

## DIE GALERIE IN DER LITERATUR

### HISTORISCHE QUELLEN ZUR DEFINITION, ARCHITEKTONISCHEN GESTALT, IDEALEN AUSSTATTUNG UND FUNKTION VON GALERIEN

Unter den Räumen, die die neuzeitliche Adelsresidenz konstituieren, zählen Galerien sicherlich zu den interessantesten, da vielseitigsten. Die baulichen Kennzeichen dieses Raumtyps (langgestreckte Form und meist auch Fensterreichtum) blieben über die Jahrhunderte zwar konstant, doch bestand eine große Variabilität betreffs Größe, Proportion, Lage und Dekoration der Galerie, woraus sich ganz unterschiedliche Nutzungsmöglichkeiten ergaben: Galerien konnten der einsame Rückzugsort eines Gelehrten oder der prunkvollste Repräsentationsraum eines Fürsten sein, Studienkabinett oder Wandelhalle, ein Tempel für die Künste oder Fest- und Theatersaal. Oft bildeten reich ausgestattete Galerien innerhalb des Palastes ein ideelles Zentrum, das es dem Auftraggeber erlaubte, seinen Geschmack, seine Interessen und Ambitionen, ja manchmal gar sein Weltbild programmatisch zum Ausdruck zu bringen. Die Gestaltung von Galerien reflektierte und stimulierte kosmologische, naturgeschichtliche, politische, ethische, ästhetische und kunsttheoretische Diskurse. So war die Galerie ein Ort des Dialogs, an dem sich kulturelle Identitäten herauskristallisierten.

Nach Vorarbeiten von Hauteœur und Gebelin setzte die Erforschung des Raumtyps Galerie in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit den Monographien von Litoux und Kümmel ein, die jedoch unpubliziert blieben.<sup>1</sup> 1970 veröffentlichte Wolfram Prinz eine vorwiegend auf Frankreich konzentrierte, grundlegende Arbeit über die Frühgeschichte des Raumtyps Galerie (14.-16. Jahrhundert).<sup>2</sup> Wichtige Ergänzungen zu seinen Ergebnissen lieferten Hoffmann und vor allem Büttner.<sup>3</sup> Prinz vertiefte seine Studien in weiteren Untersuchungen, gefolgt von Guillaume.<sup>4</sup> Überblicke über französische Galeriedekorationen geben Mac Gowan, Sabatier und Baumgärtel.<sup>5</sup> Götz, Colvin und Coope haben die Entwicklung der deutschen bzw. englischen Galerien verfolgt.<sup>6</sup>

Die zunächst von Prinz und Frommel vertretene Meinung, die Geschichte der italienischen Galerien beginne erst mit der römischen Galleria Capodiferro (ca. 1550-1559),<sup>7</sup> ist in den letzten Jahren revidiert worden.<sup>8</sup> Vorformen erkundete Settis, während Nencioni die »Galerie« im italienischen Sprachgebrauch thematisierte.<sup>9</sup> Viele der Fragen, die

Die Verweise auf Katalognummern in den Fußnoten korrespondieren mit der auf S. 234-260 abgedruckten Liste, die eine Kurzfassung meines Katalogs der römischen Galerien des 16.-18. Jahrhunderts ist.

<sup>1</sup> Vgl. PRINZ 1988, S. 6, 36 Anm. 39 und S. 40.

<sup>2</sup> PRINZ 1970.

<sup>3</sup> HOFFMANN 1971; BÜTTNER 1972a; BÜTTNER 1972b, Kapitel V: »Exkurs über Ursprung und Bedeutung der Galerie«.

<sup>4</sup> PRINZ 1974; Wolfram Prinz, »Galerien und Antikengalerien«, in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, hg. v. H. Beck u.a., Berlin 1981, 343-356; Wolfram Prinz u. Ronald G. Kecks, *Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*, Berlin 1985, S. 157-168; GUILLAUME 1993.

<sup>5</sup> MAC GOWAN 1985; SABATIER 1986; BAUMGÄRTEL 1995.

<sup>6</sup> GÖTZ 1980; COLVIN 1982, S. 17-21; COOPE 1984; COOPE 1986; Rosalys Coope, »The Gallery in England and its Relationship to the Principal Rooms (1520-1600)«, in *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du moyen âge et à la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, Paris 1994, S. 245-255. Vgl. ferner Hans Lange, »Gasse, Gang und Galerie: Wegenetz und Inszenierung des Piano nobile in der Stadtresidenz«, in *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*,

hg. v. I. Lauterbach, K. Endemann u. C. L. Frommel, München 1998, S. 151-162. Zu den Galerien der Wittelsbacher und ihren Vorbildern siehe demnächst auch die Habilitationsschrift von Eva-Bettina Krems.

<sup>7</sup> PRINZ 1970, S. 17, 19-21; FROMMEL (C. L.) 1973, I, 79.

<sup>8</sup> Siehe dazu den Beitrag von Christoph Luitpold Frommel im vorliegenden Band; vgl. auch Thomas Tuohy, »La Via Coperta al tempo di Ercole I d'Este«, in *Il Progetto della Via Coperta. Atti del Convegno di Studi*, 11 ottobre 2002, Ferrara 2003, S. 9-16 (hier S. 11), sowie FOLIN 2004, S. 106. In meiner im Jahr 2000 eingereichten Dissertation habe ich dargelegt, daß es in Rom wahrscheinlich schon ab ca. 1500 Galerien gegeben hat, und zwar im Palazzo dei Penitenzieri (vor 1511, vielleicht schon vor 1501), in der Villa La Magliana (1505-1511), im Palazzo della Valle (1508-1517) und im Palazzo Castellesi (um 1515?): siehe auch S. 234-238, Kat. Nr. 1, 2, 9, 33. Diese Bauten sind alle auf die eine oder andere Weise mit Giuliano della Rovere (Julius II.), Giuliano da Sangallo und Kardinal Francesco Alidosi verknüpft, die sich ab 1496 monate- bzw. jahrelang in Frankreich aufgehalten und wohl die dortigen Galerien kennengelernt hatten. Christoph Luitpold Frommel hebt in seinem Beitrag im vorliegenden Band auch den galerieartigen Charakter der von Julius II. errichteten Belvedere-Korridore hervor.

<sup>9</sup> NENCIONI 1983; SETTIS 1983.



Settis in seinem »inventario di domande« aufgeworfen hatte, suchte Claudia Cieri Via zu beantworten.<sup>10</sup> Es ging beiden um das Problem, wie die Raumform Galerie und die früher in anderen Bereichen des Hauses verwahrte Kunstsammlung allmählich zueinander fanden.<sup>11</sup> Cristina De Benedictis richtete in der materialreichen *Storia del collezionismo italiano* ihr Augenmerk auf das Phänomen des Kunstsammelns in all seinen Ausprägungen und teilte dabei *en passant* viele Nachrichten zur Geschichte des Galeriebaus in den verschiedenen italienischen Regionen mit.<sup>12</sup> Ferner existieren natürlich zahlreiche Veröffentlichungen zu einzelnen Galerien. Studien, die den Raumtyp Galerie im allgemeinen bzw. mehrere Galerien vergleichend betrachten, sind jedoch nach wie vor rar.

Die Tagung »Europäische Galeriebauten – Galleries in a Comparative European Perspective«, die im Februar 2005 in Rom stattfand, wollte den aktuellen Stand der Galerienforschung diskutieren, eine Zwischenbilanz ziehen und gleichzeitig durch den gesamteuropäischen Blickwinkel neue Perspektiven eröffnen. In bewußter Abgrenzung von dem in den letzten Jahren zunehmend stärker bearbeiteten Forschungsfeld *Collezionismo* (das Sammlungen oder Museen im allgemeinen betrifft), konzentrierte sich die Tagung speziell auf Galerie-Räume, wobei neben den gebauten Räumen aber auch literarisch beschriebene und in Gemälden imaginierte Galeriebauten untersucht wurden. Obwohl nicht alle Vorträge der Tagung publiziert werden können, enthält der vorliegende Band doch etliche Studien zu Ländern und Objekten, die bislang von der Galerienforschung vernachlässigt wurden. Die Teilnehmer waren gebeten worden, nicht einzelne Galeriebauten, sondern jeweils eine Gruppe von Monumenten zu besprechen, um dadurch übergreifende Tendenzen, Entwicklungslinien bzw. Diskontinuitäten zu analysieren. Die vergleichende Perspektive ermöglichte es, die Genese und europaweite Verbreitung des Raumtyps, nationale Spezifika, die allmähliche Funktionsverschiebung vom Freizeit- zum Repräsentationsraum, die Rolle der Galerie im Zeremoniell der verschiedenen europäischen Höfe, epochenspezifische Veränderungen der Dekorations- und Ausstellungskonzepte, die Bedeutung von Galerien für die Vermittlung von kosmologischem, kartographischem und naturgeschichtlichem Wissen sowie ihren Beitrag zur Konstruktion der intellektuellen, sozialen und nationalen Identität des Auftraggebers zu diskutieren.

Beginnend mit der römischen Tagung, hat die Galerienforschung in den letzten Jahren neuen Schwung bekommen. Im Mai 2006 fand am Pariser Institut national d'histoire de

l'art eine Tagung zu französischen Galerien statt, deren Beiträge 2008 in der Zeitschrift *Bulletin monumental* erschienen.<sup>13</sup> Im Zusammenhang mit der Restaurierung der Galerie des glaces wurde 2005 am Centre de recherche du château de Versailles die internationale Forschergruppe »Les grandes galeries des palais d'Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles: typologie, histoire, décor et usages« gegründet, die ihre Ergebnisse Ende 2007 bei einer Tagung in Versailles präsentierte.<sup>14</sup> Trotz allem bleibt aber noch viel Raum für künftige Forschungen auf diesem Gebiet.

Im vorliegenden Band meint der Begriff »Galerie« nicht generell »Ausstellungsort«, sondern einen genau definierten Raumtyp: »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>15</sup> Bei diesem Galeriebegriff handelt es sich um ein modernes Konstrukt, das der besseren Verständigung dient, indem es dem »schwammigen« Wort einen klaren, für die kunsthistorische Forschung relevanten Sinn zuweist. Wie der Blick auf den historischen Wortgebrauch zeigt, konnten vom ersten Auftreten des Wortes bis heute allerdings ganz verschiedene Dinge mit »Galerie« gemeint sein. Nachschlagewerke bieten für »Galerie« durchweg mehrere Definitionen, die vom offenen Laufgang (Zwerggalerie, Königsgalerie) über die Empore in Kirche oder Kino bis hin zu Kunstsammlung und steinschlaggeschützter Gebirgsstraße reichen.<sup>16</sup> Es gab und gibt keine »Galerie im eigentlichen Sinne«. Daher soll einleitend anhand der Quellen skizziert werden, was in der Frühen Neuzeit unter »Galerie« verstanden wurde.

Während es in einem ersten Abschnitt um die etymologische Herleitung, frühe Definitionen und den historischen Gebrauch des Wortes »Galerie« geht, wende ich mich dann den Vorschriften und Idealvorstellungen zu, die die Kunst- und Traktatliteratur der Frühen Neuzeit formulierte: Wie sollte demnach die Architektur und Ausstattung einer Gale-

<sup>13</sup> Monique Chatenet (Hg.), *La galerie à Paris (XIV<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècle)*, *Bulletin monumental*, 166 (2008), S. 5–70.

<sup>14</sup> Die von Claire Constans und Mathieu da Vinha herausgegebene Publikation soll unter dem Titel *Les grandes galeries européennes XVII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles* erscheinen.

<sup>15</sup> BÜTTNER 1972b, S. 118.

<sup>16</sup> Ernest Bosc, *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent*, Paris o. J., II, S. 405 f.; *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, Berlin 1930, II, S. 568; *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Rom 1968, II, S. 415 f.; *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1989/München 1996, II, S. 627 f.; Nikolaus Pevsner, Hugh Honour u. John Fleming, *Lexikon der Weltarchitektur*, München 1992, S. 223; James Stevens Curl, *Encyclopaedia of Architectural Terms*, London 1993, S. 151; *The Dictionary of Art*, XII, London 1996, S. 21.

<sup>10</sup> CIERI VIA 1988.

<sup>11</sup> Siehe dazu auch LIEBENWEIN 1982.

<sup>12</sup> DE BENEDECTIS 1995.



rie beschaffen sein? Im dritten Teil des vorliegenden Textes werden schließlich Schriftzeugnisse behandelt, an denen sich ablesen läßt, welche Funktionen Galerien in der Frühen Neuzeit besaßen.<sup>17</sup>

#### Etymologie, frühe Definitionen und historischer Gebrauch des Begriffs Galerie

Den wohl ersten Versuch einer etymologischen Interpretation des Begriffs Galerie unternahm Vincenzo Scamozzi 1615 in seiner *Idea della architettura universale*: »Hoggidi si usano molto à Roma, et à Genova, et in altre Città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono Gallerie; forsi per esser state introdotte prima nella Gallia [...]«. <sup>18</sup> Scamozzi las das Wort »galleria« also als Bezeichnung für einen spezifisch französischen Raumtyp.

Du Cange (1678) leitete »galleria« vom biblischen Ortsnamen Galilea ab. Die Vorhalle vor einer Kirche, die Galilea genannt werden konnte, soll demnach seit dem 10. Jahrhundert in Italien auch als »galeria« bezeichnet worden sein.<sup>19</sup> Settis knüpfte daran die Überlegung, ob nicht die Atrien mittelalterlicher Kirchen, in denen antike Skulpturen aufgestellt waren, als Vorläufer der Galerien in Betracht kommen.<sup>20</sup> Büttner hat allerdings darauf hingewiesen, daß der Begriff »galleria« im 16. Jahrhundert als erklärungsbedürftiges französisches Fremdwort in Italien eingeführt wurde, was eine etymologische Herkunft aus dem Italienischen unwahrscheinlich macht.<sup>21</sup>

Volker Hoffmann brachte »galerie« mit dem altfranzösischen Verb »galer« (»sich vergnügen«) in Verbindung. Eine Galerie wäre demnach ein Ort, an dem man sich vergnügt – eine Definition, die sicherlich auf viele Galerien zutrifft.<sup>22</sup>

Büttner schließlich schlug das mittelhochdeutsche oder mittelniederländische Verb »wallen« (»gehen, wandeln«) als Ursprung des Wortes »gallerie« vor. Da bei der Übernahme von Wörtern germanischen Ursprungs ins Altfranzösische der Anfangsbuchstabe w- stets in g- umgewandelt wurde, könnte aus dem von »wallen« abgeleiteten Substantiv »wallerie« im Französischen »gallerie« geworden sein.

