

Q. Der Briefwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg, 1984. – Wendel Ditterlin, *Architectura*. Reprint der Ausgabe von 1598, hg. in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Architekturmuseum Frankfurt am Main, Braunschweig u. a. 1983.

L. FABER, Alfred: 1000 Jahre Werdegang von Herd und Ofen. Ausgewählte Kapitel aus ihrer technischen Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, München u. a. 1950 (Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte, 3). – FRANZ, Rosemarie: Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus, 2., verb. u. verm. Aufl., Graz 1981. – HOPPE 1996. – SCHEPERS, Josef: Ofen und Kamin, in: Festschrift für Jost Trier zu seinem 60. Geburtstag am 15. Dezember 1954, hg. von Benno von WIESE und Karl Heinz BORCK, Meisenheim 1954, S. 339–377.

Dagmar BOECKER

Galerien

Die Galerie als repräsentativer Raumtyp entstand in Frankreich im 15. Jh. In der Zeit Ludwigs XII. wurde sie in das verbindl. Formenrepertoire des frz. Schloßbaus aufgenommen. Die Galerie präsentiert sich als langgestreckter, geschlossener Raum, der über einem offenen Arkadengang liegt und beidseitig belichtet ist. Die sich gegenüberliegenden Fenster wurden oftmals in versetzter Abfolge positioniert wie z. B. in Fontainebleau, Nancy, Oiron, Écouen, Saint-Maur und Anet. Diese Technik führt zu einer gleichmäßigeren Raumbelichtung und fokussiert den Blick auf die vorhandenen Kunstwerke. Als charakterist. gilt zudem eine Beheizbarkeit durch Kamine, die sich an einer Langseite befinden. Die Galerie dient als Verbindungsglied zw. zwei Flügeln, zwei Pavillons oder als Zugang zur Schloßkapelle. Bei den regelmäßigen Dreiflügelanlagen des frz. Schloßbaus bildet sie oft einen zeremoniellen Verbindungsweg zw. *corps de logis* und Kapelle. Selten steht sie frei. Zu den grundlegenden Merkmalen gehört neben der architekton. Form eine einheitl. Konzeption der Raumausstattung, die die Galerie von Korridoren differenziert. Architektur und Wand schmuck wurden als Gesamtkunstwerk gestaltet, womit ihre Funktion als eigenständiger Raum hervorgehoben wird. Obgleich sie zwei

Orte miteinander verbindet und somit einen Raum der Transition bildet, evoziert die ihr zugeeignete Dekoration einen gegenteiligen Effekt. Sowohl die künstl. Ausgestaltung als auch die von den Fenstern gebotenen Ausblicke in die Landschaft laden zum Verweilen ein – zum Lustwandeln. Einen solchen Bezug zw. Architektur und Natur haben Vitruv und Plinius für antike Wandelhallen gefordert. Auf das Promenieren als *Divertissement* verweisen zeitgenöss. Architekturtraktate von Serlio und Scamozzi, aber die Idee eines Wandelganges war bereits von Erasmus von Rotterdam formuliert worden. In Anlehnung an Vitruv konzipierte er einen als *ambulacrum* bezeichneten Raum für das Obergeschoß einer Humanistenvilla, der mit heilsgeschichtl. Bildern sowie Kaiser- und Papstportraits ausgestattet ist und der Muße gilt. Auch wenn die beschriebene Wanddekoration nicht explizit dem Personenkult des Bauherrn dient, entspricht die Raumanlage einer Galerie.

Die traditionelle Galerie definierte sich als Repräsentationsraum, der im Kontext einer Prunkarchitektur ein Ausstattungsprogramm zur Herrscherikonographie präsentiert. Der Bauherr und seine Vorfahren wurden durch – teilw. fiktive – Ahnenreihen, Inschriften etc. glorifiziert. Zur Steigerung der polit. Repräsentation wurde häufig ein Bezug zur Herkules-thematik geschaffen. Herkules bildete das Ideal eines Renaissancecefs, denn in ihm verbanden sich *Virtus*, Ruhm und Unsterblichkeit. Er stellte damit die Herrscherallegorie *par excellence* dar. Frühe frz. Galerien waren oft mit Jagdmotiven ausgestattet, die den hohen Rang des Schloßherrn anzeigten. Aufgrund der vorhandenen Hirschgeweihe wurde dieser Typus als *galerie des cerfs* bezeichnet. Ein erster und zunächst singulärer Impuls zu einer Integration von Sammelobjekten ging von der Galerie Franz I. in Fontainebleau (Abb. 216) aus. Sie wurde 1528–1540 mit 64 m Länge und 6 m Breite erbaut und vereint alle Kriterien, um als klass. Beispiel sowohl für den Raumtyp als auch die Bauaufgabe zu gelten. Im rhythm. Wechsel von Fenster und Wandfeld präsentierten sich zwei Bildprogramme zur Apotheose des Kg.s, die von üppigen Stukkaturen gerahmt wurden: ein allegor. Zyklus zum Leben Franz I. auf den Langseiten so-

wie mytholog. Darstellungen auf den Schmalseiten und Kabinetten. Neben den staatspolit. Aspekt trat eine Kontextualisierung mit der Landschaft, denn der Blick aus den Galeriefenstern der einen Langseite erfaßte den vorgelagerten Gartenkomplex mit See und Wasserspielen. 1543 wurden die von Primaticcio nach antiken Vorbildern angefertigten Bronzeabgüsse aufgestellt, womit die Galerie Franz I. zur ersten Antikengalerie avancierte. Mit der Unterbringung der Hofbibliothek im Dachgeschoß wurde ein weiterer Bezug zum Sammlungswesen geschaffen.

