



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zur Galerie als frühneuzeitlicher Bautypus

Verfasserin

Katharina Baum

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler

## Inhalt

Vorwort.....	3
Etymologie des Wortes „Galerie“ .....	4
Entwicklung des Raumtypus .....	7
Die Entwicklung der Raumform und ihre Ursprünge .....	12
Loggia und Galerie .....	12
Ambulatio und Galerie.....	15
Portikus und Galerie .....	17
Begriffsdefinition .....	20
Die Entwicklungsgeschichte der neuzeitlichen Galerie in Frankreich.....	24
Die Galerie von Fontainebleau und ihre Raumkonzeption.....	28
Der Wandel der Verbindungsgalerie in französischen Schlössern .....	31
Die Versailler Spiegelgalerie .....	32
Die frühe Galerie in Italien.....	37
Die frühe Galerie im deutschsprachigen Raum.....	46
Die Galerie in England .....	52
Die Galerie im 17. Jahrhundert.....	55
Ausstattung .....	61
Mythologische Bildthemen .....	65
Verbindung zwischen Natur und Galerie.....	66
Die Galerie des 17./18. Jahrhunderts als Ausstellungsort .....	66
Die Stallburg Galerie Wien als Vorbild.....	69
Die Galerie und die Öffentlichkeit.....	71
Die Kunstvermittler des Herrschers.....	73

Kataloge für die Öffentlichkeit .....	73
Öffentlich und privat.....	76
Das Münchner Antiquarium .....	77
Herzog Albrecht V. (der Großmütige).....	77
Das Antiquarium der Residenz München.....	78
Die Antikensammlung .....	78
Planung und Ausführung .....	80
Vom Sammlungsraum zum Bankett- und Festsaal Herzog Wilhelms V.....	80
Kriegsschäden.....	82
Der „Spanische Saal“ auf Schloss Ambras.....	82
Malerische Ausstattung des Spanischen Saales.....	86
Baugeschichte .....	87
Schäden und Restaurierungen.....	87
Schlussteil.....	89
Lebenslauf .....	90
Abbildungen .....	92
Abbildungsnachweis.....	113
Literaturnachweis .....	117

## Vorwort

Die Galerie ist in den meisten Schlössern eine der auffallendsten Räumlichkeiten und sticht durch ihre Eigenheit aus dem Ensemble der anderen Zimmer hervor. Jedoch ist die Entstehungsgeschichte, ihre Funktion sowie deren Interpretation nicht abschließend geklärt.

Die existierende Literatur gibt einen Überblick über die Mannigfaltigkeit des Architekturtypus Galerie, jedoch kommen die Autoren zu teilweise unterschiedlichen Schlussfolgerungen. Ganz und gar ungeklärt erscheint die Frage der Entwicklungsgeschichte des Raumes zu sein, was sich in den unterschiedlichen Meinungen verschiedener Wissenschaftler zeigt.

Das Auftauchen des Wortes Galerie in der Literatur scheint in etwa zeitgleich mit dem Vorkommen des Raumtypus einherzugehen. Ob jedoch existierende Räume umfunktioniert oder dieser Raum gänzlich neu geschaffen wurde, bleibt ungeklärt. Das Bestreben, einen Ort sein Eigen zu nennen, der der Repräsentation dienen sollte, dürfte einer der ausschlaggebenden Impulse der Existenz des Raumes in den meisten mitteleuropäischen Schlössern gewesen sein.

In dem vorliegenden Werk geht man der zentralen Frage über die Entstehung der Galerie, ab zirka dem 16. Jahrhundert, sowie deren Entfaltung bis Mitte des 18. Jahrhunderts nach. Dabei werden einzelne Kulturräume, in denen architektonisch dieser Raumtypus eine Rolle spielte, vorgestellt und mit realen Beispielen unterlegt. Bei diesen handelt es sich um die Entwicklungen in den Kulturräumen der heutigen Länder Frankreich, Italien, Deutschland, Österreich und England. Galerien in anderen Regionen, wie beispielsweise in Böhmen, wurden in dieser Arbeit aufgrund fehlender Quellen nicht behandelt, was jedoch keinerlei Wertung der verschiedenen Entwicklungsformen darstellt.

Generell bleibt festzuhalten, dass aufgrund der lückenhaften Quellenlage man sich in bestimmten Bereichen der Entwicklungsgeschichte nur anhand von Vergleichen und zeitgenössischen Aufzeichnungen der Thematik nähern kann. Eine abschließende

Beantwortung der Entstehungsgeschichte kann nicht vorgenommen werden. Jedoch sollen die Hintergründe und dargestellten Beispiele ein maximales Maß an Einblick und Verständnis für die Entwicklung liefern. Um den Umfang der Arbeit zu begrenzen, wurden die Weiterentwicklung und die verschiedenen Strömungen ab Mitte des 18. Jahrhunderts als Gegenstand der Arbeit ausgeschlossen. In dieser Zeit entwickelte sich die Galerie unter dem Einfluss damaliger Stileinflüsse und Vorlieben der Schlossherren zum reinen Repräsentationsraum.

## **Etymologie des Wortes „Galerie“**

Die Suche nach der Wortherkunft wird durch die nicht kontinuierliche Wortnutzung erschwert und ist teilweise nicht transparent genug, um den Ursprung dieses Begriffes klar zu belegen. Etymologen sind der Auffassung, dass das Wort „Galerie“ aus dem 10. Jahrhundert stammt und aus dem Italienischen entlehnt wurde. Anfangs bezeichnete man die Vorhalle einer Kirche als „galleria“, die durch ihre Formgebung schlank und rechteckig war. Meist war sie mit Arkaden versehen und wies starke architektonische Ähnlichkeiten mit einer Galerie auf, wie wir sie im heutigen Sprachgebrauch kennen. Literarische Belege für diese Ableitung existieren jedoch nicht. Du Cange<sup>1</sup> leitete die Wortherkunft als einer der Einzigen von der Verbindung dieser sogenannten Vorhalle vor der Kirche oder Klosterkirche ab. Viele Etymologen bauten auf seinen Schlussfolgerungen auf, ohne die Kontexte zu kennen, auf denen seine Thesen beruhen, und begaben sich mit ihren Schlussfolgerungen auf unsicheres Terrain.

Laut italienischen Literaturhinweisen, in denen versucht wird, eine Entstehungsgeschichte des Wortes abzuleiten, standen Ortsnamen und Flüsse Pate für die Namensgebung. Ein Dorf namens Ponte Galéria, das heute noch existiert, wird als Beispiel angeführt. Frank Büttner<sup>2</sup> zweifelt sehr an dieser Ableitung, da der Raumtypus in diesen Gegenden nicht zu finden ist. Ebenso sei aus sprachgeschichtlichen Aspekten eine Ableitung sehr schwierig, da der Begriff beim italienischen Volk sehr rasch in Vergessenheit geriet, die Franzosen das Wort zeitgleich übernahmen, um es den italienischen Erfindern im 16. Jahrhundert

---

<sup>1</sup> Du Cange, Glossarium media et infimae litinitatis, Hrsg. V. Henschel, 4 Bd. 1885; O. Bloch u. W. v. Wartburg: Dictionnaire etymologique de la langue française; 2 Bd. Paris 1932

<sup>2</sup> Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 121 ff.

wieder, anhand von Erläuterungen, zu umschreiben. Es existieren keine Hinweise oder Quellen, die diese These bestätigen würden.

In französischen und deutschen etymologischen Wörterbüchern<sup>3</sup> wird die Vermutung aufgegriffen, dass das Wort aus dem Griechischen entlehnt wurde. Es lassen sich aber nicht ohne größere Schwierigkeiten Verbindungen zwischen der Bedeutung des griechischen Wortes, das sich mit Holz bzw. Holzschuppen übersetzen lässt, und der Bedeutung der Galerie herstellen. Aus dem klassischen Latein lässt sich keine etymologische Herkunft des Wortes ableiten.

Die Verknüpfung des Wortes Galerie mit altfranzösischer Herkunft greifen Hoffmann<sup>4</sup> und Littré erneut auf. Demnach wurde die „galerie“ mit dem Substantiv „galer“<sup>5</sup> in Verbindung gebracht, aus dem sich das Verb entwickelt haben soll, wobei „galerie“ als architektonische Bauform erst 1349, d. h. nach „galer“, das sich schon 1315 nachweisen lässt, entstand. Eine umgekehrte Entwicklung scheint demnach wahrscheinlicher. Untermauert wird diese These durch die Tatsache, dass es bereits 1270 das Substantiv „gale“<sup>6</sup>, aus dem sich das spätere Verb „galer“ entwickelte, gegeben hat.

Frank Büttner<sup>7</sup> entwickelte einen anderen Ansatz, wie sich das Wort „Galerie“ entwickelt haben könnte. Aus dem altdeutschen Verb „wallen“, welches nach dem Grimmschen Wörterbuch folgende Bedeutung hat:

- I. sprudeln, bewegt fließen, aufkochen  
oder
- II. „von Ort zu Ort“ ziehen, wallfahrten, wandeln, gehen usw.

Definition I. und II. beschränken sich auf das westgermanische Gebiet. Auch im niederländischen Sprachgebrauch war dieses Wort bekannt, ein Wörterbuch von 1477 definiert wallen mit wandern, ambulare, commeare.

Der Begriffsinhalt von wallen war immer mit Gehen verbunden bzw. mit dem Gang.

---

<sup>3</sup> E. Littré, Dictionnaire de la langue française, Paris 1877; Gustav Körting, Etymologisches Wörterbuch der franz. Sprache, Paderborn 1908; Gebr. Grimm: Deutsches Wörterbuch

<sup>4</sup> Hoffmann, Rezension, S. 103

<sup>5</sup> franz. galer – sich vergnügen

<sup>6</sup> franz. gale – Belustigung

<sup>7</sup> Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 122

Aus diesem Verb entwickelte sich das Substantiv „Wallerie“. Wörter mit germanischen Wurzeln wurden nach einer damals allgemein gültigen Regel, die besagt, dass alle alt- oder mittelhochdeutschen Anfangsbuchstaben „W“ im Französischen zu „G“ werden müssen, umgeschrieben. Demnach wurde aus Wallerie das Wort Galerie. Der niederländische und westgermanische etymologische Einfluss lässt sich anhand von Baurechnungen des Schlosses Conflans bei Paris finden, die bezeugen, dass sich dieses Wort in Frankreich zu etablieren begann. Besitzerin dieses Schlosses war die aus Flandern entstammende Gräfin von Artois. Die etymologische Ableitbarkeit des Wortes ist für die kunstgeschichtliche Aufarbeitung der Raumform Galerie nicht von großer Wichtigkeit, jedoch sollte man sich über die Vielfalt der Begrifflichkeit des Wortes im Klaren sein, um einen Überblick über den möglichen Wortgebrauch zu bekommen.

Galerien, wie jene von Schloss Fontainebleau, die unter Franz I. von Frankreich errichtet wurde, wurden seit dem Entstehungsdatum als solche bezeichnet, d. h. in diesem Falle wurde der Raum mit den raumtypischen Charakteristika klar definiert. Für Sigrid Kümmel<sup>8</sup> ist sie ein Beispiel der reinen, unvermischten Raumform. Interessanterweise wurden die Arkadenräume desselben Schlosses ebenfalls als Galerien bezeichnet. Im französischen Sprachgebrauch erkennt man die Tendenz, loggiaartige Gänge bzw. offene Arkadengänge, die in französischen Schlossbauten sehr häufig vorkommen, als Galerie zu bezeichnen. Wobei Ducerceau zwischen einer geöffneten „galerie à Croisées“ und einem geschlossenen Raum „galerie à arceaux“ unterscheidet.<sup>9</sup>

Ein symmetrischer Grundriss war ebenso nicht vonnöten, wenn es um die Bezeichnung eines Raumes als Galerie ging. Einem Turmumgang im 15. Jahrhundert sowie Lauf-, Wehr- und Verbindungsstegen wurde die Bezeichnung „Galerie“ ebenfalls zuteil. In Theater- und Festsälen war sie meist fester Bestandteil des Raumes.

Anhand der literarischen Erwähnungen des Wortes kann man keine direkten Rückschlüsse auf den Raumtyp ziehen, da dieser vom Kontext stark abhängig ist.

Das französische Synonym von Galerie war im 14. Jahrhundert „allée“ oder die ältere Version „aleoir“; dieses entwickelte sich parallel ebenso wie „wallen“, „wallerie“ oder „gallerie“. Hinzu kommt die Bedeutungsgleichheit von Galerie mit „promenoir“ speziell im 16. Jahrhundert. Die Etymologie des Wortes zeigt, dass sich der westgermanische und

---

<sup>8</sup> Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, S. 11

<sup>9</sup> J. A. Ducerceau, Livre d'Architecture, Paris 1559, Nr. XXXIV (in: Ducerceau, Trois livres)

niederländische sowie der französische Ursprung des Wortes in eine Richtung ausgebildet haben. Der „Gang“ und das „Gehen“ kristallisieren sich als Bedeutungskern in den Entwicklungsprozessen klar heraus.

Klarer definiert wird der Begriff von den Italienern, denn sie verbanden ihn bei der Wortübernahme im 16. Jahrhundert sogleich mit der Galerie als Raumtypus.

Bei der Entwicklungsgeschichte der Raumform stellt sich immer wieder die Frage, ob sich der Begriff der Galerie in Frankreich zeitgleich mit der Entstehung des Raumes etabliert hat. Ebenso bestünde die Möglichkeit eines früheren oder späteren Aufkommens des Begriffes.<sup>10</sup>

## Entwicklung des Raumtypus

Über den Ursprung und die Entwicklungsgeschichte des Raumtypus „Galerie“ weiß man nichts Sicheres. Laut Albrecht Haupt<sup>11</sup> ersetzte die Galerie den mittelalterlichen Saal. Bei Viollet-le-Duc<sup>12</sup> war dies der Weg der Raumentwicklung. Haupt jedoch sieht hier den Ursprung. Dieser Feststellung pflichtet auch Louis Hautecoure<sup>13</sup> bei; die Galerie sei aus der „salle des gardes“ und anderen französischen Sälen des Mittelalters herzuleiten, die mit Wandteppichen und Malereien ausgeschmückt waren.

Sie befanden sich in mittelalterlichen Residenzburgen meist im Obergeschoß und zählten zu den größten Räumlichkeiten des Baus. Nicht selten nahm der Saal die ganze Breite und Länge des Gebäudes oder eines gesamten Bautrakts ein. Die Funktion des Raumes zeigt Parallelen mit jenen einer Galerie. Er diente vor allem der herrschaftlichen Repräsentation und bot Platz für Staatsgeschäfte, Rechtsakte, Spiele und Feste. Die dekorative Ausstattung zählte zu den aufwendigsten des gesamten Baus, war meist mit mindestens einem Kamin versehen und wurde durch die dicht gereihten Fenster stark durchlichtet. Während der Winterzeit konnte man den Saal meist nicht nutzen, da die Kamine nur zur Zierde aufgestellt wurden und reines Statussymbol waren. Ihre Funktion war nur sekundär. In

---

<sup>10</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 121 ff.

<sup>11</sup> Albrecht Haupt, Palastarchitektur in Oberitalien 1930, S. 44

<sup>12</sup> Viollet-le-Duc, Dictionnaire, Bd. VI, S. 8 ff.

<sup>13</sup> Louis Hautecoure, Histoire, Bd. I, 1, S. 54 f.



Textquellen des 9. bis 11. Jahrhunderts wurde der Raum als „laubia“ – Laube – und „solarium“ – Söller – bezeichnet. Oftmals wurde er in städtischen Palästen integriert.<sup>14</sup>

Sigrid Kümmel hat sich mit dem Thema der Raumentwicklung der Galerie in ihrer Dissertation<sup>15</sup> am ausführlichsten beschäftigt. Für sie hat der Gedanke des Saales nichts mit der Genealogie der Galerie zu tun. Der Beginn ihrer architektonischen Ausgestaltung leitet sich für sie von den hölzernen oder steinernen Arkadengängen in Burg- und Schlosshöfen ab, die eine Abfolge von Räumlichkeiten miteinander verbanden. *„Die Entwicklung wird so vor sich gegangen sein: im Erdgeschoß, in dem meistens die Wirtschaftsräume liegen, bleiben die Arkaden offen. Das 1. Stockwerk beherbergte die Wohn- und Festräume des Schlosses. Demzufolge werden auch die Gänge, die die Räume miteinander verbinden, sorgsamer ausgestattet. Um die Witterungseinflüsse aus diesen Gängen fernzuhalten, verglast man sie. Da aber Glas in dieser Zeit noch sehr teuer ist, werden die Bogenöffnungen auf Fenstergröße reduziert. Der Mode entsprechend zieht man anstelle der Gewölbe Flachdecken ein. ... Das früheste Beispiel einer Galerie ist die des Hôtel Jacques Coeur in Bourges, die am Anfang der Entwicklung der Galerie steht und auf die Vorgänger derselben zurückweist.“*<sup>16</sup> Es ist für Sigrid Kümmel eine Selbstverständlichkeit, dass die weitere Entwicklung der Galerie eine reine Abwandlung des Ganges ist, die mittels Dekoration und Einbeziehung anderer Raumelemente eine Umfunktionierung erfuhr. An dieser Stelle verweist sie auf Leonhard Sturm, der zwischen zwei Arten der Galerie unterscheidet. Zum einen spricht er von einem *„langen verschlossenen Gang oder Platz“* und von *„langen und schmalen Sälen, die zu den beyden langen Seiten Fenster um mitten an den schmalen Seiten Thüren haben“*. Weiters führt sie an, dass jene These, die besagt, dass sich die Galerie aus dem Saal entwickelt haben soll, zu verwerfen sei. Erst durch die Erweiterung der Zweckbestimmung der Galerie übernahm sie die Funktionen eines Saales.<sup>17</sup>

Heinrich Wölffin vermutet, dass sich die *„Form (der Galerie) ... in Italien natürlich von der Loggia ableitet ... Die Loggien wurden wohl einer französischen Mode zufolge*

---

<sup>14</sup> Vgl. Matthias Untermann, Handbuch der mittelalterlichen Architektur, S.176 f.

<sup>15</sup> Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, 1947, S. 11 ff.

<sup>16</sup> Zit. Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, 1947, S. 12

<sup>17</sup> Vgl. Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, S. 13

*nachträglich mit Glasfenstern versehen, in ihren großen Öffnungen auch teilweise vermauert und Galerien genannt.*“<sup>18</sup>

Hans Rose<sup>19</sup>, ein großer Befürworter dieser These, äußerte sich wie folgt zur Entwicklungsgeschichte: „*Ursprünglich entwickelten sie (die Galerien) sich aus Loggien, d. h. halboffenen Räumen und haben somit eine Neigung, ihre Wanddekoration dem Außenbau anzupassen.*“<sup>20</sup> H. Rose hält seine Interpretation sehr allgemein.<sup>21</sup>

Was begünstigt das Entstehen der Galerie im frühen 16. Jahrhundert?

Man vermag - wie S. Kümmel - vermuten, dass die Galerie die Funktionen des Arkadenganges übernahm und ablöste. Folglich könnte man die Entwicklung der Galerie, wie wir sie heute kennen, in den nördlichen Gebieten Europas festmachen, in denen man durch das raue Klima bedingt nach einem Ort suchte, an dem man auch bei widrigen Wetterbedingungen unbekümmert umherwandeln konnte. Es gibt im französischen Raum einige Galerien, die mit Kaminen ausgestattet sind.

Auch die Raumgliederung der französischen Schlossbauten trägt zur Entwicklung der Galerie bei. Durch die einzelnen Räume des „Appartement Simple“ entsteht ein langer Verbindungskorridor, der die Räume miteinander erschließt. Unterlässt man jegliche Raumteilung des Traktes, so würde ein lang gestreckter Raum entstehen, der die proportionalen Ausmaße einer Galerie besitzt. Ob ein lang gestreckter Trakt ursprünglich anders geplant und ausgeführt wurde und im Laufe der Zeit eine Umfunktionierung zur Galerie erfuhr, lässt sich nur durch alte Pläne, Inventarlisten und Schriftquellen feststellen.

Laut Wolfram Prinz entwickelte sich die Galerie im 16. Jahrhundert anstelle der einstigen Ritter- und Festsäle der mittelalterlichen Burgen in Frankreich heraus. In seinem Werk „Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien“ von 1970 führt er die lang gestreckten Verbindungsgänge des Hôtel Cluny und den Papstpalast in Avignon als Beispiele an, die man laut seiner Erläuterungen als direkte Vorgänger der französischen Galerie ansehen kann.

---

<sup>18</sup> H. Wölfflin, Renaissance und Barock, München, 4. Auflage, 1924, S. 154, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 119

<sup>19</sup> Hans Rose, Spätbarock, S. 238

<sup>20</sup> H. Rose, Spätbarock, München, 1922, S. 238, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 119

<sup>21</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 118 ff.

Damit folgt er Scamozzi und Serlio und legt die Entstehung der vom antiken „ambulacrum“ inspirierten Raumform nach Frankreich. Durch Thesen des Vitruv versucht er nachzuweisen, dass man die Wurzeln der Galerie bis in die Antike zurückverfolgen kann.<sup>22</sup> Im französischen Sprachgebrauch setzt er den Begriff „Galerie“ im frühen 16. Jahrhundert an.

Durch die sich anbahnenden Kreuzzüge entstanden Handelsbeziehungen zwischen Byzanz und dem Westen. Die Besetzung Konstantinopels durch die Franzosen im Jahr 1204 könnte Anlass gewesen sein, dass der Raumtypus in Europa bekannt wurde. Demnach wäre die Galerie fester Bestandteil der abendländischen Architekturtypologie, den man bis in die Gegenwart zurückverfolgen kann.

Volker Hoffmann merkte in seiner Rezension<sup>23</sup> des Buches von Wolfram Prinz an, dass der Begriff „Galerie“ im französischen Sprachgebrauch bereits im frühen 14. Jahrhundert üblich war. Nach seinen Thesen lässt sich der Ursprung des Raumtypus ebenfalls bis in die Antike zurückverfolgen, jedoch waren die Galerien des 14. Jahrhunderts Fachwerkvorbauten, die als Verbindungskorridore oder Umgänge im Hof oder Garten dienten. Fragen nach Funktion und Sinn, der Ausstattung und den malerischen Programmen ließ er gänzlich unbeachtet.

Den Ursprung der Entwicklung sieht er in den aus den Briefen von Plinius dem Jüngeren wohlbekannten Kryptoportikus.<sup>24</sup>

*„... etwas was zwischen einer Crypta und einem Portikus steht, also ein bedeckter und geschlossener Gang, der aber durch Fenster reichlich Licht erhält ...“<sup>25</sup>*

Folglich war es ein geschlossenes, einer Wandelhalle ähnliches Bauelement, dessen Fenster zur Klimasteuerung geöffnet werden konnten und fast die Ausmaße eines öffentlichen Bauwerkes hatte.<sup>26</sup> Besondere Qualität erhielt es durch die bei schönem Wetter stets geöffneten, großen Fenster und der Anbindung an die Natur.

---

<sup>22</sup>Fidler Peter, Spanische Säle – Architekturtypologie oder –semiotik?, 1989

<sup>23</sup> Hoffmann Volker: W. Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Rezension in: Architectura, 1/1971, S. 102 – 112

<sup>24</sup> Fidler Peter, Spanische Säle – Architekturtypologie oder –semiotik?, 1989, S. 170

<sup>25</sup> Paulys Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Bd. IV/2, 1901, Spalte 1733

<sup>26</sup> Heute verstehen wir unter „Kryptoportikus“ einen unterirdischen Gang, z. B: Villa Hadriana, Casa del Criptoportico.

Vergleichbare Architekturelemente des Kryptoportikus finden sich in der römischen Villen-Baukunst des ersten vorchristlichen Jahrhunderts wieder, wie z. B. bei der „Peristyl-Villa“, aber auch bei der von K. M. Swoboda bezeichneten „Portikus-Villa“<sup>27</sup>, die durch die rechteckige oder U-förmige Gebäudeform charakterisiert wird. Sie weist markante Merkmale einer Galerie auf. Von einer oder mehreren Seiten wird sie von einem offenen Portikus oder Kryptoportikus abgeschlossen, der die Räume miteinander verband; von Hoffmann wird er als Galerie oder Korridor bezeichnet. In Italien, Gallien, Britannien und Germanien waren diese Villen bekannt und ihre Besonderheiten fanden sich bald in den kaiserlichen Luxusvillen und Palästen wieder.

Frank Büttner<sup>28</sup>, der zur Rezension von Hoffmann Stellung nahm, verwies auf die Funktion der Galerie. Zweifellos gibt es architekturtypologische Voraussetzungen,<sup>29</sup> die sie erfüllen muss, um als solche zu gelten; aber durch das Zusammenspiel aus Dekoration, die meist der Verherrlichung des Bauherrn in all ihren Facetten, der Huldigung des Geschlecht und der Möglichkeit des Flanierens diene, erhält der Raum erst seine Bestimmung.

Laut Büttner entwickelte sich die Galerie um 1500 durch die ideologische Aufwertung des antiken Portikus heraus. „... *Dieser Wandel vollzog sich literarisch in Albertis Libri de re aedificatoria, deren antiken Portiken mit Spiegeln, Ahnenbildern, Statuen der uomini illustri bzw. Darstellungen der Heldentaten der Bauherren ausgestattet waren. Die Übertragung dieses literarischen Ideals fand ihre Form bald in den italienischen Loggien...*“<sup>30</sup>

In den loggiaartigen Palastvorbauten (Arkaden) der karolingischen oder auch der byzantinischen Profanarchitektur wiederum sieht V. Hoffmann den direkten Vorgänger der französischen Galerie im 14. Jahrhundert.

Josef Furttenbach, ein Architekt und Architekturtheoretiker des 17. Jahrhunderts, äußerte sich über die Raumbeschaffenheit und die Zweckmäßigkeit der Galerie sowie deren unerlässliche Existenz in der Palastarchitektur in seinen beiden Büchern „Architectura Civilis“ (1627) und „Architectura Recreationis“ (1640). Er lebte lange Zeit in Italien und

---

<sup>27</sup> Als Beispiel nennt K. M. Swoboda Tusci

<sup>28</sup> Büttner Frank, Zur Frage der Entstehung der Galerie, in: Architectura, 1/1971, S. 75 – 80

<sup>29</sup> Laut Frank Büttner ist die Galerie ein lang gestreckter Raum, der von einer oder beiden Seiten durch Fenster stark belichtet ist.

<sup>30</sup> Zit. Fidler Petr, Spanische Säle – Architekturtypologie oder -semiotik?, 1989

blieb von den Entwürfen Scamozzis sicher nicht unbeeinflusst, dennoch gehörte er zu den ersten Theoretikern, die die Galerie als festen Bestandteil der Palastarchitektur in ihre Gebäudeentwürfe einplanten. In seinem ersten Buch beschrieb er die Notwendigkeit eines Raumes, der ausschließlich zu Beherbergung von Bildern dienen sollte. In seinem zweiten Buch schrieb er im ersten Kapitel: „zum sechsten /sollte ein solche fabricha oder Gebäw ihre Gallerien oder Gäng haben/ damit man durch dieselbige/ und also auch auff einen anderen Weg/ in alle Zimmer komen möge. Welche Gallerien dann nicht allein nutzlich/sonder auch gar zierlich/als ob welchen lustig zu spazieren/dahero sie allem gebäw ein schönes Ansehen machen.“<sup>31</sup> Einem beigelegten Grundriss eines Palastentwurfes kann man entnehmen, dass der Autor im dritten Obergeschoß eine Galerie plante, die eine starke Durchfensterung und somit Belichtung erfuhr. Auch die Trennung der Gemälde nach künstlerischer Qualität schien ihm erwähnenswert.

## Die Entwicklung der Raumform und ihre Ursprünge

### Loggia und Galerie

Das in den damaligen Besitz der Gräfin von Artois gelangte Schloss Conflans erfuhr im 14. Jahrhundert mehrere Umbauarbeiten, sodass uns Baurechnungen nur eine ungefähre Vorstellung über das ursprüngliche Aussehen des Baues vermitteln können.<sup>32</sup> Es war seit 1369 Wohnsitz der Herzöge von Burgund und wurde im 18. Jahrhundert Landsitz der Erzbischöfe von Paris. In den Unterlagen der Erneuerungsarbeiten des Schlosses vom 29. Dezember 1315 werden diverse Galerietypen erstmals erwähnt. Sie gelten als älteste literarische Quellen, in denen das Wort „Galerie“ belegt ist. Die „Galerie vor der Kapelle“ wurde 1316, die „großen Gallerien vor dem Hof des besagten Hauses“ wurden 1320 erwähnt. Letztere spielten in der Geschichte Conflans eine wichtige Rolle. Der am 20. Juni 1320 geschlossene Vertrag mit Pierre de Bruxelles galt der malerischen Ausstattung einer Galerie. In ihm wurde detailliert der Inhalt der Ausmalung festgelegt, der die Heldentaten und die Ehrung des früh verstorbenen Gemahls der Gräfin von Artois zum Hauptthema des Programmes innehatte. Wie diese auszuführen sei, wurde ebenso schriftlich festgelegt. „Die großen Wandflächen der Galerie waren dabei in Streifen aufgeteilt, von denen der

---

<sup>31</sup> Josef Furttenbacher, *Architectura Recreationis*, 1640, S. 8

<sup>32</sup> Nach zahlreichen Umbauten wurde alles, bis auf einen Flügel, abgerissen.

*unterste Stoffgehänge oder Bogenstellungen zeigte. Darüber folgten Darstellungen von einzelnen Ereignissen aus dem Leben des Grafen Otto, darunter eine Meerfahrt. Dabei wurde es dem Maler zur Pflicht gemacht, die Segelschiffe und Galeren getreu wiederzugeben und ebenso sollten die Rüstungen der dargestellten Ritter und ihrer Gefolgsleute denen der Lebzeiten des Verstorbenen entsprechen; auch die Wappen durften dabei nicht vernachlässigt werden. Und schließlich sollte ein über jeder Szene angebrachtes Schriftband den Inhalt des betreffenden Bildes kurz erklären.*<sup>33</sup> Dieses malerische Programm mit der Sinnhaftigkeit dieses Ortes, das der Verherrlichung einer Person gewidmet ist, zeigte Parallelen mit jenen Galerien aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Dies verstärkt die These, dass dieser Raum zu einer der ersten französischen Galerien gehört. Raumtypische Charakteristika einer Galerie lassen sich bei diesem Beispiel jedoch nicht festmachen. Weder war der Raum auf Schloss Conflans geschlossen noch durch Fenster belichtet. Es war ein Arkadengang, der sich Richtung Schlosshof öffnete; wie sich dieser in das Raumgefüge einfügte oder in welchem Geschoß er sich befand, ist leider nicht bekannt.

Über die Anzahl der Quellenberichte der Galerien im 14. Jahrhundert lässt sich nicht klagen, jedoch geben sie kaum Auskunft über die Funktion, Ausstattung und die Integration des Raumes in den Baukomplex.

Das Aussehen der Galerien auf der Burg Fenis im Aostatal, gestaltet im späten Mittelalter, führt uns eine Möglichkeit der Raumkonzeption vor Augen. Um den trapezförmigen Grundriss werden im ersten und zweiten Geschoß die Räumlichkeiten an allen vier Seiten mittels offenen Holzbalkonen erschlossen. Zutritt erlangt man über einen kleinen Perron, der auch gleichzeitig als Hauptzugang zu den großen Räumlichkeiten im ersten Stock fungierte. Der hölzerne Umgang wurde mit Fresken ausgemalt, auf denen im ersten Stock Szenen aus einem Zyklus von Weisen und Propheten wiedergegeben werden. Die Abgebildeten halten Pergamentseiten empor, auf denen moralisierende Sprüche auf Altfranzösisch zu lesen sind. Auch die Geschichte des Heiligen Georgs als Drachentöter, die des Heiligen Christophorus und die Verkündigung werden in den Fresken thematisiert. Sie lassen sich anhand der malerischen Zuschreibung eines Künstlers, welcher der Jaquerio-Schule nahestand, auf 1425–1430 datieren. Durch die Funktion der Holzbalkone, die eigentlich als Korridor fungieren, und der Wandmalerei, die nichts mit der Dekoration

---

<sup>33</sup>Troescher, Burg. Malerei, S. 27, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 124

einer Galerie zu tun hat, sondern eher mit der Fassadenmalerei verwandt zu sein scheint, lässt sich keine direkte Ableitung einer Galerie im engeren Sinn herstellen. In zeitgenössischen Quellen wurde sie als solche jedoch angeführt.

Bei der Burg Runkelstein bei Bozen, das sogenannte Sommerhaus, befindet sich im Innenhof ebenfalls ein hölzerner Gang, der die oberen Räume miteinander verband. Das Gebäude wurde zwischen 1390 und 1393 erbaut und in Folge malerisch ausgestattet. Auch hier findet sich ein Freskenzyklus als Schmuck des Ganges wieder. Inhalt des Bildprogrammes waren die neun Triaden und kleine Personengruppen. Diese galerieartigen Elemente lassen sich demnach nicht nur in Frankreich finden, sondern sind gleichermaßen in Deutschland und Italien vertreten.

Die genannten Beispiele eines hölzernen Ganges lassen sich auch als Loggia oder Laube bezeichnen. Im Falle des Arkadenganges von Conflans lässt sich ein Vorkommen dieses geöffneten Raumes als Bauelement in ganz Europa belegen. Als nennenswerte Beispiele seien für den italienischen Raum das Hohenstaufenkastell Augusta sowie das Kastell in Pavia angeführt. Französische Bauten wie das Petit Palais und der Papstpalast in Avignon verfügen ebenso über dieses Bauelement. Die Arkadengänge des Schlosses des Deutschritterordens, der Marienburg, sowie jene der oben genannten Beispiele umgaben die Innenhöfe. Ein rechtwinkliger Grundriss war bei den mittelalterlichen Bauten nicht von besonderer Wichtigkeit. Der Ursprung der baugeschichtlichen Tradition des Arkadenganges lässt sich in Frankreich finden. Als sehr frühes Beispiel einer französischen Galerie sei noch jene des Hôtel Jacques Couer in Bourges angeführt. Der zweigeschoßige Bau, in dessen Obergeschoß sie Platz fand, verband das Hauptgebäude mit der Hauskapelle. Die Galerie verfügte noch über eine Gewölbedecke und war reich ausgemalt. Kleine Fenster an der Längsseite sorgten für die Belichtung des Raumes. Formal gesehen ist hier noch die Rede von einem Gang, der durch seine Formgebung den Weg zur Weiterentwicklung der Galerie geebnet hatte.<sup>34</sup>

Bei den meisten Autoren, die sich mit der Entwicklungsgeschichte des Raumes befasst haben, wird nicht auf die Beziehung der frühen Galerie zur Loggia eingegangen. Die unübersehbare Verbindung dieser beiden Bauelemente wurde kaum behandelt.