»Galerie« hätte folglich die Bedeutung »Ort, wo man geht«. Diese Herleitung wird unterstützt durch eine frühe Galeriedefinition: 1440 sprach der Stadtsenator von Toulouse von einem »ambulacrum, quod nos galeriam vocamus« bzw. von einer »galeria sive corredor domus«. <sup>23</sup> Das lateinische »ambulacrum«, das hier als Synonym für Galerie gebraucht wird, stammt von dem Verb »ambulare« ab, enthält also die Bedeutung »Ort zum Gehen«. <sup>24</sup> Auch die französischen Synonyme für »Galerie« (»allée«, »aleoir« und »promenoir«) leiten sich von Verben der Fortbewegung ab.<sup>25</sup> Die Gleichsetzung von Galerie und »corredor« bekräftigt, daß Galerie zunächst nichts anderes als Gang meinte.

Das früheste bekannte Dokument, in dem der Begriff »galerie« vorkommt, trägt das Datum vom 29. Dezember 1315. Es geht darin um die Galerien in dem bei Paris gelegenen Schloß Conflans.<sup>26</sup> Eine dieser sogenannten Galerien war ein zum Hof geöffneter Arkadengang. »Galerie« bezeichnete ursprünglich also nicht unbedingt einen geschlossenen Raum; vielmehr wurde dieser Begriff auf alle Arten von Gängen angewendet, z. B. auf Korridore, Loggien und Wehgänge. Die Galerie war folglich (wie schon die etymologische Ableitung des Wortes es nahelegt) als langgestreckter »Raum zum Gehen« definiert, ohne daß dies eine genau festgelegte Raumform oder eine bestimmte Raumdekoration umfaßt hätte.<sup>27</sup> Die im Verlauf des 14. und 15. Jahrhunderts realisierten Galeriebauten konkretisierten den Begriff allerdings; um 1500 hatte sich in Frankreich mittlerweile ein »kanonischer« Raumtyp Galerie herausgebildet.<sup>28</sup>

Erst im 16. Jahrhundert taucht das Wort Galerie im Italienischen auf. Ab 1505 registrierten die Rechnungsbücher der Este Zahlungen für eine »galaria« in Ferrara.<sup>29</sup> Wie in Frankreich wurde auch in Italien begrifflich nicht streng zwischen offenen und geschlossenen Wandelgängen geschieden: Um 1510 beschrieb Jacopo Probo d'Atri in einem Brief an Isabella d'Este die Galerie von Gaillon als »galaria, sive loggia«, <sup>30</sup> 1517 setzte Antonio de Beatis Galerie und Loggia gleich,<sup>31</sup> und entsprechend wurde 1523 die Loggia di Galatea in der Villa Farnesina als »galleria« bezeichnet.<sup>32</sup> Gian Paolo Lomazzo behandelte in seinem *Trattato dell'arte della*

<sup>17</sup> Der folgende Text ist eine aktualisierte Version der Einleitung meiner im Jahr 2000 eingereichten Dissertation. In der Druckfassung mußte dieses Kapitel aus Platzgründen entfallen, ebenso wie der Katalog der römischen Galerien der Frühen Neuzeit (vgl. dazu unten S. 233–260).

<sup>18</sup> Zitiert bei PRINZ 1970, S. 10.

<sup>19</sup> HOFFMANN 1971, S. 103; PRINZ 1974, S. 213.

<sup>20</sup> SETTIS 1983, S. 314f.

<sup>21</sup> Ausführliche Argumente gegen die Ableitung von »galilea« bei BÜTTNER 1972b, S. 121.

<sup>22</sup> Schon die Galerien des Lustschlosses Hesdin (1325) hatten ganz den Charakter von Vergnügungsbauten: In ihnen waren Automaten aufgestellt, die den Besuchern allerhand komische Streiche spielten. (HOFFMANN 1971, S. 103, 109f.)

<sup>23</sup> FROMMEL (C. L.) 1973, I, S. 78.

<sup>24</sup> PRINZ 1970, S. 7; BÜTTNER 1972b, S. 122.

<sup>25</sup> BÜTTNER 1972b, S. 123.

<sup>26</sup> BÜTTNER 1972b, S. 124.

<sup>27</sup> PRINZ 1970, S. 7; BÜTTNER 1972b, S. 123f.

<sup>28</sup> Siehe dazu im vorliegenden Band die Beiträge von Jean Guillaume und Myra Nan Rosenfeld.

<sup>29</sup> Dana Goodgal, »The Camerino of Alfonso I d'Este«, *Art History*, 1 (1978), S. 162–190, hier S. 186, Doc. 9 u. S. 187, Doc. 16; FOLIN 2004, S. 106.

<sup>30</sup> PRINZ 1988, S. 3f.

<sup>31</sup> BÜTTNER 1972b, S. 130f.

<sup>32</sup> FROMMEL (C. L.) 1973, I, S. 78.



*pittura, scoltura et architettura* (1584) im Anschluß an Loggien die »camere o loggie appartate, quali usano alcuni principi«, womit er vermutlich Galerien meinte.<sup>33</sup> Sogar eine Dachterrasse konnte als Galerie gelten, wie aus einem Bericht von 1581 hervorgeht.<sup>34</sup>

Die Bedeutung von »Galerie« als »Raum zum Gehen« ist in den italienischen ebenso wie in den französischen Definitionen präsent, wenn z. B. Cellini um 1560 die Galerie mit einem »androne« vergleicht oder Serlio sie erklärt als über einer Loggia gelegene »saletta, che in Francia si dice galleria; per spasseggiare«. <sup>35</sup> Ähnlich äußerte sich Scamozzi 1615 (verbunden mit dem Hinweis auf die Rolle der Galerie als Statussymbol): Galerien dienten als »luoghi da trattarsi le persone nobili, e ricche, e passeggiare al coperto« bzw. »per trattarsi à passeggio i personaggi nelle corti«. <sup>36</sup> Die Funktion als Bewegungsraum betonte ferner die Galeriedefinition des *Vocabolario della Crusca* (1691). <sup>37</sup>

In Castelgandolfo hießen zwei von Urban VIII. angelegte baumbestandene Alleen »Galleria di sopra« bzw. »Galleria di sotto«. <sup>38</sup> Während dabei immer noch die Grundidee »langgestreckter Raum zum Gehen« durchschimmerte, konnten gleichzeitig auch ganz anders konfigurierte Räume den Namen Galerie tragen. So entwarf Pietro da Cortona einen offenen Hof mit Statuen in Nischen als Titelblatt für die *Galerie des Femmes Fortes* (Abb. 1). <sup>39</sup> Die Guiden von Titi (1686) und Rossini (1693) sprachen die Gartenpavillons des Palazzo Pallavicini-Rospigliosi als Galerien an, <sup>40</sup> und Vasi bezeichnete 1754 einen quadratischen Bau, das »coffee-house« des Palazzo Colonna, als »galleria«. <sup>41</sup> Die Funktion als abgeschiedener, kunstvoll dekoriertes, meist naturnaher Vergnügungsort, nicht die bauliche Form definierte hier offenbar die Galerie.

Die schon erwähnte Gleichsetzung von Galerie und Loggia weist darauf hin, daß man den Ausblick (egal ob durch offene Arkaden oder Fenster) und damit den Mußeaspekt als wichtiges Kriterium einer Galerie ansah. Den Bezug zur Landschaft hob etwa 1531 die Galeriedefinition eines Venezianers hervor: »galerie [...] ch'e portichi longi e sale senza camera, e con fanestre da l'uno e l'altro canto che guardano sopra giardini e fiumi«. <sup>42</sup> Auch die von Pellegrino Tibaldi beschriebene »nobil galeria« ist durch ihre Lage auf der Gartenseite charakterisiert. <sup>43</sup> Wo der schöne Blick fehlte, stattete man Galerien oft – in Anknüpfung an antike Kryptoportiken – mit Landschaftsfresken aus. <sup>44</sup>

Schon im Quattrocento setzte die Rezeption antiker Beschreibungen von Portiken ein. <sup>45</sup> Die Portiken der Antike waren zwar offene Säulenhallen, doch konnten sie wegen ihrer langgestreckten Grundrißstruktur mit Galerien verglichen werden. Dies äußerte sich in der Terminologie, wenn etwa der erwähnte Venezianer Galerien als »portichi« betitelte <sup>46</sup> oder Henry Howard 1557 Vergils Formulierung »portibus longis« mit »long galleries« übersetzte. <sup>47</sup> 1626 nannte sich eine Beschreibung der Pariser Medici-Galerie *Porticus Medicea*, und die Galleria Farnese wurde in einer 1674 veröffentlichten Stichsammlung ebenfalls als Portikus tituliert. <sup>48</sup> Da antike Portiken oft kostbare Kunstwerke enthielten, war der Schritt vom Bewegungsraum Galerie zur Kunstgalerie nicht mehr groß. <sup>49</sup>

Das Inventar des Palazzo Farnese führte 1568 eine »Camera grande dell'Illustrissimo Cardinale, detta la Galleria« auf, die als Antikendepot diente. Der Raum lag neben jener Loggia, die später zur Galerie umgebaut wurde; im Gegensatz zur Loggia hatte der zunächst »Galerie« genannte Raum keinen langgestreckt-gangartigen Grundriß und nur zwei Fenster. <sup>50</sup> Die Bezeichnung als Galerie kann folglich nicht wegen der Grundrißform oder des schönen Ausblicks gewählt worden sein, sondern hängt mit den Kunstwerken zusammen. »Galerie« bedeutet in diesem Fall nur »Aufbewahrungsort von Kunstwerken« – worauf auch eine Mai-

<sup>33</sup> LOMAZZO (Ausgabe 1974), II, S. 330. Die Formulierung könnte sich eventuell auch auf Garten-Casinos beziehen.

<sup>34</sup> Margret Schütte, *Die Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan. Eine ikonologische Betrachtung des Gewölbeprogramms*, Hildesheim 1993, S. 22: Der Passus »vi sono due gallerie da passeggiare, l'una sopra e l'altra coperta di sotto a quella« bezieht sich auf die kartographische Galerie und die darüberliegende Dachterrasse.

<sup>35</sup> BÜTTNER 1972b, S. 217, Anm. 190 u. 191. Sowohl Cellini als auch Serlio kannten die französischen Galerien aus eigener Anschauung.

<sup>36</sup> Die Rolle der Galerie als Statussymbol kommt auch in folgender Formulierung zum Ausdruck: »si convengono solo a Signori, e gran personaggi«. SCAMOZZI 1615, abgedruckt bei DE BENEDICTIS 1995, S. 236.

<sup>37</sup> Galleria = »stanza da passeggiare, e dove si tengono pitture, statue e altre cose di pregio«; zitiert bei NENCIONI 1983, S. 17.

<sup>38</sup> BONOMELLI 1953, S. 57.

<sup>39</sup> BAUMGÄRTEL/NEYSTERS 1995, S. 148 f. u. 170, Kat. Nr. 55.

<sup>40</sup> Titi zitiert bei J. A. F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, Rom 1920, S. 262; ROSSINI 1693, S. 66.

<sup>41</sup> Zitiert bei Emilio Lavagnino, »Palazzo Colonna e l'architetto romano Niccolò Michetti«, *Capitolium*, 17 (1942), 5, S. 139–146, hier S. 146.

<sup>42</sup> So beschrieb ein venezianischer Besucher die Galerien von Whitehall; zitiert von COOPE 1984, S. 454.

<sup>43</sup> SIMONCINI 1989, S. 126, 132. Siehe dazu unten die Abb. 5, Nr. 28.

<sup>44</sup> Hierzu und zum folgenden siehe unten S. 20f.

<sup>45</sup> CIERI VIA 1988, S. IX–XI.

<sup>46</sup> Zu den venezianischen »porteghi« bzw. Galerien siehe BÜTTNER 1972b, S. 157f.

<sup>47</sup> COOPE 1984, S. 448.

<sup>48</sup> BÜTTNER 1972b, S. 134–136.

<sup>49</sup> BÜTTNER 1972b, S. 132–138. Büttner weist darauf hin, daß Bramante im Vatikan wohl eine Rekonstruktion einer antiken Portikusanlage versuchte. 1513 wurde die offene Portikus im Erdgeschoß mit 16 kostbaren Gemälden geschmückt. Der eigentliche geschlossene Galerieraum, der darüber liegt, erhielt seine Dekoration aber erst ab 1581 nach französischem Vorbild (vgl. S. 236, Kat. Nr. 15).

<sup>50</sup> FROMMEL (C. L.) 1973, I, S. 79 und II, S. 115.



länder Definition von 1619 hinauswill, die Galerie mit »guardarobba« synonym setzt.<sup>51</sup>

In der Ernennungsurkunde des Emilio de' Cavalieri zum »Ministro di Galleria« der Uffizien ist 1588 von »gioellieri, intagliatori, cosmografi, orefici, miniatori, giardinieri della Galleria« die Rede, die der Minister beaufsichtigen sollte.<sup>52</sup> Damit waren die Kunsthandwerker gemeint, die laut einer im Jahr 1600 von Filippo Pigafetta verfaßten Beschreibung ihre Werkstätten im rechten (westlichen) Obergeschoß des U-förmigen Uffiziengebäudes hatten. Von dort aus gelangte man auch in einen hängenden Garten »per diletto del Principe erede e de' fratelli, ove ciascun giorno han per costume di ridursi sul tardi a udir la musica ordinaria del palazzo, sopra la piazza«. Das linke Obergeschoß der Uffizien beherbergte dagegen eine Galerie im eigentlichen Sinne: einen Korridor, gefüllt mit Herrscherporträts und Antiken.<sup>53</sup>

»Galleria« steht in Florenz folglich nicht nur für einen langgestreckten Ausstellungsraum, sondern für das gesamte Obergeschoß der Uffizien, wo sich der Herrscher mit verschiedenen Formen des kulturellen Zeitvertreibs vergnügen, die Handwerker in ihren Werkstätten aufsuchen und selbst als Architekt dilettieren konnte. Ferdinando I. de' Medici (Großherzog der Toskana von 1587 bis 1609) liebte es, in der Uffiziengalerie zu speisen und dann Modelle oder die Arbeit seiner Handwerker zu betrachten.<sup>54</sup> Wie die Ernennungsurkunde Emilio de' Cavalieris bezeugt, war die »Galleria« eine eigenständige Institution, die sich mit kunsthandwerklicher Produktion befaßte. Dieser Aspekt tritt um so deutlicher in der Formulierung hervor, mit der Giovanni Battista Foggini 1694 die Leitung der »real cappella e galleria dei lavori« übertragen bekam.<sup>5</sup>



1. Charles Audran nach Pietro da Cortona, Titelblatt für die »Galerie des Femmes Fortes«, 1647 (Foto BAUMGÄRTEL/NEYSTERS 1995, S. 170)

Aus dem 17. Jahrhundert stammen etliche Publikationen, die die Bestände einer Sammlung unter dem Titel »Galerie« veröffentlichten, womit die Begehbarkeit als Kriterium der Galeriedefinition entfiel. Vor allem in Frankreich war es beliebt, real existierende Porträtgalerien mit erläuternden Biographien als Stichwerk zu veröffentlichen, so etwa in den 1650 erschienenen *Les portraits des Hommes Illustres François qui sont depaints dans la Galerie du Palais Cardinal de Richelieu*.<sup>56</sup> Kunst- und Raritätensammlungen galten aber auch dann als »Galleria«, wenn Bestände präsentiert wurden, die teilweise außerhalb eines

für deren Dekoration die Pietra-dura-Werkstätten in den Uffizien eingearbeitet in zuvor ungekanntem Reichtum produzierten.

