bassin de la Vierge en bois.
- 39. Bassin de la Vierge en bois.
- 40. Bassin de la Vierge en bois.
- 41. Bassin de la Vierge en bois.
- 42. Bassin de la Vierge en bois.
- 43. Bassin de la Vierge en bois.
- 44. Bassin de la Vierge en bois.
- 45. Bassin de la Vierge en bois.
- 46. Bassin de la Vierge en bois.
- 47. Bassin de la Vierge en bois.
- 48. Bassin de la Vierge en bois.
- 49. Bassin de la Vierge en bois.
- 50. Bassin de la Vierge en bois.
- 51. Bassin de la Vierge en bois.
- 52. Bassin de la Vierge en bois.
- 53. Bassin de la Vierge en bois.
- 54. Bassin de la Vierge en bois.
- 55. Bassin de la Vierge en bois.
- 56. Bassin de la Vierge en bois.
- 57. Bassin de la Vierge en bois.
- 58. Bassin de la Vierge en bois.
- 59. Bassin de la Vierge en bois.
- 60. Bassin de la Vierge en bois.

A PARIS
Chez Demourain Marché d'Estampes
au premier de St. Louis
Ponce et meublé par le sieur par Gérard
Fontaineur de Roy en 1744 et gravé par
Raymond.



22 Seite gegenüber: Versailles, Plan von 1714 (Girard und Raymond) • 23 oben: Versailles, Projekt für das erste Wasserparterre (Louvre, Cabinet des Dessins)

die Statuen vollendet waren. Sie wurden schließlich in recht beliebiger Reihenfolge am Rand des Nord- und Südparkes platziert.

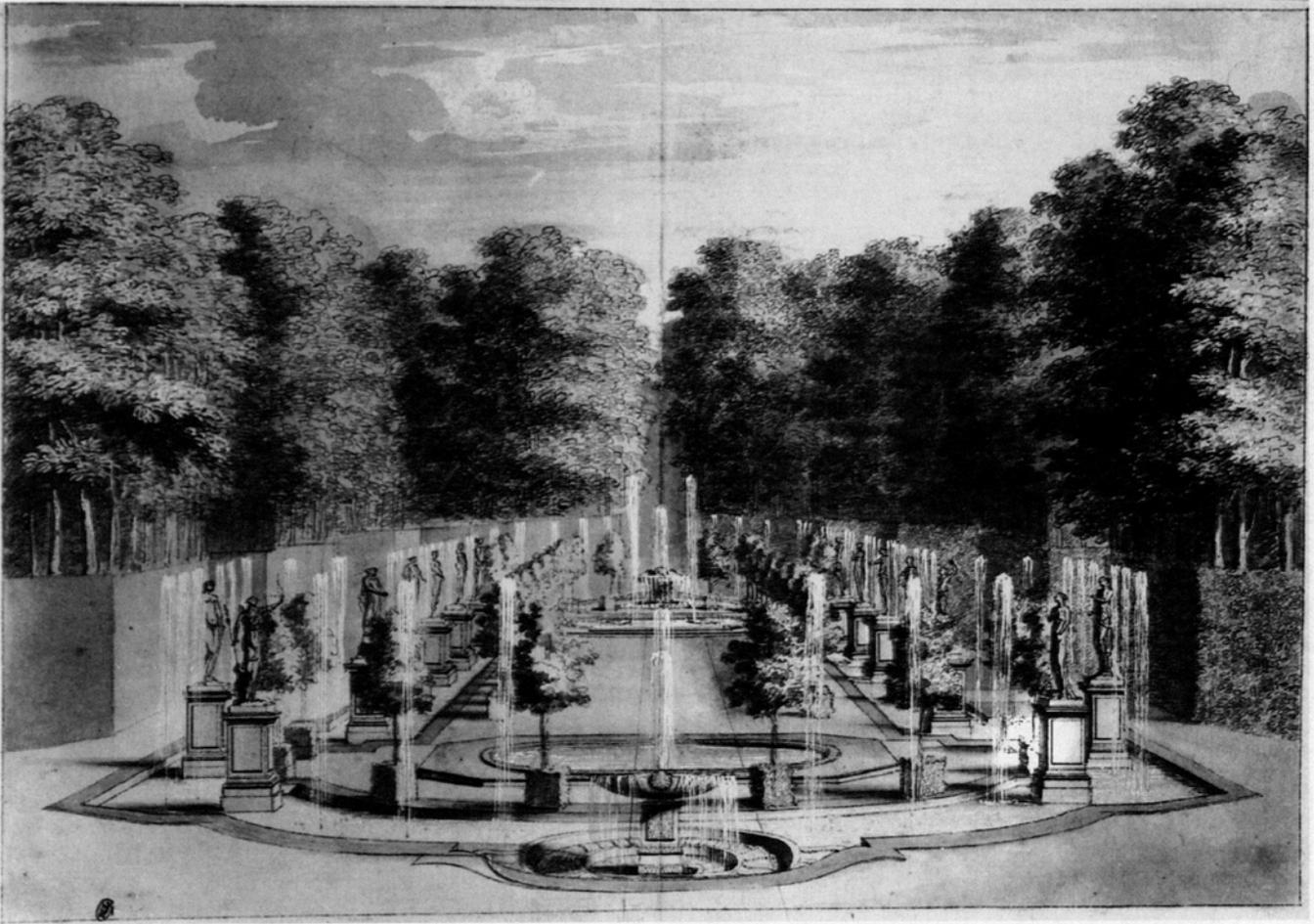
Gewiß waren die häufigen Neufassungen der Pläne ein wichtiger Grund dafür, daß es nicht zur Ausbildung fester Statuenprogramme kam. Nichts war in Versailles mit so wenig Aufwand zu ändern wie der Platz einer Statue, während Brunnenplastik und Deckengemälde als verhältnismäßig ortsfest und gegen schnellen Austausch resistent gelten können. Gleichzeitig zur »Grande Commende« aber wurde eine Unternehmung eingeleitet, die alle Bemühungen um ein den ganzen Garten umfassendes Programm zu nichte machen mußte. Es ging darum, »tout ce qu'il y a de beau en Italie« nach Versailles zu versetzen⁹¹. Gemeint waren zunächst Antiken, dann aber, da diese in der nötigen Menge und Qualität nicht zur Verfügung standen, Antikenkopien, die die Schüler der neugegründeten Akademie zu Rom herstellten. Hinzu kamen Aufträge für kleine, thematisch zusammenhängende Gruppen. Poussins Hermen, die noch im Garten des inzwischen entmachteten und verurteilten Fouquet standen, müssen schon früh die Begierde des Königs und seines Surintendanten Colbert geweckt haben. 1676 jedenfalls wurden bei den Stipendiaten der Akademie jene »Vier Jahreszeiten« in Hermenform (Abb. 3) bestellt, die in Versailles später eine Gruppe mit den Hermen Poussins bilden sollten. Zeichnungen oder Modelle der älteren Stücke müssen den jungen französischen Bildhauern in Rom bekannt gewesen sein. Im Büstenausschnitt wie im Umgang mit den Attributen wurden die »Jahreszeiten« ihrem Vorbild weitgehend angeglichen, so sehr, daß der Stecher Thomassin in seiner Publikation von 1694 auch dieses Quartett glaubhaft Poussin zuschreiben konnte. In den 80er Jahren war der Typus der Hermen Poussins für alle Neuanfertigungen im Versailler Garten verbindlich, gleich ob es sich um eine Serie antiker Philosophen oder um mythologische Themen handelte⁹². Bis sich um die Wende zum 18. Jahrhundert eine höfische Freundlichkeit der Statuen bemächtigte, war jedoch ein gleichsam akademischer Ernst angesagt, der die Neuschöpfungen der Bildhauer klar von dem jetzt wohl als unantisch-naiv erkannten Charme der Antikenrekonstruktionen Poussins trennte.

Die große Fülle des nach Versailles gelieferten Statuenmaterials war nur mit drei Methoden zu bewältigen. Zum einen entwickelte der verantwortliche Gartenarchitekt (Hardouin-Mansart?)

um 1678/79 eine neue Form des Bosketts (Abb. 24): einen durch hohe Lattengerüste und Hecken sowie die Wipfel der Bäume abgegrenzten Gartenraum, in dem eine langgestreckte künstliche Insel zur Besichtigung antiker Statuen einlud⁹³. Die Skulpturen waren zwischen hohen Wasserstrahlen im »Kanal« platziert. Statuen und Fontainen – als Kandelaber – imitierten die Wandorganisation einer Skulpturengalerie, vielleicht sogar der noch nicht vollendeten Spiegelgalerie, in der wie in dieser »Galerie des Antiques« Orangenbäumchen in Kübeln einen betörenden Duft verbreiten sollten⁹⁴. In diesem Boskett waren also das Sammeln und die dekorativ-symmetrische Präsentation der Stücke ausdrücklich zum Prinzip der Aufstellung erhoben.

Zum anderen sollte einzelnen, besonders aufwendigen Skulpturen weiterhin durchaus eine gesteigerte, inhaltliche Bedeutung zukommen. In der dritten Fassung des Itinerars durch den Garten, das Ludwig XIV. nach 1691 für eine Visite festlegte, ist die »Renommée du Roi« von Domenico Guidi (Abb. 25) als beachtenswerte Attraktion erwähnt⁹⁵. Die Gruppe stand damals in der Hekkenische einer Weggabelung bei der »Colonnade« und fiel den Spaziergängern in die Augen, wenn sie dieses Boskett verließen. Die »Renommée« war in ihrer Umgebung völlig isoliert. Kaum einen engeren Zusammenhang mit den Nachbarn besaßen auch die beiden großen Skulpturen von Pierre Puget: »Milon von Krotone« und »Perseus und Andromeda« wurden als Pendants an äußerst prominentem Ort, am Eingang der »Allée Royale« aufgestellt⁹⁶. Beide reflektierten zwar Tugenden des jeweiligen Protagonisten, damit Ludwigs XIV.; allein die formale Übereinstimmung, ihre Ausdehnung in die Breite, aber war der Anlaß, in den Buchten vor der Allee den »Milon« mit der Kopie der Castor- und Pollux-Gruppe, den »Perseus« mit der Kopie von »Paetus und Arria« zu kombinieren, wobei eine Vase die schwach betonte Mitte der symmetrischen Disposition bildete⁹⁷.

Konnte so immerhin noch der Sieg des modernen Bildhauers über die »Alten« demonstriert werden – Pugets Skulpturen erhielten den besseren Platz –, war die Mehrzahl der Statuen nach allein dekorativen Grundsätzen behandelt. Dabei nutzte man die Form des Einzelstücks und die Zusammenstellung zu Serien, um die Kompositionslinien des Gartenplans zu unterstreichen. Die Eckpunkte an der Hauptachse z. B., vom Sockel des Schlosses über die große Treppe bis ins Parterre de Latone, sind mit Vasen



24 Versailles, Galerie des Antiques (Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond, (Louvre, Cabinet des Dessins)

markiert. Nur das erste Paar erhielt durch seine Reliefbilder eine inhaltliche Bedeutung: Die Vase de la Guerre und die Vase de la Paix⁹⁸ greifen das Thema der gartenseitigen Enfilade auf, die den Besucher im Schloß vom Salon de la Guerre über die Grande Galerie mit den Taten des Königs zum Salon de la Paix führt. Das zweite Vasenpaar an der Treppe dagegen ist in allgemeinsten Form mit bacchischen Motiven dekoriert⁹⁹, im Parterre schließlich sind Kopien nach antiken Vasen aus Medici- und Borghesebesitz platziert¹⁰⁰.

