

Auch den Innenraum der Kapelle mit dem Wandgrabmal des Condottiere, dessen strukturelle Anordnung aus zwei unterschiedlich großen Sarkophagen und einem später hinzugefügten Reiterstandbild einige Fragen aufwirft, kann die Autorin in diesem Kontext als Glorifizierung des Herrschers verstehen, dessen Tugenden ihm sein Seelenheil sichern sollen. Wie weit die Skulpturen, beispielsweise die frei stehenden und sitzenden Figuren, dabei tatsächlich den Herrschereinzügen des Quattrocento verpflichtet sind, wie die Autorin vermutet, muß allerdings offen bleiben; vielmehr scheinen sich Grabskulptur und ephemere Festarchitektur auf dieselben Bildtraditionen zu beziehen. Daß auf Colleonis Bahre bei seinem Begräbnis eine Reiterfigur gestanden haben könnte, erscheint der Rezensentin ebenfalls zweifelhaft, statt dessen muß man sich wohl eher eine liegende Funeraleffigie des Feldherren vorstellen.

Indem Jeanette Kohl immer wieder kritisch auf dem vorher Gesagten aufbaut, fügt sich am Schluß alles zu einem Ganzen, an dem das Bildprogramm und der Beutestock Colleonis genauso teilhaben wie die Grabreden. Es geht hier nie um die additive Präsentation neuen oder bekannten Materials, sondern um dessen stringent und präzise formulierte Bewertung unter neuen Fragestellungen, und das kann manchmal durchaus spekulativ ausfallen. Die Autorin hat sich entschieden, den Schwerpunkt ihrer Arbeit auf Ergebnisse zu legen; so wird die explizite Auseinandersetzung mit älterer Literatur oft eher in den Fußnoten als im Haupttext geführt.

Dem Akademie-Verlag ist anzulasten, daß insbesondere die Farbabbildungen des Bandes weit hinter dem ansprechenden Druck und dem sorgfältigen Lektorat zurückstehen. Ausgerechnet die Fassade ist in Farbe so klein und schlecht reproduziert, daß sich daran die Ausführungen des Textes nur bedingt überprüfen lassen.

ANTJE FEHRMANN
Marburg/Hamburg

Lucia Faedo, Thomas Frangenberg (a cura di): Hieronymus Tetius: Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte; Pisa: Edizioni della Normale 2005; 655 S., 45 Abb.; ISBN 88-7642-163-7; EUR 35,00

In Zeiten geisteswissenschaftlicher Überproduktion, die dazu tendieren, längst bekanntes Material wieder und wieder durchzukauen, und sich bisweilen schon mit einem neuen *theoretical framework* zufrieden geben, ohne bislang unbekannte Fakten zugänglich zu machen, wird man die Edition einer noch wenig erschlossenen Quelle lebhaft begrüßen. Dies gilt umso mehr, wenn diese Quelle den Rang des hier vorgelegten Textes besitzt und sie – nicht zuletzt aufgrund der gewaltigen Übersetzungsleistung – in einer Weise aufbereitet wird, wie es in der anzuzeigenden Neuausgabe geschieht.

Der Conte Girolamo Tezi, latinisiert Hieronymus Tetius (ca. 1580–1645), war von 1637 bis 1642 *Gentiluomo* am Hofe Antonio Barberinis, des zweiten Kardinalneffen Urbans VIII. (1623–1644). Seine erstmal 1642 publizierte Abhandlung zum Palazzo