<sup>56</sup> BAUMGÄRTEL/NEYSTERS 1995, S. 140 u. S. 179, Kat. Nr. 57.

<sup>51</sup> DE BENEDICTIS 1995, S. 237.

<sup>52</sup> Detlef Heikamp, »Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26 (1963), S. 193–268, hier S. 199f.

<sup>53</sup> Detlef Heikamp, »Firenze, anno 1600, vista da Filippo Pigafetta«, in *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento* (Ausstellungskatalog Florenz), Mailand 1997, S. 430–437, hier S. 436. Zum Aussehen der Uffiziengalerie im 17. Jahrhundert siehe Wolfgang Prinz, »Filippo Pigafettas Brief über die Aufstellung der Uomini-Illustrisammlung in den Uffizien«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 22 (1978), S. 305–312; BAROCCHI 1983; Detlef Heikamp, »La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata«, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20–24 settembre 1982)*, hg. v. P. Barocchi u. G. Ragionieri, Florenz 1983, S. 461–541. Siehe auch Christina Strunck, »Les galeries italiennes comme lieux de pouvoir. Relations croisées avec la France, 1580–1740«, in Claire Constans und Mathieu da Vinha (Hg.), *Les grandes galeries européennes XVII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles* (vgl. Anm. 14).

<sup>54</sup> Zitiert bei BORSI 1974, S. 284. Zahlreiche weitere Hinweise in dieser Art finden sich in Cesare Tinghis *Diario* (Florenz, Biblioteca Nazionale, G. Capponi 261/1, S. 38v, 92v, 100r, 103v, 138r etc.).

<sup>55</sup> Riccardo Spinelli, *Giovan Battista Foggini, Architetto Primario della Casa Serenissima dei Medici (1652–1725)*, Florenz 2003, S. 13, 113. Mit der »real cappella« ist die Fürstenkapelle bei San Lorenzo gemeint,



eigentlichen Galerieraums aufbewahrt waren, zum Beispiel im Falle der *Galleria Giustiniana* (1636) oder des *Museo o Galeria Adunata del sapere* (1666).<sup>57</sup> Das Wort Galerie war folglich in Italien ein allgemeines Synonym für Sammlung bzw. für den wie auch immer gearteten Ort der Sammlung. Entsprechend definierte Baldinucci 1681 eine Galerie als »fabbrica di stanze, o terazzi nobili, fatte per tenervi ogni sorta di cose dilettevoli all'occhio; ma particolarmente statue, pitture ...«,<sup>58</sup> und in demselben Sinne Paolo Minucci 1688: »alcune stanze, piene e adornate di galanterie e di cose singolari e maravigliose«. <sup>59</sup> Der Plural »stanze« bezieht sich dabei auf den im 17. Jahrhundert verbreiteten Brauch, ganze Appartements nur für die Ausstellung von Kunstwerken zu nutzen.<sup>60</sup> Daß dies zu terminologischen Unklarheiten führte, verdeutlicht ein Kunstführer von 1794, der ein komplettes Appartement im *piano nobile* des Palazzo Doria-Pamphilj als »Galleria« anspricht und dann dessen eigentlichen Galerieraum als »Galleria propriamente detta« einführen muß.<sup>61</sup>

Frei nach Philostrats *Eikones* konnte die »Galerie« auch eine imaginäre Bildersammlung sein,<sup>62</sup> etwa bei Marino (1619)<sup>63</sup> und dessen Nachfolgern.<sup>64</sup> Marino kam es darauf an, durch Sprache Bilder zu evozieren und so mit der Ma-

lerei zu konkurrieren. Umgekehrt rivalisierte die Malerei mit dem Text, als 1614 erstmals eine aufwendig illustrierte Philostrat-Ausgabe erschien.<sup>65</sup> Der Wettstreit zwischen den beiden Künsten entzündete sich aber vor allem am Porträt: Ist Sprache oder bildende Kunst besser geeignet, das »wahre Wesen« eines Menschen für die Nachwelt zu überliefern? Dieser Gedanke führte von Giovios realer Bildnissammlung, die er als Kollektion von *Elogen* publizierte,<sup>66</sup> über die Kombination von literarischem und graphischem Porträt in Vasaris *Viten*<sup>67</sup> bis hin zu den rein sprachlichen »imagines« des Gian Vittorio Rossi, der seine Biographien berühmter Zeitgenossen als eine imaginäre Bildnissammlung konzipierte (1645–1648).<sup>68</sup> Umgekehrt versuchte man, nur durch Texte überlieferten Personen ein Gesicht zu geben: So erschienen illustrierte *Viten* antiker Heroinnen, z. B. die *Galerie des Femmes Fortes* von Le Moyne (1647). Die Verquickung von Lebensbeschreibung und Porträtgalerie kennzeichnet ebenso *La galleria delle donne celebri* (Rom 1625/Bologna 1633) und die *Gallerie des dammes illustres* (1643).<sup>69</sup> Die Satire *Galleria esprime le belle romane accorse all'Accademia notturna del marchese Zagnoni bolognese data nella villa Barberini a Porta Pia in varie serate estive del 1787* parodiert jene literarische Gattung.<sup>70</sup>

<sup>57</sup> Silvio A. Bedini, »Citadels of Learning. The Museo Kircheriano and other seventeenth century italian science collections«, in CASCIATO/IANNIELLO/VITALE 1986, S. 249–267, hier S. 253 und Abb. 84; Christina Strunck, »La sistemazione seicentesca delle sculture antiche. La »Galleria Giustiniana« e la galleria di palazzo Giustiniani a confronto«, in *I Giustiniani e l'antico*, hg. v. G. Fusconi (Ausstellungskatalog), Rom 2001, S. 57–70 (mit früherer Bibliographie). Siehe auch Vincenzo Mancini, »Un antichista padovano del Seicento e la sua »galleria metallica«, in Vincenzo Mancini (Hg.), »Vertuosi« e artisti. *Saggi sul collezionismo antiquario e numismatico tra Padova e Venezia nei secoli XVI e XVII*, Padua 2005, S. 119–134.

<sup>58</sup> Zitiert bei PRINZ 1970, S. 12.

<sup>59</sup> Zitiert bei NENCIONI 1983, S. 23.

<sup>60</sup> Zu diesen Kunstappartements siehe WADDY 1990, S. 58–60.

<sup>61</sup> Salvatore Tonci, *Descrizione ragionata della Galleria Doria [...]*, Rom 1794, S. 51, 89.

<sup>62</sup> Zur Philostrat-Rezeption siehe u. a. Marc Fumaroli, »La »Galleria« de Marino et la Galerie Farnèse: Épigrammes et Œuvres d'art profanes vers 1600«, in *Les Carrache et les décors profanes. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 2–4 octobre 1986)*, Rom 1988, S. 163–182. Zu imaginären Bildersammlungen: DE BENE-DICTIS 1995, S. 87–97.

<sup>63</sup> Siehe dazu neuerdings Giambattista Marino, *La Galleria. Zweisprachige Auswahl (Italienisch-Deutsch)*. Ausgewählt und übersetzt von Christiane Kruse u. Rainer Stillers, unter Mitarbeit von Christine Ott, Mainz 2009. Dieselben Herausgeber bereiten ferner einen Tagungsband zu Marinos *Galleria* vor. Vgl. auch SCHÜTZE 1992, S. 209–211.

<sup>64</sup> Ianne Michael Silos, *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura Libri Duo [...]*, Rom 1673; Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Paderborn 1973; Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht. Theorie – Lexikon – Bibliographie*, 3 Bde., Köln/Wien 1981–1987; Renée Hannaford Ramsey, »The poet as art critic: identity and representation in Marvell's »The Gal-

lery«, *Studies in Iconography*, 15 (1993), S. 215–226; Maarten Delbeke, »An unknown description of Baroque Rome: Michelangelo Lualdi's Galleria Sacra architettata dalla Pietà Romana dall'anno 1610 sino al 1645«, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 74 (2004), S. 61–271; Massimiliano Rossi, »Il modello della »galleria« nella letteratura artistica veneta del XVII secolo«, in Linda Borean u. Stefania Mason (Hg.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venedig 2007, S. 167–181.

<sup>65</sup> Stephen P. Fox, »Note a »Les Images ou Tableaux de platte peinture«, *Xenia*, 10 (1985), S. 71–105. Marino plante bereits 1613 eine illustrierte Ausgabe seiner *Galleria*: siehe SCHÜTZE 1992, S. 210.

<sup>66</sup> Paolo Giovio, *Le Iscrittioni poste sotto le vere Imagini de gli Huomini Famosi in Lettere. Tradotte di Latino in Volgare da Hippolito Orio Ferrarese*, Venedig 1558. Die lateinische Version in Paolo Giovio, *Gli elogi degli uomini illustri (letterati – artisti – uomini d'arme)*, hg. v. R. Meregazzi (*Pauli Iovii Opera*, VIII), Rom 1972. Siehe hierzu zuletzt Franco Minonzio, »Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri«, in Eliana Carrara (Hg.), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo. Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore (30 settembre – 1 ottobre 2004)*, Pisa 2007, S. 77–146.

<sup>67</sup> Wolfgang Prinz, »La seconda edizione del Vasari e la comparsa di »vite« artistiche con ritratti«, *Il Vasari*, 21 (1963), S. 1–14.

<sup>68</sup> Iani Nicii Erythraei *Pinacotheca Imaginum, Illustrium, doctrinae vel ingenii laude, Virorum, qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, 3 Bde., Köln 1645–1648. Rossi versteht seine Texte eindeutig als »Bilder«, denn das Inhaltsverzeichnis heißt »Index Imaginum hujus Pinacothecae«. Zu Rossi (Erythraeus) siehe neuerdings Ingo Herklotz, »Ianus Nicivius Erythraeus und Jean-Jacques Bouchard. Zur schweren Geburt einer neulateinischen Vitensammlung des 17. Jahrhunderts«, *Neulateinisches Jahrbuch*, 10 (2008), S. 145–176.

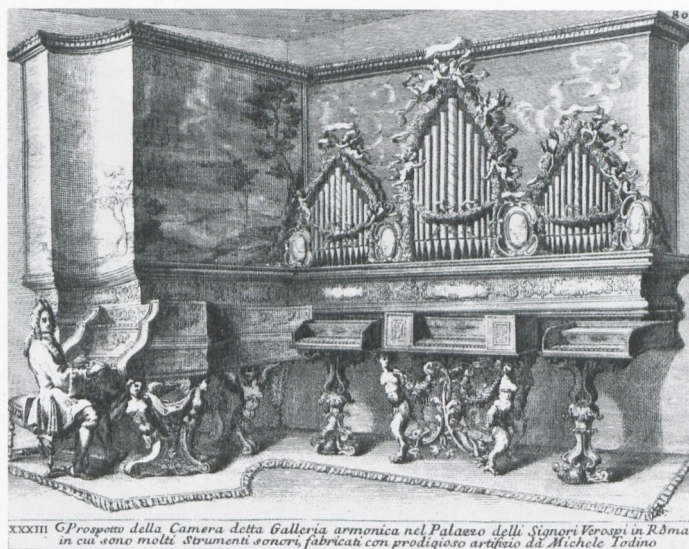
<sup>69</sup> BAUMGÄRTEL/NEYSTERS 1995, S. 140, 148f. sowie S. 170–174, Kat. Nr. 55.

<sup>70</sup> Carlo Pietrangeli, *Villa Paolina*, Florenz 1961, S. 19, Anm. 58.



Wohl angeregt durch Cassiano dal Pozzos *Museo Cartaceo*,<sup>71</sup> betitelte Sebastiano Resta einen 1704–1706 zusammengestellten Zeichnungsband als *Galleria portatile*.<sup>72</sup> Analog vereinte der Architekt Ignazio Agliaudi nach Filippo Juvarras Tod dessen Architekturzeichnungen zu einem Album, das er *Galleria architettonica di Filippo Juvara ossia Memorie e Cenni diversi di architettura Militare e Civile* nannte.<sup>73</sup> Die räumliche Ausdehnung verliert demzufolge immer mehr an Bedeutung für den Begriff Galerie: Die *Galleria Giustiniana* oder die *Galleria Adunata del sapere* boten Abbildungen dreidimensionaler Ausstellungsstücke und repräsentierten somit eine wirklich existierende Galerie (im Sinne von Sammlung); die literarischen »Galerien« gaben sich als Beschreibung realer Kunstwerke, waren jedoch eigentlich selbst das (sprachliche) Kunstwerk; die beiden genannten Folianten Restas und Agliaudis schließlich bildeten keinerlei Sammlung ab, sondern konstituierten selbst eine zweidimensionale »Galerie« hochkarätiger Originalzeichnungen.

Als Sammlung in einem allgemeinen, nicht räumlich gebundenen Sinne verstanden sich die Zeitschrift *La Galleria di Minerva ovvero Notizie Universali Di quanto è stato scritto da Letterati di Europa, non solo nel presente Secolo, ma ancora ne' già trascorsi, in qualunque Materia Sacra, e Profana* (1696–1708)<sup>74</sup> sowie Giorgio Viviano Marchesis *La Galleria dell'Onore, ove sono descritte le segnalate memorie del Sagr'Ordine Militare di S. Stefano* (Forlì 1735). Im Gegensatz zu den Zeichnungsalben, die immerhin veritable Kunstwerke versammelten, spielte bei den letztgenannten Titeln die bildende Kunst keine Rolle mehr. »Galerie« mutierte allmählich (ähnlich wie »teatro«) zu einem schwammigen Modebegriff, dessen Popularität sich wohl aus dem Sozialprestige begründete, das an den fürstlichen Galerieräumen haftete. Anscheinend meinte man das eigene



XXXIII G'Prospecto della Camera detta Galleria armonica nel Palazzo delli Signori Verospi in Roma in cui sono molti Strumenti sonori fabricati con prodigioso artificio da Michele Todino

2. »Camera detta Galleria armonica nel Palazzo delli Signori Verospi in Roma« aus Filippo Bonannis »Gabinetto armonico«, 1723 (Foto CASCIATO/IANNIELLO/VITALE 1986, Abb. 100)

literarische Œuvre aufzuwerten, wenn man es »Galerie« nannte. Es mag offenbleiben, inwiefern dabei Galileo Galilei prägend wirkte, der metaphorisch die moderne, große Kunstgalerie gegen die antiquierte Wunderkammer ausgespielt hatte, um die Qualitäten von Tasso und Ariost miteinander zu vergleichen.<sup>75</sup>

Ein Beispiel für den inflationären Gebrauch des Wortes Galerie begegnet in Pietro Rossinis Romführer *Il Mercurio Errante* (1693): Im Palazzo Verospi erwähnt er »il Famoso Instrumento nominato la Galleria Armonica«. Es handelte sich dabei um vier Orgeln, von denen drei von selbst zu klingen begannen, wenn man auf der vierten spielte. Das Instrument, das Kirchner 1673 in seiner *Phonurgia nova* beschrieben hatte, wurde 1723 von Bonanni unter dem Titel »Camera detta Galleria armonica nel Palazzo delli Signori Verospi in Roma« publiziert (Abb. 2).<sup>77</sup> Pinarolis Guida von 1725 bestätigt, daß das Instrument tatsächlich in der Galerie des Palastes stand:<sup>78</sup> Rossini hat den Namen des Raumes also auf seinen Inhalt übertragen. Es kam ihm legitim vor, die kommunizierenden Orgeln als Galerie zu bezeichnen – weil ihr Zusammenklang dem visuellen »concerto« der Gemälde in einer herkömmlichen Galerie ähnelte?