Im Kontrast zur Hauptachse sind die Übergänge zum Süd- und Nordparterre mit niedrigen, hockenden oder liegenden Figuren bestückt, um der hier nur geringen Absenkung des Terrains und dem schwachen Relief der Parterrebepflanzung zu entsprechen. Wie bereits erwähnt, lagern an der Treppe zum Südparterre die Sphingen von Lerambert und Houzeau¹⁰¹, auf der Nordseite bilden Antikenkopien nach der »kauernden Venus« und dem »Schleifer« ein formal ähnliches, inhaltlich aber nicht sinnvolles Paar¹⁰². Liegende, in der Haltung übereinstimmende Figuren – der »sterbende Gallier« und die »Nympe à la coquille« begleiten im Latonaparterre am unteren Ende der Rampen den sanften Übergang in die Ebene¹⁰³.

Der weitaus größte Teil des Skulpturenbestandes aber umfaßt Statuen. Sie sind – oft mit Vasen durchmischt – als symmetrische Abfolgen vor den Hecken und Lattengerüsten aufgereiht und verdeutlichen in der Fernwirkung als weiße Striche vor Grün die Perspektivlinien des Gartens. Diese Praxis erklärt, warum sich die dunkle Bronze – überhaupt der Metallguß – für die Statue im Garten, außerhalb von Brunnen, nicht durchsetzte. Seit etwa 1684/85 versuchte der neue Oberintendant (und Kriegsminister) Louvois, das Verfahren der Antikenabgüsse aus der Zeit Franz' I. wiederzubeleben, indem er die Geschützgießer Keller und Vinache die zum Teil schon in Marmor kopierten Antiken erneut reproduzieren ließ. Als neueste Errungenschaft, auch als technische Meisterleistung, wurden diese Bronzen besonders prominent platziert. Dafür eigneten sich Heckenkulissen nicht. Der »Apoll« vom Belvedere und der »Antinous« sowie der »Silen« und der »Bacchus« standen an den »Cent Marches«, den Treppen zum Orangerieparterre, kontrastreich gegen den Himmel (und die Sonne). In dieser Position sind sie im »Führer« Ludwigs XIV. ausdrücklich erwähnt. Die Statuen, die an diesem Platz kaum mehr als Markierungen für die Treppen sein konnten, wurden erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts vor die Fassade des Schlosses versetzt, wo sie mit Licht von



25 Domenico Guidi: Renommée du Roi (Versailles, Bassin de Neptune)

vorne, vor mäßig hellem Hintergrund, besser zu sehen sind¹⁰⁴. Vor allem die Menge an Statuen, nicht das Einzelstück in einer Reihe, sollte beachtet werden¹⁰⁵. Mehrmals schreibt Ludwig XIV. in seinem Itinerar einen Aussichtspunkt vor:

»II. Il faut ensuite aller droit sur le haut de Latonne et faire une pause pour considérer Latonne, les Lésars, les rampes, les statües, l'allée royale, l'Apollon, le canal, et puis se tourner pour voir le château.«

und später, nach dem Weg durch den Südgarten, in umgekehrter Blickrichtung: »VIII. On ira droit au point de veüe du bas de Latonne ... on y fera une pause pour considérer les rampes, les vases, les statues, les Lésars, Latonne et le Chasteau; de l'autre costé, l'allée royale, l'Apollon, le canal, les gerbes des bosquets, Flore, Saturne, à droit Cérès, à gauche Bachus.«¹⁰⁶

Im Unterschied zum König und seiner Baubehörde versuchten die Minister Ludwigs XIV., die Erfahrungen ihrer Vorgänger in öffentlichen Ämtern zu nutzen und ihren weniger reichhaltigen Bestand an Skulpturen zu systematisieren. Louvois konnte mit dem Ankauf von Meudon 1679 auch den wohl nicht erheblich verminderten Besitz des Kardinals de Guise übernehmen und war damit für die Statue im Garten weitgehend saturiert¹⁰⁷. Colbert dagegen

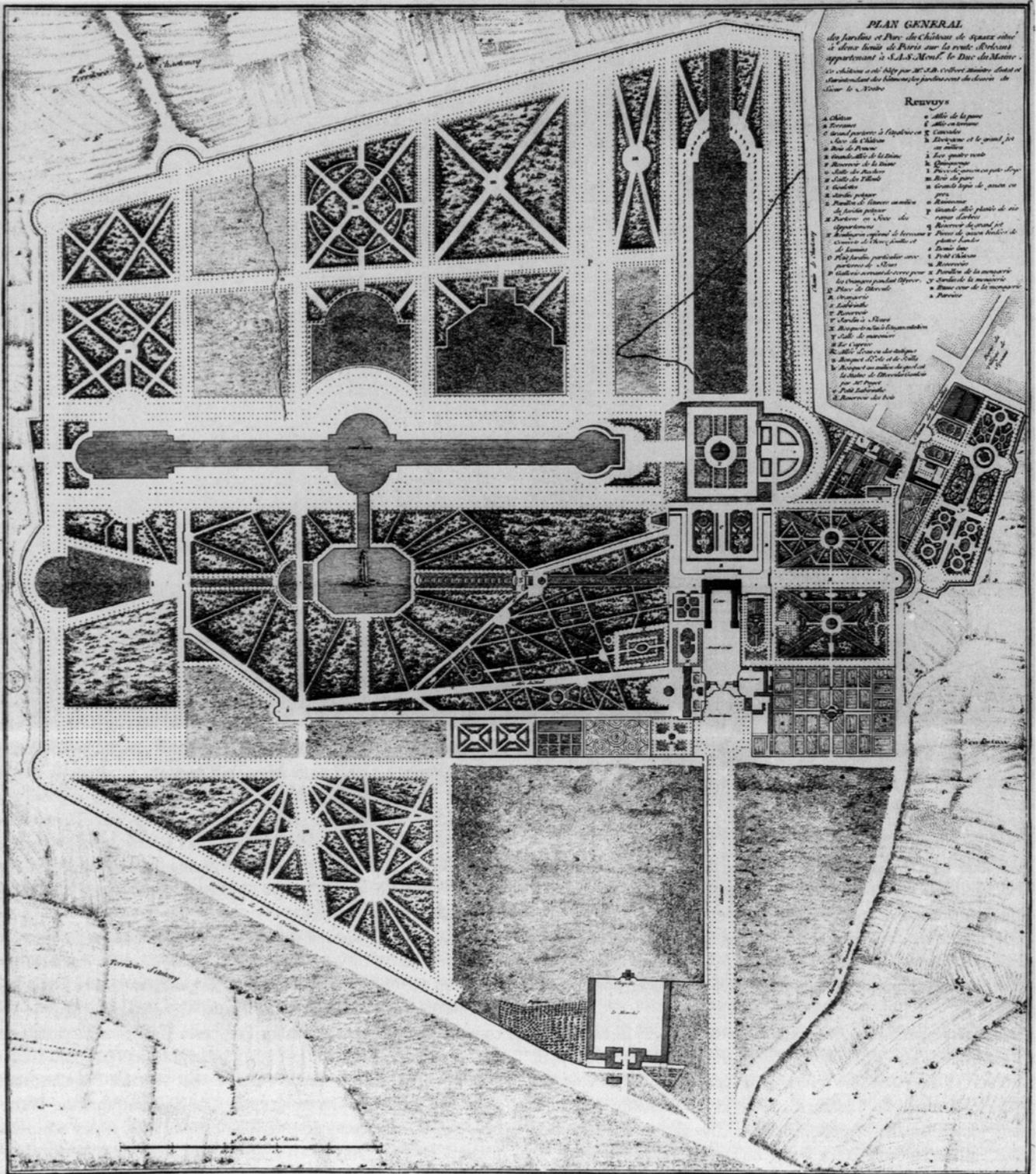
mußte in Sceaux neu beginnen. Der Bestand an Skulpturen ist für dieses Schloß jedoch erst durch ein Inventar aus dem Herbst 1700 überliefert. Das allmähliche Anwachsen der »Sammlung« läßt sich daher nicht verfolgen, und es ist nicht in allen Punkten zu klären, welche Skulpturen erst von Colberts Sohn Seignelay, ebenfalls Minister Ludwigs XIV., aufgestellt wurden¹⁰⁸. Die Angaben zum Thema und zum Ort der meist nicht erhaltenen Statuen lassen immerhin erkennen, daß in Sceaux ähnliche Prinzipien galten wie im wenig älteren Vaux-le-Vicomte: Statuen wurden in Sceaux als Einzelstücke zum Schmuck begrenzter Gartenpartien verwendet.(Abb. 26/27) Sie standen in den Kompartimenten des Hauptparterres, inmitten von Rasenflächen und als Points-de-Vue in Schnittpunkten der Alleen. Zusätzlich erhielten einige Gartenpartien – das Hauptparterre, der Orangeriegarten, die Galerie des Antiques – eine reichere Dekoration.

Am Ende der Nordallee, als Point-de-Vue der großen Querachse des Gartens und der diagonalen Wege in den nördlichen Bosketts, ließ Colbert eine »Diana« aufstellen. Es handelte sich um den Bronzeuß nach einer Antike aus der Sammlung Mazarins, so daß das Exemplar in Sceaux aus der Provenienz hohes Prestige gewann¹⁰⁹. Aus Mazarins Besitz stammte vermutlich der Bronzeabguß des »Gladiateur« Borghese, der auf der zweiten Terrasse aufgestellt war¹¹⁰.

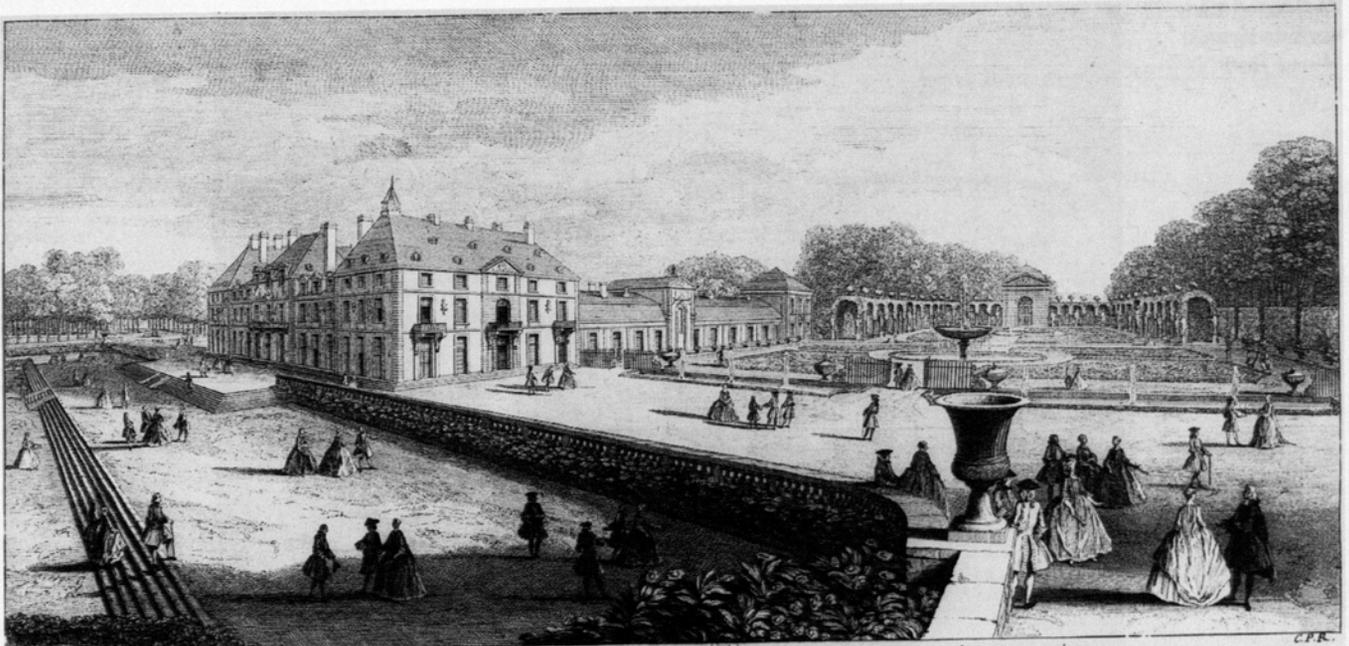
Ein anderes Einzelstück, das nachweislich nicht seines Themas, sondern seiner Provenienz wegen, an sehr prominentem Ort, im Hauptparterre, aufgestellt wurde, war die große Bronzegruppe »Mercur entführt Psyche« von Adrian de Vries¹¹¹. Colbert hatte die Bronze aus dem Nachlaß Abel Serviens in Meudon erworben, wo die Gruppe im Hauptparterre des Schlosses plazierte war.(Abb. 28) Er präsentierte »Mercur und Psyche« jedoch gewiß nicht in Erinnerung an den neureichen Surintendanten Servien, der ihm wie Fouquet ein warnendes Beispiel für übersteigertes, nicht konvenientes Streben nach Luxus hätte sein können, sondern als Relikt aus der Sammlung der berühmten Königin Christina von Schweden. Schon in Meudon hatte die Provenienz das Thema des Stücks überstrahlt, sie war in goldenen Lettern auf dem Sockel vermerkt¹¹². In Sceaux wurde das Prestige der Gruppe, als sie längst als Geschenk Seignelays in Versailles stand, auf die Diana im Nordgarten übertragen¹¹³.