Barberini alle Quattro Fontane ist dem vielleicht imposantesten Profanbau der römischen Barockarchitektur mitsamt seiner epochalen, auf Pietro da Cortona und Andrea Sacchi zurückgehenden Deckenfresken sowie den dort von der Papstfamilie mit außergewöhnlichem Ehrgeiz angelegten Kunstsammlungen gewidmet. Wie Lucia Faedo in ihrem Einleitungskapitel betont, scheint die Stellung des reich mit Stichen ausgestatteten Buches, die in dieser eleganten und preislich durchaus moderaten Neuedition vollzählig wiederholt werden, für die Geschichte der Kunstliteratur einzigartig. Die in Briefform stilisierte, mit überschwenglicher Panegyrik auf den herrschenden Papst und seine Familie gesättigte Beschreibung von Architektur, Fresken, Sammlung und Bibliothek, die zugleich Einblick gewährt in die Hierarchie des Barberini-Hofes und dessen Protagonisten wortreich vergegenwärtigt (in erster Linie geht es um die Famiglia des Kardinals Antonio, des damaligen Bewohners der Residenz; einzelne Familiaren seines Bruders Francesco Barberini kommen allerdings hinzu), zusammen mit der prachtvollen Tafelausstattung – ein solches Buch besaß keine Vorläufer und blieb ohne Nachfolge. Lucia Faedos mit schönem Überblick verfaßter Lauf durch die im päpstlichen Umfeld entstandenen Villen- und Palastbeschreibungen, deren reale Ausgangspunkte von der Farnesina bis zur Villa Borgheese reichen, läßt erkennen, daß lediglich Einzelaspekte von Tezis Schrift, so die ekphrastischen Techniken, zu denen die literarische Befangenheit (man beschreibt mit den Worten der klassischen Dichter, auch wenn die entsprechenden Details im Bilde gar nicht aufscheinen,) ebenso gehört wie die überbordende Enkomastik auf den Bauherren, der literarischen Tradition entstammen. Es sei ergänzt, daß die hier zur Diskussion stehende Textsorte, als deren klassische Wurzel natürlich die berühmten Villenbriefe des jüngeren Plinius zu gelten haben, während der Renaissance noch einen wichtigen Impuls erhalten hatte, denn schon Paolo Giovios erstmals 1546 veröffentlichter Text auf seine Villa am Lago di Como, *Musaei Ioviani Descriptio* überschrieben, faßt landschaftliche Umgebung, Raumfolgen, Wandmalereien und Sammlungsbilder (die viel bewunderten *uomini illustri*) in einer einheitlichen Betrachtung zusammen. (Der Text ist in zwei neueren Ausgaben zugänglich: Paolo Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecrasi*, a cura di Sonia Maffei, Pisa 1999, 112–127; und – nur als Übersetzung – ders., *Elogi degli uomini illustri*, a cura di Franco Minonzio, Turin 2006, 9–21.) In Tezis sechstem Brief, der ausgewählte Gemälde und Antiken des Palazzo Barberini vor Augen führt, wird allerdings deutlich, daß seine literarischen Vorlagen nicht mit Faedo allein in den Ekphrasen tatsächlich existierender Baudenkmäler nachzuweisen sind. Die dort abgedruckten Verse auf einzelne Kunstwerke des Palastes besitzen ihre Genealogie vielmehr in den überaus zahlreichen Zusammenstellungen von Bildgedichten, die man realen oder auch – am bekanntesten in Giov. Batt. Marinos *Galeria* (1619) – fiktiven Kunstsammlungen widmete. Tezis Herangehensweise erhält insofern noch eine Pointe, als die bei ihm veröffentlichten Poesien überwiegend von anderen Höflingen beigesteuert wurden. Das *ut-pictura-poesis*-Konzept wird folglich dahingehend auf die Spitze getrieben, daß in diesem *aedificium alterum atque animi domicilium*, wie der Autor sein Buch charakterisiert, nicht nur bildende Künstler und Kunstwerke vergegenwärtigt werden, sondern auch Kostproben

verschiedener Literaten vereint sind, der Kunstsammlung somit gleichermaßen eine Sammlung von Dichtungen an die Seite tritt.