Antonio degli Effetti nannte einen von ihm entworfenen, um 1670 vollendeten Kunstschränk »galleria«, da er mit

<sup>75</sup> Ariost ist die Galerie, dem wenig geschätzten Tasso das Studiolo zugeordnet. Erwin Panofsky, *Galileo as a critic of Art*, Den Haag 1954, S. 19.

<sup>76</sup> ROSSINI 1693, S. 59.

<sup>77</sup> Adalgisa Lugli, »La ricerca come collezione«, in CASCIATO/IANNIELLO/VITALE 1986, S. 268–281, hier S. 276, 281 (Anm. 20), Abb. 100.

<sup>78</sup> PINAROLI 1725, III, S. 120–122.

<sup>71</sup> Vgl. Ingo Herklotz, »Das Museo Cartaceo des Cassiano dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts«, in *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII* (Villa Spelman Colloquia, 3), hg. v. E. Cropper u. a., Bologna 1992, S. 81–125; Ingo Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999.

<sup>72</sup> Giulio Bora, *I disegni del Codice Resta*, Bologna 1976, S. 21 (Titelblatt); Angelo Paredi, »Sebastiano Resta collezionista«, in *ibid.*, S. 7–13.

<sup>73</sup> Henry A. Millon, »Filippo Juvarra and the Accademia di San Luca in Rome in the Early Eighteenth Century«, in *Projects and Monuments in the Period of The Roman Baroque* (Papers in Art History from The Pennsylvania State University, I), hg. v. H. Hager u. S. Scott Munshower, University Park 1984, S. 12–24, hier S. 17; Henry A. Millon, *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period 1704–1714*, I, Rom 1984, S. 250–306. Siehe auch Cristiano Giometti, »La galleria cartacea di Domenico Guidi, ovvero la stampa di traduzione come forma di autopromozione«, *Polittico*, 4 (2005), S. 47–62.

<sup>74</sup> Sandro Bulgarelli u. Tullio Bulgarelli, *Il Giornalismo a Roma nel Seicento*, Rom 1988, S. 200.



etwa 80 Miniaturen von 66 in Rom tätigen Malern geschmückt war. Das Kompendium zeitgenössischer Malerei stand seinerseits wieder in einer Galerie (zumindest in der literarischen Fiktion).<sup>79</sup> Diese barocke Idee der ›Galerie in der Galerie‹ inspirierte den Colonna-Galerieschrank, der in Elfenbeinreliefs zahlreiche berühmte Gemälde nachbildet,<sup>80</sup> wirkte in der sogenannten Galerie Urbans VIII. nach, in der Benedikt XIV. u. a. die kapitolinische Pinakothek darstellen ließ,<sup>81</sup> und multiplizierte sich in der Bildgattung Galerievedute:<sup>82</sup> In einer Galerie sieht der Betrachter ein Bild von einer Galerie, in der wiederum ein Bild von einer Galerie hängt...

Wen wundert's, wenn manch einen da der Galerie-Überdruß packte. Filippo Bonanni wehrte sich um 1700 vehement dagegen, daß das von ihm geleitete Museo Kircheriano »Galerie« genannt werde.<sup>83</sup> Dadurch wollte er den wissenschaftlichen Anspruch seines Museums von den Frivolitäten einer Galerie abgrenzen, die er offenbar mit mondänem Zeitvertreib, aufgeblasener Repräsentation und spielerischen Nichtigkeiten assoziierte.

Wie hatte eine ideale Galerie auszusehen?

Nachrichten zur architektonischen Form und Ausstattung von Galerien in der Kunst- und Traktatliteratur

Da die frühen italienischen Kunst- und Architekturtheoretiker Galerien noch nicht kannten, blieb es Giorgio Vasari vorbehalten, die Galerie in die ›Fachliteratur‹ einzuführen. In seiner Lebensbeschreibung Rosso Fiorentinos erwähnte er 1550, daß der französische König in Fontainebleau eine Galerie besaß, in der er zwei Gemälde Rossos aufhängen ließ.<sup>84</sup> Wenig später verfaßte Benvenuto Cellini seine (bis 1728 unpublizierten) Memoiren, in denen er die Galerie von

<sup>79</sup> Régine Bonnefoit, »Aurum omnia vincit«. Lo ›Studiolo della Ricchezza‹ dell'umanista romano Antonio degli Effetti«, *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 4/5 (1997), S. 74–99; Abdruck von degli Effettis eigener Beschreibung: S. 90–97. Bezeichnung des Schrankes als Galerie: *ibid.*, S. 90, 93 (Nr. 48); Lokalisierung des Schrankes in einer Galerie (›Galleria della Ricchezza‹ bzw. Galerie der Juno): S. 90. Bonnefoit informiert nicht darüber, ob es in degli Effettis Wohnungen tatsächlich einen Galerieraum gab.

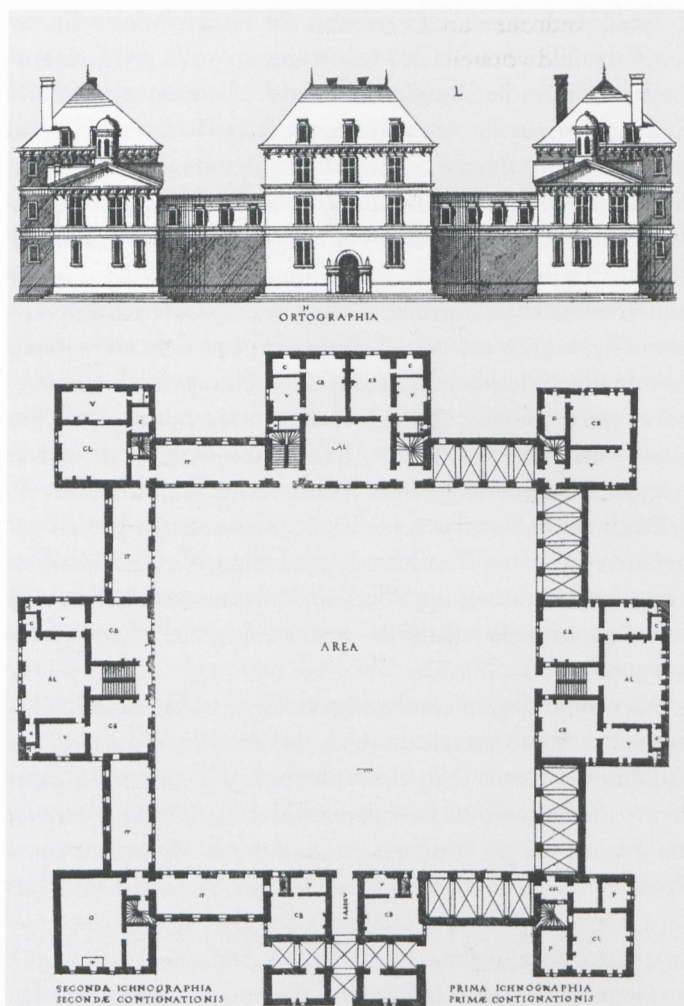
<sup>80</sup> Christina Strunck, »Bernini zitiert sich selbst? Die Kunstmöbel der Galleria Colonna in Rom«, *Römische Historische Mitteilungen*, 47 (2005), S. 227–278.

<sup>81</sup> Olivier Michel, »La décoration de la Galerie d'Urbain VIII par Giovanni Angeloni. Images du mécénat de Benoît XIV«, in *Benedetto XIV (Prospero Lambertini). Convegno Internazionale di studi storici sotto il patrocinio dell'Archidiocesi di Bologna*, (Cento, 6–9 dicembre 1979), II, Cento 1982, S. 1153–1177, hier S. 1166, 1168, Abb. 10.

<sup>82</sup> Siehe dazu den Beitrag von David Marshall im vorliegenden Band.

<sup>83</sup> Paula Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 117.

<sup>84</sup> VASARI (Ausgabe 1966–1997), Textband IV, S. 486f.



3. ›Musterhaus‹ Nr. 50 aus Jacques Androuet du Cerceaus »Livre d'architecture«, 1559 (Foto DU CERCEAU 1965, Taf. L)

Fontainebleau ausführlich beschrieb. Vielleicht auf Cellinis Angaben fußend,<sup>85</sup> vermittelte dann auch Vasari in der zweiten *Viten*-Ausgabe von 1568 ein exakteres Bild jenes Raumes. Der italienische Leser, für den Galerien noch relativ neu waren, konnte daraus entnehmen, daß die königliche Galerie »sopra la bassa corte« lag, eine prächtige Holzdecke und eine reiche figurale Stuckdekoration besaß, mit 24 Historien in Freskotechnik geschmückt war (›Taten Alexanders des Großen«, vermerkte Vasari gewissermaßen mit Fragezeichen), länger als breit und an den Stirnseiten mit zwei mythologischen Ölgemälden von Rosso Fiorentino dekoriert war.<sup>86</sup>

Etwa gleichzeitig finden sich in der französischen Kunstliteratur bereits sehr viel detailliertere Hinweise auf Galerien. 1559 erschien in Paris das *Livre d'architecture* von

<sup>85</sup> Benvenuto Cellini, *La Vita*, hg. v. C. Cordié, Mailand/Neapel 1996, S. 347–349. Cordié (XXII) vermerkt diverse Verweise Vasaris auf Cellinis Text.

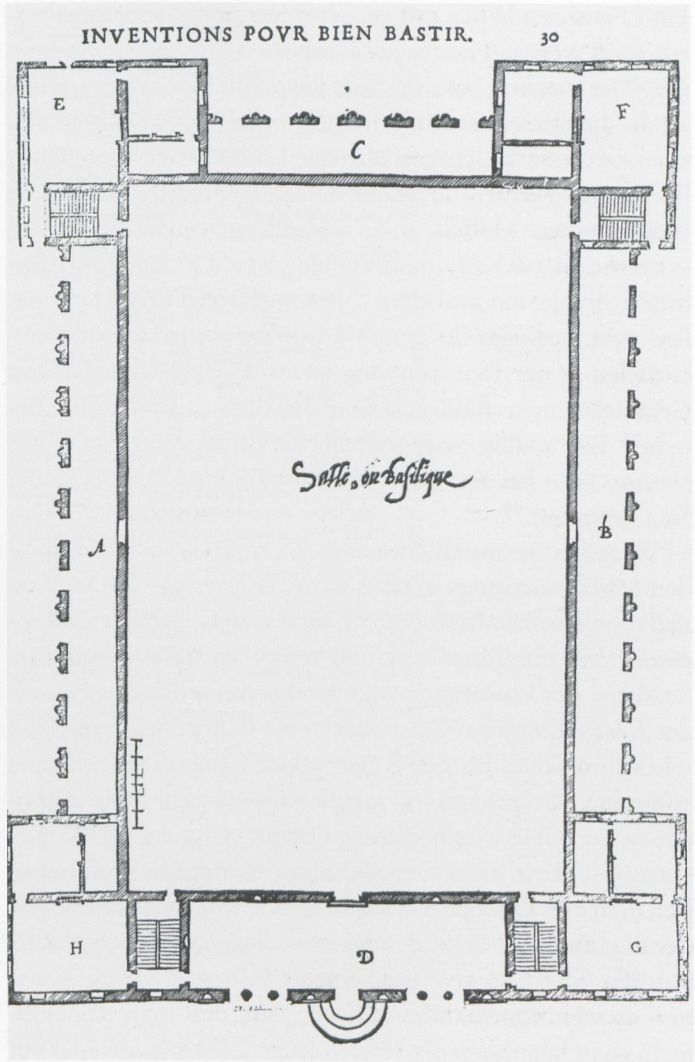
<sup>86</sup> VASARI (Ausgabe 1966–1997), Textband IV, S. 486f.