Um die Mitte des 16. Jh.s war die Bauform der Galerie in Frankreich vollständig ausgebildet, während sie in Italien noch am Anfang ihrer Genese stand, wie Schriften von Serlio und Cellini belegen. Die ital. Galerien entwickelten sich zudem nicht aus Korridoren, sondern aus Loggien, die geschlossen wurden, so daß eine Langseite fensterlos blieb. Initiativ wirkten sie hinsichtl. einer neuen Funktionszuweisung. Mit Rekurs auf die Galerie Franz I. in Fontainebleau wurde für sie ein Raumkonzept zur Aufstellung von Kunstwerken entworfen. Für eine harmon. Eingliederung in die ästhet. Inszenierung einer Galerie eigneten sich nur Gemälde und Antiken, da sie den angestrebten Raumeindruck als Gesamtkunstwerk nicht negativ beeinflussten. Scamozzi definierte jedoch noch 1615 als Hauptfunktion der Galerie die Promenade für Adlige, womit sie eindeutig in die Tradition der Loggia gestellt wird. Im Verlauf des 17. Jh.s trat der Bezug zw. Galerie und Sammlung in den Vordergrund und führte zu einer synonymen Verwendung der Begriffe. Zu Beginn des 18. Jh.s war dieser Schritt auch im dt. Sprachraum vollzogen, wobei der Raumtyp von der Bauaufgabe überformt wurde, wie die Formulierung Caspar Friedrich Neickels in *Museographia*, 1727, zeigt: *Galerien sind eigentlich gewisse lange, schmale Gänge, so zuweilen dazu dienen, daß man nützl. Cabinette oder Schränke mit Curiositäten, it. kostbare Gemälde auf selbige zu setzen pfliget. Einige vornehmlich in Italien, werden mit reliquen Statuen etc. besetzt* (zit. nach DONATH 1970, S. 50) Neickel beschreibt die Galerie als Sammlungsraum für eine Kunstkammer, ihren Charakter als Prunkarchitektur hat sie verloren. Das Reichsgebiet kann für das 16. Jh. bereits eine Reihe von

Galerien verzeichnen. Hierbei handelt es sich zum einen um getreue Übernahmen frz. – und später auch ital. – Vorbilder und zum anderen um spezif. dt. Ausformungen des Raumtyps.

Kard. Albrecht von Brandenburg gab 1530 den Neuen Bau in Auftrag, der als Res. in Halle dienen sollte. Die Vierflügelanlage wurde unter der Leitung von Andreas Günther bis 1539 fertiggestellt und ist in ihrer ursprgl. Form nicht mehr erhalten. Der Nordflügel beherbergte einen Bibliothekssaal und eine Kapelle. Die Kapelle war nur in Obergeschoßhöhe zugängl., und zwar sowohl von der Bibliothek als auch dem Ostflügel her. Dieser über 65 m lange Osttrakt umfaßte zwei Geschosse und setzte sich durch eine niedrigere Raum- und Traufhöhe architekton. vom West- und Nordflügel ab. Das Erdgeschoß war als flachgedeckte Halle mit mittlerem Unterzug auf Stützen konzipiert, die sich zur Hofseite öffneten. Ihre Arkaden ruhten auf glatten Balustersäulen mit hohen Sockeln. Die stadtseitige Fassade war geschlossen bis auf den Hauptzugang, der sich am Nordende neben der Kapellenapsis befand. Das gesamte Obergeschoß des Ostflügels wurde von einem ungeteilten Raum eingenommen, der von beiden Seiten belichtet war. Die gedoppelten Fenster waren so angeordnet, daß jedem Fensterpaar an der gegenüberliegenden Seite ein Wandfeld entsprach. Auch wenn die ausgeführten Dekorationen verloren sind, zeigt sich bereits in der Raumkonzeption, daß es sich um eine Galerie nach frz. Muster handelt und damit die erste auf dt. Boden. Ein Fundus für eine evtl. Ausstattung mit Kunstwerken war gegeben, da Albrecht nicht nur über eine Sammlung von Schatzkunst, sondern auch über eine Kunstkammer verfügte, die u. a. viele Gemälde enthielt. Das Residenzschloß war von vornherein als Prestigeobjekt intendiert. Zu diesem Zweck wurden Baumotive der frz. und ital. Renaissance eingeführt, die dann im Gesamtkomplex mit traditionellen dt. Stilformen verbunden wurden. Zu den adaptierten Elementen der Repräsentationsarchitektur gehörten Hofarkaden, Galerie, Welsche Hauben, Okuli und Portalschmuck. Kard. Albrechts Strategie fsl.er Selbstinszenierung zeitigte die gewünschte Wirkung, denn der Neue Bau erntete die Bewunderung der Zeitgenossen.