Älteste ekphrastische Rhetorik wirkt bei Tezi nach. So etwa die fiktiven Dialoge vor Camasseis Parnaß (S. 430) – man kennt sie schon aus den *Eikones* des Philostrat, in vieler Hinsicht dem Begründer der Gattung. Hier wie dort dann auch die Frage nach den Grenzen von Dichtung und Wahrheit. An ihre einschlägigen Forschungen zum Antikenbesitz der Barberini anknüpfend führt Lucia Faedo eindringlich vor, warum die Statuenauswahl des berühmten ovalen Saales im Piano nobile der Residenz nur bedingt mit Tezis Angaben übereingestimmt haben kann. Mehr als das, was er tatsächlich vorfand, dürfte der Autor hier jene antiken Porträtbüsten und Idealstatuen vereint haben, die ihm im Hinblick auf die Bestimmung des Raumes für eine durch Antonio Barberini ins Leben gerufene literarische Akademie angemessen schienen. Die ikonologische – übrigens stoisch angehauchte – Brücke, die Tezi zwischen den Büsten von Mitridates und Marc Aurel, über das eher bescheiden anmutende Jagdrelief und den Schlafenden Faun der Münchener Glyptothek bis hin zu den Standbildern der Venus und des Narziß zu errichten versteht, wirkt gleichwohl atemberaubend.

Mit der Entstehung des Buches setzt sich der zweite Einführungseessay von Thomas Frangenberg auseinander. Höchst aufschlußreich liest sich seine Gegenüberstellung von Tezis Text mit Francesco Bracciolinis Programmentwurf für Cortonas Deckenfresko einerseits und Mattia Rosichinos schon früh gedrucktem Führer durch die Sala grande andererseits. Ein erneuter Abgleich von Bracciolinis Angaben mit Cortonas Vorzeichnungen bestätigt John Beldon Scotts jüngst wieder angezweifelte These eines massiven *change in the project* noch während der Arbeit an der Gewölbemalerei. Die Unterschiede zu Rosichinos Pamphlet geben indes zu verstehen, welchen Anspruch Tezis Buch erhob. Die *Aedes Barberinae* eigneten sich nicht als Guidenliteratur, die man beim Palastbesuch mit sich trug, um darin nachzublättern; vielmehr sollten sie es dem Leser ermöglichen, sich den beschriebenen Schauplatz fernab von Rom vor das geistige Auge zu rufen. Zwar bleibt eine genaue Untersuchung zu Auflagenhöhe, Lesern und Verbreitung des Werks noch zu leisten, doch lassen die Einbände verschiedener Exemplare Frangenberg berechtigterweise an eine Verwendung des prachtvollen Druckwerks für diplomatische Geschenke und somit auch als wirkungsvolles Mittel der Barberini-Propaganda glauben. Vielleicht darf man ein ähnliches Vorgehen vermuten, wie es für Nicolò Alemannis freilich weniger aufwendig gestaltetes Buch *De Lateranensibus parietinis* von 1625 bekannt ist. Alemannis die soeben abgeschlossene Restaurierung des lateranensischen Tricliniums durch Francesco Barberini feiernde Publikation war durch den Kardinal finanziert worden. Alle 200 damals ausgedruckten Exemplare blieben Barberinis persönlicher Weitergabe vorbehalten ohne jede Beteiligung des freien Buchhandels (vgl. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 40, 1995, 175–196). Die *Aedes* wurden allerdings nicht nur von den Papstneffen, sondern auch durch Urban VIII. selbst zum Einsatz gebracht. Wie Tezi in einem seiner Briefe mitteilt, ließ der Pontifex das Werk im Anschluß an seine achte Kardinalskreation am 13. Juli 1643, bei der immerhin 15 neue Purpurträger gewählt worden waren

(plus zwei *in pectore*), gemeinsam mit der roten *berretta* gleichsam als Gratulationsgeschenk überbringen.¹ – Frangenberg gelingt es denn auch, die Entstehung von Tezis Text über mehrere Manuskriptfassungen hinweg zu verfolgen. Aufgrund neuer Dokumente vermag er die Zuschreibung der Stiche (Joh. Friedr. Greuter, Camillo Cungi, Cornelis Bloemaert, Carlo Camassei) auch für die unsignierten Blätter der ersten beiden Ausgaben weitgehend aufzuklären. Ein kurzer Blick auf die 1647 erfolgte Neuauflage der *Aedes* und die spätere Verwendung ihrer Tafeln rundet seine Ausführungen ab.