---

<sup>34</sup> Vgl. Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, S. 13

Die historische Ableitung der Galerie deckt sich in vielen Seiten mit der Herkunft der Loggia oder der Laube. Aus dem Wort „la loge“, das erstmals 1138 erwähnt wurde, lässt sich eine direkte, sinngemäße Verbindung mit „Laubendach“ und „Zelt“ herleiten. Die Nebenform im 13. Jahrhundert war „loie“, deren Bedeutung sich mit einem Gang aus Holz gleichsetzen lässt. Mit diesem Bauelement verband man die Burg mit einem Nebengebäude. In der Literatur des 12. Jahrhunderts<sup>35</sup> erkennt man die Tendenz, dass das Wort „loge“ oftmals in Verbindung mit einer Vorhalle oder Halle in Burgen gebracht wurde. Dieses Wort lässt sich mit dem italienischen „loggia“ gleichsetzen, welches sich wiederum aus dem althochdeutschen „laubja“ ableiten lässt. Die Begrifflichkeiten laufen einige Zeit parallel einher, bis es zu einer Verselbstständigung der Architekturelemente kommt. Die Loggia entwickelte sich zu einem geöffneten Bauteil mit den Proportionen einer Sala. Sie erfüllte die Funktion eines öffentlichen Versammlungsraumes oder wurde als Speisesaal genutzt. An dieser Stelle lässt sich eine klare Trennung der Funktion der Laube und der Galerie belegen.

Man kann nach diesen Feststellungen dazu neigen, die Entwicklungsgeschichte des Raumes in der Verschließung der Wände der Loggia zu suchen. Sie geben Anhaltspunkte einer möglichen Entwicklungsgeschichte vom offenen zum geschlossenen, lang gestreckten Raum.

Ob sich die Galerie aus dem Arkadengang entwickelt haben könnte, lässt sich an dieser Stelle ebenfalls nicht mit Sicherheit sagen. Keinesfalls darf an dieser Stelle die Bedeutung der Funktion der Galerie in Vergessenheit geraten; sie trägt zur Raumdefinition wesentlich bei.<sup>36</sup>

## Ambulatio und Galerie

Eine Gleichsetzung der Funktion der Galerie findet sich in den Verben „ambulacrum“ und „ambulatio“ wieder. Sie sind in neuzeitlichen lateinischen Texten gebräuchlich und verweisen auf eine besondere Art des Gehens, des Wandelns ohne Ziel. Wie in der

---

<sup>35</sup> z. B: in Werken von Chrestien de Troyes, Perceval, Vers 3057 f.: „La sale fut devant la tour / Et les loges devant la sale.“

<sup>36</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 124 ff.



folgenden Arbeit näher ausgeführt wird, dient sie der Muße und dem unbeschwerten Flanieren.

Die Definition der Galerie als Ambulatio lässt an dieser Stelle eine Verbindung zur Gartenarchitektur im 14. Jahrhundert zu, welche damals eine Wandlung erfuhr. Es wurde üblich, Alleen anzulegen oder bewachsene Holzgerüste – Pergolen – aufzustellen, die speziell der höfischen Gesellschaft zum Spazieren dienten. Diese Konstruktionen sowie der Begriff „Allee“ nannte man in der Antike meist „ambulatio“. Ein Eintrag eines Dokuments aus Asti berichtet über ein „deambulatorium seu andactorium“<sup>37</sup> aus Holz, womit eine in Frankreich übliche Tonnelle, Treille oder Galerie gemeint sein könnte. Sie war beliebtes Motiv der französischen Buchmalerei im 15. Jahrhundert.

Einen interessanten Einblick in die Holzverbauungen der französischen Gartenarchitektur liefert das Beispiel von Schloss Hesdin. Die damals viel bewunderten Automaten und Figuren des Schlosses, die durch Effekte das Publikum begeisterten, waren seinerzeit in einem Gartenhaus aus Holz, in einem sogenannten „Paveillon“ untergebracht. Erst 1308 ist von „engiens des aloirs“ die Rede. Es lässt sich an dieser Stelle die Tendenz einer langsamen Begriffentwicklung feststellen. Zwar war es ab 1325 üblich, Gänge in Gebäuden als „Galerie“ zu bezeichnen, jedoch galt dies bei der Benennung von Gartengebäuden noch nicht. Ab 1385 spricht man von „galleryes des engiens d'esbatement“. Wie diese ausgesehen haben, wurde in den Dokumenten<sup>38</sup> leider nicht überliefert.

Die Gartenarchitektur des 15. Jahrhunderts bringt eine selbstständige Verbauung in Form von Wandelhallen mit sich, deren Zweck sich dem Flanieren und dem Vergnügen widmet. Sie stellen durch die reiche Dekoration und die Tatsache, dass sie meist aus Holz und in manchen Fällen auch aus Stein errichtet wurden, eine wichtige Vorstufe der Galerien im 16. Jahrhundert dar. Diese Charakteristika zeigen Parallelen zu dem sogenannten Ambulatio aus der Antike. Auch diese Raumform diente als Wandelhalle in öffentlichen sowie privaten Gebäuden reicher Bürger. *„Für hochstehende Personen aber, die weil sie Ehrenstellen und Staatsämter bekleiden, den Bürgern gegenüber Verpflichtung erfüllen müssen, müssen fürstliche, hohe Vorhallen, sehr weiträumige Atrien und Perstyle gebaut werden und Gartenanlagen und geräumige Spazierwege, die der Würde angemessen*

---

<sup>37</sup> Laborde, Duca de Bourgogne, Bd. II, Nr. 5403 (Rechnung für die Renovierung des „castro novo“ in Asti von 1387/88)

<sup>38</sup> Dehaisnes, Documents, Bd. I, S. 107 ff., Dehaisnes, Documents, Bd. II, S. 563 ff.

angelegt sind.“<sup>39</sup> Als Bezeichnung der Gartenanlage als Wandelpfad fand sich in lateinischen Texten der Begriff „silvae ambulationesque“.

Vitruv verweist auf die steinerne Wandelhalle, die ebenfalls als Ambulatio betitelt wurde. Er berichtet über eine solche, indem er über die Wandmalerei Folgendes schreibt: „... in den Wandelgängen wegen ihrer Wandlänge die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern auszuschnücken, wobei sie die Gemälde nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen. Es werden nämlich Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Wälder, Gebirge, Vieherden, Hirten ausgemalt und vieles andere, was in ähnlicher Weise wie dies von der Natur geschaffen ist. Ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben: Götterbilder oder die wohlgeordneten Darstellungen von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land.“<sup>40</sup> Cesario nimmt zu diesem Text wie folgt Stellung: „Sie malten etwas, was für die Spaziergänger moralische Belehrung zum Ausdruck brachte, wie die der Erinnerung würdigen Historien.“<sup>41</sup>

Die Entwicklungsgeschichte dieser Bauform liegt weit vor der Wiederentdeckung Vitruvs und fußt wahrscheinlich auf den Ursprüngen der Laube.<sup>42</sup>

## Portikus und Galerie

Nikolaus Goldman setzte den Begriff der Galerie mit dem deutschen Wort „Spazier-Saal“ gleich, wobei sich die lateinische Übersetzung nicht mit dem Wort „Ambulatio“, sondern mit „Cryptoportikus“ übersetzen lässt. Unter der Raumform „Cryptoportikus“ versteht man im heutigen Sprachgebrauch einen unterirdischen Gang, wie man ihn zum Beispiel in der Casa del Criptoportico in Pompeji findet. In der Antike wurde das Wort „crypta“ für Gänge verwendet. Sie waren „etwas, das zwischen einer Krypta und einem Portikus in der Mitte steht, also ein bedeckter und geschlossener Gang, der aber durch Fenster reichlich

---

<sup>39</sup> Vitruv, Architektur VI, V, 2 (S. 282), Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 131

<sup>40</sup> Vitruv, Architektur VII, V, 2 (S. 332), Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 131

<sup>41</sup> Vitruvius, De architectura, Nachdruck von C. Cesariano (Como 1521), München, 1969, S. CXVII r., Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 131

<sup>42</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 129 ff.

Licht erhält.“<sup>43</sup> In antiken Texten findet man das Wort Kryptoportikus lediglich bei Plinius und Sidonius, die für die Architektur der Renaissance von großer Wichtigkeit waren.<sup>44</sup> Plinius äußerte sich über den Kryptoportikus der Villa Madama wie folgt: „Von hier aus erstreckt sich, fast einem öffentlichen Bauwerk ähnlich, ein Kryptoportikus, der auf beiden Seiten mit Fenstern versehen ist; mehrere von diesen sind auf der Seite nach dem Meer zu, während auf der Seite nach dem Garten immer eins weniger ist ... Vor dem Kryptoportikus ist eine freie Promenade (Xystus) ... Durch die Reflexion der einfallenden Sonnenstrahlen vermehrt der Kryptoportikus die Wärme und wie er die Sonne hält, so hindert er auf der anderen Seite den Nordwind und wie warm es vorne ist, so kühl ist es hinten ... Eine solche Annehmlichkeit bietet er im Winter, während die im Sommer noch viel größer ist. Denn vormittags kühlt er die freie Promenade, nachmittags die Allee und die zunächst liegenden Teile des Gartens mit seinem Schatten.“<sup>45</sup> An dieser Stelle erkennt man durch die Verbindung zum Garten und die Tatsache, dass der Raum als selbstständiger Bau fungiert, eine große Ähnlichkeit zu den neuzeitlichen Galerien. Jedoch ist dieser Hinweis, dass die Entwicklungsgeschichte der Galerie auf den antiken Kryptoportikus zurückzuführen sei, für eine direkte Ableitung der Raumform nicht ausreichend. An diesem Punkt sind die antiken Portiken zu analysieren, da sie im 16. und 17. Jahrhundert in verschiedensten französischen Quellen genannt werden und sinngemäß mit der Galerie gleichgesetzt wurden. In einem Wörterbuch von Cornelius Kilian aus dem Jahre 1574 sind verschiedene Synonyme für das Wort Galerie aufgelistet: „gallerye, gnak in't huys, pergula, ambulacrum; gallerye boven toe, xystus, porticus tecta, galerie couverte“<sup>46</sup> Jean Martin übersetzte 1547 unter anderem Vitruvs Kapitel V, 9: „Des Portiques ou Galleries à se promener derrière la scene“, Kapitel VI, 3 „Portiques ou Promenoirs“ und Kapitel VII, 5 in Verbindung stehend mit den Ambulationes „Galleries ou Promenoirs“. Für ihn waren die Begriffe: Portikus, Promenoir, Ambulatio und Galerie dasselbe.<sup>47</sup>

Im 17. Jahrhundert wurde die Begrifflichkeit des Portikus immer noch mit dem Wort Galerie gleichgesetzt.

---

<sup>43</sup> Pauly-Wissowa, BD. IV, Sp. 1733, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 132

<sup>44</sup> Hierfür ist der Brief über die Villa Madama, den einst Plinius an Raffael schrieb, ein guter Beleg.

<sup>45</sup> Plinius II. 17, 16 ff. (Die Übersetzung mit leichten Veränderungen nach M. Fischer, Die frühen Rekonstruktionen der Landhäuser Plinius' des Jüngeren, Diss. Berlin 1962, S. 30 f.) Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 132 f.

<sup>46</sup> Zit. nach Grimmsches Wörterbuch, Bd. IV., SP. 1163

<sup>47</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 133

In der Antike verstand man unter Portikus die Vorhalle eines Gebäudes oder Tempels und eine öffentliche Säulenhalle, die, wenn sie mit Fenstern eine Öffnung erfuhr, Kryptoportikus genannt wurde. Er war damit ein vieldeutiger Begriff, der sich auch in Byzanz durchsetzte. Ebenso findet sich das Wort Portikus in mittellateinischen Texten wieder. Man wird in diesem Zusammenhang auf die Laube oder die Loggia verwiesen, deren mittelalterliche Entwicklungsgeschichte untrennbar damit verbunden ist.

Die Verwendung eines Portikus war sehr vielfältig. Er diente als offen stehende Bibliothek<sup>48</sup>, bot Platz für Skulpturen<sup>49</sup> und Gemälde<sup>50</sup> und war oftmals königlicher Empfangssaal<sup>51</sup> und/oder Ort der Rechtsprechung<sup>52</sup>.

Alberti widmet sich dem Thema antiker Raumformen.<sup>53</sup> Die Integrierung eines Portikus und eines Ambulatio sollte ausschließlich herrschaftlichen Bauten und Villen vorbehalten sein. Dort *„werden unter den Räumlichkeiten, welche für alle bestimmt sind, Wandelbahnen (ambulationes), Fahrbahnen, Schwimmbassins und sowohl grünbewachsene als auch sandige Plätze nicht fehlen, auch nicht Säulenhallen (porticus) und halbkreisförmige Anlagen, wo bei angenehmen Sonnenschein im Winter sich die Greise unterhalten und die Familie den Festtag verbringt, wo im Sommer aber man den Schatten genießen kann.“*<sup>54</sup> Auch ein Stadthaus sollte eine Säulenhalle besitzen. Es wäre empfehlenswert, wenn solch einem Haus *„... alle Annehmlichkeiten und Lieblichkeiten des Landhauses aneignet. Es wird also einen weiträumigen Schoße (sinus, Atrium) auch eine Säulenhalle, eine Wandelbahn, eine Fahrbahn, prächtige Gärten und dergleichen haben.“*<sup>55</sup>

Über die Proportionen des Portikus äußerte sich Alberti, indem er darauf verwies, dass die Länge das Drei- oder Vierfache der Breite messen darf, aber das Sechsfache nicht überschritten werden sollte. Alberti und Vitruv setzen die Begriffe Portikus und Ambulatio gleich. In seinem neunten Buch beschreibt Vitruv die Ausstattung von Portiken in Privatgebäuden: *„Die Säulenhalle, in welcher Kaiser Titus zu lustwandeln pflegte, hatte er*

---

<sup>48</sup> z. B: Palast von Lukullus, ihm wurde eine Wandelhalle vorgelegt, die Lukullus zum Flanieren nützte

<sup>49</sup> Vgl. Portiken in Rom

<sup>50</sup> Portikus Pompeia mit Gemälden von Antiphilus

<sup>51</sup> In Vergils Äneis

<sup>52</sup> Portikus des Herkules-Tempels von Tibur

<sup>53</sup> „Libri de re aedificatoria decem“, erstmals erschienen 1485, Florenz

<sup>54</sup> Alberti Buch V, 17 – Theuer, S. 272 f.; Alberti 1512, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 135

<sup>55</sup> Buch V. 18; Alberti – Theuer, S. 283; Alberti 1512, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 135

*mit blanken phönizischen Steinen ausgestattet, in deren Glanz er wie in einem Spiegel alles sehen konnte. Der Fürst Antonius Caracalla malte in einem Portikus die Taten und Triumphe seines Vaters. Dasselbe tat Severus. Agathokles aber malte nicht die Taten seines Vaters, sondern seine eigenen. Bei den Persern war es nach einem alten Gesetz nicht erlaubt, etwas anderes zu malen oder darzustellen, als die Tötung der von ihren Königen erlegten Tiere. Und sicher werden die Kühnheit und die rühmenswerten Taten und das Antlitz der Mitbürger sowohl in dem Portikus als in den Speisegemächern als besonders geeignet gemalt und angebracht werden. C. Caesar ließ die Standbilder jener, welche zur Mehrung des Staates beigetragen hatten, unter allgemeiner Zustimmung in seinem Portikus aufzustellen.“<sup>56</sup>*

Die Verbindung zur mittelalterlichen Laube und Ambulatio darf nicht außer Acht gelassen werden. Einige von Alberti betonten Elemente eines Portikus finden sich in den genannten Raumformen wieder. Anhand der malerischen Ausstattung<sup>57</sup> sowie des Zweckes des Raumes als Ort der Muße, der Erholung, der Repräsentation und des Sammelns<sup>58</sup> finden sich durchaus Parallelen.

Die von Alberti ins Gedächtnis gerufene Wertigkeit des antiken Portikus fand anfangs in der italienischen Loggia einen Übertrag. Die Dekoration der Loggien des Belvederes von Innozenz VIII.<sup>59</sup> und die Loggien Raffaels seien als Beispiele genannt.

## **Begriffsdefinition**

In der französischen Literatur erkennt man die Tendenz, dass die Begriffsdefinition der Galerie, wie wir sie in Mitteleuropa kennen, als lang gestreckter Raum eines Repräsentationsbaues, mehrere Bedeutungen und Formen mit unterschiedlichen Funktionen aufweisen kann.

So wird zum Beispiel die „Galerie“ im französischen Sprachgebrauch mit einem Arkadengang gleichgesetzt, wobei zwischen einem lang gestreckten, geschlossenen Raum und einem offenen Arkadengang kaum differenziert wird.

---

<sup>56</sup> Buch IX, 4; Alberti – Theuer, S. 485; Alberti 1512, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 136

<sup>57</sup> Vgl. Hofgalerie in Conflans

<sup>58</sup> Vgl. Ambulatio

<sup>59</sup> Zyklus mit italienischen Städten

Die „Galerie“ war in Frankreich gleichsam der Überbegriff einer lang gestreckten Raumform, die eine maßgebliche Bestimmung hatte: die des Wandelganges.<sup>60</sup>

Der Arkadengang weist architekturtypologische Charakteristika auf, die auch die Galerie besitzt, jedoch ist sie ein in sich geschlossener Raum. Beide Raumtypen haben aber dieselbe Bestimmung, sie bieten den Menschen die Möglichkeit, während jeder Jahreszeit geschützt von Witterungen umherzuwandeln.

Viollet-le-Duc<sup>61</sup>, der die detailliertesten Definitionen französischer Architekturelemente vom 10. bis zum 16. Jahrhundert in seinen Bänden des *„Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle“* festhielt, präzisiert den Begriff „galerie“ wie folgt:

*„Passage couvert, de plain-pied, donnant à l'intérieur ou à l'extérieur, servant de communication d'un lieu à l'autre, de circulation aux différents étages d'un édifice. C'est plutôt l'aspect monumental que le plus ou moins de largeur et de hauteur qui fait donner le nom galerie à un passage. La dénomination entraîne avec elle l'idée d'un promenoir étroit relativement à sa longueur, mais décoré avec une certaine richesse. On donne aussi le nom de galerie à tout passage de service, très étroit ... très apparent et faisant partie de l'architecture d'un édifice.“*<sup>62</sup>

Demgemäß ist die Galerie in erster Linie ein offener oder geschlossener Gang, dessen Aufgabe es ist, verschiedene Räumlichkeiten miteinander zu verbinden.

Der prächtige und monumentale Aspekt dieser Raumform, d. h. eine bisweilen auftauchende dekorative Ausgestaltung und Größe, hebt sie von einfachen Passagen ab.

Nach Viollet-le-Duc wird zwischen der „galerie promenoir“ und der „galerie de service“ unterschieden. Ein Aufkommen der „galerie de service“ lässt sich in mittelalterlichen Burgen festmachen. Er führt das Beispiel des Papstpalastes in Avignon an: *„Gegen Ende des 14. Jahrhunderts vergrößerte man die Breite dieser Gänge und kam am Ende des 15.*

---

<sup>60</sup> Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 7 ff., 1970

<sup>61</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (\* 27. Januar 1814 in Paris; † 17. September 1879 in Lausanne, Schweiz) war französischer Architekt und Kunsthistoriker; er erlangte Berühmtheit durch seine Restaurierungen mittelalterlicher Bauwerke und seine wissenschaftlichen Arbeiten zur Architekturgeschichte. Viollet-le-Duc veröffentlichte seine Forschungsergebnisse zwischen 1854 und 1868 im zehnbändigen *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* („Wörterbuch der französischen Architektur des 11. bis 16. Jahrhunderts“).

<sup>62</sup> *Dictionnaire raisonné* 1863, Bd. 6, S. 8-21

Jahrhunderts dazu, regelrechte Wandelgänge zu errichten. Dieser Brauch setzte sich endgültig im 16. Jahrhundert durch, wie man es in den Schlössern von Blois, Fontainebleau etc. sehen kann.“<sup>63</sup> Le-Duc sieht in der Entwicklungsgeschichte eine kontinuierliche Entwicklung vom Korridor zur Galerie.

Er geht in seiner Begriffsdefinition noch einen Schritt weiter: Er bezeichnet auch die „terrasse munie d’une balustrade“ an der Außenfassade von Notre-Dame in Paris sowie die Verbindungsgänge am Außen- und Innenbau diverser Kirchen als Galerie.

Scamozzi<sup>64</sup> erläutert den Raumtypus „Galerie“ im Jahre 1615 in diesem Sinne:

*„sono luoghi trattarsi le persone nobili, e ricche, e passeggiare al coperto ... la loro forma estendasi molto in lungo, sarà contra la larghezza ... siano distanti per poter collocare pitture, e sculture tramezo, come statue, Pili, Storie di basso rilievo, ritratti d’huomini illustri in armi, e in lettere, e simigliante cose, che danno materia di ragionare, e passar il tempo virtuosamente.“*<sup>65</sup>

Serlio<sup>66</sup> äußerte sich hinsichtlich dieses Raumtypus: *„una saletta, che in Francia si dice galleria, per passeggiare“*<sup>67</sup>. Benvenuto Cellini lässt deutlich werden, dass der als „Galerie“ bezeichnete Raum in Italien keine genaue Bedeutung hat und mit dem Wort „Loggia“ umfasst wird.<sup>68</sup>

*„... das war, wie wir sagen würden, eine ‘Loge’, oder vielmehr ein Gang: denn wir nennen ‘Loge’ die Zimmer, die von einer Seite offen sind. Es war aber dieses Zimmer mehr als hundert Schritte lang und außerordentlich reich verziert ...“*<sup>69</sup>

In Deutschland waren „Galerien“ auch als „Spatzier-Sähle“ bekannt. Es waren „Schwätz-Sähle, die „an den Wänden herum Bäncke haben und bey den Fenstern beyderseits Sessel“. Diese Räumlichkeit diente einer Fülle von Auserwählten, denen der Zutritt zu den

---

<sup>63</sup> Viollet-le-Duc, Dictionnaire, Bd. VI., S. 8 ff., Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 118

<sup>64</sup> Vincenzo Scamozzi (\* 1548 in Vicenza; † 1616 in Venedig) war ein italienischer Architekt und Architekturtheoretiker der späten Renaissance und des Manierismus.

<sup>65</sup> V. Scamozzi, Dell’idea della architectura universale, Venedig 1615, Parte I, libro Terzo, Kap. 24, S. 328 ff

<sup>66</sup> Sebastiano Serlio (\* 6. September 1475 in Bologna; † ca. 1554 in Fontainebleau) war ein italienischer Architekt und Architekturtheoretiker. Durch seinen Traktat „Sieben Bücher zur Architektur“ wurde er zum einflussreichsten Architekturschriftsteller des 16. Jahrhunderts.

<sup>67</sup> Serlio 1619, 7. Buch, Kap. 18, fol. 42

<sup>68</sup> B. Cellini, Leben des Benvenuto Cellini, 3. Buch, Kap 9, 1981, S. 341

<sup>69</sup> Leben des Benvenuto Cellini, 3. Buch, Kap. 9, 1981, S. 341

herrschaftlichen Palästen und Schlössern gewährt wurde, um bei Gesprächen müßig umherzuwandeln.

Ähnlich einer Kunstkammer, die meist ein belichteter Verbindungsgang in einem Schloss war und somit auch typische Merkmale der Galerie aufweist, wurde der Raum geschaffen, um edle und prächtige Objekte zu präsentieren. Die beiden Raumtypen lassen sich durch ihre Bestimmung unterscheiden. Diente die Kammer als Rahmen des stillen, einsamen Studiums mit einer Atmosphäre der Ruhe, bot die Galerie Platz zum Wandeln und zum Aufbau sozialer Kontakte.<sup>70</sup>

Im heutigen Sprachgebrauch lässt sich der Begriff „Galerie“ laut dtv Lexikon der Kunst wie folgt definieren<sup>71</sup>:

- Im weitesten Sinn eine Räumlichkeit, die länger als breit und stark durchlichtet ist, meist an einer, manchmal an beiden Langseiten.
- Pracht- und Schauraum feudal-absolutistischer Schlösser und Paläste, z. T. zur Verbindung mehrerer Empfangs- und Festräume
- Von diesen Galerien ging die Bezeichnung Galerie auf größere Gemälde-Sammlungen überhaupt über.

Der Begriff „Galerie“ wurde im Laufe der Zeit allgemein auf Sammlungsräume, insbesondere für Gemälde, übertragen (Museum) und erfuhr einen Bedeutungswandel.

Die Verknüpfung eines Raumtypus, der als Bildergalerie genutzt wurde, mit einer Kunstkammer bzw. einem Ausstellungsraum, der zu gesellschaftlichen und schicklichen Zwecken genutzt wurde, ist an sich kein Novum. Man führe sich nur das Beispiel der „Galerie D' Apollon“ oder der Dresdner Gemäldegalerie vor Augen. Als einer der ersten und wichtigsten Ausstellungsräume gilt die um 1510 von Bramante für Papst Innozenz VIII. erbaute Galerie, in der klassische Kunstwerke ausgestellt wurden. Darauf folgten die Uffizien in Florenz, die um 1570 renoviert und dank der Sammlungsstücke der Familie Medici zu einer Kunstgalerie umgestaltet wurden. Eigens für seine antiken Statuen ließ Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta zehn Jahre später eine 90 Meter lange Galerie erbauen.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Vgl. James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 53 f.

<sup>71</sup> Vgl. dtv Lexikon der Kunst, Band 2. Leipzig, 1991, S. 627 f.

<sup>72</sup> Brunner Herbert, Residenz München, München, 1986



Über dieses Kunstvergnügen hinaus bot der Raum den Gästen und Herrschern noch einen weiteren Genuss:

Die Einbindung des Menschen in die Schönheit der Natur, die unter anderem Plinius der Ältere besonders hervorgehoben hatte, als er die Vorzüge der Kryptoportiken betonte. Bei schönem Wetter wurden die großen Fenster geöffnet und die Natur mit all den Wohlgerüchen der Gärten, Geräuschen und Brisen konnte den Raum erfüllen. Durch die bei schönem Wetter geöffneten, großen Fenster konnten sie von einer Seite oder zwei Seiten ungehindert in den Raum eindringen.

Ein weiteres Merkmal der Galerie ist ihr, im Gegensatz zum eher schlichten äußeren Erscheinungsbild, aufwendig gestaltetes Inneres.

Im Allgemeinen ist die Galerie ein herrschaftliches Bauelement, das länger als breit, stark durchfenstert und somit stark durchlichtet ist; dies ist vorwiegend an einer, gelegentlich aber auch an beiden Längsseiten der Fall. Vitruv ging im vierten Kapitel der Zehn Bücher über Architektur<sup>73</sup> auf die Wichtigkeit der Himmelsausrichtung der Räume ein. Die Lage der Fenster der Galerien sollte immer nach Osten gerichtet sein, da die Werkstätten der Künstler, die die Gemälde anfertigten, sich ebenfalls nach dieser Richtung orientieren. Damit die Farbgebung der Bilder, wie sie zuvor in der Werkstätte konzipiert wurde, in den Galerien im selben Licht erstrahlen und sie von ihrer Beschaffenheit unverändert wahrgenommen werden kann, war die gleiche Ausrichtung der beiden Räume von Bedeutung. Im dritten Kapitel äußerte sich Vitruv über die Maße des Raumes, die Säulenwahl und die Wichtigkeit der Symmetrie, die keinesfalls zu unterschätzen seien.

## **Die Entwicklungsgeschichte der neuzeitlichen Galerie in Frankreich**

Durch die Mannigfaltigkeit des Raumtyps erscheint es wesentlich, an einer systematischen Einteilung mittels Proportions- und Grundrissanalyse festzuhalten sowie die Integrierung des Raumes in den Baukomplex und die Belichtung herauszustreichen. Im folgenden Kapitel werden hauptsächlich französische Galerien des 15. sowie 16. Jahrhunderts näher betrachtet.

---

<sup>73</sup> Vitruv, De Architectura Libri Decem, Zehn Bücher über Architektur, S. 211

Anhand französischer Literatur lassen sich bereits im 14. Jahrhundert Erwähnungen des Raumtyps belegen, jedoch wird die Nennung der Galerie erst ab dem 15. Jahrhundert zu einem Bestand der Architekturbeschreibungen französischer Schlösser und Hôtels, wobei genaue Begriffsdefinitionen der Galerie leider ausblieben.

Hoffmann verwies einst in seiner Rezension<sup>74</sup> auf Sauval<sup>75</sup>, der über die Galerien im Hôtel Saint Pol, die Karl V. ausbauen ließ, berichtete. Christine de Pisan<sup>76</sup> lieferte ebenso eine Beschreibung des Hôtels, das in Zusammenhang mit der Lebensgeschichte des Königs und dem Besuch des deutschen Kaisers Karl IV. eine Rolle spielte. Jedoch blieben Erwähnungen oder gar Beschreibungen der Galerien aus. Dies könnte auf eine damals noch geringe Bedeutung bzw. Wertschätzung des Raumes hindeuten.

Die Italiener des 15. Jahrhunderts gaben über die Sinnhaftigkeit des Raumes ebenso wenig bekannt. Hier lässt sich die Tendenz feststellen, dass das Wort „Galerie“ erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts populär geworden ist und in Quellen genannt wurde. Der enge Austausch zwischen Italien und Frankreich durch die Florentiner Delegation brachte keine Erwähnung des Wortes hervor, da der Raum in Frankreich den italienischen Loggien glich und damit nur eine geringe Wertschätzung mit sich brachte. Umgekehrt jedoch gab es durch den Kontakt der Franzosen und der Italiener durch den Feldzug Karls VIII. Erwähnungen der Galerie und der Paläste in Genua und Mailand in Quellen von Jean d’Auton.<sup>77</sup> Hierbei waren die Loggien gemeint.<sup>78</sup>

Ein prägnantes Beispiel eines französischen Schlosses, dessen literarische Quellen viel über deren Galerien verraten, ist Schloss Amboise. Dokumente, welche die Umbauarbeiten am Schloss belegen, berichten über die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten und Funktionen der Raumform. Selbst die Pferdetreppe wurde als Galerie bezeichnet und war mit Jagdtrophäen ausgestattet. Die „grands corps de maison“ wurden am häufigsten genannt. Sie befanden sich im Flügel Ludwigs XII. und hatten im Sinne von Viollet-le-Duc

---

<sup>74</sup> Vgl. V. Hoffmann, in: *Architectura*, 1. Jahrgang, Heft 1, S. 104

<sup>75</sup> H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris 1724 (Reprint Westmead 1969), Bd. II, S. 38 f., 104 f.

<sup>76</sup> Frank Pisan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V.*, Bd. II, S. 38 f., 104 f.

<sup>77</sup> Jean d’Auton, *Chroniques de Louis XII*, Bd. III, Paris 1893, S. 50

<sup>78</sup> Vgl. Frank Pisan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V.*, Bd. II, S. 38 f., 104 f.

<sup>78</sup> Jean d’Auton, Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz* S. 138 f.

die Funktion einer „galerie de services“. Ein Stich von Ducerceau<sup>79</sup> gibt uns Auskunft über das Aussehen dieses Gebäudeteils. Zu sehen sind zwei übereinanderliegende Arkadengänge, wobei sich anschließend eine Erdgeschoßarkade befindet. Dies erinnert noch sehr an die Tradition der Loggia. Es lässt sich jedoch an dieser Stelle feststellen, dass Schloss Amboise den Weg der Weiterentwicklung der Galerien in Frankreich ebnete.

Im Anschluss sei Schloss Blois zu erwähnen, dessen Flügel Ludwigs XII. durch seinen über den Arkadengang im Erdgeschoß angelegten Korridor zur Entwicklungsgeschichte der Raumform ebenso beitrug (Abb. 1). Anhand der großen Proportionen des belichteten Ganges lässt sich erkennen, dass er über die Funktion eines einfachen Korridors hinausging, wobei er keinerlei Ausstattung erhielt. Über eine genaue zeitgenössische Beschreibung ist leider nichts bekannt. Im 17. Jahrhundert wurde der Flügel zugunsten des Neubaus von François Mansart abgetragen.<sup>80</sup>

Antonio de Beatis schilderte in einer kurzen Reisebeschreibung von 1517 das Aussehen jener Galerie, die zwischen dem Park und dem Schloss lag und diese miteinander verband. *„Oberhalb dieses Palastes liegen drei Gärten mit Obstbäumen und Grünpflanzen. Dorthin gelangt man durch eine bedeckte Galerie, die von einem Ende zum anderen geschmückt ist mit echten Hirschgeweihen. Sie sind auf Attrappen gesetzt, die aus Holz gearbeitet und ziemlich gut bemalt wurden. Sie sind an der Mauer in einer Höhe von etwa 10 Palmi angebracht, einer gegenüber dem anderen und sie zeigen nichts als den Hals, die Brust und die Vorderläufe. In der gleichen Anordnung sind über bestimmten Steinen, die aus der Mauer hervorragen, viele Hunde aus Holz ausgestellt, Windhunde und andere, die ganz natürlich in Größe und Fell nachgeahmt wurden. In gleicher Weise sind einige Falken ausgestellt, die auf in die Wand eingelassenen Händen sitzen. Jene Hunde und Falken sind die Lieblingstiere des besagten Königs Ludwig gewesen.“*<sup>81</sup>

In diesem Text wurde zum ersten Mal eine typische „Galerie des Cerfs“ beschrieben, die im französischen Raum über das Ende des 16. Jahrhunderts hinaus in Mode blieb und gegen Ende des 17. Jahrhunderts keine Fortsetzung oder Weiterentwicklung erfuhr. Im 17.

---

<sup>79</sup> J. A. Ducerceau, Les plus excellents bâtiments de France, Buch I

<sup>80</sup> Vgl. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 34

<sup>81</sup> Pastor-Beatis, S. 144, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 140

Jahrhundert wurde die Galerie von Blois abgerissen. Eine Ansicht von Ducerceau gibt allerdings Auskunft, dass die Galerie als eigenständiger Bau mit beidseitiger Belichtung konzipiert war. In Italien wurde das Motiv der Ausstattung mit Jagdtrophäen nie aufgegriffen.

Die weitere Entwicklungsgeschichte der französischen Galerie blieb von italienischen Architekturvorbildern nicht unbeeinflusst. Die Bauherren ließen sich durch die italienischen Feldzüge inspirieren und waren meist in engem Kontakt zum Königshaus. Die strenge Regelmäßigkeit, die dekorative Gestaltung und Hinwendung zu leichter wirkenden Baulösungen wurden immer mehr spürbar.