Offenbar genossen die Arbeiten älterer italienischer Bildhauer unter den Besitzern von Gärten ein großes Ansehen, das sich nur zum Teil aus der Provenienz der Stücke erklärt. Ähnlich wie die Marmorkopie nach Giovanni Bolognas »Geometrie« in Vaux-le-Vicomte war der heute Giovanni Francesco Rustici zugeschriebene »Apoll« in Meudon nicht mit einer bedeutsamen Herkunft ausgestattet¹¹⁴. Ebenso wie Colbert dürfte aber Kanzler Pontchartrain Pietro Francavillas Marmorgruppe »Die Zeit entführt die Wahrheit« (1609) vor allem deswegen so gut im Park seines Schlosses plazierte haben, weil es sich um das Geschenk einer hochstehenden Persönlichkeit, in diesem Fall Ludwigs XIV., handelte¹¹⁵.

Die zweite Möglichkeit, den Garten mit Skulpturen zu schmücken, repräsentierten in Sceaux die Hermen der »Vier Jahreszeiten« – vermutlich der Götter Flora, Ceres, Bacchus und Saturn, die im Hauptparterre standen¹¹⁶. In verkürzter Form stellten sie den Garten unter das Thema des Jahreslaufs, der auch Bestandteil der »Grande Commande« in Versailles hatte sein sollen¹¹⁷. Wie diese



26 Sceaux, Plan von 1738 (Mariette)



Veüe du chateau de Sceaux et du petit Parterre qui conduit a l'Orangerie.

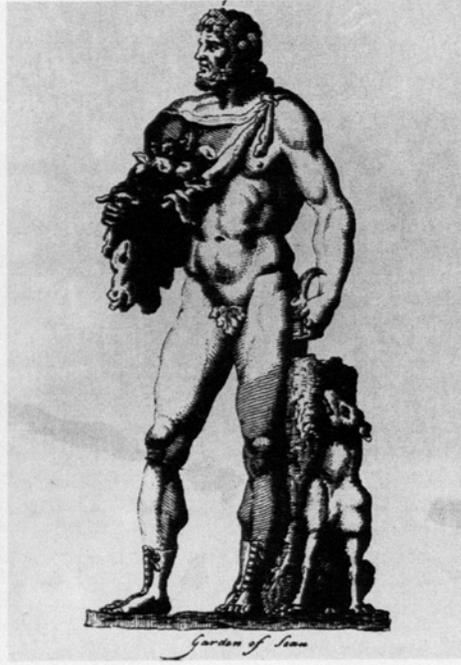
27 Sceaux: Ansicht von Südwesten (Jacques Rigaud)

28 Meudon: Ansicht von Süden (Pellee)



La Veüe du Chateau de Meudon du costé du Jardin
A Paris chez N. Langlois rue S^t Jacques avec Privil. du Roy

fait par Pellee



»Jahreszeiten« dem Parterre verlieh eine »Pomona«¹¹⁸ (Abb. 29) dem nach ihr benannten Boskett in sehr allgemeiner Weise den Charakter einer antikischen, mythisch belebten Natur. Der Standort des zugehörigen »Vertumnus«, (Abb. 30) einer vermutlich antiken Marmorstatue, ist nicht bekannt¹¹⁹. Präziser, auch gelehrter, war der Antikenbezug nur in den vom übrigen Garten abgegrenzten Partien, in der »Galerie des Antiques« und im Orangeriegarten. Die Galerie des Antiques wurde vermutlich erst unter Seignelay eingerichtet. Sie war wie das gleichnamige Boskett in Versailles, das als Vorbild gedient haben dürfte, vorwiegend mit Antiken und Antikenkopien, größtenteils Büsten, möbliert¹²⁰.

Der unter Seignelay neu eingerichtete Orangeriegarten schnitt als hufeisenförmiger Platz in den Wald des Südgartens ein. Seine Ausstattung mit Skulpturen stammte zum Teil aus der Zeit Colberts, wurde von Seignelay aber erheblich erweitert. Im Scheitel des Hufeisens, dem Hauptportal der Orangerie gegenüber, stand eine Marmorkopie des Hercules Farnese¹²¹. Zu den Seiten schlossen sich Statuen der Musen, darunter eine Kopie nach der Urania vom Kapitol¹²² an. Beide Skulpturen sind durch Signaturen ihrer Bildhauer, Comino und André, auf die Jahre 1670-72 datiert. Sie dürften also dem älteren Bestand unter Colbert zuzurechnen sein.

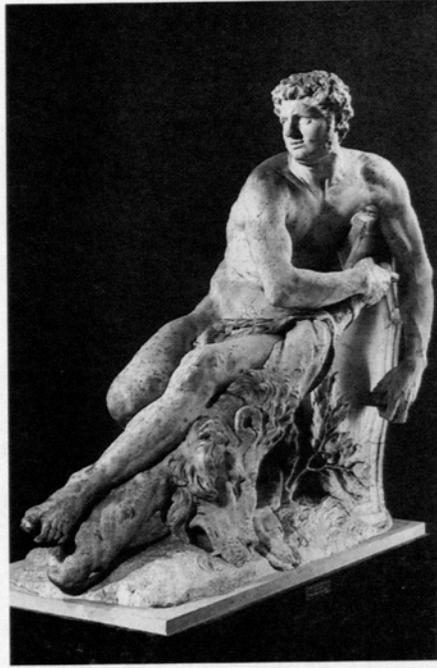
Colbert und seine Berater konnten für einen Orangeriegarten kaum ein glücklicheres Thema wählen als das des Hercules Musagetes und es kaum geschickter verwirklichen als in den Kopien nach berühmten antiken Statuen, besonders dem des Hercules Farnese als Haupt der Gruppe. Der antiquarischen Gelehrsamkeit des 17. Jahrhunderts zufolge ist in dieser Statue dargestellt, wie der Held nach seinem Raubzug in den Gärten der Hesperiden¹²³ ausruht; denn er verbirgt in der Hand auf seinem Rücken die goldenen Äpfel – die als Orangen und Pomeranzen im sommerlichen Garten von Sceaux gediehen. Hercules ruht nicht nur, sondern ist als Musenführer in friedlicher Gesellschaft gezeigt, wobei er wachsam bleibt. Der Halbgott und die Musen dienen einander:

»Hercule doit procurer aux Muses du repos en les défendant, et les Muses doivent chanter la vertu d'Hercule.«¹²⁴ Anders als in Vaux-le-Vicomte war vor dem Hintergrund der neuen Herrscherpanegyrik, der zufolge Ludwig XIV. Frankreich Frieden verschaffte und die Künste wiederaufblühen ließ¹²⁵, mit diesem Bild des Tugendhelden im Garten der Hesperiden Ludwig XIV. gemeint, nicht etwa der Herr des Gartens selbst, der als Förderer der Akademien den Schutz der Musen in Frankreich durchaus für sich selbst in Anspruch hätte nehmen können. Vor den Lauben, die das Parterre vor dem Südflügel des Schlosses umgaben, standen achtzehn Büsten auf hohen Sockeln, darunter einige Antikenkopien. Sie flankierten acht überlebensgroße Marmorstatuen, von denen vier als antik bezeichnet, nicht näher beschrieben und im übrigen als wenig wertvoll taxiert werden. Die »modernen« Stücke sind im Inventar mit ihren Themen erfasst. Es handelte sich um Marsys »Vigilance«¹²⁶, die als bewegte Figur eine »Bacchantin« zum Pendant erhielt. Mit Gewißheit zu identifizieren ist eine Kopie der »Flora Farnese«, die Antoine André 1676 in Rom angefertigt hatte¹²⁷. Der jungen Frühlingsgöttin war der »Winter« in Gestalt einer alten, sich am Feuer wärmenden Frau zugesellt¹²⁸. Nur in dieser rudimentären Jahreszeitengruppe zeigt sich ein Bestreben, in die große Zahl der Statuen eine inhaltliche, auf den Garten bezogene Ordnung zu bringen. Colbert benutzte kopierte Antiken, um eine nach mythographischem Wissen sinnvolle, aber so nirgends überlieferte Ausstattung zusammenzustellen und dem Garten eine antikische Stimmung zu verleihen. Allerdings war Colbert zu sehr Pragmatiker, um nicht seine kopierte Antikengalerie mit modernen Skulpturen, z. B. dem Tuby zugeschriebenen »Winter«, zu einer thematischen Einheit zu ergänzen. Im übrigen bemühte er sich, seinen Garten wie den des Königs mit Antiken, gleich welchen Themas, auszustaffieren, wobei er als Surintendant des Bâtiments du Roi von den ihm unterstellten Institutionen durchaus profitierte.

31 La Paix des Grecs (Sceaux)



32 Pierre Puget:
Hercules Gallicus
(Paris, Louvre)



Während Colbert sich noch deutlich vom Gedanken des Wettbewerbs mit dem im modernen Italien präsenten antiken Rom bestimmen ließ, gelangte sein Sohn zu einem weniger angestrebten Umgang mit seinem Landhaus Sceaux und den dort aufbewahrten Kunstwerken. Seignelays Neuerwerbungen sind ein Beleg für seinen eigenwilligen Kunstgeschmack. Am großen Oktogonbecken ließ er insgesamt sechs Gruppen aus Stein aufstellen. Es handelte sich durchwegs um Kopien. Aufträge für neue Inventionen an die Hofbildhauer zu erteilen, die unter Louvois seit 1684 mit einer Flut von Aufträgen für den König überhäuft wurden¹²⁹, war Seignelay wohl nicht möglich und lag vielleicht auch nicht in seinem Interesse.