Jacques Androuet du Cerceau, das 50 »Musterhäuser« in Text und Bild vorstellte. Galerien begegnen darin allenthalben als notwendiger Bestandteil einer repräsentativen Residenz. Die einzelnen Beispiele spezifizieren, daß Galerien zum »oratoire« oder zu anderen Gebäudetrakten führen konnten, durch Wendeltreppen erschlossen waren, als Wandelgänge dienten (»allées« bzw. »ambulacrum« bzw. »ambulatio«) und gelegentlich überwölbt waren. Manchmal sind bei Du Cerceau auch die Haupt-Säle eines Schlosses galerieartig proportioniert. Die meisten Entwürfe verfügen über mehrere Galerien, die teils übereinander, teils auf derselben Ebene liegen. Den krönenden Höhepunkt bildet Nr. 50 mit insgesamt acht je vierachsigen Galerien, die im *piano nobile* die Pavillons miteinander verbinden (Abb. 3).<sup>87</sup>

Philibert de l'Orme legte in seinen beiden Architekturtraktaten von 1561 bzw. 1567 vor allem auf die Ausrichtung von Galerien Wert. Anknüpfend an Vitruv, postulierte er: »Vers Septentrion les lieux seront tres aptes pour faire cryptoportiques, galleries, bibliothèques, greniers, & caves« und exemplifizierte dies am Château de Saint-Maur bei Paris: Die dortige Galerie bzw. Loggia »est fraische pour l'esté, estant persée & ouverte du costé de Septentrion«.<sup>88</sup> In den *Nouvelles inventions* imaginierte de l'Orme Galerien für den Winter (im Süden) und für den Sommer (im Norden). Die Sommer-Galerie über der Portikus A schließt dabei an den Pavillon H an, der eine Bibliothek oder Bildersammlung enthalten solle (Abb. 4).<sup>89</sup>

De l'Orme behandelt ferner ein hölzernes Gewölbe, das sich besonders für die Bedeckung von kleinen Galerien eigne und auf dessen Scheitel man einen Balkon für Musikanten anbringen könne, wie das im Garten von Anet bei einem Pavillon zu sehen sei.<sup>90</sup> Du Cerceau bringt in seinen *Plus Excellents Bastiments de France* (1576) Beispiele für drei verschiedene Typen von Gartengalerien: hölzerne Pergolen (»galleries de charpenterie du Jardin« in Montargis), Loggien (»Jardin de Valleri avec la gallerie«, die auf dem Stich offene Arkaden aufweist) und geschlossene Wandelhallen (Gaillon). Ausführlich dokumentiert er die neunachsige Galerie im linken Flügel des Schlosses von Verneuil, die durch ihre prunkvolle italianisierende, auch thematisch anspruchsvolle Fassadendekoration als Ort höfischer Repräsentation gekennzeichnet ist.<sup>91</sup>



4. Entwurf aus Philibert de l'Ormes »Nouvelles inventions pour bien bastir«, 1561 (Foto DE L'ORME 1988, *Nouvelles inventions*, S. 30)

Sebastiano Serlio war dazu prädestiniert, nicht nur den »italienischen Geschmack« nach Frankreich zu bringen, sondern auch die Traditionen des französischen Galeriebaus nach Italien zu vermitteln, hatte er doch selbst für Ancy-le-Franc und »Le Grand Ferrare« Galerien entworfen.<sup>92</sup> Das *Libro settimo*, in dem der 1554 verstorbene Serlio ähnlich wie später Du Cerceau »Modellhäuser« vorführte, kam posthum erstmals 1575 heraus.<sup>93</sup> Serlio präsentiert darin zwei ganz unterschiedliche Galerien. Die eine (mit den Maßen 13 × 66 *piedi* bei einer Höhe von 12 *piedi*) ist relativ klein und liegt über der Eingangsloggia der projektierten Villa.<sup>94</sup>

<sup>87</sup> DU CERCEAU (Ausgabe 1965), Nr. IX, XIII, XVII, XIX, XXIII, XXXII, XXXIII, XXXVIII, XL, XLIII, XLVII, L.

<sup>88</sup> DE L'ORME (Ausgabe 1988), *Premier Tome*, Livre 1, Chapitre VII, S. 15, 17f. (Raum D).

<sup>89</sup> DE L'ORME (Ausgabe 1988), *Nouvelles inventions*, Livre 1, Chapitre 21, S. 29v, 30r.

<sup>90</sup> DE L'ORME (Ausgabe 1988), *Nouvelles inventions*, Livre 1, Chap. 19, S. 27v.

<sup>91</sup> J.-A. Du Cerceau, *Les Plus Excellents Bastiments de France* [...] gravés en fac-simile par M.r Faure Dujarric [...], I, Paris 1868, unpaginiert (»Nachschöpfung« der Ausgabe Paris 1576).

<sup>92</sup> FROMMEL (S.) 1998, S. 171–208, 219–241. Siehe dazu auch den Beitrag von Sabine Frommel im vorliegenden Band (mit Abbildungen).

<sup>93</sup> BÜTTNER 1972b, S. 151.

<sup>94</sup> SERLIO (Ausgabe 1978), II, *Libro settimo*, Cap. XVIII, S. 42 und Abb. S. 43: »Sopra la loggia sarà una saletta, che in Francia si dice galleria, per spasseggiare«.



Fünf Fenster schauen auf den Vorplatz, möglicherweise waren zwei weitere Fenster an den beiden Stirnseiten vorgesehen. Der Zugang befindet sich gegenüber der Fensterwand an der Längseite der saalartig proportionierten Galerie. Die zweite von Serlio vorgeschlagene Galerie, sein Projekt für ›Le Grand Ferrare‹ in Fontainebleau,<sup>95</sup> folgt dem typisch französischen Modell, d.h. schließt an einen Privatraum (›rietrocamera‹) an, nimmt einen ganzen Flügel der U-förmigen Anlage ein und führt zur Kapelle. Die Maße, die das Serlio-Manuskript für diesen Raum angibt (20 × 107 *piedi*), entfielen in der Druckfassung zwar, doch bietet schon der Grundriß einen Eindruck von den gewaltigen Dimensionen.<sup>96</sup> Ein analog proportionierter Raum kann im *Libro settimo* (wie bei Du Cerceau) aber auch an der Stelle der Sala auftreten.<sup>97</sup>

Vincenzo Scamozzi, der für die zitierte Serlio-Ausgabe den Schlagwortindex erstellt hatte, dekretierte in *Dell'idea dell'architettura ideale* (1615), eine Galerie habe 12 bis 16 *piedi* breit, möglichst lang und entsprechend hoch zu sein. Sie diene der Promenade und der Konversation ebenso wie der Ausstellung von Kunstwerken, sei daher ebenso nützlich wie schmückend für den Adelspalast (›sono di grandissima comodità e accrescono meraviglioso ornamento alle fabbriche‹). Die Galerie, ein elitärer Ort für ›Signori e gran personaggi‹, dürfe nicht für jedermann zugänglich sein, müsse sich daher im Obergeschoß befinden. Die Galeriefenster sollen nur an einer Seite des Raumes liegen, möglichst nach Norden oder Osten weisen, einen schönen Ausblick bieten und so weit voneinander entfernt sein, daß man Kunstobjekte zwischen ihnen plazieren könne. Dieses Insistieren auf der Ausstellungsfunktion der Galerie ist neu in der Traktatliteratur: Scamozzi will die Galerie nicht (wie Philibert de l'Orme) der Kühle wegen im Norden lokalisieren, sondern weil Nordlicht die Kunstwerke am besten zur Geltung kommen läßt.<sup>98</sup> Genau diese Idee griff Giulio Mancini für seine *Considerationi* auf,<sup>99</sup> gefolgt von Henry Wotton (*The Elements of Architecture*, 1624) und John Evelyn.<sup>100</sup>

Die zunehmende Popularität von Galerien äußert sich in diversen Traktaten aus der Zeit um 1600. In dem unpublizierten Manuskript *Architettura di Pellegrino de Pellegrini pittore et architetto* (ca. 1587–1596) imaginierte Pellegrino

Tibaldi einen idealen Fürstenpalast, zu dem natürlich auch ›la nobil galeria‹ gehörte: An der Rückseite des Palastes über einer Portikus gelegen, schaute sie auf eine mit Kolonnaden, Statuen und Fontänen geschmückte Piazza, hinter der in der Ferne ein künstlicher See und der Garten sichtbar waren (Abb. 5, Nr. 28).<sup>101</sup> Bacon forderte in seinem Essay *On Building* (erstmalig gedruckt 1612) für das ideale Haus einen dreistöckigen Flügel, der aus Portikus, Galerie und Loggia bestehen solle.<sup>102</sup> 1627 schrieb der anonyme Autor eines Projektes für den Palazzo Barberini (vielleicht Cassiano dal Pozzo): ›conviensi ad ogni gran palazzo una galleria‹. Er wollte die Galerie in einem sehr langen Nordflügel am Garten unterbringen und darüber eine Bibliothek einrichten, der eine Wunderkammer angeschlossen worden wäre.<sup>103</sup>

Die engen Beziehungen zwischen Rom und Paris während des Barberini-Pontifikats machen es wahrscheinlich, daß die 1624 erstmals aufgelegte *Architecture française* von Louis Savot auch in Italien ihre Leserschaft fand. In den detaillierten Vorschriften zum Galeriebau vertrat Savot u.a. die Ansicht ›je länger, desto schöner‹: ›toutefois tant plus les galeries sont longues, tant plus sont-elles trouvées belles en France‹.<sup>104</sup> Gleiches gelte für die Höhe: Wenn möglich, solle die Galerie überwölbt und zweistöckig sein, ›comme aux salles Royales‹. Der Eingang habe in der Mitte der Schmalseite zu liegen (falls nicht, müsse symmetrisch daneben eine weitere Tür fingiert werden); das Zentrum der gegenüberliegenden Schmalseite bilde der Kamin, neben dem eine Tür in das anschließende ›cabinet‹ führe. Die Fenster der Galerie sollen gegeneinander versetzt sein, wohl um die Kunstwerke in den Fensterzwischenräumen optimal zu beleuchten.<sup>105</sup>

Der anspruchsvolle Vergleich mit den ›salles Royales‹ und die repräsentativen Dimensionen weisen darauf hin, daß die Funktion von Galerien als privater ›Freizeitraum‹ allmählich zurücktritt. Dafür spricht auch, daß Savot eine ansehnliche Treppe (›une assez belle montée‹) empfiehlt, durch die die Galerie unter Umgehung der Privatgemächer zu erreichen sei. Ferner schlägt er vor, die Galerie wie ein antikes Atrium, also wie einen öffentlichen Empfangsraum zu schmücken.<sup>106</sup>

Giuseppe Leoncini nennt 1679 in seinen *Istruzioni Architetoniche Pratiche* die Galerie an der Grenze zwischen

<sup>95</sup> FROMMEL (S.) 1998, S. 222–225.

<sup>96</sup> SERLIO (Ausgabe 1978), II, *Libro settimo*, Cap. XXIV, S. 56f.; Sebastiano Serlio, *Architettura civile. Libri sesto settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, hg. v. F. P. Fiore, Mailand 1994, S. 310f.

<sup>97</sup> SERLIO (Ausgabe 1978), II, *Libro settimo*, S. 212f. (Raum B).

<sup>98</sup> SCAMOZZI 1615, abgedruckt bei DE BENEDICTIS 1995, S. 236.

<sup>99</sup> MANCINI (Ausgabe 1956–1957), I, S. 144: ›si potrà fare una galleria in luogo commodo e di lume et aria buona, e battuta da tramontana e parata da scirocco‹. (Mancini schrieb das Manuskript zwischen 1614 und 1621, fügte bis 1630 Ergänzungen ein.)

<sup>100</sup> COOPE 1984, S. 449.

<sup>101</sup> SIMONCINI 1989, S. 114, 119, 132.

<sup>102</sup> Zitiert bei COOPE 1984, S. 448.

<sup>103</sup> WADDY 1990, S. 60; DE BENEDICTIS 1995, S. 100, 261f.

<sup>104</sup> Hierzu und zum folgenden SAVOT 1685, S. 99–102.

<sup>105</sup> Hiermit kodifiziert er nur eine etablierte, wohl von de l'Orme abzuleitende Praxis (COOPE 1986, S. 52). Siehe etwa die Galerie von Oiron, die bereits die geforderte Verteilung der Fenster aufweist: Jean Guillaume, *La Galerie du Grand Écuyer. L'Histoire de Troie au Château d'Oiron*, Chauray 1996, Grundrisse.

<sup>106</sup> SAVOT 1685, S. 101f.



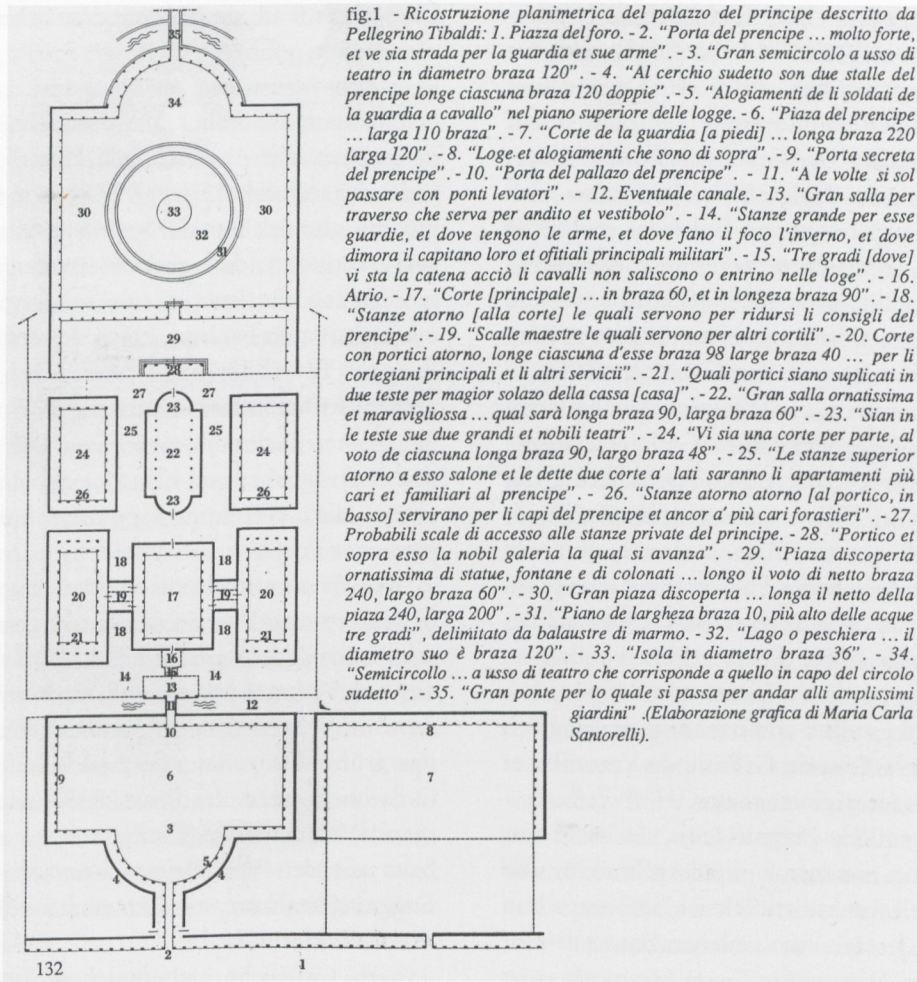


fig.1 - Ricostruzione planimetrica del palazzo del principe descritto da Pellegrino Tibaldi: 1. Piazza del foro. - 2. "Porta del principe ... molto forte, et ve sia strada per la guardia et sue arme". - 3. "Gran semicircolo a usso di teatro in diametro braza 120". - 4. "Al cerchio sudetto son due stalle del principe longe ciascuna braza 120 doppie". - 5. "Alogiamenti de li soldati de la guardia a cavallo" nel piano superiore delle logge. - 6. "Piazza del principe ... larga 110 braza". - 7. "Corte de la guardia [a piedi] ... longa braza 220 larga 120". - 8. "Loge et alogiamenti che sono di sopra". - 9. "Porta secreta del principe". - 10. "Porta del palazzo del principe". - 11. "A le volte si sol passare con ponti levatori". - 12. Eventuale canale. - 13. "Gran sala per traverso che serve per andito et vestibolo". - 14. "Stanze grande per esse guardie, et dove tengono le arme, et dove fano il foco l'inverno, et dove dimora li capitano loro et ofitali principali militari". - 15. "Tre gradi [dove] vi sta la catena acciò li cavalli non saliscono o entrino nelle loge". - 16. Atrio. - 17. "Corte [principale] ... in braza 60, et in longezza braza 90". - 18. "Stanze atorno [alla corte] le quali servono per ridursi li consigli del principe". - 19. "Scalle maestre le quali servono per altri cortili". - 20. Corte con portici atorno, longe ciascuna d'esse braza 98 large braza 40 ... per li cortegiani principali et li altri servicii". - 21. "Quali portici siano suplicati in due teste per magior solazo della cassa [casa]". - 22. "Gran sala ornatissima et maravigliosa ... qual sarà longa braza 90, larga braza 60". - 23. "Sian in le teste sue due grandi et nobili teatri". - 24. "Vi sia una corte per parte, al voto de ciascuna longa braza 90, largo braza 48". - 25. "Le stanze superior atorno a esso salone et le dette due corte a' lati saranno li appartamenti più cari et familiari al principe". - 26. "Stanze atorno atorno [al portico, in basso] servirano per li capi del principe et ancor a' più cari forastieri". - 27. Probabili scale di accesso alle stanze private del principe. - 28. "Portico et sopra esso la nobil galeria la qual si avvanza". - 29. "Piazza discoperta ornatissima di statue, fontane et di colonati ... longo il voto di netto braza 240, largo braza 60". - 30. "Gran piazza discoperta ... longa il netto della piazza 240, larga 200". - 31. "Piano de larghezza braza 10, più alto delle acque tre gradi", delimitato da balaustre di marmo. - 32. "Lago o peschiera ... il diametro suo è braza 120". - 33. "Isola in diametro braza 36". - 34. "Semicircolo ... a usso di teatro che corrisponde a quello in capo del circolo sudetto". - 35. "Gran ponte per lo quale si passa per andar alli amplissimi giardini". (Elaborazione grafica di Maria Carla Santorelli).