Einen wichtigen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Galerie lieferte Schloss Bury (Abb. 2). Es wurde von einem unbekanntem Baumeister 1514 bis 1524 ausgeführt und diente dem Staatssekretär Ludwigs XII. und Franz I., Florimond Robertet, als Wohnhaus. Der heutige Zustand weist nur mehr einige Reste der dreiflügeligen Anlage auf. Die vierte Seite nahm eine einstöckige Arkadengalerie ein, die eine starke Verbindung zur italienischen Architektur aufwies. Im Untergeschoß sowie im Obergeschoß des rechten Flügels waren einst Galerien untergebracht, wobei die untere zum Hof hin und die obere beidseitig mittels Fenstern belichtet wurde. Diese Räume dienten nicht nur als Gang, sondern wurden um ihrer selbst Willen errichtet. Sie liegen nicht im Corps de logis, sondern in einem Flügel und waren somit nur von der Schmalseite betretbar, im Gegensatz zu einem Korridor oder den Hofarkaden, die ebenso von den Längsseiten zugänglich waren.

Die Ausmaße des Galerieflügels orientierten sich nach den Proportionen der anderen Seitenflügel und ordneten sich demnach der Größe der restlichen Anlage unter. Diese Baulösung war für die weitere Entwicklungsgeschichte der Galerie wegweisend. Einst schrieb Cordemoy 1706: „*Diese Galerien müssen immer in einem der Flügel des Bauwerkes angelegt werden.*“<sup>82</sup> Über die Ausstattung von Bury ist nichts Näheres bekannt. Um an Informationen über die damalige Dekoration zu gelangen, muss man jene Galerie von Fontainebleau genauer betrachten. Sie ist eine der ältesten französischen Galerien, die noch über eine originale Ausstattung verfügt.

---

<sup>82</sup> L. G. de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ...*, Paris 1706, Zit. n. Frank Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Bern 1972, S. 144

## Die Galerie von Fontainebleau und ihre Raumkonzeption

Die Galerie liegt gemeinsam mit den Repräsentationsräumen, im Speziellen mit den großen Fest- und Paradezimmer, im ersten Obergeschoß des Gebäudekomplexes. Die bereits erwähnte Galerie, die den reinen Zweck eines Ganges erfüllte, kommt eher selten vor. Sie wird oftmals mit der Verbindungsgalerie gleichgesetzt oder erhält durch ihre Proportionen einen saalartigen Gesamtcharakter. An dieser Stelle sei auch die Spiegelgalerie in Versailles erwähnt.

Die Galerie des Schlosses Fontainebleau lässt sich als Ganggalerie in reinster Form bezeichnen (Abb. 3). Beauftragt von Franz I., entworfen von Gilles de Breton und ausgestattet von Rosso Fiorentino ist sie ein Paradebeispiel eines Galerieflügels. Er liegt zwischen dem alten und neuen Schloss, wurde exakt von Ost nach West ausgerichtet und erschloss die Wohnräume, die zum Diana-Garten führten. Auf nördlicher Fensterseite befand sich die Gartenanlage, andererseits blickt man heute noch auf die Cour de la Fontaine und einen See.

Ruhend auf einem Arkadengang erreicht der Raum eine Länge von 64 Metern und eine Breite von 6 Metern. Ihm vorgelagert ist auf südlicher Seite eine Terrasse, auf nördlicher Längsseite wurde 1785 ein Anbau begonnen, der die Belichtungssituation beeinflusste. Der dennoch starke Lichteinfall steht im starken Kontrast zur dunklen Holztäfelung der Wände und der dunklen Flachdecke. Oberhalb der breiten Vertäfelungen befinden sich rechteckige Freskenfelder, welche von Stuckrahmen umfasst und von Putten gekrönt werden. Die Längsseiten erfahren durch die symmetrische Abfolge der Wanddekoration eine Rhythmisierung, wobei der Raum schier unendlich scheint. Durch die fast endlos wirkende Fortsetzung der Dekoration wirkt der Raum auf den Besucher zwar einheitlich, aber nicht in sich geschlossen. Da es an beiden Enden des Raumes keinen Abschluss, z. B. in Form eines abgesetzten, aus der Dekorationsmotivik hervortretenden Gestaltungselementes, gibt, könnte der Raum in seiner Rhythmisierung endlos fortgesetzt werden. Dennoch wird an den Schmalseiten ein Ziel suggeriert, welches

sich durch seine eher schlichte Gestaltung von der Motivfülle der Längswände klar absetzt. Auf Benvenuto Cellini wirkte die Galerie beeindruckend. Er widmete sich ihr in einem kurzen Text: *„Als ich beim König anfragen ließ, wo er den Jupiter zu sehen verlangt, war Madame d’Estampes gegenwärtig und sagte, es sei kein geschickterer Ort,*

*um ihn aufzustellen, als in seiner schönen Galerie. Das war, wie wir in Toskana sagen würden, eine Loge, oder vielmehr ein Gang, denn wir nennen Loge die Zimmer, die von einer Seite offen sind. Es war aber dieses Zimmer mehr als 100 Schritte lang und außerordentlich reich verziert mit Malerei von der Hand des trefflichen Rosso, eines unserer Florentiner; unter den Gemälden war viele Arbeit von Bildhauerkunst angebracht, einige rund, einige halberhaben; es konnte ohngefähr 12 Schritte breit sein. In dieser Galerie hatte Bologna alle die gedachten Arbeiten von Erz, die sehr gut vollendet waren, in bester Ordnung aufgestellt, jede auf ihrem Piedestal, und es waren, wie ich schon oben sagte, die besten Arbeiten der Alten in Rom.“<sup>83</sup>*

Zur baulichen Konzeption lässt sich sagen, dass es sich bei der Galerie von Fontainebleau um einen autonomen Raum handelt, der dem Müßiggang gewidmet war. Die Funktion eines Korridors kam durch den Anbau erst später hinzu.

Die Präsentation von Bronzeabgüssen<sup>84</sup> zehn antiker Plastiken auf Sockeln war neben der Wandgestaltung ein wesentlicher Teil der Ausstattung. Einst berichtete Benvenuto Cellini<sup>85</sup> über die überaus positiven Eigenschaften des Raumes, der aufforderte, in ihm Ausstellungen von Bildern zu beherbergen. Architektur und Malerei wurden zu einem Ganzen vereint. Das Nebeneinander dieser beiden Elemente wurde durch die aufkommende Dekorationskunst überwunden. Die Deckengestaltung des Raumes erfuhr zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert eine Veränderung. Während zu Beginn der Tradition der französischen Galerien eine Flachdecke üblich war, lässt sich im 17. Jahrhundert eine Entwicklung zur gewölbten Decke beobachten. So wurden die malerischen Gestaltungsakzente von der Wand auf die Decke verlagert, wobei darin ein starker italienischer Einfluss spürbar ist, man denke an die Gestaltung der Fresken der Farnese-Galerie in Rom. An dieser Stelle ist im Allgemeinen auf den Entwicklungsprozess der Saaldekoration in Oberitalien und in Rom des 16. Jahrhunderts zu verweisen.

Die Galerien von Schloss Chenonceau stellen in der Entwicklungsgeschichte der Galerie ein Exempel des engen italienisch-französischen Austausches dar (Abb. 4). Bauherrin des Zubaus war die aus Italien stammende Katharina de Medici. Es gelang ihr nach dem Tod

---

<sup>83</sup> Vita Benvenuto Cellini, 3. Buch, 9. Kap., übersetzt von Joh. W. v. Goethe, Zit. n. Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, Heidelberg, 1947, S. 24

<sup>84</sup> Befinden sich heute zum Teil im Louvre.

<sup>85</sup> B. Cellini, La vita scritta da lui medesimo, 2. Buch, 6. Kap. (Ausz. Florenz 1926, S. 412)

ihres Ehemannes, der das Schloss an Diana von Poitiers verschenkte, dieses durch ein Tauschgeschäft zurückzugewinnen. Unter der Bauaufsicht von Jean Bullant entstand um 1576 bis 1581 ein an das Mainor angeschlossener Flügel. Dieser wurde auf einer Brücke über dem Cher konzipiert und birgt zwei Galerien mit 60 m Länge und 5,85 m Breite, die durch eine Treppe, die sich an einer Schmalseite befindet, miteinander verbunden sind. Über die Ausstattung der beiden Räume, die nicht mehr erhalten sind, informiert uns A. Félibien: *„Dans le Galleries il y a des niches entre les fenestres, et, dans chaque niche, un buste de marbe.“*<sup>86</sup> Dies ist ein Hinweis auf die erste französische Statuengalerie, die sehr wahrscheinlich italienisch beeinflusst war, da fast zeitgleich Katharinas Onkel Ferdinando de Medici ebenfalls eine solche plante.<sup>87</sup>

Eine Galerie, in der jedes Kunstwerk für sich alleine stand und kein Teil des Gesamten war, war die Galerie d' Apollon im Louvre. Alessandro Segni, der jene nach seinem Besuch im Jahr 1669 beschrieb, vermittelte dem Leser einen genauen Eindruck des Raumes. *„Die Galerie ist hundert meiner Schritte lang und zwanzig breit. Das Gesims und das Gewölbe sehen noch rot aus und sollen später vergoldet werden. Besspannungen von grünem Damast bedecken die Wände. Auf ihnen sind in guter Anordnung etwa neunzig Gemälde verteilt. Viele davon sind hervorragend und von guten Meistern. Andere sind mittelmäßig, nämlich die von moderneren italienischen Künstlern. Einige sind sogar ziemlich gewöhnlich. Ihre Rahmen und Ornamente sind nicht nach dem gegenwärtig in Italien üblichen Luxus hergestellt, sind aber dennoch reizvoll. Für die lasziveren Bilder hat man in der Mauer ein Gehäuse geschaffen, das mit hölzernen Türchen verschlossen werden kann, die vergoldet und bemalt sind. Das hervorragendste Stück in der Galerie ist an der Kopfseite angebracht und ist von der Hand Raffaels. Zur Linken sind die Fenster und in jedem Zwischenraum zwischen ihnen gegenüber steht ein schöner und überaus reicher Schrein. Andere gleichartige stehen ihnen gegenüber auf der anderen Seite, so daß hier insgesamt zehn davon zusammengebracht sind, der größte Teil aus Pietra Dura, Metall oder anderem kostbaren Material. Außer diesen sind weitere vier große Schränke gegenüber den Fenstern zu beiden Seiten der Schreine aufgestellt. Über ihnen und in den Zwischenräumen zwischen den Fenstern sind sehr große, schön entworfene Vasen angebracht, ganz aus Silber, mit Figuren und Filigranornament. In einigen von ihnen sind*

---

<sup>86</sup> A. Félibien, Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bastiments de France, Paris 1874, S. 49, (ed. princ. 1681), Zit. n. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, 1970, S. 45

<sup>87</sup> Vgl. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 44 f.

*Orangen und andere Früchte. In der Mitte des Raumes stehen drei große Gefäße in der Form von silbernen Kohlebecken und drei ebenfalls silberne Leuchter hängen von der Decke herab.*“<sup>88</sup>

Alessandro Segni informierte nicht über die Bedeutung und die Sinnhaftigkeit dieser Galerie. Jedoch lässt sich anhand der Präsenz des Throns Ludwigs XIV., der auf einem Podest an einer Schmalseite des Raumes stand, feststellen, dass der König während Festlichkeiten Audienzen gab.

Komplettiert wurde die Ausstattung der Galerie d' Apollon erst durch die Deckenbilder von Delacroix im 19. Jahrhundert. Durch die Übersiedelung des Hofstaates von Paris nach Versailles verlor der König das Interesse an der Galerie und widmete sich neuen Bauaufgaben.<sup>89</sup>

## **Der Wandel der Verbindungsgalerie in französischen Schlössern**

Wie sich aus dem Wort entnehmen lässt, diente die Verbindungsgalerie zur Erschließung von Räumlichkeiten oder Gebäuden. Es ist festzustellen, dass es im 16. sowie 17. Jahrhundert zu einem vermehrten Aufkommen dieser Raumform kam. Sie fügte sich meist im Erdgeschoß oder aber auch im ersten Stock in das Raumgefüge ein und war anfangs zwischen dem Corps de Logis und dem Eckpavillon mit seinen Wohnräumen konzipiert. Bald jedoch nützte man die Galerie zur Verbindung der Hauptgebäude mit der Hauskapelle, die oftmals vom Hauptbau gelöst und in einem eigenen Pavillon untergebracht war.<sup>90</sup> Durch diese Verbindung zwischen profanem und sakralem Gebäude wurde sie durch ihre meist prachtvolle Ausstattung zu einem Bindeglied zwischen dem Weltlichen und dem Geistlichen. Ihre Länge nahm oftmals das Acht- bis Zehnfache der Breite ein, wobei sie meist beidseitig belichtet war. Zu einem Wandel in der Entwicklungsgeschichte der Galerie kam es, als man begann, sie aus ihrer isolierten Position zu lösen, um sie in Folge in die Flucht der Repräsentationsräume zu integrieren. Dies brachte es mit sich, die Proportionen des Raumes zu verändern. Die übermäßige

---

<sup>88</sup> Bibl. Ricc. MS 2298, S. 153, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S.147 f.

<sup>89</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 138 ff.

<sup>90</sup> Dies ist beim Hotel Jacques Coeur in Bourges und bei Schloss Bouglers feststellbar.



Längsausrichtung wurde zurückgenommen und die Proportionen änderten sich, wonach die Länge das zirka Fünf- bis Siebenfache der Breite einnahm.<sup>91</sup>

## Die Versailler Spiegelgalerie

(Abb. 5)

Die Spiegelgalerie entstand aus Umbauten von 1678, die Hardouin Mansart an der Gartenfassade vornahm. Sie trat an die Stelle der von Le Vau erbauten, zwischen den beiden Vorbauten liegenden Terrasse in der ersten Etage und wurde um vier Achsen erweitert. Bereits 1681 wurde das Gewölbe von Le Brun ausgemalt. 1684 waren alle Arbeiten abgeschlossen und der Raum nahezu vollendet.<sup>92</sup>

Anhand der unzählig vielen verschiedenen Beispiele französischer Galerien kristallisieren sich zwei Wandgestaltungsmöglichkeiten heraus. Wenn man von der Durchfensterung der Längswände, der Kaminarchitektur mit ihren Plastiken oder den Wandspiegeln absieht<sup>93</sup>, lässt sich eine Strukturierung der Wände durch Säulen und Pilaster und/oder eine Wandvertäfelung mit großen und kleinen Fenstern feststellen. Sofern es keine bautechnischen Möglichkeiten gab, den Raum beidseitig zu belichten, brachte man gegenüber der Fenster große Spiegel an. Sie wurden somit zum Mittel, um die Natur optisch ins Innere des Raumes zu transportieren und hatten eine unglaubliche illusionistische Wirkung. Hinzu kam der Wegfall der Problematik, sich über die malerische Wandgestaltung den Kopf zu zerbrechen. Durch den Spiegeleffekt wurde der Raum nicht mehr durch die Wände begrenzt, sondern erfuhr eine Erweiterung. Eine weitere Möglichkeit, beide Wände zu bespielen, wäre die Darstellung von Landschaftsbildern gewesen. Als vollkommen galt demnach immer eine Galerie, die beidseitige Aussicht gewährte. Die Raumlagerung und die Gestaltung waren für barocke Verhältnisse eher zurückhaltend und das Prinzip der Qualität vor der Quantität kam hier zum Tragen.

Am Beispiel des Spiegelsaales in Versailles lassen sich grundlegende Charakteristika, die zu einer Idealform der Galerie beitragen, feststellen.

---

<sup>91</sup> Vgl. Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, S. 16 ff.

<sup>92</sup> Vgl. Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, S. 27

<sup>93</sup> Siehe Versailles

Der Spiegelsaal erschloss die Appartements des Königspaares, demnach ließ sich jedes Zimmer einzeln betreten, ohne dass man ein anderes durchschreiten musste. Um die Längsausrichtung des Raumes nicht zu stören, wurden die Türen der anliegenden Schlafräume mit Spiegeln versehen. Die 30 mit Stuckrahmen gefassten Deckenbilder dienten der Verherrlichung des Königs, der Überhöhung seiner Person und seiner Talente. Ebenso imposant sind die 357 Spiegelflächen, die insgesamt in derselben Größe und Form wie die gegenüberliegenden Bogenfenster der Gartenfassade ausgestaltet wurden. In den Glas- und Spiegelflächen des Saals reflektierte abends das Kerzenlicht, tagsüber das einfallende Licht der Fenster. Die enorm großen Spiegel mit ihren Bronzerahmen waren in Frankreich ein Novum. Das Interieur war unglaublich imposant und seinerzeit einzigartig. Bildhauer wie Coysevox<sup>94</sup> führten Arbeiten in üppiger Pracht aus. Acht kostbare antike Statuen<sup>95</sup>, wie z. B. die „Venus d’ Arles“ und die „Diane chasseresse“, fanden in der „galerie des glaces“ ihren Platz. Weiße Damastvorhänge mit goldgestickten Monogrammen und Mobiliar von Claude Ballin<sup>96</sup> aus massivem Silber schmückten den Raum. Während des Pfälzischen Erbfolgekrieges (1688–1697) wurden diese Objekte eingeschmolzen, um die leeren Staatskassen zu füllen. Die damalige Ausgestaltung diente der Verherrlichung der französischen Monarchie in all ihren Facetten. Diese manifestierte sich insbesondere in den Deckengemälden. Dargestellt wird ein Zyklus, beginnend mit der Gegenüberstellung der Regierungsübernahme durch Louis XIV. im Jahr 1661 – „Le roi gouverne lui-même“ – und den Nachbarländern Deutschland, Holland und Spanien. In den beiden Lünetten an den Enden der Längsseiten der Galerie wird das Bündnis der drei Mächte 1672 und das Ende der Allianz 1678 wiedergegeben. Weitere geschichtliche Ereignisse finden in kleineren Deckenbildern Platz, die zusätzlich durch Inschriften erläutert werden.<sup>97</sup>

Zugang zur Galerie erhält man an beiden Schmalseiten durch je einen Prunkraum: den „Salon de la Guerre“ und den „Salon de la Paix“. Bei Bedarf konnten die Zwischentüren geöffnet werden, um den Spiegelsaal zu verlängern. Er zählte neben dem Schlafzimmer des Herrschers zu den wichtigsten Räumlichkeiten des Schlosses und war Zentrum des

---

<sup>94</sup> Französischer Bildhauer, er führte viele dekorative Arbeiten für das Schloss Versailles aus.

<sup>95</sup> Heute teilweise im Louvre

<sup>96</sup> Pariser Goldschmied, stellte prächtige Silberobjekte her; u. a. war er der Hauptschöpfer des Hofmobiliars unter König Ludwig XIV.

<sup>97</sup> Beutler Christian, Paris und Versailles, Reclams Kunstführer Frankreich 1., 1970

höfischen Lebens. Nur bei besonderen Anlässen wurde die Galerie als Festsaal genützt: bei Empfängen von Botschaftern, bei Bällen und fürstlichen Hochzeiten<sup>98</sup>. Die Nutzung des Raumes war aber nur zweitrangig, hauptsächlich diente er als überdachte Promenade. Der Hof wuchs zur Zeit des feudalen Lebensstils stark an und es verlangte nach Platz für den Hofstaat. Die Galerie verwandelte sich zum höfischen Gesellschaftsraum, der der Repräsentation diente. Hier hielt man sich auf, um seine Gegenwart am Hof zu zeigen, und hoffte auf die Gunst des Königs. Man versuchte aufzufallen und mithilfe der Fürsprache einer höhergestellten Person mit dem König in Verbindung zu treten. An ihn heranzutreten oder ihn gar anzusprechen war verboten. Die Größe der Galerie trug auch dazu bei, um sich bewusst aus dem Weg zu gehen. Der König konnte Kontakt mit seinen Bittstellern aufnehmen, um ihnen seine Zuneigung zu zeigen, oder sie auch ignorieren. Die Adelsgesellschaft hielt sich gerne am Hof des Königs auf, da er Ort der standesgemäßen Selbstverwirklichung und Karriere war und die Möglichkeit bot, durch die Gunst des Herrschers in der Hierarchie des Adels aufzusteigen. Das Leben und Wohnen des Herrschers am Hofe verlangte nach ständiger Präsenz. Die Wohnräume waren nicht auf persönliche Erholung ausgerichtet, sondern waren Teil eines strengen öffentlichen Hofzeremonielles, das die Demonstration seiner Macht veranschaulichte und Repräsentationscharakter hatte. Drei Mal wöchentlich waren die Versailler Grands Appartements der höfischen Gesellschaft zugänglich. Die Spiegelgalerie diente dem Adel an diesen Tagen als „Promenoir“, wo sie sich unterhielten und flanieren. Durch die Geschlossenheit des Raumes konnte man ihn das ganze Jahr hindurch nutzen. Ein Stich von Sebastian Leclerc aus dem Jahre 1680 vermittelt einen Eindruck über das Geschehen in der Grande Galerie zu dieser Zeit. Er nannte es „Conversations“. Die beachtlichen Ausmaße von 73 x 10 Metern, die den Besuchern Unendlichkeit und Weite suggerieren sollten, sowie die Ausstattung beeindruckten dermaßen, dass viele Fürsten an ihren Höfen auch eine Galerie ihr Eigen nennen wollten. Einen Eindruck, wie dieser Raum auf seine Zeitgenossen gewirkt haben muss, schilderte Carl Ludwig Freiherr von Pöllnitz: *„Die schönsten Stücke innerhalb des Schlosses sind die Gallerie und die Säle so sich um denselben befinden. Die Mauern sind mit Marmor ausgelegt. Allenthalben sieht man die Arbeit der größten Meister hervorragen, sowohl in Gold als in Ertz; und durchgehends sind kostbare Spiegel mit untermenget. Ich habe mir sagen lassen, daß vor dem Spanischen*

---

<sup>98</sup> Vermählung von Louis XVI. und Marie-Antoinette 1770

*Kriege<sup>99</sup> alle Tische, Wand-Leuchter und Gueridons, so gegenwärtig von Marmor und vergoldeten Holz sind, von bloßem Silber gewesen wären. Der König ließ Geld daraus schlagen, dem unsäglichen Aufwand, den dieser Krieg kostete, dadurch zu statten zu kommen. Die Decke in der Gallerie stellet in verschiedenen Gemälden die vornehmsten Verrichtungen vor, so bey Lebzeiten Ludewigs des Vierzehenden sind ausgeführt worden: Diese sind über dieses noch mit Einfornungen und Vergoldungen gezieret, woran man eben so viel Kostbarkeit als guten Geschmack beobachtet.“<sup>100</sup>*

Ludwig II. von Bayern ließ auf Schloss Chiemsee von 1879 bis 1881 eine Galerie nach dem Vorbild der Versailler „galerie des glaces“ errichten, die durch die mäßige Ausstattung dem französischen Ideal nicht das Wasser reichen konnte (Abb. 6).<sup>101</sup> Die Maße der Spiegelgalerie überstiegen mit 98 Metern und etwa einer zusätzlichen Höhe von 70 cm jene von Versailles und sie umfasst einschließlich mit dem Friedenssaal und Kriegssaal die gesamte Gartenfront des Schlosses. Das architektonische Konzept und das umfangreiche Deckenprogramm wurden aus Versailles übernommen, wobei die in Versailles gemalte Rahmendekoration mit vergoldeten Stuckzierraten ersetzt wurden, die nach bayrischer Tradition in die Gemälde übergingen.<sup>102</sup>

Die Stuckatur war dennoch keine Neuerung, sondern vielmehr ein Abbild des von Le Brun in Versailles vorgegebenen Trompe-l’oeil-Deckendekors. Ludwig II. war peinlich genau darauf bedacht, dass es zu keinerlei Abweichungen oder gar Verwechslungen der Bildfelder kam, was der folgende zitierte Satz verdeutlicht: „*Da nun aber bei zwei von den Bildern eine Verwechslung vorkam, so nehmen S. M. an, daß es bei mehreren der Fall sei, dies wäre S. M. etwas schreckliches und könnte allerhöchstdieselbe nie verzeihen.*“<sup>103</sup> Die Wandgemälde wurden mittels Fotografien aus Versailles kopiert.<sup>104</sup> Als historische Reminiszenz an Versailles muss die Ausstattung mittels Antikenkopien<sup>105</sup> und 16 Imperatorenbüsten<sup>106</sup>, Kandelaber, Lüster und vergoldeten Vasen für Orangenbäume

---

<sup>99</sup> 1701–1714

<sup>100</sup> Carl Ludwig Freiherr von Pöllnitz, Memoiren, aus dem Französischen übersetzt, Frankfurt 1734, Zit. n. Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, Heidelberg, 1947, S. 30

<sup>101</sup> Champigneulle Bernard, Versailles und Fontainbleau, 1971

<sup>102</sup> Vgl. E. Schmid u. K. Knirr, Herrschmsee, S. 95 f.

<sup>103</sup> Lakai Mair an Hofsekretär Bürkel, Pürschling, 18. Okt. 1881, Korrespondenz Bürkel, Archiv des Ludwig II. Museums, Herrschmsee. Zit. n. D. u. M. Petzet, 1990, Zit. n. Alexander Rauch, Schloß Herrschmsee, Räume und Symbole, 1993, S. 108

<sup>104</sup> Vgl. Alexander Rauch, Schloß Herrschmsee, Räume und Symbole, S. 108

<sup>105</sup> Wurden teilweise direkt im Louvre kopiert und dann nach Herrschmsee überstellt

<sup>106</sup> Nachbildungen von August Spieß nach römischen Originalen

gesehen werden. Wie sehr man darauf bedacht war, zeigt ein Brief von Angelo Graf Courten<sup>107</sup> an den ausführenden Bauleiter Georg Dollmann:<sup>108</sup> *„Lieber Georg, beiliegend findest Du die bemalten Photographien und eine sehr primitive Zeichnung der Platzierung der Gemälde des „Salon de la Guerre“ (ich habe mich damit beschäftigt ...) wie das alles gemacht ist. Ich habe darüber ziemlich ausführlich mit Mons. Le Come Clement de Ric (Konservator des Museums) gesprochen und er hat mir gesagt, daß alle großen Gemälde der Spiegelgalerie auf die Leinwand gemalt worden sind und dann an der Decke angebracht wurden (...) habe heute mithilfe eines guten Fernglases die besagten Malereien untersucht (...) Die Malereien der größeren Gemälde sind in zwei Teile geteilt und in der Mitte der Wölbung sieht man deutlich die Naht (...) Die Malereien der kleineren Gemälde sind nur an der Stelle geteilt, wo die Krümmung beginnt (in den Text eingezeichnete Figuration). An den Rändern der Leinwand sieht man genau die kleinen Nägel ....“*<sup>109</sup>

Die Planung einer Galerie, wie jener in Versailles, nachzubilden, sollte nicht unter dem Aspekt ihrer Funktionalität gesehen werden, denn im Vordergrund stand immer die Glorifizierung des absolutistischen Königtums und die Verbundenheit mit dem französischen König Louis XV. Wenn man in weiterer Folge bedenkt, dass Ludwig II. nur acht Nächte auf Herrschiemsee nächtigte und die Galerie nie genützt wurde, sollte man die Funktion eines so monumentalen Baus infrage stellen. Herrschiemsee wurde zu einem Neu-Versailles, zu einem Monument des von Ludwig II. so verehrten Sonnenkönigs. Eine weitere Nachahmung der „galerie des glaces“ lässt sich in Italien in Form der Galerie des Palazzo Colonna belegen. Beide Räume zeigen eine ähnliche Bau- und Gestaltungslösung. Im Kapitel der italienischen Galerien wird dies näher betrachtet.

Vergleicht man die Galerie von Versailles oder jene von Herrschiemsee mit jenen italienischen des 17. Jahrhunderts, lässt sich feststellen, dass das Ausstattungsprogramm einheitlich wirkt. Der Deckendekor dominiert nicht über die anderen Gestaltungselemente und umgekehrt. Weiters wurde auf die starke Betonung der Längsausrichtung geachtet. Herzog Philipp von Orléans ließ im Anschluss an Versailles auf seinem Schloss St. Cloud eine Galerie ausbauen, wobei Mignard mit der malerischen Ausstattung beauftragt wurde,

---

<sup>107</sup> Angelo Graf Courten, geb. 1848, gest. 1925, ab 1872 an der Münchner Akademie Schüler von Carl von Piloty

<sup>108</sup> Vgl. Alexander Rauch, Schloß Herrschiemsee, S. 100 ff.

<sup>109</sup> Protokoll, 1880, vom Französischen ins Deutsche übersetzt, Zit. n. Alexander Rauch, Schloß Herrschiemsee, Räume und Symbole, 1993, S. 108 f.

Szenen aus der Apollo-Mythologie darzustellen. Im Gegensatz zu Versailles war man bei der Gliederung des Raumes darauf bedacht, die Rhythmisierung der Wände mittels architektonischer Details zu reduzieren. Schmale, feine Stuckleisten an den Wänden sowie zarte Rahmungen, welche die Deckenbilder umgaben, waren die einzigen Elemente, die hervortraten. Diese Raumwirkung empfanden die damaligen Baumeister als wenig gelungen. Bei der Planung der „Goldenen Galerie“, 1713 bis 1719, im Hôtel Toulouse wurde dieses Konzept wieder verworfen und man widmete sich erneut den opulenten Stuckierungen mit ihren reichen Goldverzierungen. Ebenso wie in Versailles fand ein Kamin seinen Platz in der Galerie, die somit einlud, auch an kalten Tagen dort zu verweilen.

Zusammenfassend lässt sich über die Entwicklungsgeschichte der französischen Galerie feststellen, dass es keinen genauen Zeitpunkt eines Anfanges und eines Endes gibt. Es war ein Prozess, der Zeit benötigte, um die wesentlichen Faktoren der Galerie zu vereinen, wobei jede Einzelne ihren eigenen Vorgänger hatte. Weder gab es ein einziges Schlüsselwerk, das die Geschichte des Raumes revolutionierte, noch eines, das das Ende klar abzeichnete. Es stellt sich heraus, dass Frankreich, als Land des klassischen Galeriebaus, die „ausgereifte“ Formgebung mitsamt ihren Gestaltungsmöglichkeiten im 18. Jahrhundert an den deutschsprachigen Raum abgab, wo sie in die Planung des Schlossbaus aufgenommen wurde und in ihren Dekorations- sowie Ausstattungsmöglichkeiten immer wieder abgewandelt wurde.

Ein enger Austausch und eine wechselnde Beeinflussung der Entwicklungsgeschichte des Raumes bestand zwischen Frankreich und Italien, worauf im folgenden Kapitel Bezug genommen wird.<sup>110</sup>

## **Die frühe Galerie in Italien**

Die italienischen Galerien des 15. Jahrhunderts dürften der landestypischen Tradition der Loggia noch sehr nahegestanden haben. Das Wort „Galerie“ war zu Zeiten Bramantes, dessen Planung des Cortile del Belvedere Galerien mit einbezog, im italienischen Sprachgebrauch unbekannt. Die älteste literarische Quelle ist ein im Jahre 1510 verfasster

---

<sup>110</sup> Vgl. Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, S. 30 ff.

Brief, welcher über eine „*Galerie oder Loggia, die von der Kapelle zur Treppe führt*“<sup>111</sup>, im d’ Atri über Gaillon berichtet. In einer weiteren Textstelle wird außerdem über die Gartengalerie geschrieben: „*In Frankreich nennet man solche bedeckten Bahnen Galerie, in Italien Kreuzgänge oder Loggien.*“<sup>112</sup> Dies bestätigt die Nennung der Raumform als Loggia. Im Jahr 1528<sup>113</sup> erwähnte der Florentiner Soderini bereits in einer Beschreibung „*eine große Sala oder Galerie, schön mit Teppichen geschmückt.*“<sup>114</sup>

Einen Versuch, die Raumform zu erklären, lieferte Benvenuto Cellini in seiner Autobiografie: „*Dieses war, wie wir in der Toskana sagen würden, eine Loggia oder eher ein großer Gang, denn Loggia nennen wir jene Räume, die an einer Seite offen sind.*“<sup>115</sup> In weiterer Folge kamen gegen Ende des Jahrhunderts keinerlei literarische Erörterungen der Galerie mehr vor. Kommentarlos schien das Wort in verschiedensten Baubeschreibungen auf, was auf eine Etablierung des Begriffes im italienischen Sprachgebrauch zurückzuführen ist. Durch die Übernahme der Raumform aus Frankreich wurde das Wort „Galerie“ zu einem festen Begriff und einer Besonderheit aus Frankreich.<sup>116</sup>

Wie es zu einer Übernahme des Raumtypus kam, ist nicht klar belegt. Anzunehmen ist, dass es durch die politischen Kontakte zwischen Frankreich und Italien sowie die Einberufung italienischer Künstler an den französischen Hof zu einem kulturellen Austausch kam. So ist bei Serlio, nachdem er nach Frankreich übersiedelte, die Nennung der Galerien in seinem 1575 gedruckten Buch und in seinen Manuskripten mehrfach belegt.<sup>117</sup>

Die Frankophilie, die Bewunderung von Franz I. und Katharina de Medici, dürfte mit ein Grund gewesen sein, dass die Raumform der Galerie in Italien übernommen wurde. Capodiferro demonstrierte durch die Anbringung des französischen Wappens an seinem

---

<sup>111</sup> Weiss, Gaillon, S. 7, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 150

<sup>112</sup> Pastor-Beatis, S. 129, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 150

<sup>113</sup> Im gleichen Jahr entstand die Galerie von Fontainebleau.

<sup>114</sup> Marino Sanuto, I Diarii, Bd. 47, Venedig 1897, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 150

<sup>115</sup> B. Cellini, La Vita scritta da lui medesimo, Buch II, Kap. 6 (Ausg. Florenz 1926, S. 412), Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern, 1972, S. 150

<sup>116</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 150

<sup>117</sup> W. B. Dinsmoor, The literary remains of Sebastiano Serlio, Art Bulletin, Bd. XXIV, 1942, S. 55 ff. und S. 115 ff.

Hof diese Verehrung auf deutlichste Weise. Zuvor wurde ihm dieses durch den französischen König Ludwig XI. verliehen.<sup>118</sup>

Ein frühes Beispiel einer italienischen Galerie ist jene des Palazzo Capodiferro-Spada in Rom (Abb. 7). Sie weist typologische Ähnlichkeiten mit der Galerie Franz I. auf. Die Übernahme der dekorativen Gestaltung, der Stuckfiguren, der Stuckrahmungen und der mythologischen Fresken, lässt sich durch den Aufenthalt des Kardinals Girolamo Capodiferro in Fontainebleau ableiten. Er war als päpstlicher Nuntius einige Jahre auf Schloss Fontainebleau tätig, kannte dieses daher sehr gut und übertrug seine Ausstattungsform in seinen Palast in Rom. Über die Baugeschichte des Palazzo Capodiferro-Spada weiß man nichts Genaueres. Es ist anzunehmen, dass sich Kardinal Girolamo Capodiferro den Palast in den Vierzigerjahren errichten ließ und er 1559 vollendet wurde. Die Galerie wurde von Beginn an als solche bezeichnet. Trotz der inspirierenden Einflüsse aus Frankreich blieb der Raum eine „*interpretatio italiana*“. Er ist noch in der Tradition der Loggia, die im ersten Stock über den Arkaden angelegt wurde, verwurzelt. Vergleicht man die Raumabfolge des Palazzos mit französischen Beispielen, lassen sich Unterschiede erkennen. Die Galerie wurde neben den Privatgemächern des Kardinals angelegt, eine Tür erschloss beide Räume miteinander. Über die gegenüberliegende Schmalseite gelangte man auf einen langen Korridor, der zur Sala Grande und den restlichen Repräsentationsräumen führte. Im Vergleich mit französischen Galerien wirkt die Raumabfolge ungewöhnlich, da der Raum durch die Lage neben dem Schlafzimmer des Kardinals eine sehr intime Atmosphäre bekommt. Der repräsentative Charakter wird zugunsten der Intimität zurückgedrängt.