Seignelays Tagebuch seiner Romreise von 1671 enthält einen Eintrag über die Villa Borghese, der mit zwei Druckseiten das Maß seiner übrigen Notizen zu römischen Sehenswürdigkeiten weit überschreitet¹³⁰. In der Villa bewunderte er vor allem Berninis Skulpturen. In Erinnerung an seine Reise ließ Seignelay am Oktogonbecken Kopien von Berninis ›Apoll und Daphne‹ sowie von Giovanni Bolognas ›Raub der Sabinerinnen‹ aufstellen¹³¹. Er konfrontierte mit diesen Skulpturen den ›Raub der Proserpina‹ von Girardon¹³² und stellte zu diesen Gruppen zweifigurige, also formal passende Antikenkopien: ›Castor und Pollux‹, ›Arria und Paetus‹ und die ›Paix des Grecs‹¹³³ (Abb. 31).

Ein Programm, das eine Aussage über die Stellung des Auftraggebers im höfischen Gesellschaftsgefüge anstrebte, oder ein thematischer Bezug zum Garten als Ort mythisch belebter Natur lag dieser Auswahl von Skulpturen schwerlich zugrunde. Der Anlaß zu dieser Zusammenstellung scheint Seignelays Wunsch gewesen zu sein, die berühmteste Gruppe Berninis wenigstens in Kopie selbst zu besitzen. Er ergänzte sie nach formalen Kriterien um weitere Raubgruppen, wobei er unter den modernen, bislang erst im Modell fertiggestellten französischen Beispielen nur Girardons Skulptur berücksichtigte und statt Flamens ›Raub der Oreit-

hya‹¹³⁴ und Regnaudins ›Raub der Kybele‹¹³⁵, die in Versailles als Pendants zur Pluto-Proserpina-Gruppe vorgesehen waren, Antikenkopien aufstellte. Er gelangte so zu einer Galerie von Exempla berühmter moderner und antiker Skulpturen. Die heute bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Torsen lassen kaum mehr ahnen, daß die Kopien die virtuose Marmorarbeit Berninis oder Girardons durchaus wiederzugeben vermochten. Noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts galten ›Apoll und Daphne‹ im Park von Sceaux als »belle copie« des Originals¹³⁶.

Die Statuen sollten sich unter Seignelay weder auf bestimmte Ereignisse beziehen noch konkrete Aussagen über die Person des Auftraggebers machen, es sei denn die, er sei ein Mann von Geschmack und Freund der Künste. Diese Veränderung im Umgang mit Gartenskulpturen setzte jedoch schon zu Lebzeiten Colberts ein. Sie betraf Pugets ›Hercules Gaulois‹ (Abb. 32) Colbert hatte die Figur, auf deren Schild die Bourbonenlilien zu sehen waren, in der Avant-Cour des Schlosses dazu verwendet, auf den König als den geschätzten Gast in Sceaux zu verweisen. Auf Rat Le Bruns wurde der ›Herkules‹ aus der Avant-Cour entfernt und im Boulingrin westlich des Hauptparterres aufgestellt¹³⁷. Die neue Platzierung erhob die Skulptur zum Meisterwerk des an Berühmtheit gewinnenden Bildhauers, ohne daß sie in ihrem heroischen Habitus ihren politischen Sinn je ganz einbüßen konnte¹³⁸.

Es mag sein, daß in Fortführung italienischer Gewohnheiten allein die große Zahl der Statuen in Versailles seit den 80er Jahren die rein dekorative Aufstellungspraxis provozierte, während die im Ansatz vorhandenen Ideen zu inhaltlich gebundenen Komplexen mehr und mehr vernachlässigt wurden. Indes ließ sich eine ähnliche Tendenz auch in den Gärten jener Privatleute beobachten, die sich eine solche Fülle an Statuen nicht leisten konnten. Im Unterschied zu Versailles aber wurden dort die von einander getrennten Gartenbereiche nicht in ein und derselben Weise behandelt. Madeleine de Scudéry hatte noch 1669 als be-

sonderen Vorzug des Versailler Gartens hervorgehoben, er eigne sich gleichermaßen zu öffentlichen »divertissements« wie für die einsame Promenade:

»Il est vrai ... qu'il y a des endroits pour des carrousels et le Roy y en fit un, où toute sa Cour parut avec éclat, et où il effaçait ceux qui pouvoient effacer tout le reste du monde. Mais il y a d'autres endroits dans ces memes jardins aussi propres pour le moins à la solitude, et à la resverie d'un amant mélancolique.«¹³⁹

Dem Wunsch nach »éclat« sollten sich bald darauf nahezu alle Bereiche des Gartens unterwerfen müssen; in der Dekoration jedenfalls wurde der Unterschied der Gartencharaktere und – funktionen nicht sichtbar gemacht. Dagegen war in den Gärten der Privatleute – auch hochgestellter Mitglieder der königlichen Familie – der Effekt der »solitude« weiterhin beliebt. Er wurde zunächst allein mit »natürlichen« Mitteln erzeugt. Wege und Plätze im Wald abseits vom offenen Parterre, das mit bunten Blumen und immergrünen Sträuchern die Heiterkeit des ewigen Frühlings erzeugte, waren der Ort für die »rêverie d'un amant mélancolique« und für vertrauliche Unterredungen in Liebesgeschichten¹⁴⁰. Vermutlich nutzte man zunächst auch nur die Möglichkeiten der Natur, um die Funktion des Gartenbereichs anzuzeigen und die »rêverie« zu nähren. Madame de Sévigné z. B. ließ 1675 in ihrem Garten von »Les Rochers« Sprüche in die Rinden benachbarter Bäume schnitzen. Auf das »bella cosa far niente« des einen antwortete der andere Baum mit »amor odit inertes«. Dem »La lontanza ogni gran piaga d'amor sana« widersprach der Nachbar mit »Piaga d'amor non si sana mai«. Die redenden Bäume wiesen in der Wahl ihrer Sprachen – Latein und Italienisch – und der Herkunft der Zitate klar auf die literarische Tradition der Pastorale, auf die sich die Sévigné gerne berief¹⁴¹. Zugleich erinnerten sie an das bis zur Fronde bezeugte Gesellschaftsspiel der Gelegenheitsdichtung und der Verse an Bäumen¹⁴². Madame de Sévigné hoffte letztlich doch auf die Heilkraft der Zeit, die im langsamen Heilen der Wunden die schmerzliche Sehnsucht nach der geliebten Tochter linderte und sich in den Veränderungen der Natur bemerkbar machte¹⁴³.

Claude Le Peletier dagegen erhob zwar die Vergänglichkeit der Natur ebenfalls zum Thema seiner Meditationen im Garten, vertraute seine Inschriften aber nur dem dauerhaften Stein an. Die Texte, die auf zahlreichen Tafeln im Garten von Villeneuve-le-Roi zu lesen waren, sind im Wortlaut nicht überliefert. Ihr Tenor läßt sich allein aus den Versen erschließen, mit denen Le Peletier die Quelle im Garten seines Schwiegersohnes in Fleury-en-Bière versah:

»Dives aquae, mox pauper, aquis hinc rursus abundans
Sperare adversis didici, metuisse secundis,
Atque alium, cuncta fluunt, agnoscere fontem.«¹⁴⁴

Die christliche Prägung, die hier den Gärten als Mahnung an die Vergänglichkeit auferlegt wurde, unterschied Villeneuve und Fleury in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts von anderen Landsitzen französischer Hofleute. Inschriften, die die Attraktionen des Gartens kommentierten, gab es jedoch auch in Chantilly, dem Sitz der Condé¹⁴⁵. Im Garten des Premier Peintre du Roi Charles Le Brun in Montmorency übernahm schließlich eine Statue die Aufgabe der redenden Bäume und Inschriften. Im »Bois«, abseits der Parterre- und Grottenanlagen, illustrierte die »Melancolie« die Stimmung des Ortes¹⁴⁶; sie diente als Anleitung zur Benutzung der Gartenpartie, zugleich auch als Gegenstand sinnlichen Gedenkens.

Dies, nicht die Repräsentation des guten Geschmacks in einer großen Fülle von Einzelbildern, wurde im 18. Jahrhundert zur wichtigsten Aufgabe der Statue im Garten: »Il ne faut pas qu'il y ait beaucoup de statues dans un jardin, et celui-cy m'en paroît un peu trop peuplé. Il faut regarder les statues comme des êtres qui aiment la solitude et qui la cherchent, des poètes, des philosophes et des amants, et ces êtres ne sont pas communs. Quelques belles statues cachées dans les lieux les plus écartés, les unes loin des autres, qui m'appellent, que j'aie chercher ou que je rencontre; qui m'arrêtent et avec lesquelles je m'entretienne longtems; et pas davantage; et point d'autres.«¹⁴⁷

Im Unterschied zu diesen Forderungen nach ungestörtem Zwiegespräch, die Diderot auf einem Frühjahrsspaziergang 1759 in Marly entwickelte, kennt der eingangs zitierte Dezallier 1709 noch keinen Widerspruch zwischen der großen Fülle von Skulpturen und dem Anspruch auf Natürlichkeit des Gartens. Zudem unterwirft er die Statuen im Decorum des Ortes noch einem allgemein verbindlichen Ordnungsprinzip: »Die Wasser-Götter, als Najaden, Flüsse, Tritones, etc. gehören mitten auf die Spring-Brunnen, und Wasser-Becken und die Wald-Götter, als Faunen, Dryaden etc. in die Gebüsch.«¹⁴⁸ Selbstverständlich sind hier »allerhand Gottheiten und Personen aus dem Alterthum« das Sujet der Statuen, aber ein aufwendiges mythographisches Wissen oder Antikenrekonstruktionen scheinen Dezallier nicht mehr zu interessieren. Die zu diesem Zeitpunkt längst verlorenen Ausstattungen der Gärten von Vaux-le-Vicomte, Montmorency sowie des frühen Versailles hätten seinen Vorschriften wie den Wünschen Diderots entsprochen, sofern man dort die sich aufdrängenden Reminiszenzen an den antiken Statuengarten italienischer Provenienz und Anspielungen auf die Person des Auftraggebers übersah¹⁴⁹. Im Garten, in dem von nun an »Kunst der Natur weichen sollte«¹⁵⁰, war das Kunstwerk »Statue« nützlich, wenn es sich dem Werk der Natur dienend einfügte und dessen Schönheit erläuterte. Vor allem in dieser Rolle, die sie aus ihren »sprechenderen« Vorläufern, den Inschriften, übernahm, sollte die Statue im Garten des 18. Jahrhunderts willkommen sein.