Es sei an dieser Stelle erlaubt, eine bisher unbeachtete Quelle in die Diskussion um die Geschichte des Buches einzuführen, nämlich die Korrespondenz, welche Francesco Barberini während des französischen Exils 1646/47 mit seinem in Rom verbliebenen Bibliothekar Lukas Holstenius unterhielt. Die in der römischen Biblioteca Vallicelliana (Ms. Allacci XCVI, 262r-352r) und der Vatikanischen Bibliothek (Barb. lat. 6490 und 6492) erhaltenen Briefe kommen auf die geplante Neuedition wiederholt zu sprechen. Nicht nur, daß Barberini in Paris ein königliches Privileg für diese Veröffentlichung erwirken wollte, deutlich ist ebenso, daß man einen erheblich erweiterten Tafelteil plante, um dessen Bereitstellung der antiquarisch hoch gebildete Holstenius sich kümmerte. Auf der Liste dieser Addenda standen die von Tezi so eingehend interpretierte Portland-Vase, aber auch mehrere Werke, die der Autor 1642 noch nicht gewürdigt hatte: eine Isis-Statue, ein *basso rilievo dell' Apollo Delphico* (auch als *Apollo del fico contra Brenno*), ein anderes Relief mit der Heimtragung des Meleager, das berühmte als Barberini-Landschaft bekannte Fresko aus der späten Republik, welches beim Bau des Palastes entdeckt worden war, *il gruppo delle tre statue del tempo* (an anderer Stelle *il gruppo delle ore*), der Barberini-Obelisk, der *Bacheto*, vormals im Besitz der Cesarini, und auch eine *cesta di Giove Capitolino* (vgl. Allacci XCVI, 340r; Barb. lat. 6492, 49v/50r, 73r). Gerade die Barberini-Landschaft und die Gruppe der Horen waren dieser Maßgabe entsprechend durch neu zu verfassende Texte zu erläutern. Den Wunsch, Tezis Buch mittels solcher antiquarischen Ergänzungen einen stärker gelehrten Anstrich zu verleihen, hat Holstenius unmißverständlich zum Ausdruck gebracht. Damit stimmt es überein, wenn der Bibliothekar sogar eine Liste aller griechischen Manuskripte in der Barberini-Bibliothek sowie weitere griechische und lateinische Inschriften aus der Sammlung abdrucken wollte, ein Vorschlag, den der Kardinal bereitwillig aufgriff. Die *fasti trionfali, cioè quella pietra che era trovata murata in un lavatoio*, lagen Francesco Barberini bei den epigraphischen Denkmälern besonders am Herzen. – Man ahnt, warum es am Ende nicht zu den geplanten Erweiterungen kam. Für den Verleger Filippo de Rossi, der nach Tezis Tod die Kupferplatten der ersten Auflage erworben hatte, hätten die zu ergänzenden Stiche natürlich einen zu-

1 So Tezi am 9. September 1643 an einen ungenannten Kardinal (Francesco Barberini?); vgl. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 6478, fol. 82v. – Tezis nur handschriftlich überlieferte Briefe sind von den Herausgebern des vorliegenden Bandes nicht systematisch dokumentiert worden. Zu erwähnen wären unter anderem die Codices Barb. lat. 6478, fol. 73r-90v: neun Briefe an den besagten Kardinal, an Pier Simone Marinucci und an Lucas Holstenius (1630–1644); Barb. lat. 2188, fol. 1r/v: ein Brief an Federico Ubaldini (ohne Datum); Barb. lat. 2958, fol. 116r: ein weiterer an Lelio Guidiccioni (1635).