5. Rekonstruktion des in Pellegrino Tibaldi's »Architettura di Pellegrino de Pellegrini pittore et architeto« (ca. 1587–1596) beschriebenen Idealpalastes (Foto SIMONCINI 1989, S. 132)

öffentlichen und privaten Räumen eines Appartements und lokalisiert sie bewußt nicht am Ende der Raumsequenz, wo Galerien traditionellerweise ihren Platz hatten.<sup>107</sup> Er versteht Galerien als Ausstellungsräume, in denen es ihm (wie Scamozzi) vor allem auf die gute Beleuchtung ankommt: »Galerie, le quali sono di gran conseguenza nelle case grandi, per tenervi in esse Statue, Rilievi, Pitture, e altre cose

pretiose, e di gran valore, e studio, che ricercano un lume fermo, e non alterabile, questi luoghi devon' haver l'aspetto a Tramontana, perchè all'altre parti il Sole percuote, e refflette à qualche hora del giorno; di modo, che i lumi divengono molto alterabili, e tal volta privan la vista, che non può goder di quel bello di Pitture, e altri studij, che in tali luoghi, come tesori si conservano.«<sup>108</sup>

Um 1700 differenzieren die Traktate zwischen verschiedenen Arten von Galerien. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein befürwortete in seinem *Werk von der Architektur* (ca. 1684) die Schaffung von separaten Galerien speziell für Gemälde bzw. speziell für Skulpturen.<sup>109</sup> Roger North, dessen Schrift *Of Building* (ca. 1695/96) unpubliziert blieb, unterscheidet zwischen Galerien »for the private diversion of the master« und solchen, die in das Parade-Appartement einbe-

<sup>107</sup> LEONCINI 1679, Cap. XVIII, S. 34f.: »Passando adesso alla Pianta degl'Appartamenti Nobili, si costituiranno in esse li ricetti avanti alle Scale, le Sale, l'Antecamere, Gallerie, Camere, Gabbinetti, Scale secrete, & altre appartenenze«. Zur typischen Appartementstruktur des 17. Jahrhunderts, die Leoncini hier paraphrasiert, siehe WADDY 1990, S. 3–13. Leoncini schreitet in seiner Aufzählung von den öffentlichsten zu den privatsten Räumen fort und lokalisiert die Galerie quasi an der Schnittstelle beider Bereiche, noch vor der camera. Zur traditionellen Lage von Galerien am Ende des Appartements siehe zuletzt Monique Chatenet, »Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie«. Un luogo da passeggiare che in Francia si dice galeria«, *Bulletin monumental*, 166 (2008), S. 5–13.

<sup>108</sup> LEONCINI 1679, Cap. XIX, S. 35.

<sup>109</sup> LIEBENWEIN 1982, S. 502.



zogen seien; eine »state gallery« solle auf jeden Fall »pom-pous and large« aussehen.<sup>110</sup> Sowohl North als auch De Cordemoy (1706) betonten, daß die Galerie ein reiner Raum des herrschaftlichen Müßiggangs sei und keiner »praktischen« Funktion diene.<sup>111</sup> Ähnlich wie North bildete Nicodemus Tessin in seinem *Traictè dela decoration interieure* (1717) verschiedene Klassen von Galerien: »Salons et galleries magnifiques en architecture, peinture et sculpture« (Chapitre X), »Grandes galleries peintes« (Chapitre XI) und »Petites galleries peintes, et fort proprement ornées« (Chapitre XII). In die erste Kategorie fallen Galerien mit höchstem repräsentativen Anspruch, so die königlichen Galerien in Versailles und Stockholm, aber auch die Galleria Colonna in Rom. Sie sind für Tessin die Arena, wo Architektur, Malerei und Skulptur in idealer Weise wettstreitend zusammenwirken: »Pour l'union de ces trois Arts, je trouve, qu'aprez la Decoration interieure de grandes Eglises, il n'y en a point de plus avantageuse, que celle de grandes Galleries: Elles leurs fournissent un ample sujet d'emulation; et celles, ou l'Architecture, la Peinture et la Sculpture combattent, doivent avec justice estre regardées comme les plus Magnifiques; parmy les quelles la Grande Gallerie de Versailles et ses deux Sallons meritent le premier rang.«<sup>112</sup>

Tessins Ideal einer »gallerie magnifique«, die nicht nur Gefäß für eine Sammlung, sondern in ihrer Architektur und Ausstattung selbst ein Raumkunstwerk ist, konnte schon allein wegen der hohen Kosten eines solchen Baus nur sehr begrenzt Anklang finden. Dies mußte Tessin bereits ca. 1697 akzeptieren, als er den Auftrag zum Bau des Schlosses Roissy-en-France annahm. Der Bauherr Jean-Antoine de Mesmes ließ ihn in einer Denkschrift u. a. wissen: »l'on souhaite une petite gallerie qui est plus d'usage qu'une grande. M. de Mesme trouve qu'il seroit agreable qu'on y abordast par l'appartement du Maistre, et par quelqu'autre appartement Etranger pour la rendre d'un plus grand usage.«<sup>113</sup> De Mesmes wünschte sich seine Galerie folglich nicht als aufgeblasenen Selbstdarstellungsapparat oder einsamen Rückzugsraum, sondern als Treffpunkt und relativ kleinen, intimen Ort der Kommunikation – hier kündigt sich eine neue

Lebenskultur an, die sich mit dem Schlagwort Rokoko assoziieren läßt.

Nach diesem Überblick über Passagen der Kunst- und Traktatliteratur, die Anweisungen bzw. Idealvorstellungen betreffs der architektonischen Form von Galerien formulieren, möchte ich mich nun der Innenausstattung zuwenden. Es ist bemerkenswert, daß in den Schriften über Malerei die Beschäftigung mit Galerien wesentlich später als in den Architekturtraktaten einsetzt. Nach der ersten, eingangs zitierten knappen Erwähnung in Vasaris *Viten* fällt bei Paleotti, Lomazzo, Armenini und Zuccari das Wort Galerie nicht. Aus den frühen Galeriedekorationen läßt sich jedoch ablesen, daß Auftraggeber und Künstler sich an den Vorgaben orientierten, die die Traktate für galerieähnliche Räume wie Loggien oder Portiken bereitstellten.

Wie Vitruv und Plinius überliefern, wurden Wandelhallen bzw. Kryptoportiken in der Antike gern mit fingierten Landschaftsausblicken geschmückt.<sup>114</sup> Nachschöpfungen jener antiken Veduten hat es in Rom bereits seit dem Quattrocento in verschiedenen Räumlichkeiten gegeben,<sup>115</sup> so daß das frühe Auftreten von Landschaftsfresken in Galerien (z. B. im Palazzo dei Penitenzieri oder im Palazzo Giustiniani)<sup>116</sup> nicht zwangsläufig aus der antiken Kunstliteratur bzw. aus den Vorschriften Lomazzos und Armeninis zur Loggiengestaltung, sondern auch aus der malerischen Tradition zu erklären ist.<sup>117</sup>

Viele Geistliche hielten sich in ihren Galerien an Paolo Cortesi Rat (1510), »in peristyllis et ambulationibus« von Kardinalspalästen Szenen aus dem Alten Testament darstellen zu lassen.<sup>118</sup> Vielleicht rezipierten sie auch Erasmus von Rotterdam, der 1524 im *Convivium religiosum* das mit kirchengeschichtlichen Bildern dekorierte »ambulacrum« einer Humanisten-Villa beschrieb.<sup>119</sup>

Seit dem Tridentiner Konzil gewann die Teilung des Hauses in eine öffentliche bzw. private Sphäre zunehmend an Bedeutung. Gabriele Paleotti verurteilte 1582 die prominente Ausstellung »anstößiger« Bildwerke (z. B. Büsten antiker Kaiser, die Christen verfolgt hatten, oder »pitture ridicole«), gestattete es jedoch, solche Objekte »nelle camere private & luoghi appartati« zu Studienzwecken aufzubewahren.<sup>120</sup> In

<sup>110</sup> COOPE 1984, S. 449; COOPE 1986, S. 59.

<sup>111</sup> Jean Louis de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture* (Paris 1706): »Ces Galleries ne doivent point servir de Corridor pour mener à différentes chambres: parce qu'il n'est point à la bienséance qu'une chose faite uniquement pour la promenade des princes, serve de chemin ou de dégagement pour aller à des chambres.« (Zitiert bei BÜTTNER 1972b, S. 219, Anm. 224.)

<sup>112</sup> Nicodemus Tessin the Younger. *Sources Works Collections. Traictè dela decoration interieure 1717. Edited by Patricia Waddy with contributions by Bo Vahlne, Guy Walton, and Jan von Gerber*, Stockholm 2002, Chapitre X, S. 101–105.

<sup>113</sup> Ragnar Josephson, *L'Architecte de Charles XII. Nicodème Tessin à la Cour de Louis XIV*, Paris/Brüssel 1930, S. 35–46, 134.

<sup>114</sup> BÜTTNER 1972b, S. 131f.

<sup>115</sup> CIERI VIA 1988, S. IX–XI.

<sup>116</sup> S. 235f., Kat. Nr. 9 und 20. Eine Variante davon sind die Landkarten in der Galleria delle carte geografiche (Kat. Nr. 15).

<sup>117</sup> LOMAZZO (Ausgabe 1974), II, S. 301; ARMENINI (Ausgabe 1988), S. 208.

<sup>118</sup> Kathleen Weil-Garris u. John F. D'Amico, »The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's »De Cardinalatu««, in *Studies in Italian Art and Architecture 15<sup>th</sup> through 18<sup>th</sup> Centuries*, hg. v. H. Mil-lon, Rom 1980, S. 45–123, hier S. 91.

<sup>119</sup> GÖTZ 1980, S. 290. Beispiele: S. 234–241, Kat. Nr. 5, 8, 15, 17, 20, 31, 54 u. a.

<sup>120</sup> PALEOTTI (Ausgabe 1990), S. 134–137v, 201.



den Privaträumen könnten sie nämlich nur die Eingeweihten und Gelehrten sehen, die es durch ihre Bildung verstünden, diese Werke richtig zu bewerten, und so keinen seelischen Schaden nähmen: »perche la casa hà alcuni luoghi come publici, & altri privati, potrassi piu facilmente concedere ad una persona letterata & di giudicio, di poterle [le immagini] tenere ad uso buono in luoghi privati per sua commodità, che nei luoghi publici, come nelle loggie, sale, & cortili delle case, dove capitano altre persone.«<sup>121</sup> Vielleicht ließ Paleotti dieses ›Hintertürchen‹ in Gedanken an die eigene Galerie offen, die er sich in Rom eingerichtet hatte.<sup>122</sup>

Ähnlich wie Paleotti unterschied Lomazzo 1584 zwischen den repräsentativ auszustattenden Sälen und den privaten »luochi di piacere«. Zu letzteren rechnete er die Loggien sowie die »camere o loggie appartate, quali usano alcuni principi«, womit er vermutlich Galerien meinte. Diese seien genauso wie Loggien, nämlich mit »istorie di gioia e d'allegrezza«, zu dekorieren: Unter anderem schlägt er amouröse Episoden aus den *Metamorphosen* vor, »e chi non volesse rappresentare così fatte cose, potrebbe dipingere invece i tempi, le stagioni, i mesi e gli anni, et oltre di ciò i lor trionfi, i carri, gl'effetti, et appresso le tavole dei Dei.«<sup>123</sup> Diesem mythologisch-kosmologischen Schema folgten in der Tat zahlreiche Galerieausstattungen:<sup>124</sup> Im Privatbereich der Galerie waren auch zur Zeit der Gegenreformation laszive und antik-heidnische Bildthemen erlaubt.

Giulio Mancini achtete in seinen *Considerationi appartamenti alla pittura* (um 1620) ebenfalls darauf, den Bildern ihren schicklichen Ort zuzuweisen. Für öffentlich zugängliche Galerien empfahl er harmlose bzw. belehrende Darstellungen, während er die freizügigeren Szenen den »gallarie di giardini« zuordnete.<sup>125</sup> Falls der Raum nicht ausreiche, solle man eine weitere Galerie bauen, »et in quella si porran tutte le pitture che saranno avanzate alle sale e camere.«<sup>126</sup> Demnach hätten die gegenreformatorischen Bildverbote den ›Galerie-Boom‹ des späten 16. und 17. Jahrhunderts ausgelöst: Alles, was nach dem Gebot Paleottis aus den öffentlichen Sälen entfernt werden mußte,<sup>127</sup> fand in der Galerie ein Refugium.