- 1 DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph: La Théorie et la pratique du jardinage, Paris 1709, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung der Ausgabe von 1722 durch Franz Anton Danreiter, unter dem Titel: Die Gärtnerer sowohl in ihrer Theorie oder Betrachtung als Praxi oder Übung, Augsburg 1731, ND Leipzig 1986, S. 117ff. Auf die Veränderungen des Textes in der Übersetzung kann ich hier nicht eingehen.
- 2 BRESCH-BAUTIER, Geneviève/PINGEOT, Anne: Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries, Paris 1986; ROSASCO, Betsy: The Sculptures of the Château de Marly During the Reign of Louis XIV, Diss. New York 1980; vgl. auch Sammlung von Nachrichten über Skulpturen in Gärten des frühen 18. Jahrhunderts bei DENNERLEIN, Ingrid: Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich, Diss. 1962, Worms 1981, S. 26, S. 52, S. 170.
- 3 Skulpturen im Gärten zählten meistens nicht zum beweglichen Gut und sind daher in Nachlassinventaren nur selten erfaßt. In Gartenpläne sind sie oft überhaupt nicht, in fast allen Fällen aber unvollständig eingetragen. Nur für die königlichen Domänen sind die Statuen vollständig und mit Angabe des Themas aufgenommen (Archives nationales, O1* 1969A, Inventaire général des figures ... dans les jardins, Maisons royales, Magazines ...«, 1722).
- 4 So zu Recht WEBER, Gerold: Der Garten von Marly (1679-1715), Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1975, S. 58.
- 5 Dies hat CHÂTELET-LANGE, Liliane: Die »Statue à l'antique« im französischen Garten des 16. Jahrhunderts. Zur Renaissance eines plastischen Themas, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 41, 1987, S. 97-105, dargestellt.
- 6 Über die Antikensammlung des Kardinals Richelieu informieren DE BOISLISLE, A.: Les Collections de sculptures du Cardinal de Richelieu, Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France 42, 1881, S. 71-128; MONTEBAULT, Marie/SCHLODER, John: L'album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu, Paris 1988.
- 7 MONTEBAULT/SCHLODER 1988 (wie Anm. 6), S. 81f., S. 127f. (Appendix O, Nr. 1-44); Abb. 21, Abb. 28.
- 8 CHÂTELET-LANGE, Liliane: Le »Museo di Vanves« (1560). Collections de sculptures et musées au XVIIe siècle en France, Zeitschrift für Kunstgeschichte 38, 1975, S. 275.
- 9 MONTEBAULT/SCHLODER 1988 (wie Anm. 6), Nr. 18-21. Die Identifikation als »Morpheus« bzw. »Homer« stammt von VIGNIER, B.: Le Chateau de Richelieu ou l'histoire des dieux et des héros de l'Antiquité avec des réflexions morales, Saumur 1676, S. 149, S. 156. Die vier Hermen befinden sich heute als Leihgabe des Louvre im Musée des Beaux-Arts in Tours.
- 10 MONTEBAULT/SCHLODER 1988 (wie Anm. 6), S. 128 (Appendix O, Nr. 6 und Nr. 19).
- 11 Vgl. SARAZIN, Jacques. Sculpteur du Roi 1592-1660, Paris 1992, S. 29ff., S. 77; CHALEIX, Pierre: Philippe de Buyster. Contributions à l'histoire de la sculpture française du XVIIe siècle, Paris 1967, S. 32ff., Taf. 4 und 5.
- 12 Weitere Gartenskulpturen aus Stein sind aus Quellen bekannt. Die Art der Aufstellung ist in diesen Fällen nicht sicher zu rekonstruieren. Vgl. z. B. die »six figures allégoriques sur les plaisirs de la vie; elles représentent la Jeunesse, la Santé, la Richesse, l'Amour, la Musique et l'Allegresse« von Louis Lerambert, die sich im Landhaus des Marquis de Dampierre in Sèvres befanden. (DUSSEUX, Louis-Etienne/SOULIÉ, Eudore: Mémoires inédits sur la vie et sur les ouvrages des membres de l'académie royale de peinture et de sculpture, Paris 1854, Bd. 1, S. 332; SOUCHAL, François: French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV, London 1977-1987, Bd. 2, S. 395f., Nr. 21-26)
- 13 FRANCASTEL, Pierre: La Sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français, Paris 1930, S. 9f.; WEBER, Gerold: Brunnen- und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Ludwig XIV., Worms 1985, S. 93; CHÂTELET-LANGE 1987 (wie Anm. 5), S. 105. Zu Vaux-le-Vicomte vgl. u.a.: BONNAFFÉ, Edmond: Le Surintendant Fouquet, Paris 1882; CORDEY, Jean: Vaux-le-Vicomte, Paris 1924; HAZLEHURST, F. Hamilton: Gardens of Illusion. The Genius of André Le Nostre, Nashville 1980, S. 17ff.; WEBER 1985, S. 89ff., S. 266ff.
- 14 Vgl. das Inventar vom 17. 7. 1665 (BONNAFFÉ 1882, S. 71) und das »Mémoire des figures qui sont à Vaux« vom 2. 3. 1687 (ebenda, S. 73f.). Die einzige Bronze unter den Antiken, der »Betende Knabe«, gelangte 1747 in den Besitz Friedrichs des Großen und wurde in Sanssouci/Potsdam aufgestellt (Beschreibung der antiken Skulpturen. Königliche Museen zu Berlin, Berlin 1891, Nr. 2).
- 15 DE LÉPINOIS, E./DE MONTAIGLON, A.: Nicolas Poussin. Lettres de Louis Fouquet à son frère Nicolas Fouquet 1655-56, Archives de l'art français, NS 2, 1862, S. 267-309.
- 16 LÉPINOIS/MONTAIGLON 1862 (wie Anm. 15), S. 298, Brief vom 29. 2. 1656.
- 17 LÉPINOIS/MONTAIGLON 1862 (wie Anm. 15), S. 287ff., Brief vom 2. 8. 1655.
- 18 Vgl. auch den Brief des Kriegsministers Louvois an den Direktor der französischen Akademie in Rom, La Teulière, vom 30. 3. 1682 (Biver, Paul: Histoire du château de Meudon, Paris 1923, S. 71).
- 19 Vielleicht Bernardo Fiorito, der 1643-49 in der Pfarrei S. Andrea delle Fratte wohnte und die Büsten an den Grabmälern von Pietro da Cortona († 1669) in SS. Martina e Luca und Salvator Rosa († 1673) in S. Maria degli Angeli schuf. Vgl. auch PASCOLI, Lione: Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, Rom 1736, Bd. 2, S. 142ff.
- 20 BOSSELLI, Orfeo: Osservazioni della scultura antica, hg. v. Phoebe Dent Weil, Florenz 1978; MONTAGU, Jennifer: Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art, New Haven/London 1989, S. 149, S. 151f.
- 21 LÉPINOIS/MONTAIGLON 1862 (wie Anm. 15), S. 293, Brief vom 23. 8. 1655.
- 22 LÉPINOIS/MONTAIGLON 1862 (wie Anm. 15), S. 297 (27. 12. 1655), S. 300 (7. 3. 1656)
- 23 BLUNT, Anthony: The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue, London 1966, S. 148ff., Nr. 219-231.
- 24 Jean Aymar Piganiol de La Force: Nouvelle description de Versailles et de Marly, Paris 1701, Bd. 2, S. 282f., S. 314f.; vgl. BLUNT 1966 (wie Anm. 23), S. 149f.
- 25 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), S. 148ff., hält insgesamt noch dreizehn Hermen für ursprünglich. COURAL, Jean: Les Termes de Poussin à Versailles, Revue des Arts 10, 1960, S. 73, hatte jedoch schon die »Flora« (Blunt 1966, Nr. 224) eliminiert. SOUCHAL 1977ff., Bd. 2, S. 193, Nr. 1, schreibt sie Lacroix zu, ihr Gegenstück, die »Bacchante« Pierre Laviro (ebenda, Bd. 2, S. 207f., Nr. 3). »Sommer« (Ceres) und »Winter« von Théodon wurden erst 1690 geliefert (ebenda, Bd. 3, Nr. 4 und 5, S. 289f.). Elf Hermen hält für ursprünglich: Hoog, Simone (Hg.): Manière de montrer les jardins de Versailles par Louis XIV, Paris 21992, S. 81.
- 26 BELLORI, Giovan Pietro: Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni, Rom 1672, S. 436f. hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. 452.
- 27 BERSHAD, David: Domenico Guidi and Nicolas Poussin, Burlington Magazine 113, 1971, S. 544-547.
- 28 BERTOLOTTI, Antonino: Esportazione di oggetti di belle arti da Roma in Francia nei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX, Archivio storico di Roma 3, 1878/79, S. 177. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Katrin Kalveram (Rom), die mir auch für zahlreiche andere Punkte dieser Untersuchung mit ihrer Kenntnis der römischen Skulptur und der Villen im 17. Jahrhundert großzügig weiterhalf. Vgl. auch: Objets d'art transportés de Rome en France du seizième au dix-neuvième siècle, 1541-1864. Documents recueillis et publiés par M. A. Bertolotti, traduits et annotés par M. Pol Nicard, Nouvelles Archives de l'Art français, NS 2, 1880/81, S. 68f.
- 29 Guglielmo Boschetto ist aus anderen Quellen bisher als Zwischenhändler für Luxuswaren nicht bekannt. Möglicherweise bediente sich