Die Galerie des Palazzo Capodiferro-Spada fand in Rom große Bewunderung, und die Familie Farnese war darauf bedacht, in ihrem Palazzo am Capo dei Fiori ebenfalls eine Galerie ihr Eigen zu nennen. Die Möglichkeit der Aufstellung von Antiken dürfte mit ein Grund gewesen sein, einen Raum nach französischem Vorbild zu schaffen, den man bereits 1568 als Galerie bezeichnete.<sup>119</sup>

Die Galerie des Palazzo Farnese (Abb. 8) weist im Vergleich zur Galerie des Girolamo Capodiferro in ihrer Baulösung andere Merkmale auf. Der Flügel des Palazzo Farnese, in dem die Galerie liegt, wurde 1589 von Giacomo della Porta vollendet. Er war gartenseitig

---

<sup>118</sup> Vgl. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 59

<sup>119</sup> Vgl. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 20 ff.



ausgerichtet und öffnete sich über einer dreijochigen Loggia mit denselben Proportionen. Ein Stich<sup>120</sup> des Entwurfes<sup>121</sup> Michelangelos von 1560 zeigt, dass man sich für eine Öffnung des Flügels entschied, der als Einziger Platz für eine Galerie bot. Alle anderen Räumlichkeiten, mit Ausnahme des piano nobile, waren bereits erbaut. Wie auch bei der Galleria Capodiferro liegen die repräsentativen Räumlichkeiten der Galerie gegenüber.

Die Aussicht des Raumes mit Blick in den Garten war zu dieser Zeit noch ein Novum. Man erinnere sich an Blois und auch an die Galerie des Palazzo Capodiferro, welche hofseitig lag.

Fotografien der Galerie suggerieren meist eine Weitläufigkeit, die so nicht gegeben ist. Zwar misst der Raum 20 x 6 Meter und ist wesentlich größer als die Galleria Capodiferro, er wirkt aber bei persönlicher Begutachtung intimer als auf dem meisten Bildmaterial.

Die Wandzone der Längsseite wurde mit korinthischen Pilastern und Nischen, in denen Statuen und Büsten ihren Platz fanden, gegliedert. Ein Inventar<sup>122</sup> aus dem Jahre 1697 belegt eine Vielzahl an Büsten und Statuen auf Sockeln, die wahrscheinlich vor den Pilastern und den freien Wandfeldern ihren Platz fanden. Diese Art der Raumgestaltung darf man als typisch römische Ausstattungsmöglichkeit, die einst in den Antikhöfen Roms ihren Ursprung hatte, ansehen. Die Galleria Farnese wurde durch ihre Ausstattung zu einer reinen Statuengalerie mit der bedeutendsten Antikensammlung der Zeit.

Zugang zur Galerie erlangt man über eine Türe an der Längsseite, die dem Mittelfenster gegenüberliegt. Je eine Tür an den Schmalseiten des Raumes erschließt die Galerie mit den Nebenzimmern. Die danebenliegende Tür ist fingiert.<sup>123</sup>

Dass ein Raum selbst als Kunstwerk angesehen werden konnte, um Kunst Platz zu bieten, war zur damaligen Zeit neu.<sup>124</sup> Die Farnese-Galerie hatte lange Zeit eine Vorbildfunktion, an der sich viele italienische Künstler orientierten. Es wurde begonnen, den Fokus der

---

<sup>120</sup> Stich von Lafreri

<sup>121</sup> J. S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, London, 1961, 74 f., J. R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton, New Jersey, 1965, 3 mit Lit.

<sup>122</sup> Documenti inediti, II, 387 „Statue di marmo che sono nella galleria di sopra“

<sup>123</sup> Vgl. Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, S. 22 ff.

<sup>124</sup> Ein Inventar von 1568 dokumentiert weitere Räumlichkeiten, in denen Antiken Platz fanden. Eine Loggia des Palazzos wurde zwischen 1568 und 1589 zu einer Antikengalerie umgestaltet.

dekorativen Ausstattung auf die Deckenzone zu verlagern und den saalartigen Raumcharakter, der in sich geschlossen ist, hervorzuheben.<sup>125</sup>

Guglielmo Gonzaga ließ im Palazzo Ducale in Mantua eine offene Loggia zu einer Galerie umbauen und stattete diese aus. Die Arkaden der sogenannten Loggia dei Mesi<sup>126</sup> (Abb. 9) wurden mit Fenstern geschlossen und das Bodenniveau um 17 cm erhöht.<sup>127</sup> Durch diese Veränderungen erhielt der Raum erst die Charakteristik einer Galerie. Durch seine neue Ausstattung mit Antiken wurde der Raum auch „Galleria dei Marmi“ genannt.<sup>128</sup> Er erfährt durch Pilaster, in denen Blendarkaden eingestellt sind, eine Gliederung. In den Nischen und den eingelassenen Arkadenbögen der Galerie waren Büsten und Statuen aufgestellt. Weitere fanden auf Konsolen, die vor die Längswände gestellt wurden, ihren Platz. Die Längswände wurden durch die Anpassung der Ausstattung aufeinander abgestimmt. Die Galerie war damals die einzige Statuengalerie besonderer Qualität, die sich mit jener des Palazzo Farnese vergleichen lässt. Ihre Proportionen mit 19,5 x 6,45 Metern liegen nur knapp unter jener der Galerie Farnese<sup>129</sup>, deren Ausstattung zu dieser Zeit nicht mehr vorhanden war.<sup>130</sup>

Durch Türen an den Schmalseiten gelangte man auf einer Seite zur Loggia der Eleonora de Medici. Auf der anderen Seite erlangte man Zugang zur Galleria della Mostra, die als Verbindungsraum der Kirche Santa Barbara fungierte.<sup>131</sup> Ein Novum der Ausstattungsform der italienischen Galerie findet sich bei diesem Raum, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts begonnen und um 1612 vollendet wurde. Zu seiner Ausstattung gehörten Schränke, die mit naturgeschichtlichen Objekten bestückt waren. Es war demnach ein Ort, der eine Verbindung zwischen Wunderkammer und Galerie herstellte.<sup>132</sup>

Zu den beeindruckendsten Galerien Italiens gehört jene, die für den Herzog Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta entstand. Die Galleria degli Antichi (Abb. 10) war mit der Bestimmung, einer Antikensammlung Platz zu bieten, konzipiert worden. Fast 100 Meter lang, beidseitig belichtet, frei stehend und mit Antiken ausgestattet, war der Raum eine

---

<sup>125</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 153

<sup>126</sup> Benannt wurde der Raum nach den zwölf Tierkreiszeichen im Deckenfresko.

<sup>127</sup> Vgl. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 26

<sup>128</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 153

<sup>129</sup> Galerie Farnese – 20 x 6 Meter

<sup>130</sup> Die Galerie Farnese war bis 1594/95 als Statuengalerie voll ausgestattet.

<sup>131</sup> Die Galleria della Mostra ist laut Wolfram Prinz die einzige Galerie Italiens, die mit einer Kirche verbunden war.

<sup>132</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 153

reine Statuengalerie und galt nach Wolfram Prinz<sup>133</sup> als eines der modernsten Museen Oberitaliens. Der Herzog bereiste ganz Europa und ließ sich, auf Änderungen bedacht, von anderen Bauten inspirieren. Er ließ den Raum in sehr kurzen Abständen drei Mal umgestalten. Ursprünglich wurde er mit Fresken von Condottieri ausgestattet. Kurz darauf folgte die Einrichtung des Raumes mit Geweihen aus Prag nach dem französischen Vorbild einer Galerie des Cerfs. Schlussendlich behielt man die Ausstattung mit Antiken Vespasianos, welche heute noch zu sehen sind, bei. Die Galerie lässt sich durch ihre Ausstattung mit der Galerie der Villa Medici und jener von Katharina de Medici auf Schloss Chenonceau in Frankreich vergleichen.<sup>134</sup>

Eine Galerie, die sich von dem italienischen ursprünglichen Typus der Raumform in eine andere Richtung entwickelte, befindet sich in einem Flügel des Palazzo Rucellai-Ruspoli. Im Jahr 1580 ließ die Familie Rucellai an ihren Palast einen Trakt anbauen, in dessen Piano Nobile der Raum 1586 integriert wurde. Er war als frei stehender Raum mit den beachtlichen Ausmaßen von 28 m Länge und 7,50 m Breite konzipiert worden, der durch Fenster an den Längswänden eine beidseitige Belichtung erfuhr. Es lässt sich feststellen, dass diese Galerie den typologischen Charakteristika einer französischen Galerie schon sehr nahe kommt.<sup>135</sup>

Zeitgleich und mit ähnlichen typologischen Merkmalen entstand die Galleria delle Carte Geografiche (Abb. 11) im Vatikan sowie die Galerie der Villa de Medici. Erstere kann mit der beachtlichen Länge von 120 Metern<sup>136</sup> und ihren 24 Fensterachsen mit den Galerien in Frankreich durchaus konkurrieren. Sie wurde unter Gregor XIII. nicht ihres Willens errichtet, sondern war einst ein Korridor, der in Folge als Galerie ausgestattet wurde. Ihren Namen erhält sie durch ihre 1583 vollendete Ausstattung. Der Raum war mit Landkarten der Regionen Italiens, Inseln und Teilen Avignons, die auf die Wände gemalt wurden, dekoriert. Über ihnen befinden sich in einem anderen Freskenfeld Darstellungen der Lebensgeschichten verschiedenster Heiliger und Kirchenfürsten. Die Szenen dieser Bilder, die in der Deckenzone dargestellt wurden, fanden in jenen Regionen statt, die auf den Wänden der Galerie wiedergegeben sind. Diese Möglichkeit der Wand- und Deckengestaltung verbindet die Ehrung hervorstechender Persönlichkeiten mit der

---

<sup>133</sup> Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 53

<sup>134</sup> Vgl. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 53

<sup>135</sup> Vgl. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 28

<sup>136</sup> Verhältnis von Breite zu Länge beträgt ca. 1:35.

Tradition der topografischen Darstellung. Das Ausstattungsprogramm ist an sich kein Novum, schon bei der Sala del Mappamondo im Palazzo Vecchio lässt sich dies belegen. Im Vatikan wurde dieses Programm jedoch zum ersten Mal auf eine Galerie übertragen. In den Nischen stehen auf hohen Podesten Büsten, die prächtigen Wandleuchter komplettieren die Dekoration des Raumes.<sup>137</sup>

Diese Galleria delle Carte ebenso wie jene Galerie des Palazzo Spada führen vor Augen, dass die Dekoration der Wände die gleiche Wichtigkeit hatte wie jene an der Decke. Bei den französischen Galerien war dies anders; hier wurde die Deckengestaltung zugunsten der Wanddekoration zurückgenommen. Diese italienische Entwicklung lässt sich in Folge bei vielen weiteren Galerien weiterverfolgen.

Die Galerie der Villa de Medici (Abb. 12) liegt als einzige Galerie Italiens im Erdgeschoß, ist zweigeschoßig und konnte vom Garten betreten werden. Im Vergleich zur Galleria delle Carte ist ihre Ausstattung verschieden. In ihr fand die Antikensammlung des Kardinals Ferdinando de Medici Platz. Er erwarb die Villa gemeinsam mit der Sammlung von Kardinal Ricci. Durch das stetige Anwachsen der Sammlung durch Ankäufe von Valle-Capranica im Jahre 1584 erscheint es als möglich, dass die Galerie vor deren Erwerb errichtet wurde.<sup>138</sup> In dem etwa 6 x 60 Meter großen Raum befanden sich einst 27 Statuen und 25 Marmorbüsten in Nischen.

Die Galerie der Villa de Medici zeigt Parallelen mit den Uffizien-Räumen (Abb. 13) in Florenz, die ebenfalls für die Aufnahme von Kunstobjekten von Großherzog Francesco de Medici umfunktioniert wurden. Der neue französische Trend der Galerie gelangte in den Achtzigerjahren des 16. Jahrhunderts nach Rom und in weiterer Folge nach Florenz. Im langen Korridor wurden einst von Vasari Loggien eingerichtet, die nach der Ankunft des Kardinals Ferdinando in Florenz, der als Großherzog nach Florenz berufen wurde, geschlossen wurden. Die Räumlichkeiten brachten alle Eigenschaften mit, um sie zur Galerie umzugestalten. Die Ausstattung der Wände war wenig prächtig, das Hauptaugenmerk lag auf den antiken Statuen und der Gemäldesammlung. Über dreihundert Porträts wurden Teil der Galerie, die man ohne großen Kostenaufwand um 1590 fertigstellte. In dem 1591 erschienenen Stadtführer von Francesco Bocchi wird die Galerie als solche bereits benannt. Vincenzo Scamozzi nannte alle typischen

---

<sup>137</sup> Vgl. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 49 f.

<sup>138</sup> Eine kleine Auswahl der Sammlung befindet sich heute im Hof des Palazzo Valle-Capranica.

Charakteristika, die zur Begriffsdefinition der Galerie beitragen, in seiner „*Idea dell' architettura universale*“<sup>139</sup>. All diese Punkte finden sich bei der Ausstattung des Uffizienkorridors wieder.<sup>140</sup>

Die Galerie des Palazzo dei Penitenzieri muss diesem Raum vorausgegangen sein, deren Entwicklung eine Überleitung zwischen den Galerien, die sich nach französischen Vorbildern orientierten, und jenen, die eine „*interpretatio italiana*“ waren, darstellen. Mit den Proportionen von 147,5 x 25 Palmi kommt sie als erste italienische Galerie jenen in Frankreich sehr nahe. Sie nimmt fast die gesamte Länge der rückwärtigen Front des Palastes ein.<sup>141</sup> Eine direkte Ableitung der Prinzipien des französischen Palast- und Schlossbaus dürfte die prominente Lage des Raumes im Gebäudekomplex sein.

Die Galerie im Palazzo Saccetti ist vor der Galerie des Palazzo dei Penitenzieri entstanden. Einem Grundriss von Ferrerio lässt sich entnehmen, dass die Galerie im Palazzo Saccetti mit nur je vier Fenstern an der Längswand konzipiert war. Zudem war sie der erste freistehende Raum in Rom, der als Anbau in den Garten ragte. Er diente als Statuengalerie, die Kardinal Ricci da Montepulciano um 1574 mit Antiken und Kopien der Michelangelo-Sixtinafresken reich ausstattete. Während des Klassizismus wurde sie umgestaltet.<sup>142</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Galleria Farnese, die Galerie des Palazzo Capodiferro und die Galleria dei Mesi sich aus der Loggia entwickelten, deren Öffnung eine Schließung erfuhr. Jene Galerien des Palazzo dei Penitenzieri und des Palazzo Rucellai dürften von französischen Galerien beeinflusst sein.<sup>143</sup>

Eine Galerie des 17. Jahrhunderts, die durch ihre Belichtung aus dem Schema der zuvor genannten Galerien fällt, ist jene im Palazzo Pamphili in Rom (Abb. 14). Ihre Besonderheit besteht in der Belichtung an den Schmalseiten des Raumes. Sie zeigt Parallelen mit jenen Galerien aus Venedig. Der Raum wurde an einer Längsseite mit der Kirche S. Agnese konzipiert und hat dieselbe Tiefe wie der benachbarte Baukörper. An den Schmalseiten sind große dreiteilige Fenster mit Palladiomotiv integriert worden, die die Längswirkung des Raumes zusätzlich unterstützen. In Frankreich wäre dies undenkbar gewesen, da einem

---

<sup>139</sup> V. Scamozzi, *Idea dell' architettura universale*, Venedig 1615, parte I, libro III, cap. XXIV, 329

<sup>140</sup> Vgl. Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, S. 51 ff.

<sup>141</sup> Der Palazzo ist für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. Es gibt keine Berichte über den heutigen Zustand der Galerie oder deren Ausstattung.

<sup>142</sup> Vgl. Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, S. 28 f.

<sup>143</sup> Vgl. Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, S. 29 f.

der schöne Ausblick an den Längsseiten verwehrt wurde. Diese Baulösung hatte ihren Ursprung in Venedig. In Palästen gab es seit jeher in den Erdgeschoßen und im Piano Nobile einen Korridor, der auch Porteghi genannt wurde und sich zwischen der Gebäudefront und einem Hof erstreckte. In diesem Gang wurden oft Galerien eingerichtet. Die Häuser Venedigs wurden meist in die Tiefe gebaut. Sie haben schmale Proportionen mit wenigen Achsen. Die Räumlichkeiten dieser Gebäude waren demnach sehr tief und eng, sodass sie meist nur an den Schmalseiten belichtet werden konnten. Dass es um 1600 bereits Galerien in Venedig gab, berichtete schon Scamozzi.<sup>144</sup> Jedoch geht aus seinem Text nicht klar hervor, ob die Raumform mit all ihren Charakteristika, die eine Galerie ausmachten, gemeint ist oder ob sich in den Räumen nur Kunst befand und der Raum deshalb als Galerie bezeichnet wurde. Er spricht zumal von Galerien, die aus mehreren Räumen bestanden.<sup>145</sup>

Das Kapitel der italienischen Galerien soll mit der herausragenden Galleria Colonna (Abb. 15) in Rom abgeschlossen werden. Der Raum wurde 1703 vollendet und zeigt enge Parallelen zu einem französischen Vorbild – der Versailler Galerie. Beide Räume haben an den Schmalseiten je einen kleineren Raum angeschlossen. Auch wenn die Galleria Colonna mit 39 m Länge weit hinter der 73 m lange „*gallerie des glaces*“ liegt, erinnert die Innengestaltung sehr stark an das französische Vorbild. Die Wände wurden mit mächtigen Pilastern gegliedert und sind beidseitig belichtet. An den Schmalseiten wurden je zwei frei stehende Säulen, die die Türen flankieren, aufgestellt. Dieses Motiv lässt sich auch in Versailles finden. Die Gestaltung des Gesimses über den Pfeilern, die leicht gewölbte Decke und die Abfolge der Pfeiler mit ihren vorgelagerten Säulen erinnert ebenfalls an das Aussehen der Versailler Galerie. Vor den Pilastern fanden antike Skulpturen ihren Platz. Die Flächen der Längswände zeigen leichte Veränderungen. Sie wurden mit Spiegeln und Gemälden bespielt. Sind es in Versailles ausschließlich Spiegel und Fenster, die die Wände aufzulösen scheinen, wurden in Rom Tafelbilder in die Längsseiten integriert, die Szenen der Lebensgeschichte Marcantonia II. Colonna wiedergeben. Die Deckengestaltung mit ihrem Rahmensystem und der dekorativen Ausgestaltung zeigt Parallelen mit jener der Pamphili-Galerie. Der Bildinhalt ist jedoch verschieden, es handelt sich hierbei nicht um ein mythologisches Bildthema, wie dies bei der Pamphili-Galerie der Fall ist. Beachtlich ist die Höhe der Galleria Colonna, sie nimmt

---

<sup>144</sup> Scamozzi, L'Idée, I. III. 19, S. 305

<sup>145</sup> Vgl. Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, S. 39

zirka eineinhalb Stockwerke ein. Dies ist durch den Niveauunterschied der angrenzenden Säle bedingt, wobei einer höher liegt und durch Stufen mit der Galerie verbunden wird. Der Saal, der an der anderen Schmalseite der Galerie angrenzt, hatte wiederum eine niedrigere Decke.

Mit dem Beispiel der Galleria Colonna soll gezeigt werden, wie bewusst man sich zur damaligen Zeit mit dem Thema der französischen Galerie auseinandergesetzt hat.

Die Aufgabe der Ausstattung war meist noch sehr den nationalen Traditionen verbunden. Die Gliederungsprinzipien stimmen zum Großteil mit jenen aus Frankreich überein. Am deutlichsten wird dies bei der Betrachtung der ersten italienischen Galerien, die in den Traditionen der Renaissance noch sehr verwurzelt waren (z. B. Palazzo Farnese) und im starken Gegensatz zur französischen Stilrichtung standen.<sup>146</sup>

## Die frühe Galerie im deutschsprachigen Raum

Wolfgang Götz<sup>147</sup> sieht die Anfänge der Galerie in Deutschland, die sich von französischen und italienischen Vorbildern ableiten lässt, bereits im 16. Jahrhundert.

Ein signifikantes Beispiel ist jener Bau von Herzog Ludwig X. in Landshut (Abb. 16). Er ließ an die neue Stadtresidenz einen „italienischen“ Bau anfügen, wofür er eigens Fachleute aus Italien anreisen ließ, die den Formenkanon eines italienischen Palazzos in das neue Bauprojekt integrierten. Ein Verbindungsgang, der sogenannte Kapellengang, erschloss die „italienischen“ Räume mit dem „deutschen“ Bau und der Residenzkapelle. Er wird auf einer Längsseite durch sechs Fensterachsen belichtet und entspricht den Raumcharakteristika einer typischen Galerie. Auch das ikonografische Programm<sup>148</sup> mit den Wandmalereien aus dem Jahr 1542 zeigt die typischen Motive einer Verherrlichung des Bauherrn. Dieses Beispiel dürfte zu einer der ersten Galerien in Deutschland zählen. Woher der Bauherr seine Anregungen zur Ausgestaltung des Raumes bezog, ist nicht klar

---

<sup>146</sup> Vgl. Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, S. 15 ff.

<sup>147</sup> Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, S. 273 ff.

<sup>148</sup> Zwischen den Fensterbänken sind zehn Figuren mit antiken Gewändern dargestellt – König von Norica (Kärnten), König von Sizilien, Herzog von Lothringen, Graf von Katzenellenbogen, Graf von Görz, Herzog von Braunschweig, Erzherzog von Österreich, König von Bayern, König von Portugal. An den Schmalseiten des Raumes befinden sich noch Medaillons mit Abbildungen von Kaiser Ludwig dem Bayern und Herzog Ludwig X.

belegt. Die Möglichkeit, dass Herzog Ludwigs Sekretär im Jahre 1490 Frankreich bereiste und unter anderem Schloss Gaillon mit seiner Galerie besuchte, deren Aussehen er in einem Reisebericht beschrieb, könnte laut Götz eine Erklärung der Übernahme des Raumtypus in der Residenz sein.

Ein weiteres Beispiel einer frühen deutschen Galerie befindet sich in Schloss Dresden (Abb. 17). Kurfürst Moritz reiste seinerzeit häufig und besuchte zahlreiche französische Schlossbauten, die für die Grundrisslösung beim Um- und Ausbau des Schlosses in Dresden eine wichtige Rolle spielten. Auch seinem Baumeister Caspar Vogt von Wienand waren sie bekannt. So ist bei der Betrachtung des Grundrisses die Anzahl der lang gestreckten Räume im Südtrakt, auch „das lange Haus“ genannt, hervorstechend. Im Obergeschoß wurde ein 40 x 8 Meter langer Raum konzipiert, der für „die jungen Herrschaften“ gebaut worden war. Ab dem 18. Jahrhundert wurde dieser Ort als sogenannter „*Schiess-Saal*“ bezeichnet. Er bot zur damaligen Zeit Platz für Spiele und Leibesübungen. Dieser Verwendungszweck des Raumes findet sich in Frankreich bei nur wenigen Galerien wieder.<sup>149</sup>

Hier sei auch die sogenannte Augustusburg, die Kurfürst August an der Stelle der ehemaligen Burg Schellenberg errichten ließ, erwähnt (Abb. 18). Sie weist ebenso Charakteristika, die für den französischen Schlossbau typisch sind, auf. Eine Beschreibung des Baus lieferte uns 1770 J. E. von Schütz<sup>150</sup>. In seinem ersten Kapitel heißt es: „... *daß unsere Augustusburg aus vier Häusern besteht. Was nun die Gestalt dieser Häuser betrifft, so sind selbige viereckig und mit Zwischengebäuden dergestalt an einander gehängt, daß ein vollkommenes Ganzes sich unseren Augen darstellt.*“ Diese Beschreibung weist Parallelen zum französischen Pavillon-System auf.<sup>151</sup> Im dritten Kapitel wird festgehalten: „... *Besonders sind auf diesem Schlosse noch die Feuermauern zu bemerken, welche hoch über das Dach heraus ragen, ... Man glaubt zur selbigen Zeit einem Gebäude durch die Höhe derselben eine besondere Zierde zu geben.*“ Im nächsten Kapitel schreibt Schütz weiter: „*Um das Schloß herum im dritten Stock erblicket man eine kostbare steinerne Gallerie, auf welche man ... ehemals um das ganze Schloß herumgehen, und sich*

---

<sup>149</sup> Bei Schloss Laval gab es eine Galerie, die Kindern Platz zum Spielen bot. Auch die Galerie von Schloss Fère-en-Tardenois bei Soissons war unter anderem als Ort für Spiele mit ledernen Wurfscheiben und Billard gedacht.

<sup>150</sup> Julius Schütz, Historisch-Oeconomische Beschreibung zu dem berühmten Schloss und Amt Augustusburg in Chur-Sachsen. Leipzig 1770, bes. 9, 12, 16 – 17, 21, Zit. n. Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, 1980, S. 276

<sup>151</sup> Siehe Ducerceau



*in der Ferne weit umsehen konnte. ... Wie nun diese Gallerie auch inwendig um das ganze Schloß geführt worden; so ist kein Platz, wo man nicht um selbiges herumgehen konnte, ...*“ Eine Federzeichnung von Dilich<sup>152</sup> informiert über das damalige Aussehen der Augustusburg. Der fast plane Baukörper steht im starken Kontrast zur fast bizarr wirkenden Dachzone. Kamine, Pavillondächer, Gaupen sowie die dem Baukörper vorgelagerte Galerie erinnern an das Aussehen von Schloss Chambord. Schütz hebt in seiner Beschreibung den sogenannten „Fürstensaal“ hervor, der sich in typischer Manier in das Raumgefüge deutscher Renaissance-Schlösser integriert. Der Kurfürst ließ für die Ausstattung des Raumes Ahnenbildnisse in Auftrag geben, um sie in der Galerie aufzustellen. Wegen des Platzmangels entschied man sich gegen Staffeleien und für die Hängung der Gemälde. Die Absicht der Präsentation der Bildnisse auf Staffeleien findet sich bei der Galerie auf Schloss Anet wieder. Hier wurde eine Ahnenreihe auf diese Weise arrangiert.

In Deutschland ebenso wie in Österreich blieb im 16. Jahrhundert die Tradition der Ahnengalerie in den großen Sälen vorgebildet. Die Grenze zwischen der Galerie und dem Saal war im 16. Jahrhundert anfangs ambivalent. Am österreichischen Beispiel des „Spanischen Saals“ von Schloss Ambras in Tirol, welcher in einem eigenen Kapitel detailliert dargestellt wird, ist dies klar ersichtlich. Zwar treffen die malerische Ausstattung sowie die Belichtungssituation, die isolierte Lage des Baus auf die Charakteristika der Galerie zu, jedoch weisen die Raumproportionen auf die Benennung „Saal“ hin.

Überdies gibt es auf Schloss Ambras eine Galerie, die zeitgleich wie der Trakt des sogenannten Spanischen Saals auf Schloss Ambras entstand. Beim sogenannten Ball oder Ballonhaus handelt es sich um einen Trakt, der am Westende der Anlage den Hof abgrenzte (Abb. 19). Dieser Bau wurde eigens für das Mail-, Paille-Maille- oder auch für das Ballon-Spiel, das am Hof von Innsbruck besondere Beliebtheit erfuhr, errichtet. Es war das einzige Gebäude seiner Art im 16. Jahrhundert.

Der heute zirka 100 m umfassende „Lange Gang“ des Dresdner Stallhofes, erbaut 1586 bis 1591, zählt ursprünglich zu den längsten Galeriebauten des 16. Jahrhunderts (Abb. 20). Er erschließt den Georgenbau mit den damaligen Stallungen und diente als Zuschauerraum bei Turnieren. Die Galerie selbst ruht auf einer Arkadenhalle.

---

<sup>152</sup> Federzeichnung von Dilich, ca. 1629, aus R. Steche 1886

Zu einer Umbenennung zur „Gewehrgalerie“ sowie zu mehreren Umbauten kam es ab 1731. Die ursprünglichen Proportionen dieser Galerie lassen sich mit der Galerie von Fontainebleau (zirka 150 m lang), der Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan (120 m) sowie mit der Galleria degli Antichi in Sabbioneta vergleichen. Der „Lange Gang“ hatte die Funktion der fürstlichen Repräsentation. Die Herkules-Ikonografie des Raumes sowie die Ahnengalerie der Wettinger, die bis 1731 darin untergebracht war, wurde zum Mittel der Selbstdarstellung des Kurfürsten. Die Galerie ist beidseitig durch Fenster in versetzter Folge belichtet. Dass die Fenster nicht parallel einander gegenüberliegen, dürfte eine Anlehnung an die Galerie des Cerfs in Nancy oder die Galerie des Schlosses Oiron sein. Die Programmvielfalt der Dresdner Galerie ist in ihrer Art einzigartig, lediglich die Galerie von Fontainebleau lässt sich mit ihr vergleichen.

Ungefähr zeitgleich mit der Dresdner Galerie und der Galerie der Augustusburg entstand das Münchner Antiquarium. Im Gegensatz zu den bisher genannten Galerien befindet sich das Antiquarium im Erdgeschoß eines zweigeschoßigen Traktes. Hainhofer nannte den Raum 1611 nicht Galerie, sondern *„eine schöne, weite lange vnd hohe Volta ...“*<sup>153</sup> Dem Münchner Antiquarium ist in dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet.

Dass es im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert in München Galerien nach französischem Vorbild gab, wird bei den nächsten Beispielen deutlich. Der sogenannte „Kleine Hirschgang“ war eine Galerie nach dem französischen Typus einer „Galerie des Cerfs“. Sie lag parallel zum Antiquarium über einem Arkadengang und verband den „Schwarzen Saal“ mit der Hofkapelle. Auf einer Längsseite erschloss sie den Zugang zum Ballhaus (Abb. 21). Hainhofer gab in einem kurzen Text Aufschluss über die Innengestaltung des Raumes: *„Es hat auch einen langen runden Gang auf den großen Saal hinzu, inn welchem die bayerische Historiae abgemahlet sein, der ist voller fenster, vnd auf beeden seiten inn der Höhen voller schöner grosser frembder hirschgewicht vnd Rechhörner mit vilen enden und missgewachsen vnd auch seltzamen schliessungen.“*<sup>154</sup> Der Kleine Hirschgang fiel den Umbauarbeiten der Residenz im Jahre 1612 zum Opfer. Teilweise wurde er mit Räumen unterteilt, jedoch blieb ein Abschnitt des Ganges erhalten

---

<sup>153</sup>Christian Haeutle, Die Reise des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613. In: Zs. d. histor. Vereins für Schwaben und Neuburg, 8, 1881, S. 71, Zit. n. Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, 1980, S. 284

<sup>154</sup>Chr. Haeutle, 1881, S. 70, Zit. n. Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, 1980, S. 286

und wurde zum „Allerheiligengang“<sup>155</sup> umbenannt. Zwei weitere Galerien in der Münchner Residenz wurden bei den Ausbauten der Anlage in der Zeit zwischen 1612 und 1618 konzipiert. Nach der Umgestaltung der „Kleinen Hirschgalerie“ ist zu vermuten, dass es ein Verlangen nach einer neuen „Galerie des Cerfs“ gab. Der „Große Hirschgang“ übernahm neben der Erschließung der Neubauten mit der Neuveste diese Aufgabe. Er maß 90 x 6 Meter, lag über einem offenen Arkadengang im ersten Stock, war beidseitig durch Fenster belichtet und besaß eine geschnitzte Holzdecke. Hirschgeweihe schmückten die Wände. Ein direktes Pendant zu dieser Galerie findet sich beim „Charlottengang“, als südlicher Abschluss des Apothekenhofes wieder. Auch dieser Gang wurde unter Maximilian I. über einem Arkadengang konzipiert. Der Große Hirschgang und der Charlottengang wurden vom Residenzbrand im Jahre 1750 schwer beschädigt. 1830 wurde der „Große Hirschgang“ geschliffen. Sein Pendant wurde wieder aufgebaut, jedoch im Zweiten Weltkrieg erneut schwer beschädigt. Bis 1958 wurde der Bau wiederhergestellt und mit rekonstruierten Stuckaturen ausgestattet.

Bei Dresden, Innsbruck und München erkennt man die Tendenz der bereitwilligen Annahme französischer und italienischer Vorbilder, was darin begründet liegt, dass diese Länder als Zentren einer modernen Kulturentwicklung galten.

Wie sieht die Entwicklung der Galerie in kleineren Städten oder auf dem Land aus?

Schloss Horst in Westfalen (1558–67, 1567–78) (Abb. 22) zählt zu jenen Beispielen, die oft in Verbindung mit ihrem scheinbar französischen Vorbild Ancy-le-Franc gebracht werden. Die beiden Bauten weisen in ihrer Grundrisslösung Parallelen auf. Betrachtet man die einzelnen Bauteile des westfälischen Schlosses, erkennt man, dass ein Streben nach strenger Symmetrie des Grundrisses gewünscht war, jedoch durch die stetige Vergrößerung des Baues es sonst keinerlei Übereinstimmungen der beiden Schlösser gibt. Der sogenannte „Laufgang“ auf Schloss Horst, der zwischen dem Nordwest- und Südpavillon liegt und beidseitig belichtet ist, weist raumtypische Charakteristika auf, die sich mit einer großen französischen Galerie gleichsetzen lassen. Die Vorbildfunktion französischer Architektur wird damit unterstrichen, dass der Baumeister selbst aus Frankreich kam.

---

<sup>155</sup> Der Gang führte ab 1826 zur Allerheiligen Kirche.

An dieser Stelle sei auch Schloss Neuhaus bei Paderborn, eines der bedeutendsten Bauwerke der Weserrenaissance, erwähnt (Abb. 23). Mit dem Gedanken, einen Platz für rein gesellschaftliche Verpflichtungen zu planen, entstand dieser Flügel unter Bischof Theodor von Fürstenberg zwischen 1585 und 1591. Im Zuge des Baus wurde die Schlossanlage zu einer französischen Vierflügelanlage mit Ecktürmen und Lisenengliederung, wie man sie auch in Frankreich findet.<sup>156</sup> Zwischen den Eckräumen befindet sich ein von beiden Seiten belichteter langer Raum, der trotz seiner Maße noch Saalcharakter besitzt. Wofür dieser Raum bestimmt und ausgestaltet war, ist leider nicht bekannt.