Der Jesuit Ottonelli beklagte 1652, die Galerien seien voll von obszönen Bildern.<sup>128</sup> Möglicherweise angestachelt von seinem Co-Autor Pietro da Cortona, schlüpfte er dann aber durch dasselbe ›Hintertürchen‹ wie Paleotti: Da nicht jedermann in die Galerie gelange, schadeten die frivolen Stücke dort nicht. In der Galerie sei es ferner möglich, von Paleottis Kriterium abzuweichen, nur gleich würdige Objekte nebeneinander zu präsentieren: »par cosa lecita, che si pongano opere indifferenti, & anche fatte con qualche licenza in detti luoghi [gallerie, stanzini, camere da studio], ove servono alla grandezza, e magnificenza d'un gran palazzo; e non stanno esposte alla vista comune: e non si mostrano per lo più, se non à gl'intelligenti, ò ad altri desiderosi di vedere simili curiosità. E così tengo, che nelle Gallerie, e negli studij sia tollerabile la varietà dell'opere: che se ve ne sono delle licentiose, non nocono, ne scandalizzano gli Spettatori deboli di spirito, per essere in luoghi ritirati, e conservarsi lontane dalla comune frequenza.«<sup>129</sup>

Die seit Mitte des 16. Jahrhunderts praktizierte Aufbewahrung von Antiken in Galerien mußte aus der geschilderten gegenreformatorischen Perspektive besonders sinnvoll erscheinen, waren die heidnischen Bilder doch so dem öffentlichen Blick entzogen. Es steckt aber wohl mehr hinter dem Brauch, Galerien mit den Büsten oder Standbildern antiker Persönlichkeiten auszustatten: Galerien, die ja schon rein sprachlich mit Portiken gleichgesetzt werden konnten,<sup>130</sup> avancierten dadurch zum modernen Äquivalent antiker Wandelhallen.

Schon Alberti hatte hervorgehoben, daß Caesar die Standbilder verdienster Bürger in einer Portikus aufstellen ließ<sup>131</sup> und daß Antonius Caracalla sowie Severus in ihren Portiken die Triumphe ihrer Väter zur Darstellung brachten, während Agathokles dort seine eigenen Taten verherrlichte.<sup>132</sup> Armenini zitierte jenen Abschnitt 1587 in bezug auf die ideale Dekoration einer Loggia und führte als modernes Beispiel die Loggia der Villa Doria in Genua an, die die Helden der Familie als »diffensori & benefattori immortali della lor patria« feiere.<sup>133</sup> Genau dieselben antiken Ex-

121 PALEOTTI (Ausgabe 1990), S. 136v.

122 S. 238, Kat. Nr. 27.

123 LOMAZZO (Ausgabe 1974), II, S. 300f.

124 S. 236–241, Kat. Nr. 19, 21, 25, 35, 43, 45, 49, 56 u. a.

125 MANCINI (Ausgabe 1956–1957), I, S. 143: »[...] i paesaggi e cosmografie si metteranno nelle gallarie e dove puol andar ognuno; le lascive, come Veneri, Marte, tempi d'anno e donne ignude, nelle gallarie di giardini e camare terrene ritirate«.

126 MANCINI (Ausgabe 1956–1957), I, S. 144.

127 PALEOTTI (Ausgabe 1990), S. 134; OTTONELLI/BERRETTINI (Ausgabe 1973), S. 299, 324f.

128 OTTONELLI/BERRETTINI (Ausgabe 1973), S. 295. Siehe auch Joseph Connors, »Chi era Ottonelli?«, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale, (Roma-Firenze 12–15 novembre 1997)*, hg. v. C. L. Frommel u. S. Schütze, Martellago 1998, S. 29–35.

129 OTTONELLI/BERRETTINI (Ausgabe 1973), S. 315. So wie Ottonelli hier Paleottis Argumentation expressis verbis auf Galerien bezog, so erlaubte er auch in Galerien »ridicole Immagini«, die Paleotti »in luogo appartato & ritirato« geduldet hatte. Vgl. PALEOTTI (Ausgabe 1990), S. 201; OTTONELLI/BERRETTINI (Ausgabe 1973), S. 353.

130 Siehe oben S. 12.

131 Gemeint ist wohl das Augustusforum; vgl. Paul Zanker, *Forum Augustum. Das Bildprogramm*, Tübingen o. J. (1968); Paul Zanker, *Il Foro di Augusto*, Rom 1984.

132 BÜTTNER 1972a, S. 79; BÜTTNER 1972b, S. 136.

133 ARMENINI (Ausgabe 1988), S. 206f.



empla zog aber auch Antoine de Laval heran, als er im Jahr 1600 ein Programm für eine Galerie des Louvre unterbreitete: »Auguste fit ambellir le sien [portique] des statues de tous ceus qui avoient bien merité de la Republique: qui avoient aporté quelque avancemant à l'Empire du peuple Romain, avec des inscriptions contenans ce que châcun d'eus avoit fait de plus remarquable. [...] L'Empereur Antonin Caracalla fit peindre an son grand Portique les trionfes & gestes de son pere. Autant an fit Severus [...].«<sup>134</sup> Laval übersetzte das geschilderte Modell ins Moderne und veranlaßte die Ausmalung der Louvre-Galerie mit einem Zyklus der französischen Herrscher und ihrer Taten.<sup>135</sup> Henri de Sauval wiederholte in seiner Beschreibung jener Galerie wiederum den bekannten Passus über antike Portiken.<sup>136</sup>

Lavals Text, 1605 veröffentlicht, wurde laut Julian Kliemann sogleich bei der Ausstattung der Turiner Galerie rezipiert, für die Federico Zuccari ebenfalls aufwendige Herrscherporträts als Wandfresken vorschlug.<sup>137</sup> Vielleicht in Gedanken an Turin oder an die Galerien in Sabbioneta bzw. in den Uffizien, wo antike Büsten und Porträts moderner *uomini illustri* einander gegenüberstanden,<sup>138</sup> forderte Scamozzi 1615 für die Dekoration einer Galerie Skulpturen, Reliefs und Bildnisse eminenter Zeitgenossen.<sup>139</sup> In ähnlicher Weise wollte Savot 1624 die Galerie nach Art eines antiken Atriums ausgestattet sehen, »c'est à dire des tables Genealogiques, des bustes & des portraits des Ancestres, des marques de leurs alliances, de leurs dignitez, & de leurs belles actions.«<sup>140</sup>

Atrien und Portiken waren öffentliche Räume; daher hatte Ottonelli dafür plädiert, die allgemein zugänglichen Teile eines Hauses nach dem Muster von Atrien zu dekorieren.<sup>141</sup> Es zeigt sich also, daß man für die Gestaltung von Galerien auf zwei ganz unterschiedliche Ideen zurückgriff, die beide parallel zueinander die Kunstliteratur durchziehen: Einerseits gilt die Galerie als zurückgezogener Privat-

raum, in dem auch unschickliche Bilder hängen dürfen, andererseits verrät die Anlehnung an die Dekoration antiker Portiken den Anspruch der Galerie auf öffentlich-repräsentative Wirkung – eine Dualität, die wohl damit zusammenhängt, daß der Galerie-Prototyp Loggia je nach Lage im Palastorganismus ebenfalls sowohl ein öffentlicher als auch ein privater Raum sein kann. Letztlich bestand dieser Gegensatz bereits in der Antike, denn neben den öffentlich-repräsentativen Portiken existierten auch mit Landschaften geschmückte private Kryptoportiken. Auf den diesbezüglichen Quellen fußend bzw. von unterschiedlichen Funktionen der Loggia ausgehend, entwickelten Lomazzo und Armenini ihre gegensätzlichen Dekorationskonzepte, die beide für Galerien prägend wurden.<sup>142</sup>

Im 17. Jahrhundert setzte sich in Italien mit Baglione, Bellori und Baldinucci das biographische Modell der Kunstgeschichtsschreibung durch.<sup>143</sup> Systematisch verarbeitende Traktate wie diejenigen Lomazzos und Armeninis fanden keine Nachfolge. Die etwas allgemeiner angelegten Kunstschriften des Seicento wie Scannellis *Microcosmo della Pittura* (1657) oder Scaramuccias *Finezze de' pennelli italiani* (1674) verbanden das sprunghafte Procedere der Guidenliteratur mit einem dominanten Interesse für künstlerische Schulen, das bereits bei Vasari oder in Lomazzos *Idea del Tempio della Pittura* angelegt war. Unter diesen Umständen fehlen in der zweiten Jahrhunderthälfte normative Aussagen über die Ausmalung von Galerien. Wie nach damaligen Vorstellungen eine ideale Galerie aussehen sollte, verraten die Viten bzw. Guiden, indem sie bestimmte Raumgestaltungen besonders hervorheben. Eine detaillierte Analyse dieser Schriften ist hier nicht zu leisten; es mag genügen darauf hinzuweisen, daß sowohl Scannelli als auch Scaramuccia die Galleria Farnese in Rom als einen unüberbietbaren Gipfel der Kunst priesen.<sup>144</sup> Die Stichpublikationen von Carlo Cesio (1657) bzw. Pietro Aquila (1674) sowie Belloris Ek-

<sup>134</sup> Jacques Thuillier, »Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV«, in *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, hg. v. A. Châtelet u. N. Reynaud, Paris 1975, S. 175–205, hier S. 198.

<sup>135</sup> SABATIER 1986, S. 283–287.

<sup>136</sup> MAC GOWAN 1985, S. 413.

<sup>137</sup> Julian Kliemann, »Federico Zuccari e la Galleria grande di Torino«, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana (Rom – Florenz, 23.–26. 2. 1993)*, hg. v. M. Winner u. D. Heikamp (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Band 32, 1997/1998), München 1999, S. 317–346, hier S. 341–343. Siehe dazu auch den Beitrag von Thomas Kirchner im vorliegenden Band, speziell S. 339–341.

<sup>138</sup> BAROCCHI 1983, S. 56f.; Chiara Tellini Perina, *Sabbioneta*, Mailand 1991, S. 59.

<sup>139</sup> DE BENEDICTIS 1995, S. 236.

<sup>140</sup> SAVOT (Ausgabe 1685), S. 101 f.; der Kommentar »c'est à dire« usw. ist von Blondel.

<sup>141</sup> OTTONELLI/BERRETTINI (Ausgabe 1973), S. 356.

<sup>142</sup> Wie oben dargelegt, rechnet Lomazzo die Loggia zu den beim Garten gelegenen »luochi di piacere« und projiziert eine entsprechend heitere Ausmalung, während Armenini für die öffentlichen, der Sala vorgelagerten Loggien eine portikusähnliche Dekoration wünscht, die die rühmenden Bildthemen der Sala aufnimmt.

<sup>143</sup> Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, S. 410–425.

<sup>144</sup> Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura (Cesena 1657)*, Reprint Bologna 1988, I, S. 344f.: »[...] e questa [Galleria Farnese] in fatti è l'opera singolare de gli hodierni, come le stanze citate di Raffaello frà li moderni, e queste a proportione sono nella Pittura le maggiori eccellenze della Città di Roma, e dell'Universo tutto.« Luigi Scaramuccia, *Le finzze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino (Pavia 1674)*, hg. v. G. Giubbini, Mailand 1965, S. 23 (über die Galleria Farnese): »un esemplare di perfettione, ed'uno specchio, e guida per tutti [...]«.



phrasen taten ein übriges, jene Galerie zum künstlerischen Maßstab werden zu lassen.<sup>145</sup>

Bezüglich der Präsentation von Kunstobjekten in Galerien hält die Kunstliteratur unterschiedliche Vorschriften bereit. In einer 1613 verfaßten dichterischen Beschreibung der Borgo-Galerie von Kardinal Scipione Borghese<sup>146</sup> entschuldigt sich der Autor, Scipione Francucci, daß er die Kunstwerke in seinem Opus nach thematischen Kriterien gruppierte, obwohl sie in Wirklichkeit nach primär formalen Gesichtspunkten angeordnet waren: »Degno anco à mio parere sono di non picciola scusa se non hò sempre collocate, et accompagnate le Pitture e le Sculture nell'Opera mia conforme à quell'ordine, col quale stanno maravigliosamente disposte nella stessa Galleria; perche altr'ordine richiedeva tal volta la Galleria, dovendosi quivi haver riguardo alla proportione dei Quadri, alla conformità delle statue, alla grandezza delle stanze et all'eccellenza de gli Artefici; et altro ne voleva la Poesia riguardando la qualità de i soggetti, la continuatione dell'Istorie, e la varietà del diletto.«<sup>147</sup>

Während nach Ansicht Scipione Borgheses also Bild- und Raumformate, Korrespondenzen zwischen Malerei und Skulptur sowie die Qualität der Werke bei deren Ausstellung zu berücksichtigen waren, propagierte Giulio Mancini (um 1620) eine thematisch, chronologisch und stilistisch durchdachte Hängung »secondo le materie, il modo del colorito, il tempo nel quale [le pitture] sono state fatte e della scuola secondo la quale sono state condotte«, aufgelockert durch die Kombination verschiedener Schulen desselben Jahrhunderts, da derartige »varietà« mehr ästhetisches Vergnügen bereite.<sup>148</sup>

Wie oben geschildert, durfte Ottonelli zufolge bunte Vielfalt in der Galerie regieren, das Heiligenbild neben lasziven und komischen Darstellungen hängen.<sup>149</sup> Boschini wandte sich 1660 jedoch gegen eine solche Auffassung und sprach sich für die Verbannung der niedrigen Gattungen aus der Galerie aus.<sup>150</sup> Ähnlich äußerte sich 1675 ein englischer Autor: »Histories, grave stories and the best works become galleries; where one may walk and exercise their senses in viewing, de-

lighting, judging and censoring.«<sup>151</sup> Dieses wiederum vom Typus der »Portikus-Galerie« ausgehende Urteil des Briten leitet durch seine Definition idealer Galerie-Funktionen zum nächsten Abschnitt über, der die Nutzung von Galerien behandelt.

#### Nachrichten über die Nutzung von Galerien

Die frühesten Galerien waren Verbindungsgänge, die dazu dienten, trockenen Fußes von einem Palastbereich zum anderen zu gelangen, etwa von den Wohnräumen zur Kapelle.<sup>152</sup> Nach und nach bürgerte es sich ein, in diesen Korridoren auf und ab zu spazieren, wenn das Wetter den Aufenthalt im Freien verbot. Ihre Lage am Ende des Appartements charakterisierte die meisten Galerien des 15. und 16. Jahrhunderts als Privaträume des Hausherrn, der dort Ruhe und Entspannung suchte; bei besonderen Gelegenheiten wurden sie jedoch auch größeren Gesellschaften zugänglich gemacht.<sup>153</sup> Man konnte in der Galerie gemeinsam promenieren und Konversation betreiben, sich am Ausblick auf den Garten erfreuen, tanzen, sich im Spiel körperlich erüchtigen oder gar Schießübungen durchführen.<sup>154</sup>

In stilleren Stunden war die Galerie ein Ort des Nachdenkens. Da sein Geist im Auf- und Abgehen besser arbeite als beim Stillsitzen, wünschte Montaigne seine Bibliothek mit Galerien zu verbinden.<sup>155</sup> In Ancy-le-Franc wollte Serlio ebenjene Disposition im *piano nobile* verwirklichen,<sup>156</sup> und auch Philibert de l'Orme sah in seinen *Nouvelles inventions pour bien bastir* (1561) die Nachbarschaft von Galerie und Bibliothek vor.<sup>157</sup> Im Palazzo Spada existierte tatsächlich eine »Galleriola accanto la libreria«.<sup>158</sup> Zwei mit Büchern gefüllte Schränke in der Spada-Galerie unterstrichen deren Anspruch als Studienort,<sup>159</sup> während es in der Galleria Mattei Schreibutensilien gab.<sup>160</sup> Ab 1621 nutzte Kardinal Scipione eine »ga-

<sup>151</sup> COOPE 1984, S. 450.