- Louis Fouquet Boschettos als eines Strohmanns, um die Sendung geheimzuhalten. Er hatte seinem Bruder schon am 11. 1. 1656 eine Lieferung angekündigt, mußte aber am 29. 2. 1656 berichten, »Abbé Elpidio [Benedetti] et Son Eminence [Mazarin]« hätten davon erfahren (Lépinos/Montaiglon 1862 (wie Anm. 15), S. 298, S. 300). Ob die Lieferung erfolgte, ist unklar, bei BERTOLOTTI 1878/79 (wie Anm. 28) ist für 1656 keine verzeichnet.
- 30 Zu der Lieferung gehörten außerdem die folgenden Objekte aus Marmor: »Due colonne di africano ordinario di palmi 12. – Un tavolino di porfido di palmi 3 1/2 – Una tavola di marmo con diverse pietre moderne. – 2 buffetti di alabastro di Sicilia – Due vasetti piccoli di porfido moderni – Due navicelle di bianco e nero di Carrara – Una testa moderna di marmo e busto di alabastro.« (BERTOLOTTI 1878/79 (wie Anm. 28), S. 177). Sie sind im Inventar von Vaux-le-Vicomte 1665 und zum Teil noch 1687 nachzuweisen (BONNAFFÉ 1882 (wie Anm. 13), S. 71ff.)
- 31 BONNAFFÉ 1882 (wie Anm. 13), S. 70; vgl. BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Abb. bei S. 153.
- 32 GUIFFREY, Jules (Hg.): Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV, 5 Bde., Paris 1881-1902, Bd. 2, Sp. 328, Sp. 463.
- 33 Die »Ceres« ist als einzige der sechzehn Hermen nicht in Simon Thomassins »Recueil des Figures, Groupes, Termes ... tels qu'ils se voyent à present dans le Château et Parc de Versailles« (1694) abgebildet (vgl. DE MONTAIGLON, A. (Hg.): Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, Paris 1887ff., Bd. 2, S. 92ff.). Sie ist jedoch in Piganols Führer von 1701 (wie Anm. 24), Bd. 2, S. 314f. erwähnt.
- 34 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. 225. Vincenzo Cartari: Le vere e nove imagini de gli dei delli antichi [1556], Padua 1615, Nachdruck New York/London 1979, S. 326, S. 327: »La Civetta ancora fu posta alle volte su l'elmo a Minerva.«, S. 339; COMES, Natalis: Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem, [1551], Venedig 1567, ND 1976, S. 95b.
- 35 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. 222. Vgl. CARTARI 1615 (wie Anm. 34), S. 133; COMES 1567 (wie Anm. 34), S. 140b, S. 142b, S. 143a.
- 36 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. 219.
- 37 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. 230; CARTARI 1615 (wie Anm. 34), S. 368; COMES 1567 (wie Anm. 34), S. 149a. Die Herme entspricht in diesem ergänzten Zustand nicht Belloris Beschreibung (s.o.). Alle erneuerten Hermen zeigen denselben breiteren Schaft wie die seit 1679 geschaffenen »Vier Jahreszeiten« und die »Ceres«.
- 38 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. 226.
- 39 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. 227, identifiziert die Herme als »Venus«, um sie von der »Flora« (Frühling) abzugrenzen, die er noch für ursprünglich zugehörig hielt.
- 40 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. 223. Die Identifikation der Herme, die Thomassin zufolge »Morpheus« darstellte, begründete BLUNT 1966, S. 152, nach Cartari und Horaz. Vgl. auch GYRALDUS, Lilius: De Deis Gentium varia et multiplex historia, Basel 1548 (Nachdruck New York/London 1976), S. 403f.
- 41 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. 220; CARTARI 1615 (wie Anm. 34), S. 313, S. 547f.; COMES 1567 (wie Anm. 34), S. 205b, S. 206a.
- 42 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. 221; CARTARI 1615 (wie Anm. 34), S. 145; COMES 1615 (wie Anm. 34), S. 206a.
- 43 VAN HELSDINGEN, H.W.: Notes on Two Sheets of Sketches by Nicolas Poussin for the Long Gallery of the Louvre, Simiolus 5, 1971, S. 172-184. Van Helsdingen wies nach, daß Poussin für die Ausarbeitung der Herkulesbilder eine französische Ausgabe von Natalis Comes' Handbuch benutzte. Für das Blatt mit der Weihe des Füllhorns an Jupiter, die Comes, nicht aber Cartari erzählt, vgl. N. und A. Henderson: Nouvelles recherches sur la décoration de Poussin pour la Grande Galerie, Revue du Louvre 27, 1977, S. 231, Abb. 11. Den Mythos vom Horn des Achelous malte Poussin 1637 in einem heute nur im Nachstich bekannten Gemälde (BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. L 63, S. 163).
- 44 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), S. 153; jetzt auch PALMA, Beatrice/DE LACHENAL, Lucilla: Museo Nazionale Romano. Le sculture I,5. I Marmi Ludovisi, Rom 1983, Nr. 66, 68, 70, 72, 74, 76, S. 156ff. Leider ist nicht bekannt, wie die Hermen ergänzt waren und was die beiden modernen Stücke darstellten, die die Antiken auf die zum Aufstellungs-ort am Casino Ludovisi passende Achtzahl erweiterten. In den Inventaren (ebenda, Bd. 4, S. 78, S. 89f.) werden nicht alle Hermen benannt. Lediglich die »Athena«, der »Dionysos« als »Vesta«, der bärtige »Herkules« mit Keule und Füllhorn und der jugendliche »Herkules« mit Keule (»Ercoli«, der zweite heute »Theseus«) sind im Inventar von 1641 identifiziert (ebenda, Bd. 4, Nr. 266/67, Nr. 286/87). Zu den Herkulesdarstellungen in italienischen Gärten vgl. COFFIN, David R.: The Villa in the Life of Renaissance Rome, Princeton 21988, S. 328f.; Ders.: Gardens and Gardening in Papal Rome, Princeton 1991, S. 89ff., S. 96ff. MACDOUGALL, Elisabeth Blair: Imitation and Invention: Language and Decoration in Roman Renaissance Gardens, Journal of Garden History 5, 1985, S. 128.
- 45 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), S. 152f. mit den Angaben aus Thomassin und Piganol. Blunt identifiziert den Kranz als Lorbeer und Narzisse, die dargestellte Gottheit daher, unter Vorbehalt, als Apoll.
- 46 PALMA/DE LACHENAL 1983 (wie Anm. 44), Bd. 5,1, Nr. 74. Die Identifikation als Hermes schlagen die Autorinnen mit Bedenken vor; der Titel, den die Herme im 17. Jahrhundert trug, ist unbekannt.
- 47 OVID, Metamorphosen XIV, 649; PROPERZ IV, 2, 58f., zum Blütenkranz auch Vers. 45f. Von den mythographischen Handbüchern des 16. Jahrhunderts enthält nur Cartari ausführliche Angaben zu Vertumnus und Pomona. Cartari 1615 (wie Anm. 34), S. 244-248 druckt eine italienische Übersetzung von Properz' Ode ab, die jedoch die Verse zum Kultbild auf dem Forum, zum Attribut der Sichel, nicht enthält. Im Garten von Sceaux stand zu einem späteren Zeitpunkt die als antik deklarierte Statue eines (bärtigen) Vertumnus mit Sichel (DE MONTFAUCON, Bernard: L'Antiquité expliquée, benutzt im Nachdruck der englischen Ausgabe, London 1721-25: The Supplement to Antiquity explained, London 1725, New York/London 1976, S. 93 u. Taf.25, hier Abb. 30)
- 48 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Nr. 228.
- 49 CARTARI 1615 (wie Anm. 34), S. 403ff.
- 50 RIPA, Cesare: Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità .. Rom 1603, S. 290f. Vgl. BLUNT 1966, S. 152. Ripa unterscheidet die vernünftige »Liberalità« von der blinden »Prodigialità« (S. 413f.).
- 51 FÉNELON: Dialogue. Chromis et Mnasilé. Jugement sur différentes statues, in: Œuvres complètes, Paris 1850, Bd. 6, S. 338f.
- 52 PRESSOUYRE, Silvia: Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600, Rom/Paris 1984, Bd. 2, Kat.Nr. 11, S. 390f., fig.100-102, 104. Zum Anspruch auf Korrektheit bei den Ergänzungen der Borghesischen Antiken vgl. KALVERAM, Katrin: Die Antikensammlung des Kardinal Scipione Borghese, Diss.München 1990.
- 53 CARINCI, Filippo/KEUTNER, Herbert/MUSSO, Luisa: Catalogo della Galleria Colonna. Sculture, Rom 1990, Nr. 129, S. 240ff.
- 54 BOSELLI 1978 (wie Anm. 20), fol.79v.
- 55 LÉPINOIS/MONTAIGLON 1862 (wie Anm. 15), S. 284 und DENT WEIL 1978 (wie Anm. 20), S.xvii und Anm. S. 29 nahmen an, Boselli sei wegen der geringen Qualität seiner Skulpturen von Poussin nicht zur Mitarbeit herangezogen worden. Auch dem Hl.Benedikt in S.Ambrogio/Rom, den Boselli nach einem Modell von François Duquesnoy ausführte und der bis zur Wiederentdeckung der »Flora« das einzige bekannte Werk des Bildhauers war, kann man eine hohe Qualität in der Marmorarbeit nicht absprechen.(MONTAGU, Jennifer: Roman Baroque Sculpture, New Haven/London 1989, S. 149, Abb. 200). Zudem ist es mehr als wahrscheinlich, daß Louis Fouquet auf die Auswahl der Bildhauer Einfluß nahm. Boselli gehörte dabei, wie der oben zitierte Brief bezeugt, zu seinen Favoriten.
- 56 BLUNT 1966 (wie Anm. 23), S. 153f., Nr. 155, S. 113.
- 57 New York, Metropolitan Museum. Vgl. MARTINELLI, Valentino: Novità Berniniane 4. »Flora« et »Priapo«, i due termini già nella Villa Borghese a Roma, Commentari 13, 1962, S. 267ff. Pietro Bernini erhielt das Honorar für die Hermen im Juli 1616.
- 58 Vgl. BLUNT 1966 (wie Anm. 23), S. 153f. zu den Hermen Ludovisi und Hermen in Gemälden Poussins. Die Schriftquellen zu Statuen in

Villen der römischen Republik und frühen Kaiserzeit sind am vollständigsten zusammengestellt und ausgewertet bei: NEUDECKER, Richard: Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien, Mainz 1988; zum Tusculanum Ciceros dort S. 12ff.

- 59 PLINIUS, nat.hist.19,20, berichtet, in Gärten und auf dem Markt seien zum Schutz gegen Neider »satyrica signa« aufgestellt. Leon Battista Alberti dagegen empfiehlt, dabei Zurückhaltung zu üben: »Statuas ridiculas per ortum non reprobō, modo nihil obsceni.« (De re aedificatoria IX,4, Mailand 1966, Bd. 2, S. 809). Ausdrücklich warnt er vor dem »Priap«: »Non enim quales [statuas] in ortis ridiculas illius avistuporis dei ... ponendas censeo.« (VII,17). Diese Warnung wird von GYRALDUS 1548 (wie Anm. 40), S. 403, zitiert.
- 60 Vgl. z. B. Israëil Silvestres Stich zum Casino Ludovisi (Palma/de Lachenal 1983 (wie Anm. 44), Bd. 1, 4, S. 10, Abb. 10) Weitere Beispiele bei COFFIN 1991 (wie Anm. 44), S. 76ff.
- 61 Vgl. GYRALDUS 1548 (wie Anm. 40), S. 24f. Auch den dort erwähnten Fruchtbarkeitsgöttern nach Varro, I,1, entspricht die Serie nicht.
- 62 BONNAFFÉ 1882 (wie Anm. 13), S. 69f. Auf Veduten des Gartens von Israëil Silvestre sind erheblich mehr Skulpturen abgebildet. Aus dem Inventar geht hervor, daß einige Teile von Statuen und Hermen in den Gebäuden lagerten, sicher um noch aufgestellt zu werden. Silvestre zeigt also einen nie erreichten, aber erwünschten Zustand (die meisten Abbildungen in HAZLEHURST 1980 (wie Anm. 13), S. 29ff.).
- 63 Vgl. CORDEY 1924 (wie Anm. 13), S. 54ff. Eine Allegorie ist in den Quellen nicht identifiziert.
- 64 CORDEY 1924 (wie Anm. 13), S. 65.
- 65 WEBER 1985 (wie Anm. 13), S. 92f.
- 66 Vgl. besonders die Vedute von Perelle, BLUNT 1966 (wie Anm. 23), Abb. bei S. 153.
- 67 BONNAFFÉ 1882 (wie Anm. 13), S. 70, S. 73. Sie Statue war schon 1687 beschädigt. Sie ist heute verschollen. Giovanni Bologna's Bronzestatue, die in zahlreichen Exemplaren erhalten ist, stellt »Architectura« dar, wurde jedoch häufig als »Geometrie« identifiziert. Vgl. GIAMBOLOGNA 1529-1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik, Wien 1978, Nr. 67, S. 98ff.
- 68 WEBER 1985 (wie Anm. 13), S. 93; Ders.: Charles le Brun »Recueil de divers desseins de fontaines«, Münchner Jahrbuch für Kunstgeschichte 82, 1981, S. 171ff.
- 69 FRANCASTEL 1930 (wie Anm. 13), S. 1ff.
- 70 Zur Zahl der Skulpturen vgl. SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 127ff., Nr. 9 (Houzeau).
- 71 GUIFFREY 1881ff. (wie Anm. 32), Bd. 1, Sp. 21, Sp. 27; SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 127ff., Nr. 9.
- 72 HAZLEHURST 1980 (wie Anm. 13), Abb. 8ff.
- 73 DUSSIEUX/SOULIÉ 1854 (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 329.
- 74 DUSSIEUX/SOULIÉ 1854 (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 445, dort auf 1664 datiert; SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 128. Vier von diesen Hermen sind auf Jean Le Pautre's Stich zum Fest von 1668 abgebildet (Hazlehurst 1980 (wie Anm. 13), Abb. 47), zwei andere sind auf Silvestres »Veüe du Chasteau de Versailles, du costé du Jardin« (1674, HAZLEHURST 1980 (wie Anm. 13), Abb. 54) zu sehen. Die Darstellungen stimmen nicht überein.
- 75 GUIFFREY 1881ff. (wie Anm. 32), Bd. 1, Sp. 21; DUSSIEUX/SOULIÉ 1854 (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 333; SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 392f., Nr. 9.
- 76 Vgl. den Plan vom 30. 10. 1692, Archives Nationales, Versement d'Architecture LXVII, 45; ausgewertet bei SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 128. Außer den hier im Text genannten Hermen sind in diesem Plan die folgenden Paare eingetragen: Ariadne/Bacchus, Hercules/Omphale, Venus/Adonis, Apoll/Daphne.
- 77 Abbildung des Details bei SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 127.
- 78 Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Va 78f.; SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 392.
- 79 SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 393f., Nr. 16.
- 80 SARAZIN, Jacques 1992 (wie Anm. 11), S. 65f., mit dem Hinweis auf den Kentaur der Sammlung Borghese (HASKELL, Francis/PENNY, Ni-

colas: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900, New Haven/London 21982, S. 179f., Nr. 21). Als antike Quelle des Motivs vgl. auch Plinius, nat.hist. 36, 41.