Hzg. Ludwig X. ließ 1536–1543 die Stadtres. in Landshut errichten. Nach einem Staatsbesuch in Mantua, bei dem der Hzg. den Palazzo Ducale und den Palazzo del Te kennenlernte, wurde ab 1537 an den bereits begonnenen Deutschen Bau der Italienische Bau angefügt. Dieser greift bewußt auf die ital. Formensprache zurück und bildet das erste Beispiel in Dtl. für die Adaption eines ital. Renaissance-Palazzo. Im Obergeschoß des Südflügels befindet sich ein langer Gang mit sechs Fensterachsen zum Hof, der Deutschen und Italienischen Bau verbindet und zugl. als Zugang zur Kapelle dient (Farbtafel 118). Dieser als Kapellengang bezeichnete Raum entspricht in mehrfacher Hinsicht einer traditionellen frz. Galerie. Er erstreckt sich über offene Untergeschoßarkaden und fungiert nicht nur als Verbindungsglied zw. zwei Flügeln, sondern auch zur Residenzkapelle. Die einseitige Fensteröffnung wird formal ausgeglichen, indem den realen Fenstern an der Hofseite Fensterimitationen an der Südwand zugeordnet werden. Das hier angewandte Verfahren einer illusionist. Öffnung des Raumes erfuhr seinen Höhepunkt in der Spiegelgalerie von Versailles (1678–1686). Die Wandmalereien wurden 1542 von Hans Bocksberger d. Ä. ausgeführt. Neben Landschaftsbildern und Tierszenen wird in den Fensterzwischenräumen eine fiktive Ahnenreihe gestaltet. Gerahmt von ion. Pilastern sind zehn Fs.en als Ganzfigur in antikisierender Kleidung dargestellt. Die westl. Stirnseite schmückt ein Medaillon mit dem Portrait Ks. Ludwigs dem Bayern. An der östl. Stirnseite befinden sich das Portraitmedaillon von Hzg. Ludwig X. und eine Inschrift, die auf ihn als Bauherrn der Res. verweist. Sowohl Bauinschrift und Allusion auf den berühmten Namensvorgänger als auch die Integration in eine fiktive Ahnenreihe bilden Repräsentationsstrategien, die die für eine Galerie typ. Verherrlichung des Bauauftraggebers vollziehen. Im Landshuter Kontext besaßen sie, ebenso wie die im Italienischen Saal angebrachten Herkulesreliefs, polit. Aktualität, da sie den verzweifelten Machtkampf Ludwigs X. gegen seinen Bruder Wilhelm IV. visualisierten.

Unter Kfs. Moritz von Sachsen wurden 1548 die Um- und Ausbauten am Dresdner Schloß

begonnen. Moritz unterhielt zu dieser Zeit enge polit. Kontakte nach Frankreich und Italien, die Auswirkungen im kulturellen Bereich zeitigten und zu künstler. Transferleistungen führten. Während die Hofloggia und Fassadendekoration des Schlosses ital. Motive aufgreifen, zeigt sich in der Grundrißdisposition eine Beeinflussung durch den frz. Schloßbau. Im Südflügel, der im 16. Jh. als das »lange schmale Haus« bezeichnet wurde, befanden sich große, langgestreckte Säle, die vor dem Anbau des Kleinen Schloßhofes 1588–1594 Fenster zu beiden Seiten besaßen. Kurzzeitig bestand der Plan, in diesem Trakt die Kunstkammer einzurichten, was aber nicht zur Realisierung gelangte. Im zweiten Obergeschoß des Langen Hauses lag ein 40 m langer und 8 m breiter Raum, der als Schießsaal benutzt wurde. Die Raummaße entsprechen genau denen der beiden Galerien von Ecouen, und ein Verwendungszweck für Spiele und sportl. Übungen tritt vereinzelt bei frz. Galerien auf wie z. B. bei den Schlössern Laval und Fère-en-Tardenois. Ein frühes dt. Beispiel bietet der 1530–1538 errichtete Neue Bau des Schlosses Neuburg an der Donau, in dem Ball- und Reiterspiele sowie Fußturniere abgehalten wurden. Demnach kann der Dresdner Raum zumindest aufgrund seiner Ausmaße, der ursprgl.en Belichtungssituation und seiner Zweckbestimmung als Galerie betrachtet werden. Für eine Entsprechung im klass. Sinne fehlt eine Situierung im ersten Obergeschoß über einem Arkadengang. Eine solche typ. Galerie wurde im Zuge des Neubaus des Stallhofes geschaffen, der im Auftrag Christians I. 1586–1591 von Paul Buchner ausgeführt wurde. Es handelt sich um den Langen Gang, der Georgenbau und Stallgebäude verbindet und die Hofanlage mit der Rennbahn nach N schließt. Seine Konzeption wird Giovanni Maria Nosseni zugeschrieben. Die Bauarbeiten waren 1588 abgeschlossen, so daß mit der Innenausmalung begonnen werden konnte. Der Lange Gang erreicht eine Länge von etwa 100 m, womit er zu den größten Galerien in Europa im 16. Jh. gehörte und nur von der Galerie d'Ulysse in Fontainebleau (1541–1559, 150 m), der Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan (1580–1582, 120 m) sowie der Galleria degli Antichi in Sabbioneta (1583–1584, 120 m) übertroffen