Schloss Aschaffenburg, welches Ähnlichkeit mit dem Grundriss des Schlosses Ancy-le-Franc hat, birgt ebenfalls einen Raum, der zwar längsgestreckt ist, aber durch seine Proportionierung noch als Saal bezeichnet wird (Abb. 24). Die Innenausstattung mit dem ikonografischen Programm könnte in einer Galerie wiederzufinden sein. In diesem Fall ist die Ikonologie des Saals von Aschaffenburg identisch mit jener einer Galerie. Weitere französische bautypologische Charakteristika finden sich in der Ausrichtung der restlichen Räumlichkeiten. So sind die Korridore hofseitig ausgerichtet und die Abfolge der Wohnräume nach westlichen Vorbildern erbaut.

Der sogenannte Hirschsaal, auf Schloss Gottorp bei Schleswig, errichtet um 1565 von Herzog Johann Adolf, lässt durch seine Ausstattung sofort an eine „Galerie des Cerfs“ denken. Landschaften mit Hirschköpfen aus Stuck zieren die Längswände, die an beiden Seiten durch Fenster durchbrochen sind. Die Längsausrichtung des Saals wird durch einen Gurtbogen und zwei Kreuzgewölbe durchbrochen, was zu einer Minderung der Tiefenwirkung des Raumes führt.

Die vollständige Übernahme der französischen Galerie in Deutschland findet nur zögerlich statt. Altbekannte Raumformen bleiben lange fester Bestandteil der Gebäudekomplexe. Zwar finden sich hier und dort Anregungen, die eine französische Motivik vermuten lassen, jedoch hielten die Bauherren noch sehr an alten Traditionen fest. Der 30-jährige Krieg trug mit Sicherheit dazu bei, dass es zu keiner Kontinuität in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Galerie kam. Es scheint, als hätte es zu Beginn des Krieges einen Stopp der Ausbildung bzw. Weiterentwicklung des Raumes gegeben. Durch die Verarmung und die Zerstörungen des Landes wurde die Gewichtigkeit von prunkvoller

---

<sup>156</sup> Vgl. z. B. Chambord, Le Lude und Valençay

Bautätigkeit zurückgenommen. Am Beispiel des Mainzer Schlosses wird dies gut ersichtlich. Zwischen Baubeginn im Jahr 1627, das bis 1630 unfertig geblieben ist, und der Fertigstellung 1675 kam es zu keiner Fortführung eines Stils oder gar einer neuen Stilstufe. Man fährt dort fort, wo man vor dem Krieg aufgehört hatte. Betrachtet man die frühe Entwicklung der Raumform, stellt man fest, dass es bei der Galerie zwar schon gegen Anfang des 16. Jahrhunderts eine Ausreifung gab, aber es noch zu verschiedenen Typenvarianten kam. Die Galerie war in der deutschen Raumtradition noch stark verwurzelt. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde sie unter starkem französischem Einfluss zu einem festen Bestandteil von Schlossbauten.<sup>157</sup> Grund hierfür ist mit Sicherheit die Übernahme des französischen Hofzeremoniells.

Die Galerie, in der hier beschriebenen Form, findet ihre letzte Erscheinung in der Bildergalerie von Sanssouci. Die Benennung „Galerie“ überträgt sich fortan auf Bauten, in denen Kunstgegenstände präsentiert werden und die nicht mehr in einem Kontext mit dem Hofleben oder eines Schlosses stehen.

## Die Galerie in England

Bei der Mannigfaltigkeit des Raumtyps sollten die Galerien in England nicht vergessen werden. In diesem Kapitel wird ein kurzer Exkurs über den englischen Galeriebau gemacht.

Wie es zu einer Übernahme der Galerie oder des Galeriebaues in England kam, ist anhand englischer Literatur nicht klar ersichtlich. Der Raum ist eine gänzlich neue Erscheinung und tritt als Bauelement relativ unerwartet auf. Es scheint jedoch der Kontakt zwischen dem britischen und französischen Königshaus ausschlaggebend gewesen zu sein, der zu einer Übernahme der Raumform führte. Lediglich ein Brief eines englischen Gesandten von 1540 berichtet über die Galerie Franz I. von Fontainebleau.

Es lassen sich anhand der Proportionen der englischen Galerie durchaus Vergleiche mit jenen des Festlandes herstellen, jedoch lassen sich bei der Gestaltung des Inneren große Unterschiede erkennen. In keinem der Galerieräume Englands durfte der Erker ausbau in der Mitte der Längswand oder an den Schmalseiten sowie die kostbare Stuckdecke fehlen.

---

<sup>157</sup> Vgl. Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, S. 273 ff.

Kamine wurden als architektonisches Prunkstück zum Raummittelpunkt. In mannigfaltigster Art treten sie als fester Bestandteil in den meisten englischen, speziell in elisabethanischen Räumlichkeiten auf. Als Heizkörper erfüllte der Kamin seine Aufgabe das ganze Jahr hindurch. Neben der rein nützlichen Seite treten Kamine in den Vordergrund aller Bestandteile des Gebäudes. Ihre architektonische Rahmung reicht meist bis an die Decke und ist plastisch durchgestaltet. Die Auszierung mit Wappen der Hausherren, lateinischen Sprüchen, allegorischen Figuren sowie reicher Ornamentik waren für einen landestypischen Kamin unumgänglich.<sup>158</sup>

Im starken Kontrast stehen die planen Holzvertäfelungen der Wände. Zu Beginn der spätgotischen Zeit (um 1400) wurden sie noch mit Teppichen bespielt. Parallel dazu kam es zu einer Ablösung dieser Gestaltungsform. Die Holzvertäfelung wurde wegen der enormen Kosten der Teppiche öfters aufgenommen und ihre Struktur bis zur Vollkommenheit modelliert. Sie tritt als fester Bestandteil der Innengestaltung erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf. Hintergedanke der elisabethanischen Täfelung, die meist bis zur Decke reichte, war, eine flächenhafte, neutrale Wirkung anzustreben.<sup>159</sup>

Eine ähnlich wichtige Rolle spielte die Ausgestaltung der Decken. Auch hier liegt die Gewichtigkeit auf einer ruhig erscheinenden, ja fast unaufdringlichen Flächenwirkung. Regelmäßige, flache Muster in Stuckausführung ziehen sich über die gesamte Deckenfläche. Ihre Farbgebung war meist weiß oder vereinzelt bunt, auch Vergoldungen kamen häufig vor.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Innengestaltung mit den holzvertäfelten Wänden, welche mit Bildern behängt wurden, mit Stuckornamenten verzierten Flachdecken sowie mit großen Kamine als charakteristisch für die frühe englische Galerie gelten. Diese landestypischen sowie raumtypischen Eigenheiten der englischen Galerie lassen sich am besten am Beispiel von Hardwicke Hall<sup>160</sup> in Derbyshire (Abb. 25, Abb. 26, Abb. 27) und Aston Hall<sup>161</sup> in Warwickshire (Abb. 28) nachweisen.

---

<sup>158</sup> Vgl. Hermann Muthesius, Das Englische Haus, Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum, Band III, S. 7 ff.

<sup>159</sup> Vgl. Hermann Muthesius, Das Englische Haus, Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum, Band III, S. 11 ff.

<sup>160</sup> Hardwick gehört zu den ersten charakteristischen Beispielen der englischen Renaissancearchitektur. Die sogenannte „Lange Galerie“ nimmt die gesamte Länge der Ostseite des Baus ein und ist 166 Fuß lang. Die landestypische Wandvertäfelung wird von zwei monumental wirkenden Kaminen durchbrochen.

<sup>161</sup> Aston Hall in Warwickshire wurde im jakobinischen Stil erbaut.

Ein weiterer Fokus des Raumes lag auf der starken Betonung der Fensterlaibungen, die dadurch einen fast nischenhaften Charakter bekamen. In den Proportionen von 1:6 bis 1:8 lassen sie sich mit den Galerien Frankreichs, Italiens und Deutschlands durchaus vergleichen. Auch die Lage des Raumes im Gebäudekomplex zeigt Parallelen auf. So liegen die englischen Galerien im ersten Stock, nehmen meist die gesamte Front des Baus ein, sind gartenseitig ausgerichtet und den Wohnräumen vorgelagert. Die Längswand korrespondiert nicht mit jener gegenüberliegenden Fensterfront. Die Einteilung wird durch Erker, Kamine oder Wandvertäfelungen, zwar auf Symmetrie bedacht, durchbrochen.

Sie dienten, ebenso wie z. B. die Galerie von Fontainebleau, als Verbindungsgang, zum Wandeln während der kalten Monate und der Präsentation der Kunstsammlungen.<sup>162</sup>

Zu einer der ersten langen Galerien zählt Hampton Court (Abb. 29), sie wurde von Heinrich VIII. um 1540 errichtet. Während dem elisabethanischen<sup>163</sup> und dem jakobinischen<sup>164</sup> Zeitalter wurde die Raumform zu einem festen Bestandteil des Gebäudekomplexes. Bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hält man daran fest. Danach wird sie in die Planung der herrschaftlichen Häuser oder Schlösser nicht mehr mit einbezogen. Dies änderte sich im 18. und 19. Jahrhundert.

Ein hervorstechendes Beispiel einer englischen Galerie ist jene von Strawberry Hill (Abb. 30). Horace Walpole ließ zwischen 1747 und 1790 eine Sommervilla mit der Hilfe von Freunden und Architekten zu einem Schloss umbauen. Geplant wurde neben einer großzügig konzipierten Bibliothek auch eine breite Galerie, die durch ihr Fächergewölbe stark an das Mittelschiff einer gotischen Kathedrale erinnert. Die prunkvoll ausgeführte Decke ist ein direktes Zitat der Grabkapelle des englischen Königs Heinrich VII. und wurde mithilfe von Pappmaché gestaltet. Dieser neugotische Stil, der sich wie ein roter Faden durch das gesamte Schloss zieht, stellt aber kein willkürliches Potpourri des Mittelalters dar, sondern bezog sich gezielt auf geschichtsbedeutende Kirchen und Grabmäler. Im starken Kontrast zu dem neugotischen Gestaltungselement stehen die kaminrote Damastbespannung der Wände und die mit aufwendigen Laubsägearbeiten gerahmten Spiegel.

---

<sup>162</sup> Vgl. Sigrid Kümmel, Die Galerie als architektonische Raumform, S. 63

<sup>163</sup> Regierungszeit von Königin Elisabeth I. in England, von 1558–1603, Höhepunkt der englischen Renaissance

<sup>164</sup> Jakobinischer Stil, benannt nach König Jakob I. (1603 – 1625), auch genannt: „Good King James's Gothic“ (Gotik des guten Königs Jakob), in dieser Zeit fand die neugotische Strömung in England ihren Höhepunkt.

Auch in dieser Galerie fanden antike Büsten ihren Platz, die neben Souvenirs von Walpoles Italienreisen und Kuriositäten den Gästen präsentiert wurden.

Strawberry Hill wurde zum unmittelbaren Paradebeispiel des neugotischen Stils in England und zum Vorbild zahlreicher Schlösser und Villen in Europa.<sup>165</sup>

In sehr vielen englischen Häusern spätelisabethanischer Zeit trifft man auf eine Gemäldegalerie landestypischer Ausformung. Das Verlangen der Hausherrn, immer mehr Kunstobjekte zu sammeln, stellte sie vor eine neue Bauaufgabe. Ein Salon übernahm in den palladianischen Häusern die Funktion der langen Galerie. Durch Oberlichter erhellt, diente der Raum der Präsentation von Kunstsammlungen und war Zentrum des Baukomplexes. Auch hier durfte ein Erker auf keinen Fall fehlen, er war maßgebend für die wohnliche Gestaltung. Am Beispiel des Landhauses „Dawpool“ von Norman Shaw lassen sich diese Charakteristika sehr gut studieren.<sup>166</sup>

## Die Galerie im 17. Jahrhundert

In Frank Büttners 1972 geschriebener Dissertation<sup>167</sup> nimmt er im 5. Kapitel auf die raumtypischen Charakteristika der „Galerie“ im 17. Jahrhundert Bezug. Er äußert sich detailliert zur baulichen Form und Ausstattung, wobei er auch auf die Funktion und den Sinn des Raumes eingeht. Demnach gibt es vier kennzeichnende Merkmale, die für die Begriffsdefinition der Galerie wesentlich scheinen.

*Bauliche Form* – Es werden die Maße der Raumform betont – die Länge dominiert über die Breite, wobei die Längswände mittels Fensteröffnungen durchbrochen werden. Manchmal geschieht dies an beiden Längswänden; wenn dies durch bauliche/technische Probleme nicht möglich war, wurde nur eine Längswand, in seltenen Fällen auch an den Breitseiten belichtet.

*Dekoration* – Sie trägt zur Erklärung der Aufgabe der Galerie maßgeblich bei. Immer wieder wird dieses wesentliche Kennzeichen in der Literatur eigens hervorgehoben. Erst durch die Ausstattung, die sehr stark Bezug auf die Ehrung und Huldigung des Bauherrn

---

<sup>165</sup> Vgl. Weltkunst, Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten, Nr. 10, 2010, S. 56 f.

<sup>166</sup> Vgl. Hermann Muthesius, Das Englische Haus, Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum, Band II, S. 49 f.

<sup>167</sup> Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bd. 2, 1972



bzw. des Hausherrn nimmt, wird der Raum zu einer Galerie. Die Inhalte der ikonografischen Programme sind meist von Kriegsszenen, mythologischen Themen, Ahnendarstellungen sowie Darstellungen der Ländereien des Geschlecht bestimmt. Durch die Raumform wird Symmetrie und Geschlossenheit suggeriert, wobei die reich durchgestalteten Breitseiten von den durch die große Fläche dominant wirkenden Längswänden eine klare Absetzung erfahren.

*Funktion* – Die Galerie ist ein Ort des Wandels, keinesfalls wurde er als Wohnraum wahrgenommen. Er diente speziell dem unbeschwerten Flanieren zu jeder Zeit und Witterung. Demnach wurde dieser Raum in Deutschland „Spaziersaal“ genannt. Hier wird zwischen der Galerie und einem Korridor klar unterschieden, wobei sich die Grundformen dieser beiden Räume oft ähneln. Der hier beschriebene Architekturtypus war ein eigenständiger Ort, dessen Hauptbestimmung es in keinem Fall war, Räumlichkeiten zu verbinden, sondern einen eigenen, für sich stehenden Zweck erfüllte. Er war dem Hofpersonal und jenen, die dem Hof angehörten, frei zugänglich.

*Sinn* – Die Galerie diente dem Müßiggang; er war lange Zeit Vorrecht des Adels, der oberen Schicht und Geistlicher. Die Ausrichtung des Raumes, die bestenfalls einen Ausblick in die Natur gewährte, wurde speziell gewählt, um den in Muße Spazierenden zusätzlich anzuregen und gedanklich zu beflügeln. Zur Unterstützung wurden die Wände oft mit floralen und landschaftlichen Motiven geziert. Die Galerie bot Platz, an dem man flanierend der Beschäftigung mit dem Geistlichen, der Philosophie, der Literatur und der Kunst nachging.

Wichtiger als der Aspekt der Muße scheint die Aufgabe der Repräsentation zu sein. Durch die reiche Dekoration wird der Raum zu einem besonderen Ort, der durch die öffentliche Zugänglichkeit eine besondere Ehrung und Huldigung des Hausherrn demonstrieren sollte.

Frank Büttner führt folgende Merkmale an, die zur Kennzeichnung einer Galerie Wesentliches beitragen:

*„... Langgestreckte, geschlossene bauliche Form, Dekoration, die die damit gegebenen Bestimmungen formuliert und den Raum zum Besonderen erhebt, ein Programm, das ehren und belehren will, die Funktion als Bewegungsraum und der von den Gedanken der Muße*

*und der Repräsentation geprägte Sinn sind die den Typus der Galerie konstituierenden Merkmale. ...*<sup>168</sup>

Die Ausmaße des Raumes und die damit verbundene Anzahl und Ausrichtung der Fenster, die Raumkonzeption, in die er sich einfügt, die Geschoßlage sowie der obere Abschluss des Raumes (Flachdecke, Gewölbe) rücken in den Hintergrund.<sup>169</sup>

Johann Heinrich Zedler<sup>170</sup> definierte den Raumtypus nach zeitgenössischen Charakteristika 1739 folgend:

*„...Galerie ist an grossen Gebäuden ein ansehnlicher langer, zum Spazierengehen bequemer Gang; oder ein langer schmaler Sahl, dessen Wände mit kostbaren Spiegeln, Schildereien und Bildhauer-Kunst ausgezieret werden. Oder auch ein angebauter Gang, wo entweder eine schöne Aussicht ist, oder die den freien Eingang in die Zimmer verleiht. Die größte Schönheit derer Galerien besteht in einer großen Länge und Höhe. Hernach müssen auch die Fenster sehr weit von einander gesetzt sein, damit neben einem jeden Fenster zu beiden Seiten Statuen und oben darüber Busti, zwischen ihnen aber an den Mauern zwischen denen Fenstern ansehnliche Gemälde Platz finden. An denen schmalen Seiten neben der Thüre muß man suchen, noch so viel Platz zu behalten, daß beiderseits mit Spiegelglas verschlossene Schränke wohl angebracht werden, welche mit kleinen Kuriösitäten von Miniatur, Amulierung und Schnitzwerk besetzt werden. In dergleichen Galerie bringet man auch mehr Gemälde nicht an, als in gewisse wohl regulierte Feller sich adpliciren läßt. Architectur: Von Säulen bleibt hier billig weg, weil sie zu viel Platz wegnimmt. An denen Seiten der Mauern, wo sie durchbrochen sind, werden allerhand kleine Zier-Ecke und Ouale mit schönen Gips-Rahmen eingetheilet, kleine Tableaux darein zu setzen. Solche Galerien müssen so hoch als HauptSähle und mit doppelten Fenstern übereinander versehen sein. Es ist auch gut, wenn sie nicht auf der Erde liegen, sondern um ein Geschoß erhöht, auch sonst in alle andere Wege vor Feuchtigkeit verwahret werden. ...*<sup>171</sup>

Durch die weite Verbreitung des Raumtypus im 16. und 17. Jahrhundert innerhalb Europas<sup>172</sup> wird deutlich, dass es für den Adel überaus erstrebenswert war, eine Galerie

---

<sup>168</sup> Zit., Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S.118

<sup>169</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 117 f.

<sup>170</sup> Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universallexikon, Band 10

<sup>171</sup> Zit. Johann Heinrich Zedler, Das grosse vollständige Universallexikon, Band 10, S. 118

<sup>172</sup> Speziell in Frankreich, England, Italien und Deutschland

sein Eigen zu nennen. Man investierte gerne sehr viel Geld in die Ausstattung des Raumes, was eine große Wertschätzung des Raumes mit sich brachte. Über den detaillierten Sinn und Wert der Galerie wird uns in der Literatur nur sehr wenig berichtet.

Cordemoy schrieb 1706 in „Nouveau traité de toute l'architecture“ über die Galerie:

*„... Man darf nicht vergessen, daß die großen Häuser und vor allem die von Fürsten eine oder mehrere Galerien besitzen sollten, um sie schöner und annehmlicher zu machen. Diese Galerien dürfen auf keinen Fall als Korridor dienen und zu verschiedenen Zimmern hinführen, denn es entspricht nicht der Schicklichkeit, daß ein Raum, der allein für die Promenade von Fürsten eingerichtet wurde, als irgend ein Zugang zu Zimmern benutzt wird ...“<sup>173</sup>*

Man kann diesem Zitat drei wesentliche Merkmale entnehmen: Cordemoy betont die mit dem Raum verbundene Funktion des Ambulatio sowie dass es höchst inadäquat wäre, ihn als Korridor zu nutzen und damit zu entwerten. Die Textstelle, in der angeführt wird, dass Galerien in größeren Häusern, Palästen und Hotels Platz finden sollen, um sie aufzuwerten und komfortabler zu gestalten, zeigt Parallelen zu Scamozzi, der sich sehr ähnlich zu diesem Thema äußerte: *„... in der Tat sind die von größter Bequemlichkeit und bereichern die Bauwerke als herrlicher Schmuck; sie sind jedoch nur etwas für Herren und hohen Persönlichkeiten...“<sup>174</sup>*

Über die Größe der Behausungen des Adels lässt sich feststellen, dass die Höhe der sozialen Stellung des Hausherrn Einfluss auf das Maß und den Dekor jener Räumlichkeiten nahm, die nicht der privaten Nutzung dienten, sondern einen repräsentativen Zweck erfüllten.<sup>175</sup>

Die Galerie war Treffpunkt der aristokratischen Gesellschaft, der jedem, der dem Hof zugehörig war, die Möglichkeit gab, zu verweilen. Bestenfalls gehörten sie zu den „*honnêtes gens*“, einem Personenideal, das alle Tugenden innehatte. Jean-Jacques Rousseau kritisierte diese Gesellschaft scharf, denn für ihn waren sie der Inbegriff einer oberflächlichen und dekadenten höfischen Kultur. Hinzu kam die Wichtigkeit des gesellschaftlichen Erfolges, welcher neben dem guten Auftreten, der Fähigkeit zur Konversation, besten Umgangsformen, Kenntnissen über Wissenschaften und einer

---

<sup>173</sup> Zit. L. G. Cordemoy, Nouveau traité de toute l'architecture ..., S. 104

<sup>174</sup> Zit. Scamozzi, L'Idée, I.III. 19, S. 305

<sup>175</sup> Vgl. N. Elias, Höfische Gesellschaft, S. 68 ff.

gewählten Sprache ausschlaggebend war, ob man zugehörig war oder nicht. Durch den Aspekt der Präsenz dieser Gesellschaft in den eigenen Räumen, der Ehre – die Ausdruck der Zugehörigkeit einer Adelsgesellschaft war<sup>176</sup> –, des Prestiges und der Repräsentation, die solch ein Raum mit sich brachte, strebte der Adel danach, in Besitz einer Galerie zu sein und für die angemessene Repräsentation die horrenden Summen für die exklusive Ausstattung aufzubringen.

Die Entwicklung der Galerie und die der höfischen Gesellschaft ging laut Franz Büttner<sup>177</sup> zeitgleich einher. In einer Zeit des feudalen Lebensstils des Adels und des königlichen Hofes verlangte es nach einer repräsentativen Räumlichkeit. Zwischen dem Ausmaß der dekorativen und verherrlichenden Ausstattung wurden zwischen einer höfischen und einer Palais-Galerie kaum Unterschiede gemacht; die Behausungen des hohen Adels und der königlichen Schlösser waren in den Anfängen der Wandlungen der Bauanlagen kaum verschieden. Am Beispiel des Schlosses Gaillon lässt sich dies sehr gut feststellen. Die Schlossanlage wurde großzügig angelegt und konnte den gesamten Hofstaat aufnehmen.

Die Galerie als Gesellschaftsraum mit Repräsentationscharakter wurde von mehreren Adelshäusern in Europa übernommen. Parallel ging auch die Übernahme des Lebensstils des französischen Hofes einher, der mit Ausnahme des italienischen Adels großen Anklang fand. Anfang des 16. Jahrhunderts war das italienische Volk der französischen Kultur gegenüber sehr kritisch eingestellt. Demnach würden die Franzosen „*nur den Adel, den König der Waffen kennen und alles übrige für nichts achten*“<sup>178</sup>. Dies änderte sich durch die Krönung Franz I., denn in ihm erkannte das italienische Volk einen Herrscher, der während seiner Regierungszeit einen Wandel dieser von ihnen verachteten französischen Kultur initiierte. Erst durch die Heirat von Katharina de Medici mit Heinrich II. und durch die Niederlassung seines Hofes in Italien ergab sich die Übernahme französischer Sitten. Keinesfalls kam es zu dieser Zeit zu einer übersteigerten Frankophilie, die man als einzigen Grund für das Aufkommen des Architekturtypus Galerie als Gesellschaftsraum mit Repräsentationscharakter festmachen kann. Hierbei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es um die Jahrhundertmitte zu einem Gesellschaftswandel der obersten

---

<sup>176</sup> Vgl. Montesquieu, De l'Esprit des Lois, Buch XII, Kap. 20, S. 473

<sup>177</sup> Franz Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S.165 f.

<sup>178</sup> Zit. Frank Büttner nach B. Castiglione, a. A. o., S. 76 f.

italienischen Schichten kam, den man als Refeudalisierung<sup>179</sup> beschreiben kann, wie es diesen in Frankreich schon gegeben hat.<sup>180</sup>

*„... Die Elemente einer stadtbürgerlich-kapitalistischen Erwerbsgesellschaft, die sich in der italienischen Renaissance bis zu einem gewissen Grad entwickelt hat, traten hier rascher, dort langsamer zurück gegenüber einer Angleichung an die aristokratischen Strukturen des außeritalienischen Europa, wobei in erster Linie das spanische, in zweiter Linie das französische Model Pate stand. ... Es ist weiterhin zu bemerken, daß die enorme Ausstrahlung italienischer Kultur auf das Ausland, die bekanntlich erst im Laufe des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht und im 17. Jahrhundert anhält, mit diesem Prozeß der gesellschaftlichen Angleichung und Regression des zuvor „vorgeprellten“ Italien eng zusammenhängt. ... Im engeren Bereich des staatlich politischen Lebens sind die italienischen Staaten insgesamt von der Tendenz zur Ausbildung absolutistischer Herrschaftsformen erfüllt.“<sup>181</sup>*

Jene Familien, die dem Adel nicht zugehörig waren, aber der obersten Schicht des Bürgertums angehörten, konnten es sich aus finanziellen Gründen durchaus leisten, eine Galerie ihr Eigen zu nennen. Durch die starke Annäherung der Wohngewohnheiten und Verhaltensformen glichen sie sich dem Adel an, was in manchen Fällen eine Nobilitierung mit sich brachte.

Die Galerie als Repräsentationsraum verlor zur Zeit des Gesellschaftswandels der französischen und italienischen Aristokratie immer mehr an Bedeutung. Ihr Sinn und ihre Funktion geriet langsam in Vergessenheit. Durch das vermehrte Verlangen nach Privatsphäre und Familiarität im 18. Jahrhundert war ein für die höfische Gesellschaft öffentlicher Raum nicht mehr vonnöten. Die Französische Revolution, die es mit sich brachte, dass es zu einem Niedergang der französischen Gesellschaft kam, trug durchaus dazu bei, dass ein solcher Ort überflüssig wurde. Zentrum des familiären Lebens und Treffpunkt kleinerer Gesellschaften wurde immer mehr der Salon.

---

<sup>179</sup> Vgl. H. Lutz, Handbuch Europ. Geschichte, Bd. III, S. 886 f.

Hierbei sei angemerkt, dass es sich nicht um den Rückfall einer Feudalgesellschaft handelte, sondern um eine Durchsetzung einer aristokratischen Gesellschaft, wie es sie in Frankreich bereits gab.

<sup>180</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 166

<sup>181</sup> H. Lutz, Handbuch Europ. Geschichte, Bd. III, S. 886 f., Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 166

## Ausstattung

Es ist festzustellen, dass bei einer Galerie andere Gestaltungsregeln gegolten haben als bei den Wohnräumlichkeiten der Herrscher. Die durch die Auflösung der Wandfläche mittels Fensterreihung und starke Belichtung suggerierte Halboffenheit der Galerie führt in häufigen Fällen zur dekorativen Anpassung des Außenbaues. Wandgliederungselemente wie Pilaster, Feldersysteme und Nischen gliedern den lang gestreckten, meist endlos wirkenden Raum noch bis in den Spätbarock hinein, als sich die strenge Raumgestaltung zu lockern begann. Das Multiplizieren der genannten Gliederungsmotive diente dem imposanten Totaleffekt des Raumes.<sup>182</sup>

Die Wandgliederungen und die Hängung der Gemälde folgten den strengen Regeln der Symmetrie. Dabei fügten sie sich in das reiche Programm des Wandsystems ein. Bei so manch einer Galerie scheint das Bild die bloße Funktion eines Ornaments zu übernehmen, denn durch die reiche Verzierung des Inneren neigt der Besucher dazu, sein Interesse auf den Gesamteindruck des Raumes zu lenken. Nach Dillis lässt sich diese Problematik durch die Wahl kostspieliger, hervorragender Rahmen lösen. Sämtliche Rahmungen sowie die anderen zurückgenommenen dekorativen Elemente sollten in Gold gehalten werden, um eine Einheit zu bilden, die auf das Auge eine beruhigende Wirkung haben sollte. Wichtig hierbei ist die Tatsache, dass sich jegliche Art der Ausstattung dem Gemälde als Hauptgegenstand des Raumes unterzuordnen habe, keinesfalls dürfen sie der Dekoration zum Opfer fallen.<sup>183</sup>

Auch über die Bespannung der Wände wurde viel diskutiert. Über die Verwendung von Seidentapeten äußerte sich Cornelius: *„Diese Stoffe würden ... den Gemälden nicht minder nachteilig sein, als eine kostbare Verzierung der Decke; denn da die Ölgemälde glänzen, und die vergoldeten Rahmen glänzen, so darf auch nicht noch der Grund, auf welchem dieselben hängen, einen Glanz von sich werfen, wenn die Betrachtung nicht auf unangenehme Weise gestört werden soll. Überdem sind die kostbaren und zwischen den Gemälden doch nur wenig sichtbaren Stoffe höchst vergänglich ... Um einen schönen und dauerhaften Grund für die Gemälde zu erhalten, wäre es wohl am besten, die*

---

<sup>182</sup> Vgl. Hans Rose, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660–1760, S. 238 f.

<sup>183</sup> Vgl. Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München: Architektur, Ausstattung und museales Programm, S. 166 ff.

*Bretterverkleidung der Wände mit starker einfarbig gefärbter Leinwand zu überziehen und diese mit einmaligen Ölanstrich zu versehen. ...*<sup>184</sup> Cornelius beschäftigte sich ebenfalls mit dem Thema der Ausgaben, die für die Dekoration aufgebracht wurden. Sie waren im Verhältnis zu den Geldern, die man bereit war für die Gemälde zur Verfügung zu stellen, unverhältnismäßig hoch. Er verweist unter anderem auf das Bedauern, das ein Künstler empfinden musste, wenn lediglich ein Drittel der Summe, die für die Ausstattung des Raumes kalkuliert wurde, für sein künstlerisches Wirken geplant wurde. „ ... *Die Kunst der Malerei steht ärmlich und vernachlässigt neben diesen ungeheuren Ansprüchen des Luxus, und dennoch, wie bescheiden auch der Künstler von sich denken möge, kann er zuversichtlich behaupten, daß seine Werke noch dauern und mit Vergnügen und Nutzen werden betrachtet werden, wenn alle seidenen Tapeten längst zerrissen und alle Vergoldungen längst geschwärzt und erblindet sind. ... Ihm wird jener Spruch des Griechen vor Augen stehen: 'Wir achten nicht Gold und Glanz, sondern allein Weisheit und Kunst.'*<sup>185</sup>

Das Konzept der „Bildertapete“ wurde ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgegriffen. „*Die Mahlereyen haben gemeiniglich bey Hofe eine eigene Gallerie, welcher der vorderste Hofmahler, nebst einen Kupfferstecher vorgesetzt. Alle Fürsten vergnügen sich nunmehr mit diesen kostbaren Haußbrathe wie dann gantze Gemächer von unten biß oben jetziger Zeit mit Bildern ausgezieret welches an Kostbarkeit auch die vortrefflichsten Tapeten übertrifft.*“<sup>186</sup>

Durch die überaus dichte Hängung der Gemälde wurde Symmetrie suggeriert, die als Zeichen absolutistischer Herrschaftsrepräsentation galt und einem feudalen Brauch entsprach, der Inbegriff von „*Herrlichkeit und Großartigkeit, Ordnung und Anmut*“<sup>187</sup> war. Diese Anordnung der Gemälde „*à la mode française*“ war am Hofe Ludwigs XIV. Ende des 17. Jahrhunderts bereits modern. Ein Brief von 1583 aus Florenz an den Herzog von Urbino beschrieb die Bedingungen an einen Künstler, welcher auserwählt wurde, ein Galeriebild zu fertigen.

---

<sup>184</sup> Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München: Architektur, Ausstattung und museales Programm, S. 169

<sup>185</sup> Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München: Architektur, Ausstattung und museales Programm, S. 169

<sup>186</sup> Florinus 1719, Teil 1, S. 129, Zit. n. Amanda Ramm, Die Grüne Galerie in der Münchner Residenz von 1737 bis 1836, 2009, S. 21

<sup>187</sup> Heiss 2001, S. 110, Zit. n. Amanda Ramm, Die Grüne Galerie in der Münchner Residenz von 1737 bis 1836, 2009, S. 21

„Als Großherzog Francesco Medici durch seine schöne Galerie ging, wo er den Großteil seiner hervorragenden Bilder und Statuen zusammengezogen hat, sagte er zu mir, er habe Frederico aus Urbino als besonders guten Maler rühmen gehört und wünsche daher sehr, etwas von der Hand dieses Frederico zu besitzen. Er beauftragte mich, in seinem Namen bei dem Maler (...) ein Portrait von Eurer Gnaden zu bestellen, das so naturgetreu wie möglich ausfallen soll, (...) und er hieß mich, die Maße der Höhe und Breite genau anzugeben, damit die Harmonie nicht gestört würde –, *per non quastare il concerto* wörtlich übersetzt: *um das Konzert nicht zu verderben*‘.<sup>188</sup>

Das System der Symmetrie begann sich immer mehr durchzusetzen. Nicht nur die Gliederung der Architektur war von Bedeutung geworden, sondern auch das Mobiliar wurde bewusster angeordnet. *„Die Symmetrie ist sowohl im Bauen als in Aufstellung der Meublen in Obacht zu nehmen. Die Sachen, die an Höhe, Größe und Breite einander gleich, müssen einander gegenübergestellt werden, als die Schränke den Schränken, die Tischgen den Tischen, die Oval-Porträte den Oval-Porträten ...“*<sup>189</sup> Joseph Sebastian merkt 1785 diesbezüglich an, dass das Mobiliar und alles andere Gegenständliche, das von den Gemälden ablenken könnte, aus der Galerie zu verbannen sei und man diese in gesonderten Räumen unterbringen sollte. Der Raum dürfe nicht zum Wohnzimmer oder Speisezimmer der Gesellschaft werden, sondern als Zimmer der Besinnung fungieren.<sup>190</sup>

Auch Leonhard Sturm nahm sich 1718 der Thematik der Galerieausstattung an und beschrieb, wie ein solcher Raum zu dekorieren sei: *„Die Camine werden auch mit Gipswerk reich ausgezieret und dazwischen Tafeln und Gemälden und Spiegeln eingetheilet, an die Spiegel aber werden manchesmal verguldete Postamente und Consolen bevestiget darauf rare marmorne oder metallene Bilder oder kostbare Gefässe gesetzt werden. Man setzet auch in sauberen Gips-Rahmigen silberne Wand-Leuchter daran.“*<sup>191</sup>

Spiegel in Galerien anzubringen gehörte seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den edelsten und teuersten Ausstattungsmöglichkeiten dieser Zeit. Auch wenn durch sie die *„geistige Bedeutung des Wandschmuckes auf den Nullpunkt“*<sup>192</sup> herabsank. In diesen Fällen war Symmetrie und die rhythmische Abfolge der Gemälde und Spiegel oberstes

---

<sup>188</sup> Zit. Wolfgang Kemp, Funkkolleg Kunst, Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktion, S. 200 f.