sätzlichen Kostenfaktor bedeutet. Hier war Francesco Barberini gefordert. Im Sommer 1647 klagt Holstenius darüber, wie lange die Fertigstellung des Buches sich verzögere, weil de Rossi – offenbar vor einer ungedeckten Eigeninvestition zurückschreckend – auf Barberinis Rückkehr hoffe. Zudem hätten die Addenda dem Werk einen neuartigen, eben einen gelehrten Akzent verliehen, der dem Verleger möglicherweise ebenfalls zuwider lief. Statt dessen beschränkte sich dieser darauf, den Band um eine Reihe extravaganter, in aufwendige Architekturprospekte eingefügte Kardinalporträts, die *Purpurei cycni*, zu bereichern; der enkomiaistische Grundton blieb damit gewahrt. – Frangenbergs aus der Widmung der Neuauflage an Kardinal Mazarin abgeleitete Vermutung, de Rossis zweite Ausgabe spiegele die inzwischen noch stärker gewordene Allianz der Barberini mit Frankreich, erhält durch den erwähnten Briefwechsel einen konkreten Hintergrund. Tatsächlich wurde die Neuauflage von Frankreich aus gesteuert, allerdings nicht durch Kardinal Antonio, den Protagonisten der *Aedes*, sondern durch seinen Bruder. Nur ein einziges neueres Gemälde schlug Francesco Barberini übrigens für den Neudruck vor, *il quadro di Gianfrancesco che contiene l'Epitalamio di Catullo*. Gemeint ist Gian Francesco Romanellis kolossales, vormals im Palazzo Sciarra bewahrtes Gemälde der Hochzeit von Peleus und Thetis, als dessen literarische Anregung nach Aussage der Briefe Catulls Carmen LXIV, das *Epithalamium Pelei et Thetidos*, gelten muß. Tezi hatte dem Maler 1642 nur wenig Aufmerksamkeit zuteil werden lassen, da die Barberini-Residenz keines seiner Werke bewahrte. Auch Francesco Barberini räumt ein, daß Romanellis Bild in seinem Amtssitz, der Cancelleria, hänge, nicht im Familienpalast. Schien ihm die Publikation des Gemäldes dennoch angemessen, so liegt der Grund auf der Hand, denn Romanelli arbeitete zu jener Zeit (1646/47) an der Galerie Mazarin in Paris. Als Exponent des römischen Kulturtransfers nach Frankreich und der Barberini-Allianz mit der französischen Hauptstadt im allgemeinen sowie mit Mazarin im besonderen mußte ihm zwangsläufig eine herausragende Bedeutung zukommen.

Die hier vorgelegte Neuausgabe des sprachlich nicht immer leicht verständlichen Textes wird nicht nur von Lucia Faedos gelungener italienischer Übersetzung begleitet, sondern auch von einem mit stupender Gelehrsamkeit erstellten Kommentar, der neben den zahlreichen zeitgenössischen Persönlichkeiten vor allem die erwähnten Sammlungsobjekte und auch, was den ikonographisch interessierten Leser freut, die von Tezi abweichenden Identifizierungen der Allegorien und mythologischen Gestalten in anderen frühen Beschreibungen der Deckengemälde dokumentiert. Inwieweit sich die vorgelegten Ergebnisse gerade zur Barberini-Sammlung als stichhaltig erweisen, müssen zukünftige Spezialforschungen überprüfen. Das S. 446 erwähnte Sebastiano-Porträt Klemens' VII. etwa läßt nicht nur an das Bild in Neapel, sondern auch an ein vom Getty-Museum (Los Angeles) erworbenes, auf Schiefer gemaltes Porträt denken. Verfehlt scheint die Gleichsetzung der S. 452 genannten Madonna von Andrea del Sarto mit der in Abb. 40 wiedergegebenen Darstellung aus Venedig, da das Kind dort gerade nicht auf der von Tezi hervorgehobenen Säulenreliquie sitzt. Wie auch immer man solche Einzelfragen beurteilen mag, die Tour de force, mit der die Herausgeber (unterstützt von Chiara Letta) den Text als ganzes auf-