- 81 DUSSIEUX/SOULIÉ 1854 (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 288, S. 333.
- 82 Zum Ablauf der Arbeiten in Versailles vgl. WEBER 1985 (wie Anm. 13), S. 273f.
- 83 Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Va 78f.
- 84 HASKELL/PENNY 1982 (wie Anm. 80), Nr. 38, S. 212f.
- 85 HASKELL/PENNY 1982 (wie Anm. 80), Nr. 41, S. 217f.
- 86 DE LA FONTAINE, Jean: Les Amours de Psyche et de Cupidon, Paris 1669; DE SCUDÉRY, Madeleine: La Promenade de Versailles dédiée au Roi, Paris 1669, ND Genf 1979.
- 87 DUSSIEUX/SOULIÉ 1854 (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 333.
- 88 WEBER 1981 (wie Anm. 68), S. 171ff. mit weiterer Literatur.
- 89 FRANCASTEL 1930 (wie Anm. 13), S. 103ff.; WEBER 1981 (wie Anm. 68), S. 156ff., Abb. 7 und 8.
- 90 SOUCHAL, François: Les Statues aux façades du Château de Versailles, Gazette des Beaux-Arts VI, 79, 1972, S. 26.
- 91 Hier zitiert nach HASKELL/PENNY 1982 (wie Anm. 80), S. 37ff. Zum Bestand an Antiken im Garten von Versailles vgl.: PINATEL, Christiane: Les statues antiques des jardins de Versailles, Paris 1963; zur Vorgehensweise beim Kopieren am Beispiel der »Vetturia« von Pierre Le Gros (1692) vgl. MONTAGU 1989 (wie Anm. 55), S. 169ff.
- 92 Zu den »Jahreszeiten« von Lacroix, Laviron und Théodon s.o. Anm. 20; für die rund dreißig Hermen, die bis zum Ende des Jahrhunderts in Versailles aufgestellt wurden, vgl. die Einzelnachweise bei SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12)
- 93 Zur Geschichte des Bosketts WEBER 1985 (wie Anm. 13), S. 301f., HAZLEHURST 1980 (wie Anm. 13), S. 106f., Abb. 80/81.
- 94 Voyage des Ambassadeurs de Siam en France, Mercure 1686, Nov. II, S. 272ff.
- 95 Manière de montrer 1992 (wie Anm. 25), S. 37, Kommentar von Simone Hoog S. 85. 1699 wurde die Gruppe an das Bassin d'Apollon versetzt, seit 1702 steht sie als Point-de-vue in der Nordachse hinter dem Bassin de Neptune. Vgl. auch Lorenz Seelig: Zu Domenico Guidis Gruppe »Die Geschichte zeichnet die Taten Ludwigs XIV. auf, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 17, 1974, S. 81-104.
- 96 HERDING, Klaus: Pierre Puget. Das bildnerische Werk, Berlin 1970, S. 95ff.; SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 3, S. 196, Nr. 20, S. 199f., Nr. 24. Zur fehlenden thematischen Bindung an die Statuen in der Allée Royale, die Fragmente eines nicht vollendeten Programms über die Tugenden der Hölflinge und des Herrschers, vgl. ROSASCO 1980 (wie Anm. 2), S. 18ff.
- 97 Im Plan von Girard/Raymond 1714 (WEBER 1985 (wie Anm. 13), Abb. 256) die Nummern 141-143 und 87-89. Die Kopie der Castor- und Pollux-Gruppe wurde von Coysevox 1685 angefertigt, sie stand ursprünglich in der Galerie des Antiques (SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 195, Nr. 42, für das Original in den Sammlungen Ludovisi, dann Christine von Schweden vgl. HASKELL/PENNY 1982 (wie Anm. 80), S. 173ff., Nr. 19). »Paetus und Arria« (Sammlung Ludovisi) wurden 1684-88 von Lespignola kopiert (SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 413, Nr. 12; HASKELL/PENNY 1982 (wie Anm. 80), S. 282, Nr. 68)
- 98 »R« und »S« im Plan von 1714 (WEBER 1985 (wie Anm. 13), Abb. 256), ausgeführt von Coysevox und Tuby (SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 191, Nr. 35; Bd. 3, S. 357f., Nr. 64).
- 99 »b« und »c« im Plan von 1714 (WEBER 1985 (wie Anm. 13), Abb. 256), ausgeführt von Drouilly und Dugoulon (SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 266, Nr. 14)
- 100 »d«, »f«, »g« im Plan von 1714 (WEBER 1985 (wie Anm. 13), Abb. 256).
- 101 Nr. 166 im Plan von 1714 (WEBER 1985 (wie Anm. 13), Abb. 256).
- 102 »n« und »o« im Plan von 1714 (WEBER 1985 (wie Anm. 13), Abb. 256). Die Kopie der Venus stammt von Coysevox (1686 vollendet, heute im Louvre, in Versailles durch den aus Marly stammenden Bronzeuß der Brüder Keller ersetzt), die des »Schleifers« von Foggini (1684, heute im Jardin des Tuileries, in Versailles durch den Bronzeabguß der Brüder Keller ersetzt). Vgl. SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1,

- S. 191f., Nr. 37a; BRESCH-BAUTIER/PINGEOT 1986 (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 192ff., Nr. 158); für die Antiken aus der Sammlung Medici vgl. HASKELL/PENNY 1982 (wie Anm. 80), S. 321, Nr. 86).
- 103 Nr. 149 und 81 im Plan von 1714 (WEBER 1985 (wie Anm. 13), Abb. 256). Die Kopien wurden von Monnier und Coysevox ausgeführt. Vgl. SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 3, S. 137, Nr. 4; Bd. 1, S. 190, Nr. 33, für die Antiken: HASKELL/PENNY 1982 (wie Anm. 80), S. 224ff., Nr. 44; S. 280ff., Nr. 67.
- 104 MERCURE 1686, Nov. II, S. 143ff.: »Mr. de Louvois qui ne cherche qu'à embellir les Bastimens du Roy, et à faire paroistre la grandeur de Sa Majesté, s'est imaginé de faire fondre en bronze tout ce que l'Antique a de beau en Marbre, et son dessein a parfaitement réussi.« Vgl. HASKELL/PENNY 1982 (wie Anm. 80), S. 41; Manière de montrer 1992, S. 24, S. 77; PRESSOUYRE, Silvie; Les fontes de Primatice à Fontainebleau, Bulletin monumental 27, 1969, S. 223-229.
- 105 Eine Ausnahme ist die bereits zitierte »Eloge: Fénelons zur »Liberalitas«. Anhand dieser Herme werden dem Duc de Bourgogne Fragen des Decorums und detaillierte Kenntnisse aus der Mythologie vermittelt (vgl. Anm. 51).
- 106 Manière de montrer 1992 (wie Anm. 25), S. 20, S. 32f.
- 107 Zum Bestand: Nachlaßinventar François-Michel Le Tellier, marquis de Louvois 1691, Archives nationales, MC LXXV, 530, Nr. 1555-1588. Zum Antikenbesitz des Kardinals de Guise: ROMMIER, Lucien: Les origines politiques des guerres de religion, Paris 1913, Bd. 1, S. 47, Anm. 4. Für Beschreibungen Meudons aus der Zeit vor 1679 vgl. CHÂTELET-LANGE 1975 (wie Anm. 8), S. 275; Sebastiano Locatelli: Voyage en France (1664-65), Paris 1905, S. 103.
- 108 Schloß Sceaux wurde nach dem Tod des Marquis de Seignelay (1691) für dessen Erben an den Duc du Maine, legitimierten Sohn Ludwigs XIV., verkauft. Anlässlich der Verhandlungen wurde ein Inventar der Statuen angefertigt (Archives nationales, O1 1905). Herangezogen wird hier auch das Nachlaßinventar des Duc du Maine (1736, Archives nationales, MC VIII, 1015). Einige Statuen sind in den Plan Jean Mariettes (1738) eingetragen. Zahlreiche Stücke identifizierte bereits DE CATHEU, Françoise: Le décor du château et du parc de Sceaux, Gazette des Beaux-Arts VI, 21, 1939, S. 287-304.
- 109 CATHEU 1939 (wie Anm. 108), S. 303; Etat 1700 (O1 1905).
- 110 Der »Fechter« ist erstmals im Etat von 1700 erwähnt (Nr. 5). Damals stand er mit zwei anderen, nicht benannten Marmorstatuen auf der Balustrade über dem Kanal. Auf diesen Platz kehrte die Bronze im späteren 18. Jahrhundert zurück (vgl. CATHEU 1939 (wie Anm. 108), Abb. S. 40), nachdem sie eine Zeitlang in der Hauptachse aufgestellt war (vgl. RIGAUD, Jacques »Veüe des Parterres« und seine »Veüe du chateau de Sceaux prise du haut de l'Allée de la Diane«). Hier ersetzte der »Fechter« den »Hercules Gaulois« von Puget, der inzwischen seinen dritten und endgültigen Standort in Sceaux, als Point-de-Vue in der Allee, die von der Salle des Marmoriers ausging, erhalten hatte (»b« bei Mariette 1738). Zu den zahlreichen im 17. Jahrhundert in Frankreich verbreiteten Kopien des »Fechters« vgl. BRESCH-BAUTIER/PINGEOT 1986 (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 440f. Zur Präsentation der Bronzen im Kontrast gegen den Himmel vgl. die Statuen auf der Brüstung des Parterre du Midi in Versailles (s.o.).
- 111 CATHEU 1939 (wie Anm. 108), S. 302, heute im Louvre.
- 112 FAUGÈRE, A.P. (Hg.): Journal d'un voyage à Paris en 1657-1658, Paris 1862, S. 292f.: »Au bout du parterre on trouve une statue de bronze qui représente le rapt de Panthée (!) par Mercure. La reine de Suede en a fait present au Sr. Servien, et affin que personne ne l'ignorast, il y a sur le piedestal, qui est de marbre blanc et noir, escrit en lettres dorées le nom de celle qui l'a donnée, ses tiltres et tout ce qu'une si belle liberalité peut produire d'eloges et de loüanges.« Die Provenienz auf dem Sockel zu vermerken, war seit dem 16. Jahrhundert geläufig. Der später nach Versailles verbrachte antike »Jupiter« hatte an seinem vorhergehenden Standort in Besançon die folgende Inschrift: »Hanc Jovis Nobilem Statuam, Delicias olim in vinea Mediceorum Romae/Illustrissima Domina, Margarita ab Austria Ducissa/Camarini Anno MDCXLI a Granvella cum ibi/Tum Caesaris vices ageret, donavit, qui eam/Vesuntium transtulit, et hoc loco posuit/Anno MCXLVI.« (MONTFAUCON 1725 (wie Anm. 47), Bd. 1, S. 28f.; Vgl. auch BROWN, C. Malcolm: Marten van Heemskerck, the Villa Madama Jupiter and the Gonzaga Correspondence, Gazette des Beaux-Arts VI, 94, 1979, S. 49ff.; zur Restaurierung durch Drouilly, SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 266f., Nr. 16.)
- 113 PIGANIOU 1718 (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 381; Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville: Voyage pittoresque des environs de Paris, Paris 1755, S. 157; die falsche Angabe ist übernommen bei HAZLEHURST 1980 (wie Anm. 13), S. 235.
- 114 Louvre; IAD Louvois 1691, AN MC LXXV, 530, Nr. 1554 (»à la descente de l'orangerie«, 1200 livres). Zur Zuschreibung: Rustici in France, in Studies in the History of Art, FS William E. Suida, London 1959, S. 210ff., Abb. 4f. Es ist möglich, daß der »Apoll« zum alten Statuenbestand von Meudon, aus der Zeit der Duchesse d'Etampes, gehörte. Die Statue ging 1691 nicht in den Besitz der Witwe Louvois über. Erst 1709 ist sie wieder in Quellen belegt. Demnach erwarb sie der Bildhauer François Girardon für 3700 livres von einem gewissen Bosc, vielleicht dem Marchand-Joaillier Silvestre Bosc; für 3000 livres an Ludwig XIV. verkauft, wurde sie in der Mittelnische im Treppenhause des Château Neuf in Meudon aufgestellt, wo sie bis zur Revolution verblieb (Vgl. RAMBAUD, Mireille: Les dernières années de François Girardon, GBA VI, 82, 1973, S. 101, S. 11, Anm. 15; GUIFFREY 1881ff. (wie Anm. 32), Bd. 5, Sp. 340, dort irrtümlich als Werk Girardons bezeichnet. Die Unklarheit auch bei SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 2, Nr. 99, S. 73. Daß es sich bei der Figur sicher um den »Apoll« Rusticus handelte, belegt das »Inventaire général des figures ... dans les jardins, Maisons Royales, Magazins« des Bildhauers Masson von 1722 (O1* 1969A, S. 189): »une figure d'Apollon de Bronze Antique (!) nuë ayant le bras droit sur la tête et tenant son arc de la gauche sur le serpent Python de six pieds de haut.« Vgl. auch das Inventar vom 12./22. 8. 1792, AN, F17 1036A).
- 115 DE FRANQUEVILLE, Robert: Pierre de Franqueville, Paris 1968, S. 76f.; BRESCH-BAUTIER/PINGEOT 1986 (wie Anm. 2), Bd. 2, Nr. 164, S. 200f.
- 116 vgl. Etat 1700 (AN, O1 1905). Außerdem waren zwei große Vasen an der Grenze zwischen Schloßterrasse und Parterre aufgestellt (RIGAUD, Jacques: »Veüe du chateau de Seaux et du petit Parterre qui conduit à l'Orangerie«). Nur die Position der beiden Stücke erinnert an die Situation in Versailles, die heute im Jardin des Tuileries erhaltenen Vasen sind mit Akanthusblättern und Kanneluren dekoriert (BRESCH-BAUTIER/PINGEOT 1986 (wie Anm. 2), Bd. 2, Nr. 401, S. 459f.).
- 117 Vgl. auch das Parterre du Tibre in Fontainebleau, in dem das Thema in Bildern der zwölf Monate breiter ausgeführt war (SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 22f.).
- 118 Heute in Sceaux, Marsy zugeschrieben, vgl. HEDIN, Thomas: The Sculpture of Gaspard and Bathazard Marsy, Columbia 1983, S. 222.
- 119 Abgebildet bei MONTFAUCON 1725 (wie Anm. 47), Suppl. I., Taf. 25 bei S. 93. Die Statue ist im Etat von 1700 nicht ausdrücklich erfaßt.
- 120 Vgl. WEBER 1985 (wie Anm. 13), S. 150, Abb. 210 (Le Blond, Aquarell aus dem Perelle-Album, Louvre, Cabinet des Dessins, Nr. 34223). Der Etat 1700 (AN, O1 1905) verzeichnet hier vier Hermen aus schwarzem Marmor, 18 Büsten, darunter die »Vier Jahreszeiten« (Nachlaßinventar des Duc du Maine, AN, MC VIII, 1015, 4. 6. 1736), aus verschiedenen Marmorarten und vier kleine Statuen aus weißem Marmor. Diese Skulpturen sind im einzelnen nicht mehr nachzuweisen.
- 121 Heute im Jardin des Tuileries, vgl. BRESCH-BAUTIER/PINGEOT 1986 (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 97f.
- 122 Heute im Jardin des Tuileries, vgl. BRESCH-BAUTIER/PINGEOT 1986 (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 453f.
- 123 REFF, Theodor: Puget's Gallic Hercules, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29, 1966, S. 254f.; MACDOUGALL, Elizabeth: Ars Hortulorum: 16th Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy, in: D. Coffin (Hg.): The Italian Garden, Washington 1972, S. 53ff.; für die Gleichsetzung der Orangen mit den Äpfeln der Hesperiden auch TOLKOWSKY, S.: Hesperides. A History of the Culture and Use of Citrus Fruits, London 1938, S. 71ff.
- 124 MONTFAUCON 1719 (wie Anm. 47), Bd. I, 2, S. 223; vgl. auch CARTARI