<sup>189</sup> Amanda Ramm, Die Grüne Galerie in der Münchner Residenz von 1737 bis 1836, S. 22, Zit. n. nach ebd.

<sup>190</sup> Vgl. Amanda Ramm, Die Grüne Galerie in der Münchner Residenz von 1737 bis 1836, S. 103 ff.

<sup>191</sup> Sturm 1718, S. 29, Zit. n. Amanda Ramm, Die Grüne Galerie in der Münchner Residenz von 1737 bis 1836, 2009, S. 104

<sup>192</sup> Zit. Hans Rose, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660 – 1760, S. 238



Gebot. Brachte man sie gegenüber der Fenster an, vervielfältigte sich der Ausblick in den Garten und man brachte diesen optisch ins Rauminnere. Oftmals wurde auch mit der optischen Illusion des Kerzenscheins gespielt. Durch das mehrfache Reflektieren in den großen Spiegelflächen entstand ein Lichtermeer und der Raum wirkte heller. Auch kleine Kunstobjekte wurden vor den Spiegeln positioniert, um ihre Wirkung zu steigern. Es ging hier nicht allein um die Präsentation der Gemälde, sondern vielmehr um Effekte, die durch die Reflektionen hervorgerufen wurden. Die visuelle Erfahrung wurde zum Mittelpunkt. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam es zu einem Umdenken. Die Effekte und Blendungen der Spiegelflächen wurden immer mehr als störend empfunden und der Kunstgenuss wurde wieder ins Zentrum gerückt.<sup>193</sup>

Über die Gestaltung des Raumes konnte der Bauherr frei verfügen, jedoch musste er einige Punkte in Betracht ziehen, die für die Realisierung der Ausstattungspläne wichtig waren. War er Sammler oder Kunstliebhaber? Gab es Vorbilder, an denen er sich orientieren wollte? Gab es bereits einen Kunstbestand in der Familie, der in den Raum integriert werden sollte? Sollte nur ein kleines Arrangement der Sammlung präsentiert werden? Wie stand es um die finanziellen Mittel? Sollte der Raum öffentlich zugänglich sein? Was sollte dem Besucher vermittelt werden?

Durch die luxuriöse Ausstattung versuchte der Hausherr seinen gesellschaftlichen Status und seinen guten Geschmack zu demonstrieren. Dies geschah auf vielfältige Weise: Dekorationsformen, Säulenordnungen und Gemälde unterstrichen seinen Standesanspruch. Die Verwendung verschiedenster Ausstattungsmöglichkeiten unterlagen jedoch strengen Regeln. So durften z. B. französische Adelige ihre Galerie nicht mit dem „Ordre Français“ ausstatten, welcher ausschließlich dem König vorbehalten war. Die Pilasterordnung der Farnese-Galerie erfuhr aus diesem Grund ebenfalls kaum Nachahmung.

Das Dekorationsprogramm gewährte auf verschiedene Weise Einblicke in die Genealogie des Geschlechtes, den Ruhm der Vorfahren und mythologische Programme, die für die Familie eine besondere Rolle spielten oder die Bildung des Hausherrn hervorheben sollten.

Bei den drei königlichen Galerien in Frankreich, der Galerie Franz I., der Medici-Galerie sowie der Galerie des Glaces in Versailles steht die Verherrlichung des Königs und seines

---

<sup>193</sup> Vgl. Amanda Ramm, Die Grüne Galerie in der Münchner Residenz von 1737 bis 1836, S.103 ff.

Ranges stark im Vordergrund. Hauptmotiv der Ausstattung war die immer wieder erwähnte Ständerepräsentation.

Eine Umfunktionierung erfuhr der Raum bei festlichen Anlässen. Nach Berichten Segnis<sup>194</sup> wurde z. B. die Galerie d' Apollon des Louvre zu öffentlichen Audienzen des Königs und als Festsaal genutzt. Ebenso wurde die Grande Galerie in Versailles nicht nur als Bewegungsraum genutzt. Der König empfing hier ausländische Gesandtschaften, ließ grandiose Bälle und Festessen veranstalten. Die Galerie übernahm nicht selten die Funktion eines Festsaales, da sie der einzige Ort war, der der Festgesellschaft ausreichend Platz bot.

### Mythologische Bildthemen

Seit der Renaissance wurden mythologische Themen durch das Potenzial ihrer starken Aussagekraft und Wertigkeit als würdig empfunden, um als neue Gestaltungsmöglichkeit in festlichen Räumen zu fungieren. Der antike Vorbildcharakter und die damit verbundene große Verehrung brachten es mit sich, dass in Profanbauten ein vermehrtes Vorkommen mythologischer Bildthemen aufkam. Diese Darstellungsthemen stiegen durch ihre historische und würdevolle Gewichtigkeit mit den sakralen Bildinhalten auf eine vergleichbare Ebene auf. Demzufolge wurde auch die enorme Spannung zwischen sakralen und profanen Bildthemen, die zwischen den beiden herrschte, gemildert, wobei das Bewusstsein ihrer Unvereinbarkeit immer präsent war.

Befürworter der mythologischen Motive waren stets bemüht, die hohe Aussagekraft sowie deren tieferen philosophischen Sinn hervorzuheben. Über die „Götter der Heiden“ schrieb Cinelli 1677: *„Auch wenn sie alle nichts als eitel sind, kann man in ihnen doch, wenn man mit dem Auge des Geistes das Wesen ihres Tuns betrachtet, moralische Gefühle, tugendhafte Gedanken und Ansporn zu Ruhm finden.“*<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Große festliche Anlässe wurden in Stichen dargestellt, siehe auch: Empfang der türkischen Botschaften 1745, Maskenball, Hochzeit des Dauphins mit Maria Theresia.

<sup>195</sup> A. v. Reumont, Geschichte Toskanas seit dem Ende des florentinischen Freistaats, Bd. I, Gotha 1876, S. 554. Lankheit, Barockplastik, S. 68, Zit. n. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Bern 1972, S. 37

Die Natur und die individuelle Persönlichkeit wurden als neue Darstellungsthemen vermehrt aufgegriffen, um in Form von Porträts und Landschaftsbildern ein getreues Abbild der Wahrheit wiederzugeben. Götter wurden gezielt dort abgebildet, wo ihre Bedeutung auf gewisse Themen verweisen sollten, oder es wurde auf die Gleichsetzung großer Persönlichkeiten der Gegenwart angespielt, was durch die historische oder euphemistische Interpretation durchaus legitim war. Bei der konkreten Bestimmung der Götter lässt sich feststellen, dass es durchaus schwierig sein kann, ihre vielschichtige Bedeutung nicht verallgemeinert auf den Punkt zu bringen.

Es wurde zwar auch mittels Allegorien das sehr allgemeine Handlungslose ins Ehrenhafte erhoben, bot aber nicht die Möglichkeit, das Individuelle, Lebendige zu thematisieren.<sup>196</sup>

### **Verbindung zwischen Natur und Galerie**

Die Natur ist in der Galerie stets präsent; zwar wirkt sie beim Betrachten aus dem Fenster in die Ferne gerückt, umgibt den Gast aber unmittelbar mittels floraler Dekoration und Landschaftsmalerei. Beides, Garten und Ausstattung, wird als Kunstwerk wahrgenommen, ist von gleichwiegender genüsslicher Wichtigkeit und wird vom Betrachter nicht wesentlich unterschieden. Dieser neue Zugang zur Natur kam speziell in den Galerien zum Tragen und nahm die Symptome, die erst ab dem 18. Jahrhundert durch die geistliche Bewegung in den Gärten und Parkanlagen des Adels Ausdruck fanden, vorweg. Zuvor gab es eine Entfremdung und Distanzierung der Natur durch die strenge künstlerische Formgebung, die sich durch die Ablösung des französischen Gartens durch den englischen Landschaftsgarten aufzuheben begann.

### **Die Galerie des 17./18. Jahrhunderts als Ausstellungsort**

Durch die stetig steigende Wertschätzung von Kunstwerken und deren Schöpfern erfuhr die Galerie als Gesellschaftsraum eine Umfunktionierung. Man fand es angebracht,

---

<sup>196</sup> Vgl. Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, S. 36 ff.

herausragende Werke an einem solch besonderen Ort zu präsentieren. Die Galerie als Treffpunkt der höfischen und höheren Gesellschaft war wie geschaffen, um den hervorragenden Kunstsinn des Besitzers zu demonstrieren. Auch hier spielten der Repräsentationscharakter und die fürstliche Selbstdarstellung wieder eine wichtige Rolle. Durch die Galerie, die nach und nach museale Züge annahm, wobei hier angemerkt sei, dass sie immer Gesellschaftsraum und nie ein Museum heutiger Prägung war, wurde dem spazierenden Gast die Möglichkeit gegeben, müßewandelnd die Werke zu betrachten, um sich vielleicht noch weiter gedanklich beflügeln zu lassen. Der Begriff Galerie erfuhr zu dieser Zeit einen Wandel, der sich fortan immer mehr als Kunstsammlung definieren lässt. Nach 1700 strebten viele deutsche Herrscher, die die Entwicklung in Frankreich und Italien aufmerksam beobachteten, nach neuen Räumlichkeiten zur Unterbringung ihrer Sammlungen.

Nach N. Pevsner<sup>197</sup> etablierte sich die Gemäldegalerie im späten 17. und 18. Jahrhundert in Palästen und Schlössern und war fortan Teil des Gebäudekomplexes. In jenen Ländern, in denen der Raumtypus nachweisbar ist, lassen sich vier Galeriearten feststellen:

1. Galerien mit Gangcharakter und einseitiger Belichtung, deren Bestimmung es war, Zimmer miteinander zu erschließen.
2. Verbindungsgalerien, die innerhalb des Schlosskomplexes Gebäude miteinander verbanden. Sie waren in den meisten Fällen beidseitig belichtet.
3. Galerien mit der Funktion eines Festraumes. Gefördert wurde dies durch die Tatsache, dass sie sich in das Raumgefüge der Repräsentationsräumlichkeiten integrierten.
4. Galerieartige Säle, die durch die Ausmaße typologisch zu den Sälen zählen, jedoch durch die starke Belichtung Galeriecharakter bekommen.<sup>198</sup>

Helmut Seling ging in seiner Dissertation<sup>199</sup> auf die Entwicklung der Galerie als Ausstellungsort ein, die Böttger an einigen Stellen aufgriff und Folgendes in seinem Buch anmerkte: *Der Begriff Galerie, „... der ursprünglich an eine bestimmte architektonische Raumform, den langen schmalrechteckigen Saal, gebunden war, nicht aber an ihren Inhalt, machte damit einen Bedeutungswandel durch. Unabhängig von der Form und der Art der Ausstellungsräume bezeichnete er jetzt die großen, ausschließlich fürstlichen*

---

<sup>197</sup> Nikolaus Pevsner, A history of building types, S. 113

<sup>198</sup> Sigrid Kümmel, Die Galerie als Raumform, S. 14

<sup>199</sup> Helmut Seling, Die Entwicklung des Museumsbaus als architektonische Aufgabe, Dissertation, 1953

*Gemäldesammlungen im deutschen Sprachbereich, etwa in Wortverbindungen wie Bildergalerie, Galerie für Schildereien, Gemäldegalerie. ...*<sup>200</sup>

Er stellte fest, dass sich die Galerie als Gemälde-raum im 18. Jahrhundert auf unterschiedliche Weise in den Gebäudekomplex einfügte:

- als selbstständiger Bau (Galeriebau) im Schlossbezirk
- als Ort, der sich in das Raumgefüge des Schlosses eingliederte – Galeriesäle, Galerietrakte
- ältere Gebäude oder Räume, die zur Aufnahme der Sammlung umgebaut wurden

1. Durch die große Sammeltätigkeit des Adels im 18. Jahrhundert schuf man oft eigene Gebäude, die die große Anzahl der Kunstwerke fassen konnten, wenn diese in der Schlossgalerie und in den repräsentativen Räumlichkeiten keinen Platz mehr fanden. Hierbei sei die Alte Pinakothek in München anzuführen, die als erster zur Gänze frei stehender und von der Residenz unabhängiger, speziell für die Ausstellung von Kunstwerken ausgestatteter Bau errichtet wurde. Wenn die Fassungskapazitäten eines solchen Galeriebaus erschöpft waren, fügte man an den Saalbau schmale, weitläufige Galerietrakte an, die durch die Verbindung mit einfachen Gebäuden einen Baukomplex ergaben.

2. Die Gemäldesammlung der fürstlichen Galerien fand im 18. Jahrhundert jedoch größtenteils nicht in Galeriebauten, sondern in Galerietrakten Platz. Diese Art der Präsentation war in der ersten Jahrhunderthälfte in den fürstlichen Schlössern üblich. Durch die Nähe der Prunktreppe, des Paradeschlafzimmers und der Audienzzimmer wurden sie zum festen Bestand des Hofzeremoniells und der fürstlichen Repräsentation. Es lassen sich in der Zeit des Heiligen Römischen Reiches zahlreiche Residenzneubauten nachweisen, die diese Form der Raumanordnung aufweisen.<sup>201</sup>

3. Ältere Bauten oder Räumlichkeiten wurden verändert, um der Sammeltätigkeit des Hausherrn Platz zu bieten.

---

<sup>200</sup> Helmut Selting, Zit. n. Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München, 1972, S. 49

<sup>201</sup> Bsp.: Pommersfeld, Würzburg, Rastatt, Sanssouci, Oberes Belvedere des Prinzen Eugen in Wien

## Die Stallburg Galerie Wien als Vorbild

Am Beispiel der Stallburg in Wien, die speziell für die Bildersammlung umgebaut wurde, lässt sich Punkt drei gut darlegen. Die Vierflügelanlage mit dem dazugehörigen Laubengang erfuhr in der Zeit von 1710 bis 1720 unter der Regentschaft von Kaiser Karl VI. eine Veränderung. Drei Flügel dieses Komplexes wurden von Claude Lefort du Plessy umgestaltet; so wurde im zweiten Obergeschoß die Gemäldesammlung untergebracht, die durch die Abfolge von mehreren großen Sälen genügend Platz gefunden hat. Die reiche Vertäfelung sowie die opulente Ausstattung waren eigens auf die Gemälde abgestimmt worden, wobei die Bilder in die streng vorgefertigte Innenarchitektur eingelassen wurden und sie sich dem strengen Wandsystem unterwarfen. Die Wände des hofseitigen Laubenganges dienten ebenfalls zur Gemäldeanbringung. Sie waren vom Boden bis zu den Stichkappen dicht behängt. Klassische Büsten fanden zwischen den Fenstern Platz und wurden auf Konsolen präsentiert.

*„Die kaiserliche Gemäldegalerie verdankt ihr unverwechselbares Gepräge den persönlichen Vorlieben feinsinniger und kunstverständiger Sammler aus dem Hause Habsburg. Namen wie Maximilian I. und Rudolf II. oder die der Erzherzoge Ferdinand (II.) und Leopold Wilhelm mögen für andere stehen. Unter Kaiser Karl VI. hatte die Galerie im Stallburggebäude ihre traditionsreiche Bleibe gefunden. Die ehemalige Residenz Maximilians II. war den neuen Erfordernissen angepaßt worden. Das von Ferdinand Astorffer minutiös gemalte Bilderinventar gibt Einblick in den Bestand und die Art und Weise, wie die Gemälde der kaiserlichen Galerie in der Stallburg untergebracht waren.“<sup>202</sup>*

Die Galerie war für die Öffentlichkeit nicht zugänglich, jedoch konnte man sich gegen ein kleines Trinkgeld Zugang verschaffen. Unter Kaiserin Maria Theresia wurde 1773 eigens ein Raum zum Kopieren und Studieren der Bilder eingerichtet. Im Jahr 1776 entschloss man sich, die Sammlung im Oberen Belvedere unterzubringen.

---

<sup>202</sup> Haupt 1991, Zit. n. Friedrich Waidacher, Handbuch der Allgemeinen Museologie, S. 88

Der Versuch, die Wiener Sammlung zu zitieren und ihre Pracht zu überbieten, findet sich bei deutschen Sammlungen wieder. Auch in diesen Fällen stand die Absicht nach einem repräsentativen, aussagekräftigen Gemäldebestand an erster Stelle.<sup>203</sup>

Deutsche Fürsten beobachteten die Entwicklung der Repräsentation mittels Kunstschatzen am Wiener Hof sehr genau. Sie sandten einst Inspektoren zur Besichtigung nach Wien, die zwar die symmetrischen Aspekte der Galerie lobten, jedoch die Ausstattung und Hängung sowie das Durcheinander von Epochen und Schulen stark kritisierten. Die Anordnung von Gemälden minderer und hoher Qualität nebeneinander war in den Augen der Fürsten ein absolutes Unding.

Die Entwicklung, königliche Stallungen in Galerien umzufunktionieren, lässt sich bei mehreren Schlosskomplexen feststellen. Als prominentes Beispiel lässt sich die Gemäldesammlung August des Starken anführen, die aus den fürstlichen Räumlichkeiten verschwand, um ihren neuen Platz in den ehemaligen Stallungen in Dresden zu finden. Das Repräsentationsprogramm der Wiener Stallhofgalerie diente dem Zweck der Untermauerung von Macht und Kultur, wohingegen der Fokus der Dresdner Sammlung ein anderer war. Inhaltlich versuchte man auf die Gebietserweiterung zu verweisen.<sup>204</sup>

In dem ersten Obergeschoß des aus der Renaissance stammenden Gebäudes brachte man die Kunstobjekte unter. Ein Umbau in den Jahren 1744 bis 1745 schuf im gesamten Hauptgeschoß zusätzlich Platz für die gewaltige Sammlung des Herrschers, wobei die Skulpturen im Erdgeschoß aufgestellt wurden. Demnach wurde das ganze Stallhofgebäude, das sich in den Schlossbezirk eingliederte und mit einem schmalen Korridor mit dem Schlosskomplex verbunden war, zu einem Museum umgewidmet.<sup>205</sup> Im Gegensatz zur Wiener Stallburg Galerie, die keine direkte Verbindung zum kaiserlichen Appartement hatte, wurde die Dresdner Sammlung durch ihre Verbindung zum Hauptgebäude in das höfische Zeremoniell eingebunden.

---

<sup>203</sup> Vgl. Amanda Ramm, Die Grüne Galerie der Münchner Residenz, S. 150

<sup>204</sup> Vgl. Amanda Ramm, Die Grüne Galerie der Münchner Residenz, S. 126 f.

<sup>205</sup> Vgl. James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 57 ff.

## Die Galerie und die Öffentlichkeit

Durch das stetig wachsende Interesse wurden die Kunstbestände der aristokratischen Besitzer immer größer, wobei die Quantität in den Hintergrund gedrängt wurde und das Interesse am Kunstwerk selbst immer mehr ins Zentrum rückte. Durch die systematische Gliederung der Sammlung und durch die Gegenüberstellung mit anderen Galerien erfuhr der Raum eine funktionelle Veränderung. Der höfische Repräsentationscharakter, der die Bilder ausschließlich dekorativ wirken ließ, verlagerte sich in einen musealen Kontext.<sup>206</sup>

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts legte man in ganz Europa Wert darauf, die Galerien mit ihren Gemäldebeständen öffentlich zugänglich zu machen und damit hauptsächlich in den Dienst der Studie für Künstler zu stellen. Im Rahmen der Ausbildung sollten sie die Originale studieren und bestenfalls Alte Meister kopieren. Laut Sulzer sind Galerien für Künstler das, was für Gelehrte Bibliotheken sind.<sup>207</sup> Demnach integrierten zahlreiche Akademien den Besuch dieser Räumlichkeiten in ihren Lehrplan, und in den meisten europäischen Ländern wurde es selbstverständlich, Studenten und Kunstliebhabern freien Eintritt in die Sammlung des Herrschers zu gewähren. Durch die öffentliche Zugänglichkeit des Raumes strebte der Fürst nach moralischer Autorität, denn nur er war bereit, seine Sammlung mit den Besuchern zu teilen. Seine Rolle des als zu glorifizierenden Hausherrn wandelte sich, aber verschwand nicht komplett. Seine Sammlung war weiterhin Ausdruck seines Ruhmes, auch wenn die Verherrlichung seiner Person in den Hintergrund rückte und sich der Fokus auf die ausgestellten Gemälde verlagerte, die er nun auch mit anderen Gesellschaftsschichten teilte und sie auf diese Weise hervorhob. In der höfischen Welt des Herrschers hatten die Sammlungen nun einen festen Platz. Nach Paula Findeln waren diese Ausdrucksformen *„bewußte Verbindungen zwischen Besitz und Macht, zwischen Ausstellung und Selbstaussstellung“*.<sup>208</sup>

Die Gemälde waren nun nicht nur Teil des luxuriösen Dekors, sondern übernahmen eine neue wichtige Aufgabe, denn durch Ästhetik und das Interesse an Kunst wurde vor ideologischen Attacken des luxuriösen Lebensstils des Herrschers geschützt. In Schillers „Brief eines reisenden Dänen“, der 1785 erschien, berichtete dieser von einer

---

<sup>206</sup> Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München, S. 50 ff.

<sup>207</sup> Dobai, Künste, 1978, S. 132

<sup>208</sup> Zit., James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 51



Antikensammlung in Mannheim: „... Heute endlich (schreibt der fiktive Däne) habe ich eine unaussprechliche angenehme Überraschung gehabt. Mein ganzes Herz ist davon erweitert. Ich fühle mich edler und besser. Ich komme aus dem Saal der Antiken. ... Jeder Einheimische und Fremde hat die uneingeschränkste Freiheit, diesen Schatz des Altertums zu genießen, denn der kluge und patriotische Kurfürst ließ diese Abgüsse nicht deswegen mit so großem Aufwand aus Italien kommen, um allenfalls des kleinen Ruhmes teilhaftig zu werden, eine Seltenheit mehr zu besitzen oder, wie so vielen andere Fürsten, den durchziehenden Reisenden um ein Almosen von Bewunderung anzusprechen. – Der Kunst selbst brachte er dieses Opfer, und die dankbare Kunst wird seinen Namen verewigen.“<sup>209</sup>

Die Anfänge dieser Entwicklung lassen sich in Frankreich und England finden. 1750 wurden die Türen der Galerie Luxembourg in Paris geöffnet und für ein paar Stunden durfte das (Bildungs)Bürgertum in den Kunstgenuss kommen, der zuvor dem Adel vorbehalten war. Das britische Unterhaus verlangte nach einem Museum, das „allen lerneifrigen und wißbegierigen Personen ... freien Zugang“<sup>210</sup> gewährte.

Jedoch gab es Einschränkungen, denn nicht jeder konnte das Geld für ein Eintrittsbillet aufbringen. Auch die Voraussetzung, lesen zu können, und das richtige Erscheinungsbild waren für den Zutritt ausschlaggebend. Im Jahre 1792 war in Wien der Besuch der kaiserlichen Galerie nur jenen Personen erlaubt, welche saubere Schuhe trugen, was bei der Betrachtung der Verschmutzung der Straßen durch die zahlreichen Pferde als ein wesentliches Kriterium angesehen wurde. Bei schlechtem Wetter war die Galerie geschlossen, Stöcke und Degen mussten abgelegt werden. Studierenden Künstlern war der Zutritt der kaiserlichen Galerie jederzeit gestattet.

Nicolai Friedrich gab 1769 einen Galerieführer der Stadt Berlin heraus, in dem alle frei zugänglichen königlichen Sammlungen angeführt wurden. Er merkte an: „Es ist einem jeden erlaubt diese Seltenheiten in Augenschein zu nehmen, und versteht sich, daß man auch hier, was an allen Orten dieserhalb üblich und gebräuchlich ist, beobachtet.“<sup>211</sup> N. Friedrich setzt in dieser kurzen Passage voraus, dass sich jeder potenzielle Besucher über

---

<sup>209</sup> Schwahn, Glyptothek, S. 1983, Zit. n. James Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, 2003, S. 44

<sup>210</sup> Huber, Dokumente, Bd. I. S. 226, Zit. n. James Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, 2003, S. 40

<sup>211</sup> Mommsen, „Stadt“, S. 40, Zit. n. James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, 2003, S. 42

die (Verhaltens)Regeln bewusst ist und es deshalb nicht nötig sei, detaillierter darüber zu berichten. Die Praxis eines Besuches Ende der Sechzigerjahre des 18. Jahrhunderts dürfte in Deutschland demnach bereits sehr gängig gewesen sein, sodass er sie nicht weiter ausführte. Die Zahl des Galeriepublikums wurde durch die Voraussetzungen, die man erfüllen musste, stark eingeschränkt. So wurden in den Fünfzigerjahren in der kurfürstlichen Dresdner Galerie auch nur dreißig Besucher gezählt.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts etablierten sich in den großen fürstlichen Galerien immer mehr allgemein geltende Regelungen, die über das Verhalten und die Öffnungszeiten Auskunft gaben. Zu dieser Zeit wurde es in Europa gängig, die Bildergalerien an Schönwettertagen und an mindestens zwei Werktagen für das Publikum zu öffnen.<sup>212</sup>

## Die Kunstvermittler des Herrschers

Bei den Erwerbungen der Kunstwerke übernahm für gewöhnlich der Hofkünstler eine beratende Funktion. Er hatte großen Einfluss auf die Gestaltung der Sammlung, die Anordnung der Gemälde und war zugleich Galerieinspektor und Galeriedirektor, der für die Erhaltung, Restaurierung, Katalogisierung und Inventarisierung zuständig war.

Für die Ankäufe wurden eigens Fachleute engagiert, die ein fundiertes Kunstwissen besaßen und die Gegenstände im Namen des Fürsten erwarben. Sie sorgten für die öffentliche Bekanntmachung der Werke und warben für die Sammlung. Aus diesem Tätigkeitsbereich der Kunstexperten etablierte sich bald ein eigener Berufsstand: Berater und Kunstvermittler der höheren Gesellschaftsschichten, die sich als Sammler besonders hervorzuheben versuchten.<sup>213</sup>

## Kataloge für die Öffentlichkeit

Besonders wichtig erschien es dem Fürsten und seinen Beratern, die Sammlung populär zu machen, um öffentliche Anerkennung zu erlangen. Dies geschah durch die Herausgabe von

---

<sup>212</sup> Vgl. Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München, S. 54

<sup>213</sup> Vgl. James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 46

Katalogen, die potenziellen Besuchern vor Augen führen sollten, was die Sammlung zu bieten hatte und dass es sich durchaus lohnen würde, sie zu besuchen. Anfangs wurden Inventarlisten und Beschreibungen der Objekte angefertigt, welche aber den Zweck von Eigentumsurkunden erfüllten. Nach und nach entstanden Bestandskataloge der Sammlungen, die zugleich Beschreibungen der Werke beinhalteten. *„Es ist unmöglich diese Beschreibung und diese schönen Miniaturbilder zu durchblättern, ohne das lebhafteste Verlangen zu fühlen, selbst nach Düsseldorf zu reisen und die Schätze in Augenschein zu nehmen“*<sup>214</sup>, schrieb einst J. H. Merck über den Düsseldorfer Ausstellungskatalog.

Ziel, Kunstführer dem Publikum zur Verfügung zu stellen, war es nicht alleine, für die Sammlung zu werben, sondern ein Kunstverständnis zu vermitteln, bei dem es durchaus auch um die kritische Betrachtungsweise mancher Werke ging, mit der sich der Besucher auseinandersetzen hatte. So ein Heft sei: *„nicht für den einfachen Reisenden, der die Galerien durchheilt“*, sondern für den *„wahren Kunstliebhaber, der sie studiert und der, nachdem er ihre Schönheit verspürt hat, ... darüber nachdenkt, weshalb er das eine Werk dem anderen vorzieht.“*<sup>215</sup>

Hinzu kamen zahlreiche Publikationen, die Informationen über verschiedene Sammlungen zum Inhalt hatten. Anfangs neigte man zur Vermischung verschiedener Kunstgattungen mit Kuriositäten und seltenen (Edel)Steinen. Erst ab 1750, als sich das moderne System der Künste durchsetzte, begann man Kunst in Sparten zu kategorisieren. Zeitgleich erschienen Journale, die sich auf Gemälde und Antiquitäten spezialisierten. J. G. Meusel publizierte 1779 den *Miscellaneen artistischen Inhalts*, ein Heft, das wissenschaftliche Arbeiten, biografische Skizzen von Künstlern, Preise und Marktinformationen zum Inhalt hatte. Es wurde bis 1808 unter verschiedenen Titeln nachgedruckt und galt als große deutsche Kunstzeitschrift. Nach Goethe und Herder waren dies durchaus *„nützliche Journale“*.

Zur Verbreitung von Kunstinformationen dienten ebenso Reproduktionen bekannter Werke, die durch das Stechergewerbe nun einem ganz anderen Personenkreis verfügbar waren. Sulzer sah *„einen großen Vorzug der neuen Zeit gegenüber der alten“*, da *„die*

---

<sup>214</sup>Humboldt, Museum, 1904, S. 567. Siehe auch Lübke, Humboldt, 1981, S. 306, Zit. n. James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, 2003, S. 47 f.

<sup>215</sup>Cremer Hagedorns, S. 147 f., Zit. n. James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, 2003, S. 48

*großen Mahler, deren Originale in den Palästen der Großen verschlossen sind, in die Wohnungen der Bürger“ gelangten.<sup>216</sup>*

Anhand von literarischen Galeriebeschreibungen, die sich mit persönlichen Eindrücken der Verfasser vermischten, gelang es, subjektive Reaktionen auf Kunstobjekte öffentlich zu machen und die Kunsterlebnisse mit anderen zu teilen.

Wilhelm Heines Texte *„Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie“*, erschienen in *„Der Teutsche Merkur“* 1776 bis 1777, waren eine der ersten, die in Briefform informell und persönlich über dessen subjektive Kunsterfahrungen einzelner Werke berichteten.

Solche Beschreibungen sowie Kataloge, Fachzeitschriften und Reproduktionen trugen zur Etablierung eines kleinen literarischen Kreises bei, aus dem sich nach und nach ein kritisches Kunstpublikum entwickelte.

Dank Goethes populärster Beschreibung der Dresdner Galerie aus dem Jahre 1786 lässt sich das Empfinden eines Besuchers beim Betreten dieses Raumes genauer nachempfinden.

*„Die Stunde, wo die Galerie eröffnet werden sollte, mit Ungeduld erwartet, erschien. Ich trat in dieses Heiligtum, und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie verguldet wurden, der gebohrte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt, erschien.“<sup>217</sup>*

Goethe suggeriert in diesem Text eine spirituelle Atmosphäre, die sich mit einer sakralen Aura umschreiben lässt, welche man beim Betreten einer Kirche empfindet. Die herrschaftliche Pracht rückt zugunsten dieser in den Hintergrund.<sup>218</sup>

Ab der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die stilistischen Formgebungen der Galerie noch sehr mit ihren barocken Vorgängern verbunden. Immer noch standen sie in

---

<sup>216</sup> Zit. James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 48

<sup>217</sup> Goethe, *Dichtung*, 1981, S. 320, Zit. n. James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 49

<sup>218</sup> Vgl. James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 47 ff.

architektonischer Verbindung zum Schloss und der Repräsentationscharakter des Fürsten war Leitbild der Innengestaltung. Die dekorativen Elemente verschmolzen wie auch zuvor schon mit den Gemälden.

## Öffentlich und privat

Durch die größer werdenden Möglichkeiten der Bevölkerung, in das höfische Leben einzudringen, veränderten sich um 1750 die Bauweisen der Galerien. Zugänge wurden gesondert verlegt, um ungehindert in den Raum zu gelangen, ohne die Räumlichkeiten des Hausherrn zu durchschreiten, wobei meist an einem Ende ein kleinerer privater Eingang dem Herrscher zur Verfügung stand. Hinzu kamen öffentliche Bauten wie Theater, Opernhäuser und Bibliotheken, in denen sich die ersten Anzeichen von einer baulichen Spezialisierung erkennen lassen und die eine Umstrukturierung der öffentlichen Ämter mit sich brachten. Man strebte nach vom Hof abgesonderten Räumlichkeiten. Ein Prozess, der durch das Verlangen nach Privatsphäre des Herrscherhauses rasch vorangetrieben wurde und in Bautätigkeiten von Lustschlössern, Gartenhäusern und Jagddomizilen resultierte. Erholung, Abgeschiedenheit, Ruhe und Privatsphäre wurden abseits der Verpflichtungen zum Mittelpunkt der Herrscher.

Friedrich II. ließ nach den abgeschlossenen Bautätigkeiten seines Schlosses Sanssouci die Planung einer Gemäldegalerie in Auftrag geben. Der Raum erfüllte nicht die Pflichten einer öffentlich zugänglichen Ausbildungsstätte, zu der die Galerie im Laufe der Zeit avancierte, sondern bot einen Rahmen für private Stunden. Matthias von Oesterreich aus Dresden wurde vom König beauftragt, einen Katalog für die Sammlung zu gestalten, der im Jahre 1764 erschien. In einem Berlin-Führer von Friedrich Nicolaus gab es ebenso eine genaue Beschreibung der königlichen Galerie. Trotz der eingeschränkten Zugänglichkeit der Galerie konnte jeder um eine Besichtigung unter der Führung von Matthias von Oesterreich oder eines Aufsehers anfragen. Der Raum wurde je nach Verlangen der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt oder war zeitweise ausschließlich dem König

zugänglich. Auf diese Weise bekam der Raum einen öffentlichen neben dem privaten Charakter.<sup>219</sup>

Fürstliche Sammlungen, die nicht ausschließlich dem Herrscher und vornehmen Persönlichkeiten vorbehalten waren, sind vor dem 17. Jahrhundert nicht belegt. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts waren sie eine Ausnahme. Zu einer uneingeschränkten Zugänglichkeit der Sammlungen für die Allgemeinheit kam es um die Wende zum 19. Jahrhundert. Die damalige gesellschaftliche Veränderung, hervorgerufen durch die Französische Revolution, brachte es mit sich, dass eine Vielzahl an fürstlichen Sammlungen verstaatlicht wurde, um fortan der Bildung des Volkes zu dienen.<sup>220</sup>

## **Das Münchner Antiquarium**

### **Herzog Albrecht V. (der Großmütige)**

Herzog Albrecht der V. gilt als einer der größten Kunstförderer der in Bayern regierenden Dynastie Wittelsbach. Unter seiner Regentschaft entwickelte sich München zu einem der geachtetsten Kunstzentren Europas. Der Herzog wollte mit dieser Kunstförderung seinen Machtanspruch im Heiligen Römischen Reich untermauern. Ein weiteres Mittel der Machtdemonstration waren seine regen Bautätigkeiten; so gründete er zum Beispiel im Jahre 1558 die Hofbibliothek – die heutige Bayrische Staatsbibliothek. Durch die Kunstkammer<sup>221</sup> der Münchner Residenz legte er den Grundstock einer gewaltigen Sammlung, die Tausende Objekte umfasst. Ergänzend dazu gab er den Erwerb antiker Relikte in Auftrag.