fen wurde. Er spannt sich über einen zur Hofseite offenen Arkadengang, der auf 22 toskan. Säulen ruht. Die Lisenen über den Säulen werden von skulptierten Wappen der kursächs. Lande geschmückt. Zw. den gedoppelten Fenstern mit Dreiecksgiebeln befanden sich 19 freskierte Darstellungen der Taten des Herkules und im Mittelfeld eine gemalte Sonnenuhr. Ab 1590 schuf Hofmaler Heinrich Göding Tafelbilder zur Dekoration der Arkaden. Als Motive dienten Turniere und Feste, die von Christian I. veranstaltet worden waren und somit auf die Funktion des Stallhofes verwiesen. Sie wurden ergänzt von lebensgroßen Bildern der wertvollsten Pferde aus den Hofstallungen. Im ersten Obergeschoß war die Ahnengalerie der Wettiner untergebracht; seit 1733 befand sich dort auch die Gewehr Galerie, wobei das Bildprogramm unv. blieb (Abb. 217). Der Galerieraum besitzt zu beiden Seiten Fenster, jedoch in versetzter Abfolge, so daß mit jeder Fensteröffnung eine Wandfläche auf der gegenüberliegenden Seite korrespondiert. Philipp Hainhofer hat 1629 die Raumausstattung detailliert beschrieben. Zunächst erwähnt er zwei ausgestopfte weiße Schweine und einen Bären am Eingang der Galerie, um sich dann der fsl. Ahnenreihe zu widmen, die bis in das Jahr 90 vor Chr. zurückreicht. Das Haus Sachsen präsentierte sich mit ursprgl. 46 ganzfigurigen Bildnissen, die teilw. fiktive Vorfahren einschließen, wie die sagenhaften Herrscher Harderich, Anserich und Wilke. Die Portraits führte Heinrich Göding aus. Ihre Anzahl erhöhte sich durch nachfolgende Kurfürstengenerationen auf 53. Die Fürstenbildnisse sind an den Wandflächen zw. den Fenstern aufgehängt und mit Rollwerkkartuschen versehen, die biograph. Daten und Motti enthalten. Außerdem ist jedem Fs.en ein Ovalschild zugeordnet mit einer – meist krieger. – Szene aus seinem Leben. Die Bildnisreihe schließt, 1588, mit Kfs. Christian I., dem Bauherrn. Seinem Portrait ist eine Ansicht des Stallhofes und Langen Ganges beigefügt, womit deren Erbauung als künstler. Leistung gewürdigt wird. Die Ahnengalerie im Langen Gang erfährt im Kontext des Herkuleszyklus polit. Brisanz, denn seit Beginn des 16. Jh.s bedienten sich die Habsburger des Herkulesthemas zur Legitimie-

rung ihrer Machtansprüche und deren Widersacher Franz I. hatte das Motiv in der Galerie in Fontainebleau ostentativ umgesetzt. Christian I. präsentiert sich als *Hercules Saxonicus* – eine Heldenrolle, mit der bereits Moritz von Sachsen den Ks. herausgefordert hatte. Unter den Fenstern hingen 29 Holztafelbilder mit Darstellungen der Turniere, an denen Kfs. August teilgenommen hatte. Sie wurden ebenfalls von Heinrich Göding erstellt.

Kfs. August von Sachsen ließ anstelle der abgebrochenen Burg Schellenberg ab 1568 die Augustusburg errichten, die einen Höhepunkt sächs. Spätrenaissancearchitektur bildet. Es handelt sich um eine regelmäßige Vierflügelanlage, deren Konzeption auf zeitgenöss. vitruvian. Architekturtheorien rekurriert. Schloß Augustusburg sollte als Jagdschloß, aber auch als Herrschaftszeichen, d. h. als Baudenkmal zur Repräsentation der Kurwürde, dienen. Nach den Grumbachschen Händeln hielt der Kfs. es für erforderlich, seine Machtposition visuell zu legitimieren. Als Baumeister wurden Hieronymus Lotter und Erhard van der Meer eingesetzt. 1571 trat Rocco di Lina, dem seit 1569 die Leitung des gesamten kursächs. Bauwesens oblag, die Nachfolge des entlassenen Lotter an. Ende 1569 war der Rohbau des Schlosses weitgehend abgeschlossen, und 1572 fand die feierl. Einweihung statt. Zw. dem Sommerhaus im NW und dem Hasenhaus im SW war ein Galerietrakt eingezogen. Die ursprgl. Planung sah hier hofseitig offene Loggien im Erd- und ersten Obergeschoß sowie einen geschlossenen Gang im zweiten Obergeschoß vor. Eine Kürzung der Geldmittel 1571 führte dazu, daß im Erdgeschoß ein Arkadengang mit fünf Pfeilern und darüber ein geschlossener Gang erbaut wurden. Dieser Raum im ersten Obergeschoß wurde zunächst als Stammstube und später als Fürstensaal bezeichnet und entsprach dem Bautypus einer klass. Galerie. Die Fassaden des Galerieflügels und der ihm gegenüberliegenden Schloßkapelle sind als einzige architekton. hervorgehoben, womit ihre Bedeutung als Orte weltl. und geistl. Macht unterstrichen wird. Die Dekoration der Innenräume war eher bescheiden gestaltet. Sie bestand aus Wand- und Deckenmalereien, die ab 1570 von Heinrich Göding