1615 (wie Anm. 34), S. 312.

- 125 MÖSENER, Karl: Zeremoniell und monumentale Poesie. Die »Entrée solennelle« Ludwigs XIV. 1660 in Paris, Berlin 1983, S. 94f.
- 126 Die »Vigilance« stand unter Colbert im Anticabinet des Schlosses (Nachlaßinventar Jean-Baptiste Colbert, Bibliothèque nationale, Ms. Mélanges Colbert 76, Nr. 557ff.; HEDIN 1983 (wie Anm. 118), S. 193, Nr. 41; SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 3, S. 62, Nr. 51).
- 127 Jetzt im Jardin des Tuileries; vgl. BRESCH-BAUTIER/PINGEOT 1986 (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 7f.
- 128 Tuby zugeschrieben, heute im Jardin du Luxembourg; CATHEU 1939 (wie Anm. 108), S. 299 mit Abb.
- 129 FRANCASTEL 1930 (wie Anm. 13), S. 215ff.
- 130 Relation du voyage du Marquis de Seignelay en Italie, Gazette des Beaux-Arts I, 18, 1865, S. 366f.
- 131 DE SAINT-AULNAYE, Gaignat: Promenade de Sceaux-Penthièvre 1778; CATHEU 1939 (wie Anm. 108), S. 300ff. Der Etat 1700 (O1 1905) und das Nachlaßinventar des Duc du Maine (1736, AN, MC VIII, 1015) nennen sechs Gruppen aus Stein ohne nähere Angaben der Sujets. Die Skulpturen sind mit Ausnahme der Kopie nach Giovanni Bologna als Torsen im Park von Sceaux erhalten.
- 132 SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 41ff.
- 133 Zu den Antiken und ihrer inhaltlichen Deutung im 17. Jahrhundert vgl. HASKELL/PENNY 1982 (wie Anm. 80), S. 173f., S. 282ff., S. 288.
- 134 SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 281ff.
- 135 SOUCHAL 1977ff. (wie Anm. 12), Bd. 3, S. 250f.
- 136 DE LALANDE, Jérôme: Voyage en Italie [1765/66], Paris 21786, Bd. 4, S. 472.
- 137 Etat 1700, Nr. 4. Der Beleg ist eine Passage aus BOUGEREL, J.: Mémoires pour servir à l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence, 1752, S. 16f. Es heißt dort vom »Hercules Gallicus«: »... elle fut longtemps dans l'avant-cour. M. Le Brun qui la vit fâché qu'un si bel ouvrage se gâtât, conseilla à M. Colbert de la faire mettre dans son jardin. Ce Ministre chargea ce fameux Peintre de la faire placer dans l'endroit le plus avantageux; ce qu'il fit. J'apprends ces circonstances d'une lettre qu'il [Le Brun] écrivit à Puget le 19. Juillet 1689.« Im Unterschied zu REFF 1966 (wie Anm. 123), S. 252f., der die Quelle in die Diskussion zum »Hercule Gaulois« einführte, gehe ich davon aus, daß das Datum von Bougerel korrekt transskribiert wurde, Le Brun Puget von seiner Fürsorge für die Skulptur also erst nach Colberts Tod berichtete.
- 138 Zum letzten Standort der Skulptur in Sceaux vgl. hier Anm. 110.
- 139 SCUDÉRY 1669 (wie Anm. 86), S. 91.
- 140 Vgl. z. B. die zahlreichen Episoden in der »Histoire de Celanire«, die während der »Promenade à Versailles« erzählt wird und ein glückli-

ches Ende findet (SCUDÉRY 1669). Ähnlich auch der Entwurf einer Maison de campagne im Brief der Grande Mademoiselle, in: Lettres de Mademoiselle de Montpensier, de Mesdames de Motteville et de Montmorenci, Paris 1806, S. 1ff.

- 141 Madame de Sévigné: Correspondance, 3 Bde., Paris 1972ff., Bd. 2, Nr. 435, AS. 121; Nr. 440, S. 137. Dort auch die Quellennachweise aus Ovid, Guarini und Ariost. Vgl. für die Herkunft des literarischen Topos Rensselaer W. Lee: Names on Trees. Ariosto into Art, Princeton 1977, S. 9ff.
- 142 MAGENDIE, Maurice: La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France, au XVII^e siècle, de 1600 à 1660, Paris, s.d., S. 851f.
- 143 Vgl. auch ihren berühmten Brief über die herbstliche Färbung des Waldes, SÉVIGNÉ 1972ff. (wie Anm. 141), Bd. 2, Nr. 625, S. 584 (3. 11. 1677).
- 144 Zitiert nach: DULAURE, J.A.: Nouvelle description des environs de Paris, Paris 1785, Bd. 1, S. 200. Quellen zu Villeneuve-le-Roi: LE PELLETIER, Claude: Comes rusticus, Paris 1685 und öfter; BOIVIN, Jean: Claudii Peleteri regni administratori vita, Paris 1716; ABBÉ LEBEUF, Jean: Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris, [1754-58] Paris 1883, Bd. 4, S. 430ff. Zu Fleury-en-Bière: BABELON, Jean-Pierre: Châteaux de France au siècle de la Renaissance, Paris 1989, S. 434ff., S. 722.
- 145 SANTEUL, Jean: Opera Omnia, Paris 31729, Bd. 3, S. 23ff.
- 146 Archives nationales, Z1j 415, Expertise vom 9. 9. 1692. Die »Melancolie« bestand aus Stein, die Statuen am Kanal, in Sichtweite des Hauses, waren aus Gips. Ihr Thema ist nicht überliefert (vgl. die Veduten von Israël Silvestre, JUNECKE, Hans: Montmorency. Der Landsitz Charles Le Bruns, Berlin 1960, Abb. 6 und 7).
- 147 DIDEROT, Denis: Correspondance, Bd. 2, hg. v. G. Roth, Paris s.d., S. 135, Brief vom 10. 5. 1759.
- 148 DEZALLIER 1731 (wie Anm. 1), S. 118. Vgl. WEBER 1981 (wie Anm. 68), S. 85ff.
- 149 Die Neuansätze zu diesem Umgang mit der Statue im Garten verdanken sich wohl Marly. Hier wurde der größere Teil der Stücke für das Decorum des Ortes geschaffen oder ausgewählt, Allusionen auf die Person und die Taten des Königs wurden kaum noch angestrebt. Das Schloß besaß jedoch jenen Hang zur Prachtentfaltung, die allen Unternehmungen Ludwigs XIV. zu eigen war und den eher konservativen Bestimmungen Dezalliers, seinem Wunsch nach einer Vielzahl von Skulpturen, entspricht. Vgl. ROSASCO 1980 (wie Anm. 2); WEBER, Gerold: Le Domaine de Marly, Monuments historiques 12, 1982, S. 81-96.
- 150 Zu diesem Schlagwort aus dem Traktat Dezalliers vgl. DENNERLEIN 1981 (wie Anm. 2), S. 24ff.

Abbildungsnachweis

Paris, Service photographique de la réunion des Musées Nationaux: 2-8, 23-25, 32; Paris, Service photographique de la Bibliothèque Nationale: 13-22, 26-28; alle anderen: Verfasserin)