Durch seinen verschwenderischen Lebensstil baute er einen großen Schuldenberg auf und belastete das Volk mit großen Abgaben.

---

<sup>219</sup> Vgl. James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 59 ff.

<sup>220</sup> Vgl. Friedrich Waidacher, Handbuch der Allgemeinen Museologie, S. 73 ff.

<sup>221</sup> Umfasst eine Sammlung aus weltlichen Schätzen und liturgischen Gegenständen und Reliquien.

## Das Antiquarium der Residenz München

(Abb. 31)

Das Antiquarium der Münchner Residenz ist rein typologisch gesehen ein frühes Beispiel einer Galerie im deutschsprachigen Raum. Auch hier handelt es sich um einen Spaziersaal mit beidseitiger Beleuchtung durch die Längswände, der ideologisch der Verherrlichung des Bauherrn gewidmet ist. Das Bauwerk gilt mit 69 Metern Länge als der größte Renaissance-Saal nördlich der Alpen und besitzt das älteste Renaissance-Gewölbe Europas. (Abb. 32)

## Die Antikensammlung

Zu Lebzeiten Herzog Albrechts V. (reg. 1550–1579) war es modern, Antiken zu sammeln. Geprägt von der italienischen Renaissance (frz. Wiedergeburt), in deren Zeit man sich mit der antiken Mythologie und Sagenwelt auseinandersetzte, kam es zu einem kulturellen Erwachen der griechischen und römischen Antike in Europa. Die griechisch-römische Kultur wurde als ideale Daseinsform angesehen, die auch eine Vorbildfunktion einnehmen sollte. Dies fand Ausdruck in der Architektur und der bildenden Kunst, als deren Vorbilder vor allem die wiederentdeckten antiken Bauten und Plastiken dienten. Parallel dazu begann man, sich alte Relikte zuzulegen. Das sogenannte Antiquarium der Münchner Residenz sollte ihnen Platz bieten.

Im Besitz einer solchen Sammlung zu sein zeugte von einem neu erwachten wissenschaftlichen Interesse an der Antike, das zu Beginn bei dem Augsburger Gelehrten Konrad Peutinger (1465–1547) aufkam. Aber auch Patrizier und reiche Handelsleute wie die Fugger brachten diese neue Strömung über die Alpen. Die Antikensammlung wurde ebenfalls Mittel der Standesrepräsentation und zu einem Prestigeobjekt, was die gesteigerte Nachfrage und die hohen Preise der Relikte verständlich macht.

Auch der bayrische Herzog Albrecht V. begann eine Antikensammlung anzulegen, um seine herrschaftliche Reputation zu untermauern. Dafür ließ er eigens einen Saal erbauen, den er in kürzester Zeit mit unzählig vielen antiken Objekten füllte. Fast alle Skulpturen stammen aus den Antikenkäufen, die der Herzog in den Jahren 1566 und 1567 in Italien, besonders in Rom, durch seine Agenten vornehmen ließ.

Zusätzlich gab Albrecht V. bei den Münchner Bildhauern Prechenfelder und Ernhofer zwölf Herrscherstatuen in Auftrag; sechs antike Herrscher – wie Alexander der Große, Julius Caesar und vier nicht namentlich überlieferte römische Imperatoren; danach folgten Karl der Große, Ludwig der Fromme, Ludwig IV. der Bayer und der Habsburger Kaiser, Maximilian I., Karl V. und Ferdinand I.

Karl der Große wurde von den Wittelsbachern als Ahnherr deklariert; Ferdinand war der Schwiegervater Albrechts.

Auf diese Weise wurde eine programmatische Verbindung von den antiken Herrschern zu jenen in der Gegenwart hergeleitet, die die immer wieder von den Wittelsbachern proklamierte Eignung zur Kaiserwürde untermauern sollte.<sup>222</sup> Die zu beiden Schmalseiten platzierten Kaiserbüsten sollten eine Überleitung zwischen Herzog Albrecht V. von Bayern und der kaiserlichen Majestät des alten Roms herstellen.

Die eigentliche Bedeutung des Antiquariums lässt sich mit der eines Studiolo gleichsetzen. Das Münchner Antiquarium, das den Maßen und den architekturtypologischen Charakteristiken einer „Galerie“ entspricht, hat eigentlich einen wissenschaftlichen Zweck zu erfüllen; es soll dem Sammler einen Platz bieten, an dem er dem Studium und der Beschäftigung mit der Antike nachgehen kann. Der Inhalt und die Konstruktion des Raumes sind unzertrennlich miteinander vernetzt, sie unterstützen ihre jeweilige Aussagekraft und verbinden sich als Symbiose zu einem Gesamtkunstwerk.<sup>223</sup>

Diese Parallelen finden sich auch beim gleichzeitig entstandenen Antiquarium auf Schloss Ambras wieder. Die Intentionen der Sammler könnten aber fast nicht unterschiedlicher sein: Herzog Albrecht V. legte stets größten Wert auf Originalskulpturen, er gab sich mit Reproduktionen nicht zufrieden. Anders bei Erzherzog Ferdinand, er erwarb bei günstigen Gelegenheiten Originale, seine Sammlung besteht aber hauptsächlich aus Gipsabgüssen.

---

<sup>222</sup>Heym Sabine, Das Antiquarium der Residenz München, 2007

<sup>223</sup> Vgl. James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 54



## Planung und Ausführung

Die Signatur Simon Zwitzels auf einem Querschnitt des Antiquariums setzt darüber in Kenntnis, dass er der ausführende Baumeister war (Abb. 32). Er errichtete in den Jahren 1562/63 gemeinsam mit seinem Vater Bernhard Zwitzel die ehemalige Augsburger Stadtbibliothek, die eine Vorbildfunktion für den Antiquariumsbau hatte.

Ab 1571 entstand im Untergeschoß des nicht unterkellerten „Kunsthauses“ ein langer, rechteckiger Saal mit gewaltigen Maßen (67,10 x 11,90 m), dessen Tonnengewölbe auf massiven Wandpfeilern ruhen.

Ursprünglich waren die Wände weißlich gekalkt und die Decken mit schlichtem Stuck verziert. Die rundbogigen, teilweise vergitterten Fenster mit ihren nach unten gezogenen Solbänken wurden zwischen den Pfeilern angelegt. Darunter und vor den Pfeilern blieb ausreichend Wandfläche bestehen, um die Antiken davor aufzustellen (Abb. 34)

Die Gewölbeform beeindruckt noch heute; das durch die Stichkappen einfallende Licht erhellt den ganzen Raum, überdies wird dem Gewölbe die erdrückende Monumentalität durch die 17 Achsen genommen. Der ursprüngliche Raumeindruck lässt sich leider nicht mehr nachvollziehen, da die Fensterfront der Südwestseite durch Anbauten späterer Jahrhunderte teilweise verändert wurde.

## Vom Sammlungsraum zum Bankett- und Festsaal Herzog Wilhelms V.

Unter der Regenschaft Herzog Wilhelm V. wurde das Antiquarium geschlossen und sollte umgebaut werden, um fortan eine neue, repräsentative Nutzung zu erfahren. Von 1586 bis 1600 wurde der Raum unter der Leitung von Friedrich Sustris zu einer Festhalle umfunktioniert, wobei man den Fußboden im mittleren Teil tiefer legte und die Decke sowie die Fensterlaibungen ihren jetzigen Freskenschmuck erhielten. Auch der Gartenhof der Residenz wurde umgestaltet; dafür ließ der Herzog die Büsten und Statuen aus der Antikensammlung seines Vaters entnehmen, um sie im Gartenhof neu aufzustellen.

Der Grundgedanke des Umbaus des Antiquariums lag darin, einen Raum zu schaffen, in dem die Fürstentafel fortan stattfinden konnte. Diese öffentliche Art des Speisens stand im Mittelpunkt des Interesses und war im Hofzeremoniell der bedeutenden europäischen Höfe des 16. Jahrhunderts zum festen Bestandteil geworden. Auch in Wien, am Kaiserhof Ferdinands I., war diese Art, zu speisen, modern.<sup>224</sup>

Anhand der neuen Zweckbestimmung funktionierte man das Antiquarium zu einem Speise- und Festsaal um. Der Raum wurde von den meisten Statuen und Büsten freigeräumt, die wie bereits erwähnt – fortan den Gartenhof der Residenz schmückten. Die zwölf Herrscherstatuen wurden zu Wittelsbacher Ahnen umgearbeitet und fanden an der Fassade der Münchner Michaelskirche einen neuen Platz. Die Postamente und Sockel sowie die antiken Inschriftenplatten, Reliefs und Vasen kamen bei den Umbauarbeiten abhanden; die restlichen Büsten, die nicht im Hof Platz gefunden haben, wurden in verschiedensten Raumfluchten der Residenz aufgestellt.

Die gewaltige Gewölbefläche mit über 1000 Quadratmetern wurde nach Entwürfen von Friedrich Sustris neu gestaltet. Sie ist in ein vierteiliges Dekorationssystem gegliedert, in dem insgesamt 16 verschiedene Tugenden und Personifikationen des Ruhms dargestellt sind. Die Malerei wurde in Secco-Technik<sup>225</sup> direkt auf dem Putz ausgeführt. Umfasst werden die ovalen und quadratischen Bilder mithilfe eines bemalten, teilweise stuckierten Rahmensystems.

In den Zwischenräumen der allegorischen Malereien waren anfänglich in querovalen Bildfeldern Opferszenen dargestellt. Der Platz der Zwickel beider Längswände wurde für die Darstellung kleiner Engel genützt, die einst Musikinstrumente und andere Attribute in ihren Händen hielten. Zwei dieser Puttenpaare gehen auf Künstler aus dem Sustris-Kreis zurück. Die Wandflächen der tiefen Stichkappen und die der Fensterlaibungen boten Platz für die Abbildungen bayrischer Orte und Grottesken nach florentiner Art. Die Darstellungen der 102 bayrischen Ortsansichten gehen auf den Münchner Hofmaler Hans Donauer und seine Werkstatt zurück, für die Entwürfe der Grotteskenmalerei zeigt sich Antonio Ponzano verantwortlich. In 34 querovalen, mit Stuckrahmen gefassten Bildflächen sind weitere bayrische Stadtansichten wiedergegeben. Putten in den Scheiteln der

---

<sup>224</sup> Das gemeinsame Mahl zielt darauf, die Macht und das Ansehen des Veranstalters ins rechte Licht zu rücken. Zeichen des Reichtums und der Autorität waren die aus Silber- und Goldgeschirr aufgetürmten Buffets.

<sup>225</sup> Direkter Auftrag der Malerei auf die trockene Wandfläche.

Fensterlaibungen der Stichkappen halten die Stadtwappen in ihren Händen. An den seitlichen Wänden werden weitere 68 Märkte, Burgen und Schlösser topografisch perfekt dargestellt. Anhand der Abfolge der Bilder lässt sich kein konkretes Schema erkennen. Die Tugenden der Gewölbemalerei verweisen lediglich auf das politische Handeln der Dynastie, außerdem demonstriert die Wiedergabe bayrischer Orte die Größe des damaligen bayrischen Herrschaftsgebietes. (Abb. 35)

## Kriegsschäden

Im Zweiten Weltkrieg wurde das Antiquarium im Jahre 1944 durch einen Bombeneinschlag stark beschädigt. Fünf Joche mit ihrer Malerei wurden komplett zerstört. (Abb. 36)

Obwohl die Büsten während des Krieges nicht in Sicherheit gebracht wurden, dezimierte sich ihr Bestand nur leicht. Zwei Jahre, bis zur Errichtung eines Notdaches, war das Antiquarium mit seinem größtenteils offenen Gewölbe den Witterungen ausgesetzt. In dieser Zeit kam es zu beträchtlichen Schäden an der Deckenmalerei durch die eintretende Feuchtigkeit.

Die Wiederaufbauarbeiten begannen 1946/47. Man verzichtete bewusst auf eine detailgetreue Rekonstruktion. Die Wiedergewinnung des Raumeindrucks stand im Vordergrund.<sup>226</sup>

## Der „Spanische Saal“ auf Schloss Ambras

(Abb. 37, Abb. 38)

Im folgenden Text wird auf den Spanischen Saal auf Schloss Ambras eingegangen. Dieser Ort erfüllte den Zweck eines Repräsentationsraumes und besaß die Ausmaße einer Galerie. Nach alten Traditionen nannte man ihn „Spanischen Saal“. Dieser Raumtyp lässt sich in einigen Ländern der ehemaligen Donaumonarchie, wie z. B. in Prag in der kaiserlichen

---

<sup>226</sup> Heym Sabine, Das Antiquarium der Residenz München, 2007

Residenz, im Schloss Náchod in Nordostböhmen sowie in Wien in der Wiener Hofburg<sup>227</sup>, wiederfinden. Der Spanische Saal auf Schloss Ambras ist am besten erhalten. Seine architektonische Form ist noch originalen Ursprungs. Auch wenn die Porträts der Landesfürsten Kopien sind, vermitteln sie einen Eindruck über das ursprüngliche Aussehen.

Alle genannten Säle besitzen typologische Merkmale, wie man sie auch bei Galerien findet. Sie sind hohe Räume auf dem Grundriss eines lang gestreckten Rechteckes. Belichtet werden sie durch zwei übereinanderliegende Fensterreihen, wobei die obere Wandzone durch eine Reihe kleiner, ovaler Fenster, sogenannter Ochsenaugen, durchbrochen wird (Abb. 39). Das heißt, anhand dieser Charakteristika ist der Spanische Saal eine Galerie; durch die Wandmalerei, die der Verherrlichung des Bauherrn gewidmet ist, wird diese These unterstützt. Jedoch wird diese spezielle Raumform in der deutschsprachigen Literatur als Spaziersaal angeführt und war demnach semantisch nie eine Galerie.<sup>228</sup>

Die Benennung der oben genannten Räume als „Spanischer Saal“ tritt erst in neuer Zeit in der Literatur auf. Der Grund, weshalb man diesen Begriff wählte, lässt sich nicht klar erklären. Lediglich der Ambraser Saal weist einen direkten Bezug zur spanischen Architektur auf. Denn das Schloss des Kaisers Karl V. in Granada besitzt ebenfalls einen lang gestreckten Saal, dessen Fenstergestaltung ident mit jener auf Schloss Ambras ist; hier findet sich ebenso eine doppelte Fensterreihe mit Ochsenaugen wieder.

In älteren Beschreibungen wird der Spanische Saal noch nicht als dieser angeführt:

Pighius (1574) nennt ihn einen „weiten Saal“, Ernstinger spricht von den „schönen, langen und breiten“ (1579), Hainhof (1628) und Zeiller (1632) nennen ihn den „grossen“, Keyssler (II. Auflage 1751) den „geräumigen“ Saal; auch in den gestochenen Ansichten des Schlosses bei Meiran und in den ältesten Inventarlisten von Ambras wird nur von dem „grossen“, „grossen neuen Saal“ gesprochen.<sup>229</sup>

Kurz nach dem Amtsantritt von Erzherzog Ferdinand II. (um 1570) entstand der sogenannte Spanische Saal auf Schloss Ambras in nur zwei Jahren. Er ließ den Baumeister

---

<sup>227</sup> Der Saal existiert seit dem Umbau von 1750 nicht mehr, über ihn ist am wenigsten bekannt.

<sup>228</sup> Petr Fidler, *Spanien und Österreich in der Renaissance*, 1987

<sup>229</sup> Vgl. Albert Igl, *Das Schloss Ambras in Tirol*, 1898, S. 41 f.

Giovanni Luchese aus Prag kommen; ob er oder Ferdinand II. selbst, der gerne als Hobbyarchitekt fungierte, die Pläne für den Umbau lieferte, ist nicht sicher. Während der Umbauarbeiten der mittelalterlichen Burg<sup>230</sup>, die zur Sommerresidenz des Erzherzogs werden sollte, wurde ein frei stehender Trakt errichtet, in dem sich der wohl bedeutendste Saalbau im Land Tirol befindet. Durch seine Monumentalität bildet der Trakt ein ausgewogenes Pendant zum dahinterliegenden dreistöckigen Hochschloss.

(Abb. 40, Abb. 41)

Die künstlerische Gestaltung des Spanischen Saales zeichnet sich durch ein reiches figürliches und dekoratives Programm aus. Auch hier wird die Verherrlichung des Bauherrn zum Hauptthema. Anlass, diesen Trakt mit seinem Prachtraum in Auftrag zu geben, war wohl, einen Platz zu schaffen, an dem der Erzherzog seine Ahnengalerie präsentieren konnte und der gleichzeitig als Ehrenhalle fungierte. Ein solch geräumiger Ort fehlte im eng gebauten Schloss gänzlich.

Wie bereits angemerkt, ist der Spanische Saal auf Schloss Ambras ein lang gestreckter Raum mit den Ausmaßen von 10 m Breite, 43 m Länge und einer Höhe von 5 m. Beim Bau mussten zwei wesentliche Dinge beachtet werden, die bei der Gestaltung des gesamten Gebäudekomplexes wichtig waren. Zum einen musste ein direkter Zugang vom Hochschloss zum Saal gewährleistet werden; dies geschah durch mehrere kurze Treppen, die die zwei Bauten miteinander verbanden. Durchschritt man die Antecamera, gelangte man durch die westliche Schmalseite des Raumes zum Spanischen Saal. Außerdem sollte sich die Lage des frei stehenden Traktes nach dem Lichteinfall der Sonne orientieren.

Die Außenfassade des neuen Traktes war glatt und durch keinerlei plastischen Dekor verziert; lediglich karg aufgemalte architektonische Elemente schmückten den Bau. Im 19. Jahrhundert kam es zu weiteren Umbauarbeiten, die zur Neugestaltung der Westfront führten und bei denen eine Freitreppe entstand, die den direkten Zutritt zum Saal von außen ermöglicht.

Wegen der einseitigen Öffnung der südlichen Längsseite durch Fenster und der U-förmigen Konzeption der geschlossenen Wandfläche lassen sich Vergleiche mit der italienischen Loggia aus dem 15. Jahrhundert ziehen. Auch die Aneinanderreihung der

---

<sup>230</sup> Erzherzog Ferdinand II. erwarb die Burg im Jahre 1563.

Ahnen nach einem chronologischen Schema veranlasst, über eine Annäherung der beiden Raumtypen nachzudenken. Anhand der Rahmen, die die 15 der 27 Fürstenbilder umschließen, lässt sich eine weitere Verbindung ziehen. Sie bestehen aus einem reich profilierten Gesims und zweireihigen Perlstäben, die zum Teil vergoldet sind; diese werden in ihrer Formgebung und den gleichen Ausmaßen als Fensterrahmen auf der gegenüberliegenden Wand wiedergespiegelt.

Direkte Vergleiche lassen sich mit dem Belvedere von Papst Innozenz VII. im Vatikan und der malerischen Gestaltung der Räume, die um 1485 entstand und für die sich Pinturiccio verantwortlich zeigt, ziehen. Die Loggia im Haus der Cavalieri di Rodi in Rom weist ebenso Gemeinsamkeiten mit dem Spanischen Saal von Schloss Ambras auf. Diese Beispiele entstanden rund hundert Jahre vor der Errichtung des Ambraser Traktes und dennoch scheint die Art der Wandgestaltung des Spanischen Saales mit den italienischen Beispielen eng verwandt zu sein. Sie projizieren die Gestaltung der Wandöffnungen auf die gegenüberliegende Wand, jedoch wurde auf illusionistische Verkürzungseffekte verzichtet. Diese Entsagung der Scheineffekte unterscheidet den Ambraser Saal von vielen Sälen aus dem 16. Jahrhundert. Aber auch von malerischen Ausstattungen aus dem 15. Jahrhundert, zu deren Zeit es üblich war, über die Grenzen der Bildebene hinaus die Wände künstlerisch zu gestalten, unterscheidet sich der Saal von anderen Sälen durch den Verzicht auf Illusionismus.

Kaiser Ferdinand I. erwarb Schloss Ambras mit einer großen Anzahl an Geweihen aus dem Besitz der Familie Schurff. Durch die Ausstattung des Spanischen Saales mit diesen Jagdtrophäen ergibt sich eine unweigerliche Verknüpfung mit der französischen Galerie, z. B. der Galerie des Cerfs, die nur ein konkretes Beispiel eines Ortes ist, an dem man das fürstliche Jagdvergnügen zelebrierte und an dem man die Geweihe in sehr ähnlicher Form an der Wand präsentierte. Man sollte aber diese Möglichkeit der Wandgestaltung als etwas Gängiges in den ländlichen Regionen ansehen, in denen die Jagd fester Bestandteil der Kultur und der Traditionen ist. Vespasiano Gonzaga, der ganz Europa bereiste und mit großer Wahrscheinlichkeit den Spanischen Saal auf Schloss Ambras kennenlernte, stattete seine über 100 Meter lange Galerie in den Jahren 1583 bis 1584 ebenfalls mit Hirschgeweihen aus. Leider ist der ursprüngliche Dekor der Galerie nicht mehr erhalten. Jedoch ist die Ähnlichkeit mit dem Spanischen Saal sicher kein Zufall.

## Malerische Ausstattung des Spanischen Saales

Der Raumeindruck des Saales wird durch die 27 ganzfigurigen Porträts der Tiroler Landesfürsten bestimmt. Beginnend mit Graf Albrecht I. von Tirol über den Grafen Albert I. von Tirol, den Grafen von Görz-Tirol, Margarete Maultasch, den Habsburgern bis hin zu Erzherzog Ferdinand II. – dem Auftraggeber der Ausstattung – werden sie vor einem landschaftlichen Hintergrund dargestellt.<sup>231</sup> Durch diesen wird wieder versucht, die Natur optisch in den Raum zu transportieren, um den Eindruck einer beidseitigen Öffnung des Raumes zu suggerieren. Der Hofhistoriker Geraert von Roo half als Fachberater bei der Auswahl der dargestellten Personen und übernahm die nötigen historischen Recherchen; jedoch erdachte Erzherzog Ferdinand II. das komplette Programm. Auf ihn geht die Anordnung der Figuren und die Auswahl der ornamentalen Dekoration nach Vorbildern von Klebebänden zurück; er hatte auch die Aufsicht bei der Ausführung der Raumgestaltung. Um alle Landespatronen darzustellen, bemühte man sich, authentische Vorlagen der Personen zu finden, was eine aufwendige Fülle von Korrespondenzen der verschiedensten Höfe zur Folge hatte. Wenn die Landespatronen das Erwachsenenalter nicht erreichten, wurden sie dennoch dargestellt, um die genealogische Reihe zu vervollständigen. Über den Fürsten wurden in kartuschenartigen Feldern die jeweiligen Wappen und Impressen wiedergegeben.

Zweck dieser Ahnengalerie war, die Familiengeschichte zu repräsentativen Zwecken wiederzugeben und den kommenden Generationen bekanntzumachen. Sie stellt eine personifizierte Geschichte des Landes dar. Durch die Abfolge der eng aneinanderliegenden Bilder entsteht der Eindruck einer Galerie, wie wir sie im heutigen Sprachgebrauch kennen.

Im anschließenden sogenannten Kaiserzimmer setzt sich die Abfolge der Bilder fort; Porträts der habsburgischen Fürsten, der Statthalter Tirols bis hin zu Kaiser Karl VI. finden hier ihren Platz.

---

<sup>231</sup> Hubert Kittinger, Schloss Ambras bei Innsbruck, Innsbruck, 1949

An den restlichen Wandflächen des Spanischen Saales werden mythologische Szenen wie die Geschichte von Romulus und Remus, Trophäen, Grotteskenmalerei, vegetabile Motive und Masken dargestellt. Entlang der Frieszone der Nord- und Ostwand des Raumes befinden sich gemalte Ochsenaugen, in denen Wolkenmotive illusionistisch wiedergegeben werden; hier wird wieder versucht, die tatsächlichen Ochsenaugenfenster an den gegenüberliegenden Seiten an die Wand zu projizieren.

Durch die teils vergoldete und intarsierte Holzkassettendecke und die aufwendig gearbeiteten Holztüren erhält der Raum einen festlichen Charakter.

## **Baugeschichte**

Einen Einblick in die Baugeschichte des Saaltraktes gewährt uns der 11. Band des Jahrbuches des Allerhöchsten Kaiserhauses von 1890, in dem Urkunden und Regesten aus dem k.k. Statthalterarchiv in Innsbruck von David von Schönherr veröffentlicht wurden. Wenn man diesen Unterlagen Glauben schenken möchte, begann der Umbau nach der Ankunft Ferdinands II. in Innsbruck um 1567. Das Hochschloss war zu dieser Zeit fertig ausgestattet, lediglich der Saaltrakt war noch nicht in Angriff genommen. Die Lage schien 1569 bereits festzustehen und man beauftragte Haller Bergknappen, den Felsen an der Nordwand des Schlosskomplexes zu bearbeiten, an dem der Trakt anschließen sollte. 1570 begann man mit der Anlieferung der Baumaterialien und der Erzherzog setzte sich mit der Innenausstattung des Neubaus auseinander. Aus diesem Quellenmaterial ergibt sich demnach eine relativ sichere Datierung des Spanischen Saales zwischen 1569 und 1571.

## **Schäden und Restaurierungen**

Durch den direkten Anbau des Traktes an die Felsenwand drang an der nördlichen Seite Wasser ein, was zu großen Wasserschäden der Fresken führte. Am schwersten beschädigt wurde der Spanische Saal durch die Unterbringung eines Lazarettts in den Jahren 1797/98 und einer Kaserne 1841 bis 1843. Aufgrund des trostlosen und schadhafte Zustands nahm



man zwischen 1878 und 1881 Restaurierungen vor. Zeitgenössische Berichte dokumentierten die Schäden: „ ... *Der Fußboden zusammengefügt aus weißem Marmor von Obernberg am Brennen, roten Marmor vom Brixlegg und schwarzer aus dem Kerschachtal war durch Kolbenhiebe zerstört, die Malerei durch eingeschlagene Nägel und Haken stark beschädigt...*“<sup>232</sup>

Ein Bericht der Residenzschlossverwaltung von 1845 dokumentierte die starken Schäden der malerischen Ausstattung des Spanischen Saales, und man merkte an, dass es sinnvoll sei, die stark in Mitleidenschaft geratenen Originalfresken durch Kopien zu ersetzen, um der Nachwelt einen Eindruck über das Aussehen des Saales zu vermitteln. Außerdem führte man an, dass ein zu hoher Kostenaufwand entstehen würde, und da der Raum keine Bestimmung habe, dieser nicht zu rechtfertigen sei. Aufgrund dieser Argumente wurden bis 1848 die Fresken durch Kopien ersetzt.

Bei der Neugestaltung der Hintergrundlandschaften der Porträts wurde kaum Rücksicht auf die Originalfassung genommen. Die dargestellte Natur war im 16. Jahrhundert einfacher. Bei den wenig geglückten Restaurierungsarbeiten der Fresken kamen Gebirgszüge, Flüsse und Architekturelemente hinzu, die im Vergleich zu den zurückhaltenden Landschaften aus dem 16. Jahrhundert aufdringlich wirken. Weitere Restaurierungs- und Umbauarbeiten erfuhr das Schloss unter Erzherzog Karl Ludwig, der es zu einer repräsentativen Sommerresidenz umgestalten wollte. Wieder versuchte man den Bau vor der Feuchtigkeit des Felsens zu schützen, um weitere Schäden zu vermeiden. Der Spanische Saal wurde zu einem Ausstellungsort, der selbst ein Kunstobjekt darstellt und Platz bot für die Kustoden der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Albert Igl und Wendelin Böheim. Zuvor wurde das Kaiserliche Jagdschloss in ein Museum umgewidmet und mithilfe zahlreicher Leihgaben aus Wiener Beständen wie Plastiken und Gemälden bestückt.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Elisabeth Scheicher, *Der Spanische Saal von Schloss Ambras*, 1975, S. 43

<sup>233</sup> Elisabeth Scheicher, *Der Spanische Saal von Schloss Ambras*, 1975, S. 39 ff.

## Schluss teil

Wie diese Arbeit gezeigt hat, lassen sich eine Entwicklung und ein Bedeutungswandel des Typus Galerie im mitteleuropäischen Raum feststellen. Ausgehend vom 14. Jahrhundert wurde die Raumform bis zu einem selbstständigen Bau weiterentwickelt. Das öffentliche Museum gegen Ende des 18. Jahrhunderts kann als letzte Entwicklungsstufe der Galerie gesehen werden.

Der Fragestellung über die Herkunft der Galerie widmeten sich zuvor bereits einige Autoren, darunter Sigrid Kümmel, Frank Büttner und Wolfram Prinz. Eine kontinuierliche Entstehung des Raumes gab es laut ihnen nie. Es schien mir nicht ausreichend zu sein, in dieser Arbeit den Entwicklungssprung von einem offenen zu einem geschlossenen Raum zu suchen, denn die Funktion und Sinnhaftigkeit der Galerie war ausschlaggebend für die jahrhundertelange Beständigkeit der Raumform.

Nach Prüfung diverser Quellen kristallisieren sich folgende Kennzeichen, die zur Begriffsdefinition „Galerie“ beitrugen, als wesentlich heraus: die bauliche Form, die Dekoration, die Ausstattung, die Funktion sowie der Sinn. Vereint zeigen sie die wesentlichen Charakteristika einer Galerie auf. Im Zuge der Arbeit stellte es sich als zielführend heraus, die programmatische Ausgestaltung des Raumes zu analysieren, um ihre Zweckbestimmung ableiten zu können. Meist diente die Galerie als „Ruhmeshalle“ des Bauherrn und als Festraum. Demnach war sie nie ein rein privates Rückzugsgebiet ihrer Bauherren. Der öffentliche Repräsentationscharakter ist eines jener Merkmale, die die Beständigkeit der Galerie über Jahrhunderte untermauerten. Hinzu kam die Funktion der Galerie als wissenschaftlicher Studienraum.

Als nicht vordefiniert scheint die Lage der Galerie innerhalb des Baukomplexes gewesen zu sein. Eine genaue Regelung der Proportionen, der Deckengestaltung und der Belichtungssituation gab es im Laufe der Jahrhunderte nie.