ausgeführt wurden, sowie Wandtäfelungen und verzierten Holzflachdecken. Ein Inventar von 1587 gibt außerdem 2150 Gehörne an, die sich über die Schloßräume verteilten. Das Zentrum dynast. Repräsentation bildete die Stammstube, die als Galerie beidseitig belichtet war. An den Fensterlaibungen befanden sich Ritterfiguren mit den Wappen der kursächs. Lande und an der Kassettendecke Kartuschen mit den Monogrammen von Kfs. und Kfs.in. Auf den Wandtäfelungen zw. den Fenstern waren aufwendig gerahmte Brustbildnisse der Vorfahren Augusts angebracht, die eine teilw. fiktive Ahnenreihe bildeten. Als Vorlage der genealog. Folge diente die Bilderserie in der Stammstube des Wittenberger Schlosses. In Anlehnung an jene schuf Lucas Cranach d.J. 1571–1573 die Ahnenreihe auf Schloß Augustusburg und ergänzte die Fürstenportraits bis zu Kfs. August. Diese Fortführung bis zur aktuellen polit. Machtposition war zugl. ikonograph. Stilmittel, um die Übertragung der Kurwürde von der ernestin. auf die albertin. Linie der Wettiner zu manifestieren. Zunächst beabsichtigte August, die Ahnenbildnisse in der Galerie aufzustellen, analog zur Situation in Schloß Anet, wo eine Reihe von Königsportraits auf Staffeleien ausgestellt war. Lotter äußerte Einwände gegen den Wunsch des Kfs.en und schlug als Aufstellungsort einen Saal im Lindenhaus vor. August akzeptierte jedoch nicht einen beliebigen Saal zur Unterbringung seiner Ahnenreihe, sondern bestand auf der Galerie. Damit definierte er die Bauaufgabe Galerie nach frz. Vorbild, d.h. als Verherrlichung des Fs.en und Bauherrn, indem das ikonograph. Programm Abstammung, Rang und Machtansprüche visualisiert. Die Tradition dynast. Repräsentation durch fiktive Ahnenreihen war im Reichsgebiet zuvor von großen Sälen – den Fürstensälen, Ahnensälen, Tugendsälen, Stammstuben etc. – geleistet worden und wurde nun auf die Galerie übertragen.

Die Bautypen Saal und Galerie zeigten oftmals eine Überschneidung in Ikonologie und Raumform, die eine eindeutige Differenzierung verhindert. Dies gilt auch für den Spanischen Saal, der 1569–1572 von Giovanni Lucchese im Auftrag Ferdinands II. als freistehender Bau am Fuß des Ambrascher Schlosses errichtet wurde

(Abb. 218). Das Maßverhältnis des Saales von 43 m Länge zu 10 m Breite verweist auf frz. Galerien, wie sie in den 1540er Jahren in Écouen und Ancy-le-Franc gebaut worden sind. Der Spanische Saal besitzt nur an der Südseite Fenster, da die Nordwand an den Felsen grenzt. In der Frieszone der Süd- und Westwand befinden sich Ochsenaugen. Auf die korrespondierenden, stückgerahmten Rundfelder der Nord- und Ostseite sind Himmels- und Wolkenausblicke gemalt, so daß ein architekton. Pendant geschaffen wird. An allen vier Wänden sind vor den Ochsenaugen Hirschgeweihe und Steinbockhörner angebracht, wie es für eine *galerie des cerfs* übl. ist. Zum ikonograph. Programm gehört eine vermutl. von Giovanni Battista Fontana gemalte Ahnenreihe, die 27 ganzfigurige Portraits der Tiroler Landesfs.en zeigt. Die Protagonisten stehen vor einem landschaftl. Hintergrund, womit eine illusionist. Öffnung des Raumes achsensymmetr. zu den gegenüberliegenden Fenstern erzielt wird. In der Ostecke des Raumes wird die Ahnenreihe mit Gf. Albert I. von Tirol eröffnet und führt dann chronolog. zu den Habsburgern, um mit Ehrg. Ferdinand II. in der Westecke zu enden. Das dynast. Thema ergänzen allegor. Figuren und mytholog. Szenen an den Wänden und Sockeln: Darstellungen der Tugenden, Taten des Herkules, röm. Historie und Freien Künste sowie Trophäen und Grottesken. Gleichzeitig mit dem Spanischen Saal entstand das Ball- bzw. Ballonhaus, das den Schloßgarten nach W abgrenzte. Es handelte sich um einen traditionellen Galerieraum, der über einem offenen Arkadenuntergeschoß gebaut wurde und für Ballspiele diente. Ab 1572 ließ Ehrg. Ferdinand II. auf dem Vorhof des Schlosses einen Gebäudekomplex errichten, der zur Aufnahme seiner Sammlungen konzipiert war. In den drei zusammenhängenden Flügeltrakten wurden Rüstkammer, Kunstkammer und Bibliothek untergebracht. Die Kunstkammer befand sich im mittleren Trakt in einem langgestreckten Raum mit beidseitiger Belichtung, der über Arkaden konstruiert war. Der Bauaufgabe Kunstkammer wurde bewußt der Raumtyp Galerie zugeordnet, um den repräsentativen Charakter zu betonen. Im Gegensatz zum Spanischen Saal und zum Ballhaus er-