gearbeitet haben, verdient höchste Bewunderung und stellt für jede weitere Verwendung der *Aedes Barberinae* fortan die unverzichtbare Grundlage dar. Fraglos: Ihrer persönlichen Optik entsprechend werden den unterschiedlichen Lesern weitere Punkte ins Auge fallen, die ihnen über den hier erstellten Apparat hinaus bemerkenswert erscheinen. Dem Philologen könnte Tezis Bewunderung für die Maschinerie des Barberini-Theaters und den ebenso schnellen wie durchgreifenden Wandel der Kulissen-szenenerien, der mit ihr zu erzielen war (S. 226–228), Martials in seinen Versen artikuliertes Staunen über ähnliche Effekte in Vespasians Colosseum (*De spectaculis*, 21 und 24) als mögliche Vorlage ins Gedächtnis rufen. Der Papsthistoriker wird den auf S. 204 unverhohlen zum Ausdruck gebrachten Hinweis auf die Konstantinische Schenkung zur Kenntnis nehmen und ihn in das reaktionäre Arsenal des Barberini-Kreises, wo man mit Kurfürstenfabel und *Translatio imperii* weitere spätestens im 16. Jahrhundert – zumal von protestantischer Seite – widerlegte Primatsargumente am Leben hielt, einzuordnen wissen. Ein kunsttheoretisch interessierter Benutzer des Textes dürfte sich schließlich fragen, ob die Erklärung, Giulio Romano habe mit seinem so muskulös und angestrengt wirkenden Christuskind das zukünftige Leiden des Herrn vorwegnehmen wollen (S. 438), angesichts der künstlerischen Überlegenheit Raffaels, von der im folgenden Satz die Rede ist, nicht doch ironisch gemeint sein dürfte und der Passus womöglich die verbreitete gegenreformatorische Kritik am Manierismus fortschreibt.

Zu den zentralen Abschnitten des Buches gehören Tezis Erörterungen der illusionistischen Deckengemälde von Sacchi und Cortona. Die Frage, ob der Autor einer angemessenen Deutung ihrer komplexen mythologisch-allegorischen Bildersprache zur Hilfe kommt, sollte auch künftige Exegeten der *Aedes* beschäftigen. Frangenbergs aus den abweichenden Interpretationen der Cortona-Decke gezogene Schlußfolgerung, die Suche der heutigen Kunstwissenschaft nach eindeutiger Sinngebung sei anachronistisch, und sein Postulat eines „offenen Kunstwerks“ dürften kaum auf allgemeine Zustimmung stoßen, wiewohl die widersprüchlichen Auslegungen – dies zeigt der Vergleich mit Bracciolini und Rosechino – bereits zur Entstehungszeit des Freskos und auch am Barberini-Hof selbst aufkamen. Aus heutiger Perspektive gelesen ruft Tezis Zugriff indes manche der Methodendiskussionen des 20. Jahrhunderts in Erinnerung. Seine zweifache, zunächst beschreibend, dann aber zu tieferen Sinn-schichten vordringende Betrachtung von Cortonas Darstellungen nimmt Panofskys Unterscheidung des *primary or natural subject matter* von einem *secondary or conventional subject matter* bzw. dem *intrinsic meaning* vorweg. Einer ähnlichen Herangehensweise hatte sich um 1600 schon der in Rom lebende Flame Jean L'Heureux in seinen *Hagioglypta*, einer bahnbrechenden Abhandlung zur Ikonographie der frühchristlichen Kunst, bedient, wenn er deren Bildthemen zunächst auf ihre Bibelquellen, anschließend aber auf ihre Aussagen in spezifischen Darstellungskontexten befragte. Tezis Bemühen, in den Malereien des Palastes zahlreiche Anspielungen auf die vermeintlichen Großtaten der Barberini-Familie zu entdecken, konfrontiert den Leser mit dem bekannten Streit um *Topos and Topicality in Renaissance Art* (E. H. Gombrich). Das Problem, inwieweit die von ihm reklamierten Anspielungen den Intentionen von