## Lebenslauf

Name	Katharina Baum
E-Mail	Katharina.Baum@gmx.at
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum	13. Juli 1983

### Ausbildung

Seit 10/2004	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
09/2003 – 06/2004	Auslandsaufenthalte:  USA – Santa Barbara, 3 Monate, TOEFL-Zertifikat  Spanien – Barcelona, 6 Monate
1999/2003	Höhere Lehranstalt für Wirtschaftliche Berufe, HLW3, 1030 Wien

### Praktika

Seit 2010	Projektleitung der Kunst & Antiquitäten Messe, Wien und Salzburg
04/09 2010	Künstlerbetreuung „Essl Art Award“, Essl Museum, Klosterneuburg
2007	Mitgliederbetreuung im „Verband zur Wahrung der österreichischen Geschichte“, Wien
2007	Kundenbetreuung im „Verband der Wiener Fremdenführer“, Wien
2005/2007	Kundenbetreuung während der Vorbesichtigungen im Auktionshaus „Im Kinsky“, Wien

07/10 2004

Organisation verschiedener Kulturevents im Rahmen  
der Festwochen, Künstlerbetreuung sowie Leitung  
der Betreuung von Abendveranstaltungen, Gmunden

## Abbildungen



Abb. 1  
Schloss Blois

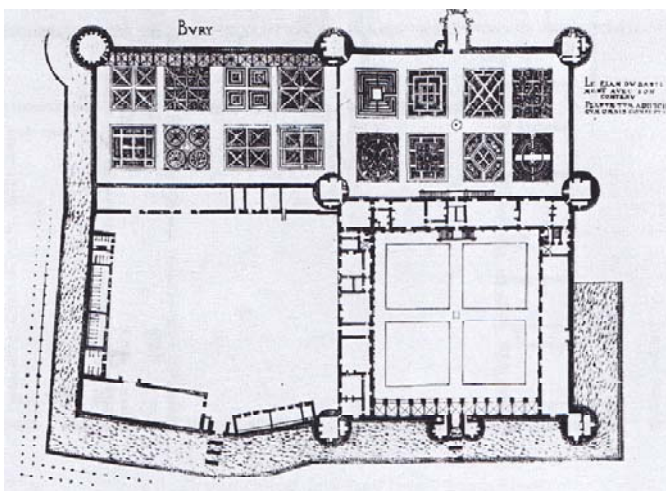


Abb. 2  
Schloss Bury, Grundriss von Ducerceau



Abb. 3  
Fontainebleau, Galerie



Abb. 4  
Chenonceau, Galerie über dem Cher



Abb. 5  
Versailles, Spiegelgalerie



Abb. 6  
Schloss Chiemsee, Spiegelgalerie



Abb. 7  
Galerie des Palazzo Capodiferro, Spada



Abb. 8  
Galerie des Palazzo Farnese





Abb. 9  
Galleria dei Mesi, Mantua



Abb. 10  
Galleria degli Antichi



Abb. 11  
Galleria delle Carte Geografiche

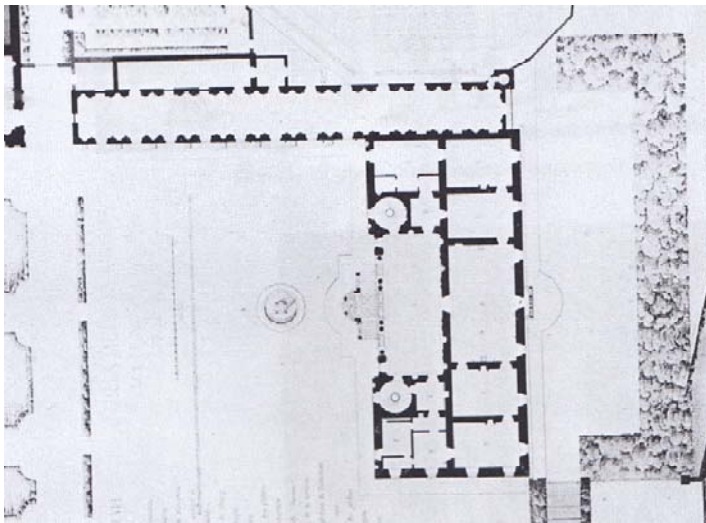


Abb. 12  
Villa Medici, Rom, Grundriss von Percier und Fontaine

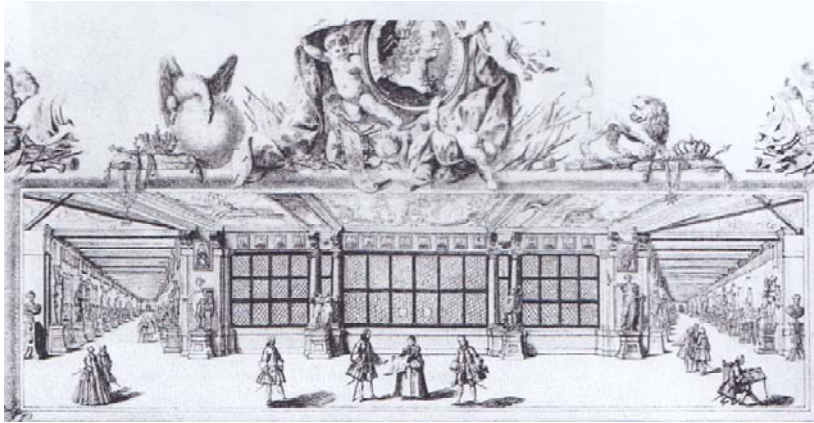


Abb. 13

Uffizien, Florenz, Zeichnung von Vincenzo de Greys (Ausschnitt)



Abb. 14

Galerie des Palazzo Pamphili



Abb. 15  
Galleria Colonna

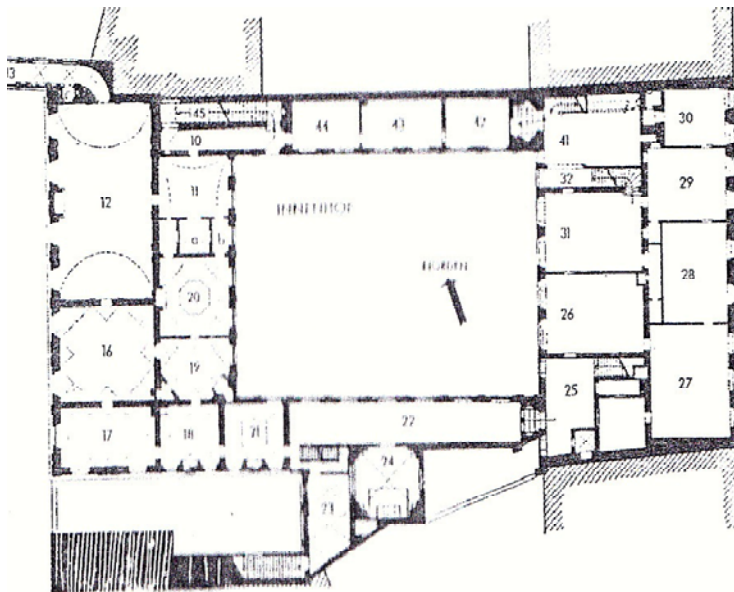


Abb. 16  
Landshut, Stadtresidenz

21 = Dianazimmer, 22 = Kapellengang, 24 = Kapelle

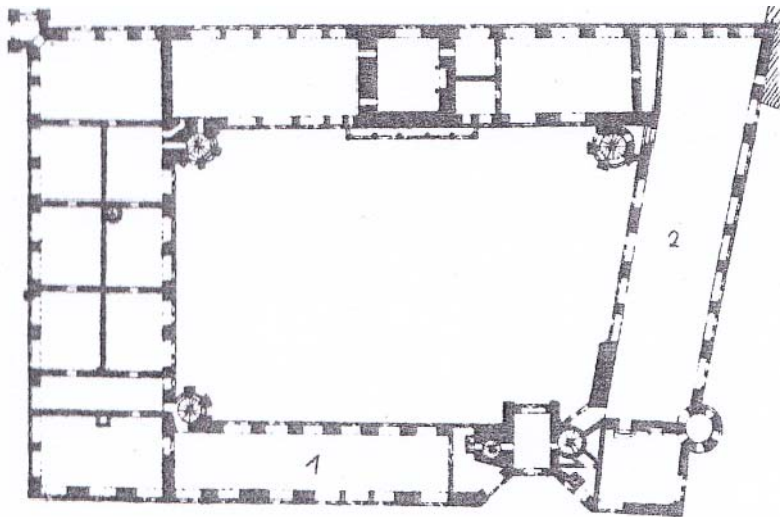


Abb. 17

Dresden, Schloss, Grundriss, 2. Obergeschoß,

1 = Schießsaal, 2 = Riesensaal

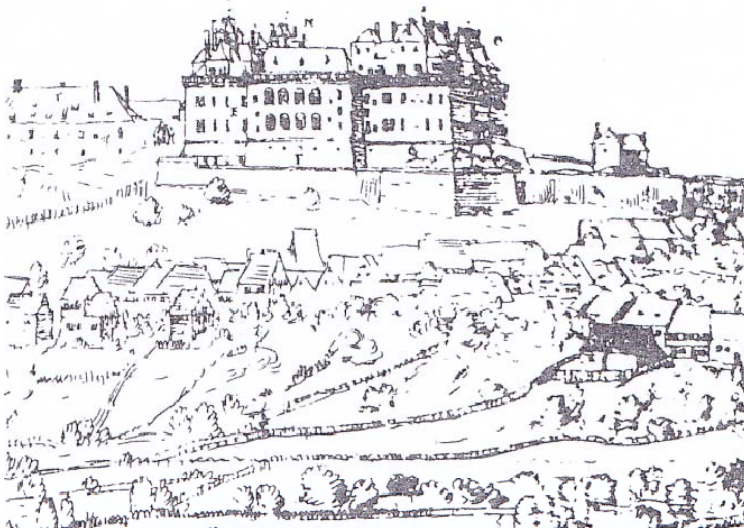


Abb. 18

Augustusburg, Schloss-Ansicht. Federzeichnung von Dilich von ca. 1629

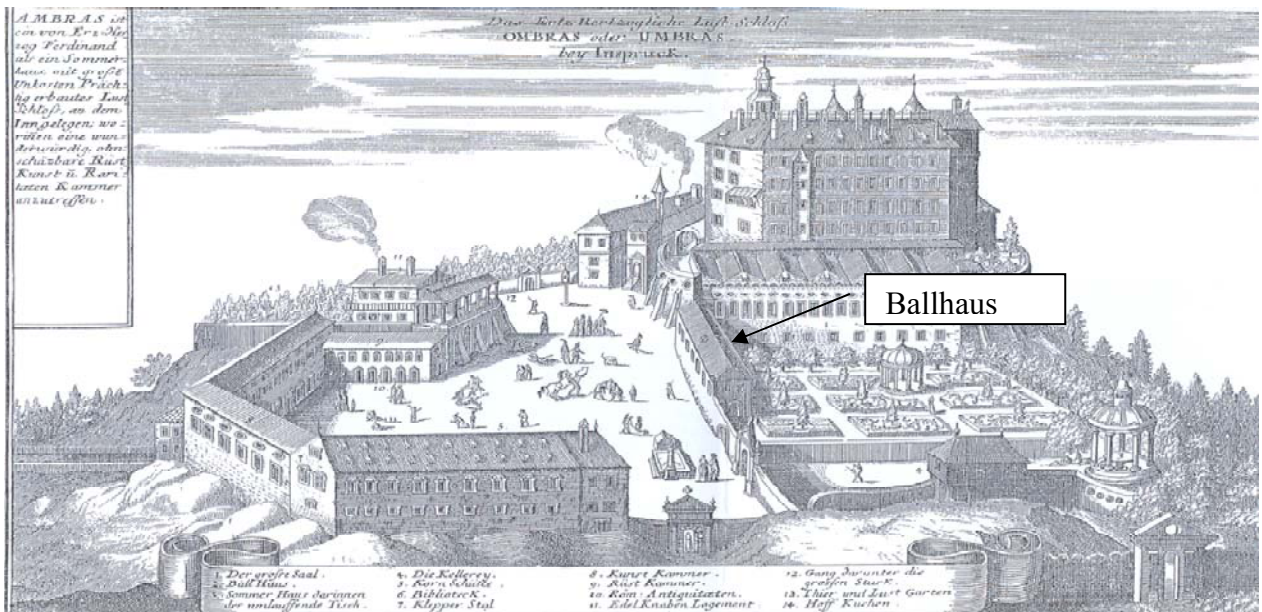


Abb. 19  
Schloss Ambras aus Merians Welttopografie



Abb. 20  
Dresden, Stallhof mit „Langem Gang“

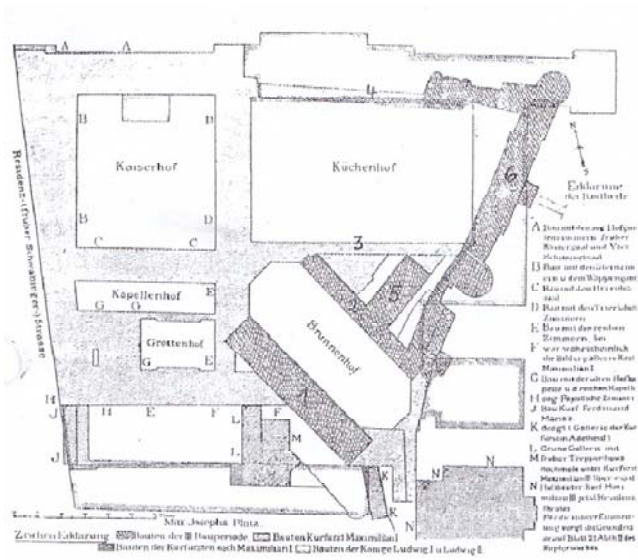


Abb. 21

München, Residenz, Grundriss Anfang 17. Jahrhundert

- 1 = Antiquarium, 2 = Kleiner Hirschgang, 3 = Charlottengang, 4 = Großer Hirschgang,  
5 = Ballhaus, 6 = Neuveste

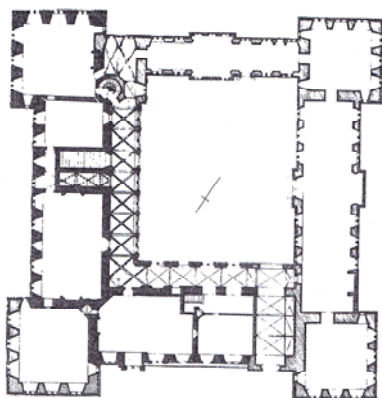


Abb. 22

Horst, Schloss, Grundriss

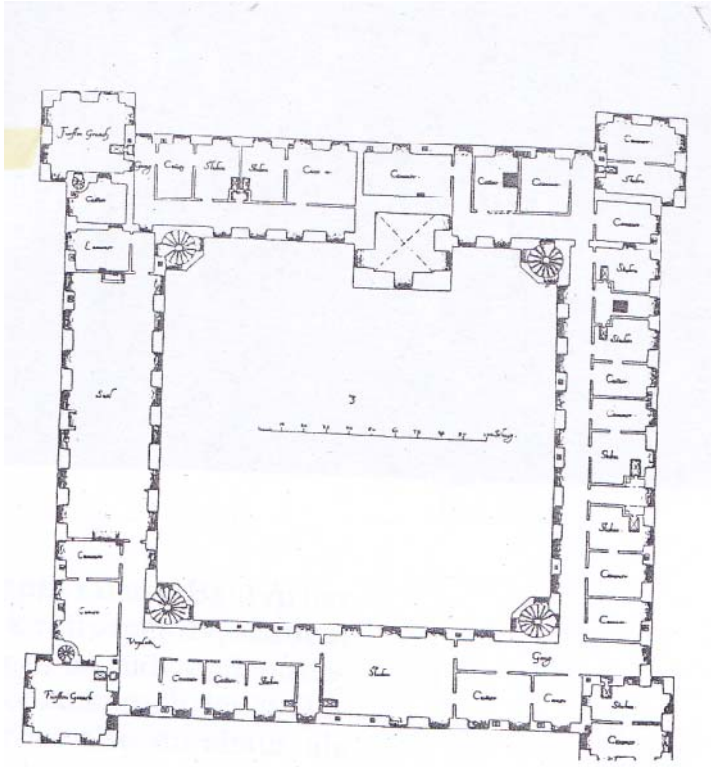


Abb. 23  
Aschaffenburg, Schloss, Grundriss, 2. Obergeschoß

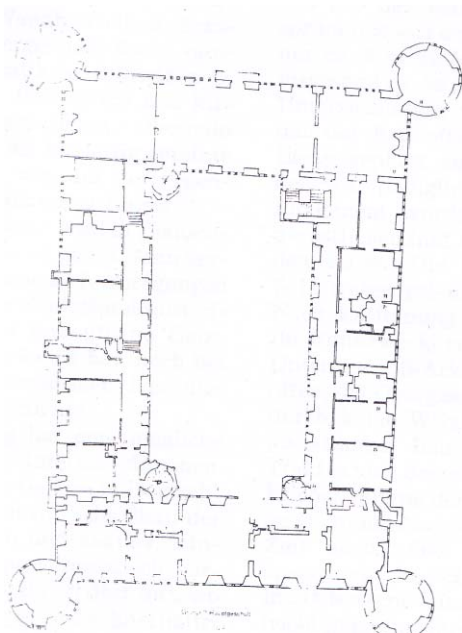


Abb. 24  
Schloss Neuhaus bei Paderborn, Grundriss, Hauptgeschoß



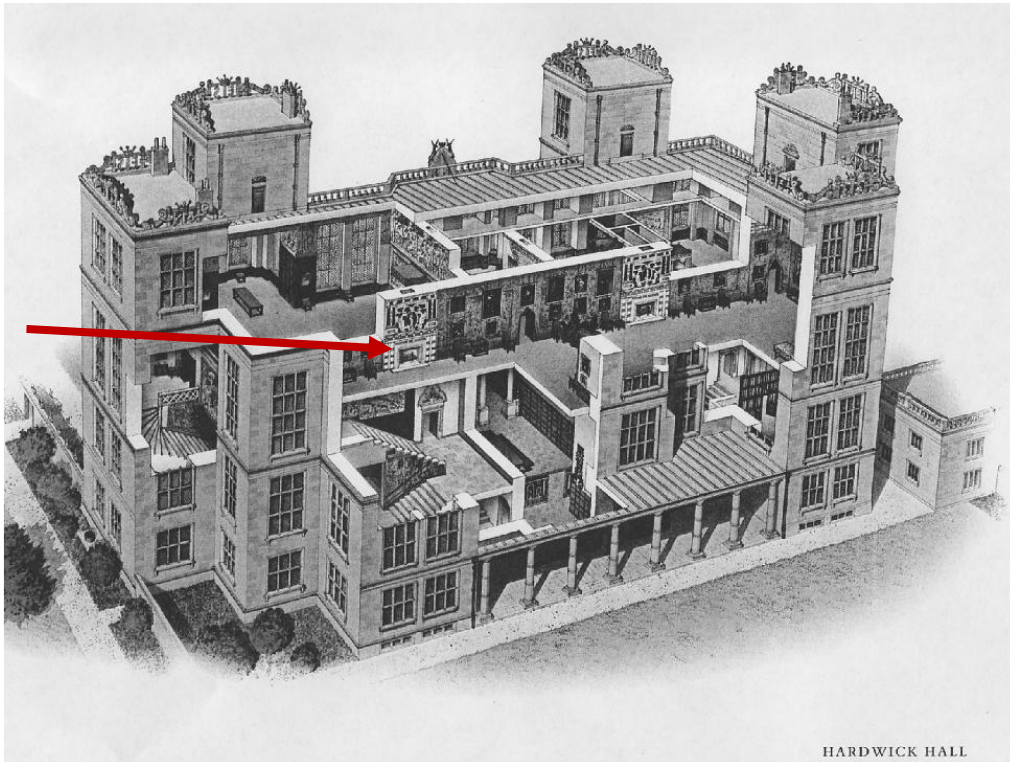


Abb. 25  
Schnitt, Hardwick Hall, Derbyshire

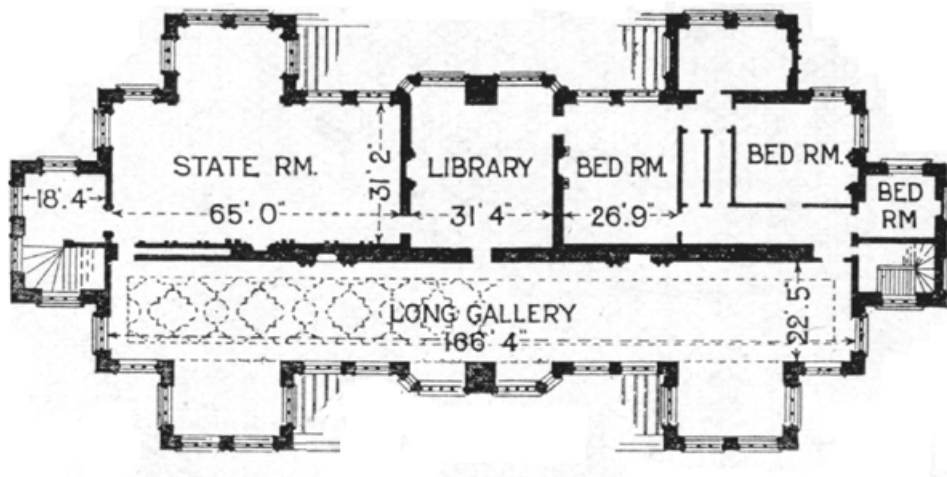


Abb. 26  
Grundriss, Hardwick Hall, Derbyshire



Abb. 27  
Lange Galerie in Hardwick Hall, Derbyshire



Abb. 28  
Aston Hall in Warwickshire



Abb. 29  
Hampton Court



Abb. 30  
Strawberry Hill



Abb. 31

Die Residenz München, Luftbild, im Kreis markiert der Antiquariumstrakt am Brunnenhof

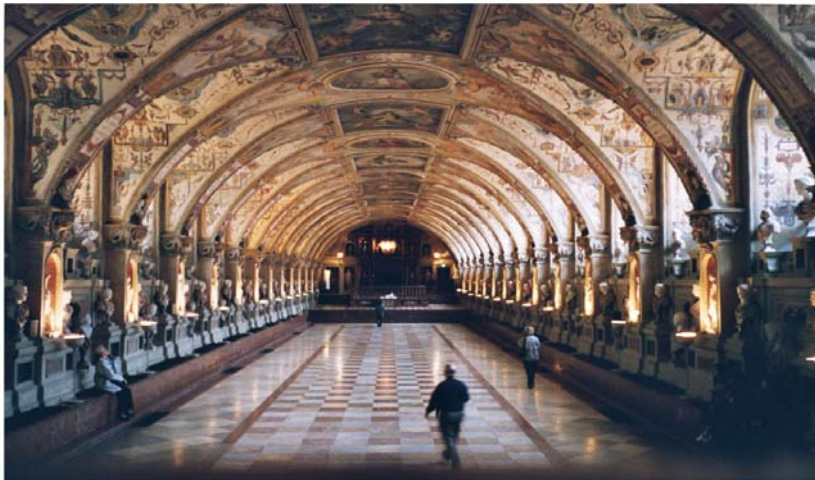


Abb. 32

Antiquarium, Blick auf die Kaminwand

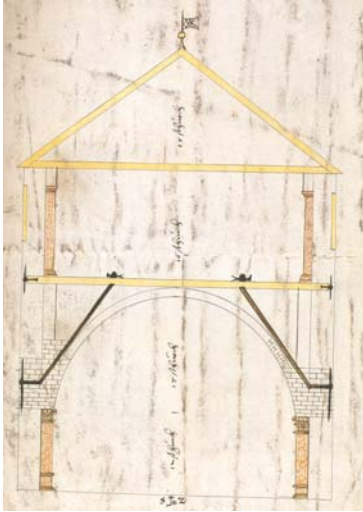


Abb. 33

Querschnitt des geplanten Antiquariumbaus, Simon Zwitzel, 1570

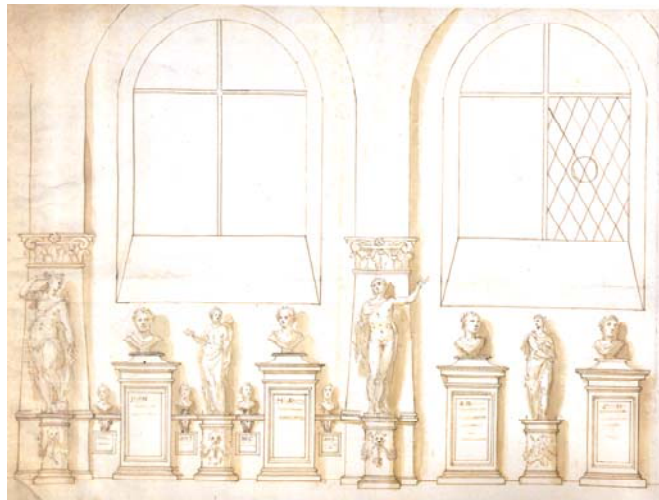


Abb. 34

Entwurf zur Aufstellung der Antiken



Abb. 35

Stichkappen und Fensterlaibungen



Abb. 36

Das Antiquarium nach dem Bombentreffer am 16. Juli 1944





Abb. 39  
Einblick in den Spanischen Saal

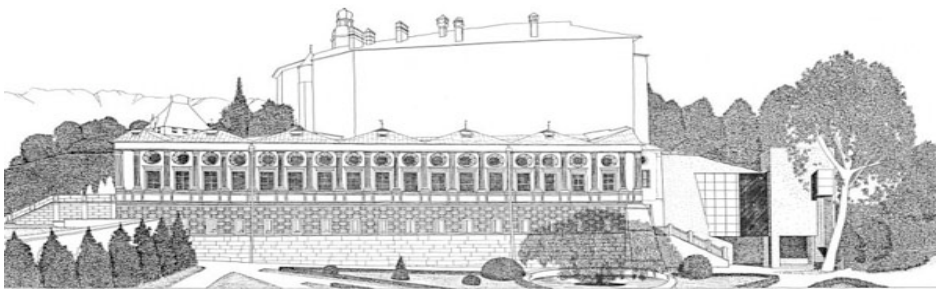


Abb. 40  
Blick auf den Saaltrakt





Abb. 41

Blick auf den Saaltrakt und das Hochschloss

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Schloss Blois, entnommen von [http://de.academic.ru/pictures/dewiki/66/Blois\\_LouisXII\\_interior.jpg](http://de.academic.ru/pictures/dewiki/66/Blois_LouisXII_interior.jpg),

Stand 15.10.2010

Abb. 2: Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, 1970, Abb. 23, Schloss Bury, Grundriss von Ducerceau

Abb. 3: Fontainebleau, Galerie, entnommen von <http://fr.academic.ru/pictures/frwiki/70/FontainebleauGalerieFrancoisI.jpg>,

Stand: 15.10.10

Abb. 4: Chenonceau, Galerie über dem Cher, entnommen von <http://parisalacarte.files.wordpress.com/2010/02/chenonceau-visto-do-alto.jpg>,

Stand: 15. 10.2010

Abb. 5: Versailles, Spiegelgalerie, entnommen von: <http://www.anger-kunst.de/grafiken/versailles2.jpg>,

Stand: 15.10.2010

Abb. 6: Schloss Chiemsee, Spiegelgalerie, entnommen von:

[http://www.herrenchiemsee.de/bilder/n\\_schloss/raeume/spiegelgalerie.jpg](http://www.herrenchiemsee.de/bilder/n_schloss/raeume/spiegelgalerie.jpg),

Stand: 15. 10. 2010

Abb. 7: Galerie des Palazzo Capodiferro, Spada, Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, 1970, Abb. 5

Abb. 8: Galerie des Palazzo Farnese, entnommen von: <http://www.lib-art.com/imgpainting/7/5/8257-the-galleria-farnese-annibale-carracci.jpg>,

Stand: 11.10. 2010

Abb. 9: Galleria dei Mesi, Mantua, entnommen von <http://aarome.idra.info/images/images/aarome/masson/M1608.jpg>,

Stand. 11.10. 2010

Abb. 10: Galleria degli Antichi, entnommen von: <http://de.wikipedia.org/wiki/Sabbioneta>

Stand: 11.10.2010

Abb. 11: Galleria delle Carte Geografiche, entnommen von: <http://missyinfrance.blogspot.com/RomeVatican%20Museum8Fixed.jpg>

Stand: 11.10.2010

Abb. 12: Villa Medici, Rom, Grundriss von Percier und Fontaine, Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, 1970, Abb. 45

Abb. 13: Uffizien, Florenz, Zeichnung von Vincenzo de Greys (Ausschnitt), Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, 1970, Abb. 46

Abb. 14: Galerie des Palazzo Pamphili, entnommen von: <http://www.wga.hu/art/p/pietro/cortona/1/galleri1.jpg>,

Stand 11.10.2010

Abb. 15: Galleria Colonna, entnommen von: [http://www.hoteldeiborgognoniroma.com/upload/geografico\\_23\\_2870.jpg](http://www.hoteldeiborgognoniroma.com/upload/geografico_23_2870.jpg),

Stand 11.10.2010

Abb. 16: Landshut, Stadtresidenz, Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, 1980, S. 274, Abb. 1

Abb. 17: Dresden, Schloss, Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, 1980, S. 275, Abb. 2

Abb. 18: Augustusburg, Schloss-Ansicht, Federzeichnung von Dilich von ca. 1629, Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, 1980, S. 278, Abb. 6

Abb. 19: Schloss Ambras aus Merians Welttopografie, entnommen von: [http://de.academic.ru/pictures/dewiki/115/schloss\\_ambras\\_in\\_tirol.jpg](http://de.academic.ru/pictures/dewiki/115/schloss_ambras_in_tirol.jpg),

Stand: 10.10.2010

Abb. 20: Dresden, Stallhof mit „Langem Gang“, entnommen von: <http://web02.city-map.de/img/12070068901.jpg>,

Stand 10.10 2010

Abb. 21: München, Residenz, Grundriss Anfang 17. Jahrhundert, Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, 1980, S. 286, Abb. 13

Abb. 22: Horst, Schloss, Grundriss, Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, 1980, S. 288, Abb. 17

Abb. 23: Aschaffenburg, Schloss, Grundriss, Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, 1980, S. 289, Abb. 19

Abb. 24: Schloss Neuhaus bei Paderborn, Grundriss, Hauptgeschoß, Wolfgang Götz, Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, 1980, S. 289, Abb. 18

Abb. 25: Schnitt, Hardwick Hall, Derbyshire, entnommen von: [http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Hardwick\\_Hall\\_cross\\_section.jpg](http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Hardwick_Hall_cross_section.jpg), Stand: 10.10.2010

Abb. 26: Grundriss, entnommen von: <http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-hardwickhall>,

Stand 10.10. 2010

Abb. 27: Lange Galerie in Hardwick Hall, Derbyshire, entnommen von <http://www.brynmawr.edu/Acads/Cities/wld/04650/04650b.gif>,

Stand 23.9. 2010

Abb. 28: Aston Hall in Warwickshire, entnommen von: <http://www.images.colliasuzuki.com/writing/aston-hall-gallery.jpg>,

Stand 18.9.2010

Abb. 29: Hampton Court, entnommen von:  
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pynehampcartoon.jpg>,

Stand 18. 9. 2010

Abb. 30: Strawberry Hill, entnommen von:  
<http://static.guim.co.uk/Guardian/travel/gallery/2008/oct/24/1/StrawberryHill-8989.jpg>

Stand 16.10.2010

Abb. 31: Die Residenz München, Luftbild, im Kreis markiert der Antiquariumstrakt am Brunnenhof, Das Antiquarium der Residenz München, Sabine Heym, 2007, S. 110

Abb. 32: Antiquarium, Blick auf die Kaminwand, entnommen von:  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/f/fa/20060206172343!Antiquarium,\\_Residenz\\_M%C3%BCnchen.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/f/fa/20060206172343!Antiquarium,_Residenz_M%C3%BCnchen.jpg),

Stand 19.9.2010

Abb. 33: Querschnitt des geplanten Antiquariumbaus, Simon Zwitzel, 1570, Das Antiquarium der Residenz München, Sabine Heym, 2007, S. 20

Abb. 34: Entwurf zur Aufstellung der Antiken, Das Antiquarium der Residenz München, Sabine Heym, 2007, S. 22

Abb. 35: Stichkappen und Fensterlaibungen, Das Antiquarium der Residenz München, Sabine Heym, 2007, S. 50

Abb. 36: Das Antiquarium nach dem Bombentreffer am 16. Juli 1944, Das Antiquarium der Residenz München, Sabine Heym, 2007, S. 50

Abb. 37: Schloss Ambras aus Merians Welttopografie, entnommen von:  
[http://de.academic.ru/pictures/dewiki/115/schloss\\_ambras\\_in\\_tirol.jpg](http://de.academic.ru/pictures/dewiki/115/schloss_ambras_in_tirol.jpg),

Stand: 10.10.2010

Abb. 38: Übersichtsplan des Schlosskomplexes, Schloss Ambras, Alfred Auer, 1996, S. 14

Abb. 39: Einblick in den Spanischen Saal, entnommen von:  
[http://farm1.static.flickr.com/133/328383891\\_d611a954c6.jpg](http://farm1.static.flickr.com/133/328383891_d611a954c6.jpg), Stand: 10.10.2010

Abb. 40: Blick auf den Saaltrakt, entnommen von: <http://www.khm.at/ambras/>, Stand:  
6.9.2010

Abb. 41: Blick auf den Saaltrakt und das Hochschloss, entnommen von:  
<http://www.innsbruck.info/scms/media.php/8679/Schloss-Ambras2.jpg>, Stand: 6.9.2010

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## Literaturnachweis

- |                   |  |
|-------------------|--|
| Ackerman J. A.    | The Architecture of Michelangelo, London, 1961, 74 f, J. R. Martin, The Farnese Gallery, Princeton, New Jersey, 1965, 3 mit Lit. |
| Beutler Christian | Paris und Versailles, 1970   |
| Böttger Peter     | Die Alte Pinakothek in München, Architektur, Ausstattung und museales Programm, S. 48 ff., 1972                                  |
| Brunner Herbert   | Residenz München, 1986   |
| Büttner Frank     | Die Galleria Riccardiana in Florenz, 1972  |
| Cellini B.        | Leben des Benvenuto Cellini, 3. Buch, Kap. 9   |
| Cellini B.        | La vita scritta da lui medesimo, 2. Buch,  |

	6. Kap. (Ausz. Florenz 1926, S. 412)
Champigneulle Bernard	Versailles und Fontainebleau, 1971
Cordemoy L. G.	Nouveau traité de toute l'architecture
D'Auton Jean	Chroniques de Louis XII, Bd. III, Paris 1893, S. 50
Dehaisnes	Documents, Bd. I und. Bd. II
Dinsmoor W. B.	The literary remains of Sebastiano Serlio, Art Bulletin, Bd. XXIV, 1942, S. 55 ff. und S. 115 ff.
Dobai	Künste, 1978, S. 132
Du Cange	Glossarium media et infimae litinitas, Hrsg. V. Henschel, 4 Bd. 1885
Ducerceau J. A.	Les plus excellents bâtiments de France, Buch I.
Ducerceau J. A.	Livre d'Architecture, 1559, Nr. XXXIV (in Ducerceau, Trois livres)
Elias Norbert	Höfische Gesellschaft, 1969
Fidler Peter	Spanische Säle – Architekturtypologie oder -semiotik? In Spanien und Österreich in der Renaissance, Akten des Fünften Spanisch- Österreichischen Symposions 21. – 25. September 1987 in Wien, 1989
Furttenbach Joseph	Architectura civilis, 3. Buch, 1640

Götz Wolfgang	Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, in: Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, 1980
Haupt Albrecht	Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland, 1923
Hautecoure Louis	Histoire, Bd. I
Heym Sabine	Das Antiquarium der Residenz München, 2007
Hoffmann Volker	Rezension von W. Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien in: Architectura, 1. Jahrgang, Heft 1, 1971
Igl Albert	Das Schloss Ambras in Tirol, 1898
Kemp Wolfgang	Kunst wird gesammelt, in: Werner Busch (Hrsg.) Funkkolleg Kunst, Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktion, 1997
Kittinger Hubert	Schloß Ambras bei Innsbruck, 1949
Kümmel Sigrid	Die Galerie als architektonische Raumform, Diss., Heidelberg, 1947 (Maschinenschr.)
Littré E.	Dictionnaire de la langue française, 1877; Gustav Körting, Etymologisches Wörterbuch der franz. Sprache, 1908; Gebr. Grimm: Deutsches Wörterbuch



- Lutz H. Handbuch Europ. Geschichte, Bd. III, S. 886 f.
- Muthesius Hermann Das Englische Haus – Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum, in 3 Bänden, 1905
- Pauly Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Bd. IV, 1901
- Pisan Christiane Le Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V., Bd. II, S. 38 f., 104 f.
- Prinz Wolfram Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, 1970
- Ramm Amanda Die Grüne Galerie, 2009
- Rauch Alexander Schloss Herrnheimsee, 1995
- Rauch Alexander Schloß Herrnheimsee, Räume und Symbole, 1993
- Rose Hans Spätbarock – Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660–1760, 1922
- Salsa Alena Das Museum im höfischen Kontext: Begriff und Typus der „Galerie“, 2004
- Sauval H. Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, Paris 1724 (Reprint Westmead 1969), Bd. II, S. 38 f., 104
- Scamozzi V. Dell’ idea della architectura universale,

	Venedig 1615, Parte I, libro Terzo, Kap. 24
Scamozzi V.	L'Idée , I. III. 19
Scheicher Elisabeth	Der Spanische Saal von Schloss Ambras, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 71, 1975, S. 39–94
Seling Helmut	Die Entwicklung des Museumsbaus als architektonische Aufgabe, Dissertation, 1953 (Maschinenschr.)
Serlio Sebastiano	7. Buch, Kap. 18
Sheehan James J.	Geschichte der deutschen Kunstmuseen – Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, 2003
Strimmer Ute – Suntrop Anne-Sophie	Weltkunst-Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten, Nr. 10 2010, S. 56 f.
Untermann Matthias	Handbuch der mittelalterlichen Architektur, 2009
Viollet-le-Duc	Dictionnaire, Bd. VI
Vitruv	De Architectura Libri Decem, Zehn Bücher über Architektur, Übers. und durch Anm. und Zeichnungen erl., 2002
Vitruvius	Zehn Bücher über Architektur, Übers. und mit Anm. vers. von Curt Fensterbusch, 1964

Waidacher Friedrich	Handbuch der Allgemeinen Museologie, 1999
Walbe Brigitte	Das französische Schloß in: Funkkolleg Kunst, Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktion, 1997
Wölfflin Heinrich	Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 6. Auflage, 1923
Wölfflin Heinrich	Renaissance und Barock, 1924
Zedler Johann Heinrich	Großes vollständiges Universallexikon, Band 10, 1994