scheint die Kunstkammer als Galerie ital. Prägung.

Die Entwicklung der Galerie im Reichsgebiet präsentiert sich diffus, da keine stilist. Kontinuität verzeichnet werden kann. Raumtyp und Bauaufgabe wurden bereits im frühen 16. Jh. rezipiert, aber bis Mitte des 17. Jh.s nur zögerl. realisiert. Architekton. Umsetzungen mit Rückgriff auf klass. frz. Galerien erfolgten in Lands-hut, Augustusburg, Ambras und Dresden. Zeitgl. traten Anverwandlungen auf, die am traditionellen dt. Saalbau festhielten. Hierzu gehört das Münchner Antiquarium (1569–1571), das institutionell als Kunst-Galerie fungierte, aber bautyp. als Saal einzuordnen ist, auch wenn durch einige architekton. Merkmale eine Annäherung an den Raumtyp Galerie stattfand. Als dritte Kategorie erscheinen Schloßbauten, die in der Grundrißdisposition auf frz. Vorbilder rekurren, aber bewußt auf die Errichtung einer Galerie verzichteten, wie dies auf die Schlösser Horst in Westfalen (1558–1578), Neuhaus bei Paderborn (1585–1591) und Aschaffenburg (1605–1614) zutrifft. Erst im Hoch- und Spätbarock avancierte die Galerie zum integralen Bestandteil des dt. Schloßbaus, bedingt durch einen Wandel in der Konzeption fsl.er Selbstdarstellung. Der Bau einer Galerie über einem Arkadengeschoß bedeutete nicht nur eine architekton. Öffnung zur Außenwelt, sondern auch einen bewußten Verzicht auf Fortifikationsmaßnahmen und die Einbindung des Residenz Umfeldes, unter Wahrung der sozialen Distinktion, in die polit. Ikonographie. Die absolutist. Repräsentationsstrategien zur Steigerung der *magnificentia principis* waren nun vorzugsweise ästhet. Inszenierungen wie Kunstpatronage und Festkultur, die ein Publikum erforderten.

→ Farbtafel 118; Abb. 216, 217, 218

→ B. Genealogie; Ahnengalerie → B. Grosser Saal [Festsaal] → B. Herr allen Wissens: Künstler und Fachleute; Maler[e], Porträt → B. Rückzugsorte → B. Sammlungen; Kunst

Q. Benvenuto Cellini, *La vita di Benvenuto Cellini*, hg. von Arturo Jahn RUSCONI und A. VALERI, Rom 1901. – DOERING 1901. – Desiderius Erasmus, *Familiarum colloquiorum formulae* [...], Basel 1524. – HÄUTLE

1881. – Liber quintus *Contrafactur* und Beschreibung von den vornehmsten Städten der Welt, hg. von Georg BRAUN, Georg und Franz HOGENBERG, Köln 1598. – Philibert de L'Orme, *Architecture*, Paris 1567. – Gaius Plinius Secundus: *Naturalis historiae*, XXXV: Farben, Malerei, Plastik, hg. von Roderich KÖNIG, München 1978. – Vincenzo Scamozzi, *Dell'idea della architettura universale*, Venedig 1615. – Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva* [...], Venedig 1600. – Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*. Vitruvii *De architectura libri decem*, hg. von Curt FENSTERBUSCH, Darmstadt 1964. – Anton Weck, *Der Chur-Fürstlichen Sächsischen weitberuffenen Residentz- und Haupt-Vestung Dresden Beschreibung und Vorstellung* [...], Nürnberg 1680. – Martin Zeiller, *Matthäus Merian, Topographia provinciarum Austriacarum, Austriae, Styriae, Carinthiae, Carniolae, Tyrolis* [...], Fankfurt a.M. 1649.