Auftraggeber und Künstler entsprachen oder ob sie ex post in die Werke hineingelesen wurden – möglicherweise mit dem Placet des Auftraggebers, wird erneut zu stellen sein. Eine Geschichte der ikonologischen Hermeneutik steht allen wissenschaftsgeschichtlichen Versuchen der letzten Jahre zum Trotz noch immer aus. Dafür, daß Tezis Buch in diese noch zu schreibende Geschichte nun wesentlich leichter eingeordnet werden kann, ist man den Herausgebern des vorliegenden Bandes zu tiefem Dank verpflichtet.

INGO HERKLOTZ
Marburg / Rom

Michael Brix: Der barocke Garten. Magie und Ursprung. André Le Nôtre in Vaux le Vicomte; Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt 2005; 192 S., 156 Abb.; ISBN: 3-89790-199-4, 978-3-89790-199-5; € 39,80

Das anzuzeigende Werk ist das Ergebnis einer Wanderung auf schmalen Grat: Michael Brix gelingt es in seiner Werkmonographie zur Gartenanlage von Vaux Le Vicomte weitgehend, sowohl die in der Pressemitteilung des Verlags als Adressatengruppe genannten „interessierten Laien“ zu befriedigen als auch die wissenschaftliche Forschung mit einer Studie zu André Le Nôtres früher Entwurfspraxis zu bereichern. Diese doppelte Orientierung spiegelt sich einerseits in der herausragenden fotografischen Illustration (die Gartenaufnahmen stammen fast durchweg vom Autor) des Werks und andererseits in der Tatsache wider, daß das Buch parallel zur deutschen Ausgabe auch in englischer und französischer Übersetzung erscheint.

Angesichts des Anspruchs, ein großes Publikum anzusprechen, vermeidet Brix Fachjargon und erklärt darüber hinaus die (historische) französische Terminologie am Ende des Bands in einem Glossar. Stilistisch unpräzise, bisweilen aber auch in spröder Diktion, ist der Text in zwei eigenständige Teile gegliedert. Während Brix im deutlich größeren ersten Teil den Stand der Forschung referiert, aber auch eigene stilistische und ikonographische Interpretationen anbringt, präsentiert er im zweiten Teil zunächst bis dato unbekannte Quellen aus den Archives d'Ormesson (Bestandteil der Pariser Archives nationales), die er mit den bereits bekannten Quellen zum Bauablauf in einer Chronologie der Jahre 1641 bis 1661 abgleicht. Ergänzt wird dieser dokumentarische Teil durch die Diskussion von Karten bzw. Plänen des 18. und einer detaillierten Restaurierungsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.

Im Hauptteil seines Buches handelt Brix die Baugeschichte von Vaux Le Vicomte ab, doch lenkt er den Blick des Lesers sofort auf die gestalterischen Strukturen der Gartenanlage. Er befragt jedes einzelne Detail des Gartens auf seine Originalität, um die im Garten von Vaux Le Vicomte entwickelten Stilprinzipien André Le Nôtres herauszuarbeiten. Dabei wird dem Leser gewissermaßen en passant klar gemacht, warum und mit welchen Mitteln in Vaux Le Vicomte eine neue Qualität der Gartenraumgestaltung erreicht wird. Bereits Zeitgenossen hatten das mannigfaltige System des kunstvollen Verbergens und Enthüllens gerühmt. Dementsprechend läuft die Ar-