L. DONATH, Adolph: *Psychologie des Kunstsammelns*, 3., erg. Aufl., Berlin 1920. – *Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, hg. von Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1992. – GÖTZ, Wolfgang: *Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland*, in: *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus ERTZ, Köln 1980, S. 273–295. – HECKNER, Ulrike: *Im Dienst von Fürsten und Reformation. Fassadenmalerei an den Schlössern in Dresden und Neuburg an der Donau im 16. Jahrhundert*, München 1995 (Kunstwissenschaftliche Studien, 64). – KRAUSE, Hans-Joachim: *Albrecht von Brandenburg und Halle*, in: *Erzbischof Albrecht von Brandenburg (14990–1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der frühen Neuzeit*, hg. von Friedhelm JÜRGENSMEIER, Frankfurt a.M. 1991 (Beiträge zur Mainzer Kirchengeschichte, 3), S. 296–356. – KRAUSE, Hans-Joachim: *Der »Neue Bau« für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle*, in: *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, hg. von Stefanie LIEB, Darmstadt 2001, S. 213–223. – LANGE, Hans: *Gasse, Gang und Galerie – Wegenetz und Inszenierung des Piano nobile in der Stadtresidenz*, in: *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, hg. von Iris LAUTERBACH, Klaus ENDEMANN und Christoph Luitpold FROMMEL, München 1998 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 14), S. 151–162. – LEWERKEN, Heinz-Werner: *Zur Geschichte der Dresdner Gewehr-galerie*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 27 (1998/99)* S. 93–98. – LÖFFLER, Fritz: *Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten*, 5. Aufl., Leipzig 1981. – MINGES, Klaus: *Das Sammlungswesen der frü-*

hen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung, Münster 1998. – PRINZ, Wolfram: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970. – PRINZ, Wolfram/KECKS, Ronald G.: Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen, mit Beiträgen von Uwe ALBRECHT und Jean GUILLAUME, Berlin 1985 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 12). – Schloß Augustusburg 1572–1972. Baugeschichte und denkmalpflegerische Instandsetzung, hg. von Museum Augustusburg in Verbindung mit dem Institut für Denkmalpflege Arbeitsstelle Dresden, Beiträge von Hans-Joachim KRAUSE, Heinrich MAGIRIUS und Kristin-Barbara OSTMANN, Augustusburg 1972. – STIERHOF, Horst H.: Zur Baugeschichte des Antiquariums, in: Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen, bearb. von Ellen WESKI und Heike FROSLEN-LEINZ, hg. von der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1987, S. 18–64.

Evelyn KORSCH

Garten und Gartenarchitektur

1200–1500 In der Mehrzahl der Schrift- und Bildquellen (in lyr. und ep. Texten, auf Handschriftenilluminationen, Mariendarstellungen oder Liebesgartentapisserien) haben der ma. Garten und seine Ausstattungselemente eine symbol. oder allegor. Bedeutung: So spiegelt der auf einem Marienbild dargestellte Pflanzenbestand neben dem zeitgenöss. Kenntnisstand botan. Wissens das breite Spektrum mariolog. Symbole.

Eine sachl. genaue Vorstellung ma. Gartenanlagen ist dagegen heute nur noch schwer zu erlangen: Die Spuren originaler Anlagen sind verwischt, Pflanzungen nicht erhalten oder durch spätere Kulturschichten überlagert. Eine Rekonstruktion histor. belegter Gärten ist daher nur ansatzweise mögl. – v. a. die Zuordnung einzelner Gartenelemente zueinander bleibt häufig unbestimmt. Innerhalb des Untersuchungsgebiets kann ab dem 13. Jh. aber sowohl von einer Fortsetzung antiker Traditionen, als auch von einem Neubeginn unter dem Einfluß arab.-oriental. Gartenkultur ausgegangen werden.

Der durch Obstbau und Gemüsekultur gekennzeichnete Nutzgarten fußt v. a. auf antik-

röm. Vorgaben (Marcus Terentius Varro, Plinius d. J.). Aber auch die aufspätantiken Grundlagen basierende karoling. Gartenkultur bleibt im Untersuchungszeitraum für Anlage und Ausstattung eines Nutzgartens vorbildl.: Bes. die umfangr. Pflanzenlisten, die sich in der i. J. 812 durch Karl den Großen erlassenen Krongüterordnung, der *Capitulare de villis vel curtis imperii*, finden, verlieren als Grundlage für differenziertere einheim. Pflanzensortimente nicht an Faszination. Bewahrer der antiken Gartenkultur sind v. a. die Kl. Mit seinem als *Hortulus* bekannt gewordenen Lehrgedicht trägt der Reichenauer Abt Walahfrid Strabo (erste Hälfte 9. Jh.) zur Verbreitung der in der *Capitulare de villis* formulierten Vorstellungen hinsichtl. der Anlage eines Gartens bei. Der Klosterplan von St. Gallen (um 820), das älteste bedeutende Dokument, das über eine Gartenanlage verläßl. Angaben bringt, bleibt bis ins hohe MA hinein Ideal. Die Aufteilung der im Klosterplan vorgesehenen Gartenflächen in Gemüse- und Küchengarten (*hortus*), Kräuter- und Heilpflanzengarten (*herbularius*; im SpätMA auch: *Wurzgarten*) und als Friedhof genutztem Baumgarten behält lange Gültigkeit. Dies gilt auch für die Unterteilung der Nutzgärten in quadrat. oder rechteckige Beete, die von einem regelmäßigen Wegesystem aus erschlossen werden.

Neben diesen der Versorgung dienenden Gärten entstehen inmitten der vom Kreuzgang eines Kl.s umschlossenen Höfe erste von Nutzungsgedanken freie »Paradiesgärtlein« als Orte der Besinnung. In Anlehnung an antikerömische, aber auch oriental. Traditionen werden hier in der Regel vier Gartenabschnitte durch einen Längs- und einen Querweg voneinander geschieden. Ein zentraler Brunnen liefert Wasser und symbolisiert Lebensquell oder Paradiesbrunnen. Alternativ kann auch ein Lebensbaum als Ewigkeitssymbol im Zentrum stehen. Daß im ma. Klostergarten neben Nutz- auch Zierpflanzen ihre Berechtigung haben, belegen die um die Mitte des 12. Jh.s entstandenen Pflanzenbücher der Hildegard von Bingen: Neben nützl. Heilpflanzen beschreibt die heilkundige Äbt. Zierpflanzen wie Lilie, Rose oder Veilchen, denen allerdings durchweg christl. Symbolwerte zuerkannt werden können.



Farbtafel 118: Landshut, Stadtresidenz, Südflügel, Kapellengang mit Ahnengalerie, 1537–1543, nach: Die Landshuter Stadtresidenz, 1998, S. 60 oben.



Farbtafel 119: Brunnen für das Neugebäude in Wien von Alexander Colin, um 1574. Um 1760 Wiederaufstellung im Orangeriegarten von Schloß Schönbrunn. Photo Claudia GRÖSCHEL.

Sonderdruck aus: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich.

Bilder und Begriffe (= Residenzenforschungen, Bd. 15. II).

ISBN 3-7995-4519-0

© Jan Thorbecke Verlag, Ostfildern 2005

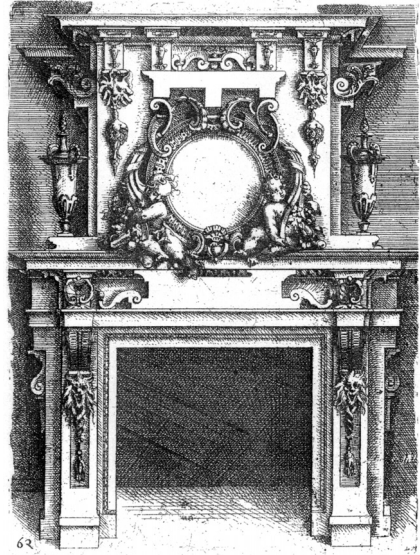


Abb. 215: Kaminentwurf des Wendel Dietterlin, 1598, nach: Wendel Dietterlin, Architectura. Reprint der Ausgabe von 1598, hg. in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Architekturmuseum Frankfurt am Main, Braunschweig u.a. 1983, Nr. 62.



Abb. 216: Fontainebleau, Schloß, Galerie Franz I., 1528–1540, nach: PRINZ, Wolfram: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970, Abb. 3 oben.



Abb. 217: Dresden, Stallhof, Langer Gang mit Ahnengalerie, 1586–1591, nach: HECKNER, Ulrike: *Im Dienst von Fürsten und Reformation. Fassadenmalerei an den Schlössern in Dresden und Neuburg an der Donau im 16. Jahrhundert*, München 1995, Abb. 177.



Abb. 218: Ambras, Schloß, Spanischer Saal, 1569–1572, nach: GÖTZ, Wolfgang: Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, in: Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, hg. von Klaus ERTZ, Köln 1980, S. 273–295, hier S. 279.

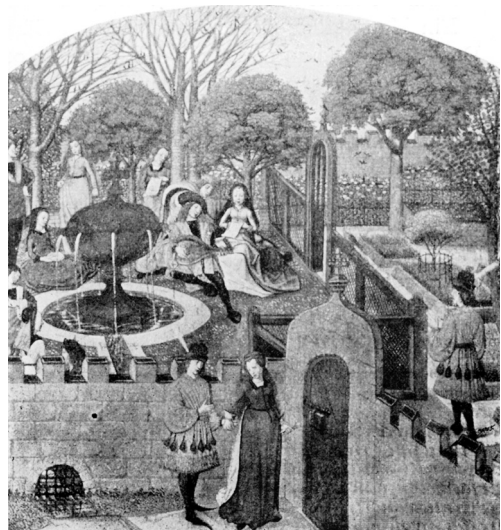


Abb. 219: Höfische Gartenszene aus dem Roman de la Rose von Guillaume de Lorris und Jean de Meung. British Library, London, Harlem Mss. 4425, nach: GOTHEIN 1926, Bd. 1, S. 195, Abb. 13.