<sup>152</sup> GUILLAUME 1993, S. 33; Hans Lange, »Gasse, Gang und Galerie – Wegenetz und Inszenierung des *piano nobile* in der Stadtresidenz«, in *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, hg. v. I. Lauterbach, K. Endemann u. C. L. Frommel, München 1998, S. 151–162, hier S. 156, 158. Die in Frankreich absolut gängige Verbindung von Galerie und Kapelle fand in Italien kaum Nachfolge.

<sup>153</sup> GUILLAUME 1993, S. 39.

<sup>154</sup> COLVIN 1982, S. 17; GUILLAUME 1993, S. 38.

<sup>155</sup> GUILLAUME 1993, S. 38.

<sup>156</sup> FROMMEL (S.) 1998, S. 171 f.

<sup>157</sup> DE L'ORME (Ausgabe 1988), *Nouvelles inventions*, Livre 1, Chapitre 21, S. 29 v.

<sup>158</sup> Roberto Cannatà u. Maria Lucrezia Vicini, *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Rom 1992, S. 169–178 (Inventar von 1759).

<sup>159</sup> Ibidem, S. 59 (Inventar von 1661).

<sup>160</sup> Gerda Panofsky-Soergel, »Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11 (1967/68), S. 109–188, hier S. 148.

<sup>145</sup> *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci disegnata et intagliata da Carlo Cesio*, Rom 1657 (Text v. Giovanni Pietro Bellori); Petro Aquila, *Galeriae Farnesianae Icones* [...], Rom 1674. Siehe dazu auch den Beitrag von Christina Riebesell im vorliegenden Band.

<sup>146</sup> S. 238, Kat. Nr. 33.

<sup>147</sup> Zitiert bei Katrin Kalveram, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*, Worms 1995, S. 36.

<sup>148</sup> MANCINI (Ausgabe 1956–1957), I, S. 144 f. Siehe auch Frances Gage, *Giulio Mancini's »Considerazioni sulla pittura«. Recreation, manners and decorum in seventeenth-century Roman picture galleries*, Diss. The Johns Hopkins University, Baltimore 2000.

<sup>149</sup> OTTONELLI/BERRETTINI (Ausgabe 1973), S. 314 f.

<sup>150</sup> Abgedruckt bei DE BENEDICTIS 1995, S. 242.



lerietta« des Palazzo Borghese als Studiolo.<sup>161</sup> Wenig später ließ sich Kardinal Mazarin, verschiedene Aspekte seiner Bildung thematisierend, in einer Studierstube porträtieren, an die sich im Hintergrund die Kunstgalerie anschließt.<sup>162</sup>

Im Vatikanpalast boten die an die Bibliothek angrenzenden, teilweise aufwendig dekorierten Korridore dem *studioso* die Möglichkeit, seine Gedanken im Hin- und Hergehen zu ordnen.<sup>163</sup> Daß die Promenade in der Galerie das Denken anregen sollte, betont eine Inschrift in der ein Stockwerk höher gelegenen Galleria delle Carte geografiche: Die gemalten Landkarten mögen dem Betrachter zum Nutzen gereichen, indem sie ihm die Orte und Taten der Heilsgeschichte nahebringen, heißt es dort.<sup>164</sup>

Die Inschriften des Antikenhofes im römischen Palazzo Della Valle-Capranica fassen gut zusammen, was man im 16. Jahrhundert als die Aufgaben einer Kunstsammlung ansah: »Zum Vergnügen der Freunde und zur Erbauung der Besucher«, »Als Pflegestätte der antiken Dinge und als Unterstützung für Maler und Dichter«, »Dem Andenken an die Vorfahren und der Nachahmung durch die Enkel«.<sup>165</sup> Dies läßt sich auch auf die Funktion von Galerien, die eine Kunstsammlung enthielten, und insbesondere natürlich auf Antikengalerien übertragen.

Nach dem Vorbild antiker Portiken konnten Galerien die Erinnerung an große Momente der Vergangenheit bzw. an illustre Ahnen wachhalten und so zur Nachahmung derselben anregen<sup>166</sup> – einerseits durch Porträts der Vorfahren oder Darstellungen von deren Taten, andererseits aber auch durch die Kunstsammlung als ganze, die auf die Sammlerpersönlichkeit zurückverwies. Letzteren Aspekt arbeitete Girolamo Borsieri in einem Brief von 1621 heraus: Wie früher durch Kriegstaten könne sich ein Adliger heutzutage durch seine Kunstsammlung einen unsterblichen Ruf erwerben, wie man am Beispiel Scipione Borgheses sehe, schrieb der künstlerische Berater Federico Borromeos.<sup>167</sup> Von je-

nem Gedanken war offenbar der Architekt Martino Longhi beseelt, als er seinen Erben 1656 testamentarisch auftrug, eine Galerie mit seinen Büchern und Kunstobjekten auszustatten.<sup>168</sup> Die Einrichtung öffentlicher Galerien bzw. Museen aus dem Nachlaß von Niccolò Gaddi<sup>169</sup> bzw. Alfonso Donnini<sup>170</sup> scheint derselben Idee zu folgen, die Galerie auch zu einem Gedächtnisort für den Stifter zu machen.

Die anderen in den Inschriften des Antikenhofes Della Valle-Capranica formulierten Funktionen einer Kunstsammlung (»Zum Vergnügen der Freunde und zur Erbauung der Besucher« bzw. »Als Pflegestätte der antiken Dinge und als Unterstützung für Maler und Dichter«) waren ebenfalls für Galerien relevant. Die Kunstsammlung blieb nicht nur dem privaten Vergnügen des Besitzers vorbehalten, sondern wurde stolz den Gästen vorgeführt. Die Guiden-Literatur besagt, daß viele Galerien zumindest ab Mitte des 17. Jahrhunderts für ein größeres Publikum zugänglich waren.<sup>171</sup> Reiseberichte komplettieren das Bild: Fremde Adlige, aber auch mit Empfehlungsbriefen versehene Hofkünstler wie Nicodemus Tessin oder Robert de Cotte erhielten Zutritt zu den meisten Galerien.<sup>172</sup> Fabrizio Colonna erlaubte den Pensionären der französischen Akademie, in seiner Galerie zu studieren, worüber sich Akademiedirektor Vleughels 1730 sehr befriedigt zeigte.<sup>173</sup> Indem Galerien dem engeren Freundeskreis ebenso wie der breiteren Öffentlichkeit offenstanden, konnten sie dazu dienen, die aktuelle Kunstszene zu inspirieren und zugleich den Reichtum bzw. Geschmack des Sammlers publikumswirksam zu demonstrieren. Entsprechend interpretierte der Jesuit Ottonelli 1652 die Kunstwerke in Galerien als Statussymbole: »servano alla grandezza, e magnificenza d'un gran Palazzo«.<sup>174</sup>

<sup>161</sup> WADDY 1990, S. 60.

<sup>162</sup> Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven 1980, Plate 26a; Elisabeth Oy-Marra, »Zu den Fresken des Parnas und des Parisurteils von Giovanni Francesco Romanelli in der Galerie Mazarin in Paris«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1994), S. 170–200. Siehe dazu die Abbildung im Beitrag von David Watkin (S. 188, Abb. 4).

<sup>163</sup> José Ruyschaert, »La Biblioteca Apostolica Vaticana«, in *Il Vaticano e Roma cristiana*, Vatikanstadt 1975, S. 307–333; Olivier Michel, »Exempla virtutis« à la gloire de Pie VI«, *Bollettino. Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, 3 (1982), S. 105–141; Carlo Pietrangeli, *I musei vaticani. Cinque secoli di storia*, Rom 1985, S. 29–32, 38, 45–52, 64–74, 79, 84–87, 93, 117–141.

<sup>164</sup> BÜTTNER 1972b, S. 154.

<sup>165</sup> Zitiert bei FROMMEL (C. L.) 1973, II, S. 353. Siehe auch die Abbildung dieses Antikenhofes im Beitrag von David Watkin (S. 190, Abb. 9).

<sup>166</sup> BÜTTNER 1972b, S. 131, 134, 136. Siehe oben S. 21 f.

<sup>167</sup> DE BENEDICTIS 1995, S. 238–240.

<sup>168</sup> Vincenzo Golzio, »Il testamento di Martino Longhi juniore (Da documenti dell'Archivio di Stato in Roma)«, *Archivi*, Serie II, 5 (1938), S. 140f., 207f.

<sup>169</sup> DE BENEDICTIS 1995, S. 65.

<sup>170</sup> BELLORI (Ausgabe 1976), S. 42.

<sup>171</sup> Vor allem die Romführer von BELLORI 1664, ROSSINI 1693 und PINAROLI 1725 bieten exakte Beschreibungen zahlreicher Galerien. Es hing selbstverständlich ganz von der Willkür der Galeriebesitzer ab, wer tatsächlich Einlaß erhielt.

<sup>172</sup> Pierre Clément (Hg.), *L'Italie en 1671. Relation d'un voyage du Marquis de Seignelay [...]*, Paris 1867. Der Marquis hatte als Sohn Colberts natürlich enorme Privilegien; aber auch der anonyme französische Adlige, der Rom ca. 1676 besuchte, fand offene Türen vor: vgl. Joseph Connors u. Louise Rice (Hg.), *Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo insieme alle vedute romane di Lievin Cruyl*, Rom 1990. Siehe auch Osvald Sirén, *Nicodemus Tessin D. Y.: S Studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien*, Stockholm 1914; Bertrand Jestaz (Hg.), *Le Voyage d'Italie de Robert de Cotte. Étude, édition et catalogue des dessins*, Paris 1966; Merit Laine u. Börje Magnusson (Hg.), *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Travel Notes 1673–77 and 1687–88*, Stockholm 2002.

<sup>173</sup> MONTAIGLON/GUIFFREY 1887–1912, VIII, S. 134, 140.

<sup>174</sup> OTTONELLI/BERRETTINI (Ausgabe 1973), S. 315.



In Florenz gab es wohl die erste Galerie, in der außer Kunststudium auch Kunstproduktion erfolgte: Während im linken Obergeschoß der Uffizien Antiken und Porträts zu besichtigen waren, hatten im rechten Obergeschoß der sogenannten »Galleria« ausgewählte Kunsthandwerker ihre Werkstätten – was die Galerie zu einem Laboratorium für die Erfindung immer neuer kurioser Objekte und damit zu einer modernen Form der Wunderkammer machte.<sup>175</sup> In Paris logierten Künstler unter der Grande Galerie des Louvre,<sup>176</sup> die sie ab 1699 für jährliche Ausstellungen nutzen durften.<sup>177</sup> Die Verbindung von herrscherlicher Galerie und Ateliers veranschaulichte in beiden Fällen die großzügige Kunstförderung der Medici bzw. Bourbonen.

Als Bernini 1665 Paris besuchte, bekam er die Galerie des Hôtel de Frontenac als Arbeitsplatz zur Verfügung gestellt. Bei dieser Gelegenheit erklärte er, daß er auch zu Hause in Rom seine Entwürfe in einer Galerie entwickle – und zwar, indem er sie dort direkt auf die Wände skizziere.<sup>178</sup> Berninis Gehilfe Matthia De' Rossi, der den Meister nach Paris begleitet hatte, richtete sich nach seiner Rückkehr eine »galleriola« als Architekten-*studio* ein.<sup>179</sup> Giovanni Battista Foggini erkor sich ebenfalls eine Galerie zur Werkstatt: die ehemalige Loggia Rucellai, »chiusa nel 1677, e trasformata in studio dello scultore G. B. Foggini«. <sup>180</sup>

In Galerien wurde aber nicht nur bildende Kunst geschaffen, sondern auch werdende Kunst gebildet besprochen. Großherzog Ferdinando I. de' Medici »andò a mangiare in Galleria et stette tutto di quivi attorno a disegni et modelli della sua Capella«. <sup>181</sup> Alexander VII. vermerkte in seinem Tagebuch wiederholt, daß er in der Quirinalgalerie Modelle begutachtete, Kunstprojekte diskutierte und dort sogar selbst entwerfend tätig wurde. Wenige Beispiele mögen

dafür genügen: »vediamo in Galleria la Rotonda fatta di creta« (28. September 1662), »siamo con l'Allatio e col Favoriti poi col Cardinale in Galleria a veder la Cassa di bronzo dorato per l'altare della Cappella del Duomo di Siena« (30. Oktober 1662), »passeggiamo a 23 hore per la galleria e [...] dissegiamo l'occhio della Rotonda col P. Bicchì« (4. Dezember 1662), »a 23 hore è da noi don Mario e andiamo in Galleria a vedere la distesa dell'occhio della Rotonda« (5. Dezember 1662), »Avanti pranzo vediamo in Galleria il modello di tutto il duomo fatto 180 anni sono« (26. Juni 1663) etc.<sup>182</sup> Später stellte Benedikt XIII. in der Quirinalgalerie Wettbewerbsmodelle für die Lateranfasade öffentlich zur Debatte.<sup>183</sup>

Die Tagebucheinträge Alexanders VII. machen einmal mehr darauf aufmerksam, daß Galerien nicht dem einsamen Genuß, sondern dem kultivierten Gespräch über Kunst dienten. Für Scamozzi ist die Galerie per definitionem ein Gemeinschaftsraum (»per trattarsi a passeggio i personaggi nelle corti«), in dem die Kunstwerke Gesprächsstoff liefern: »che danno materia di ragionare«. <sup>184</sup> Entsprechend wählte Mademoiselle de Scudéry als Titelbild für ihre *Conversations* (1685) die Spiegelgalerie von Versailles, wo der Hof de facto viele Stunden im sozialen Beisammensein verbrachte.<sup>185</sup> Als idealer Ort der Zusammenkunft begegnen Galerien auch in zahlreichen Dramen bzw. Bühnenbildern des Seicento.<sup>186</sup>

Mitte des 17. Jahrhunderts fingierte Pierre Le Moyne eine literarische Galerie, die er als den bevorzugten Treffpunkt für Menschen aller Couleur ansah: Während die Kirche nur Fromme, die Akademie nur Philosophen anziehe, könne man in der Galerie die meisten Menschen ansprechen, denn »la Curiosité y amenera des Devots et des Libertins, des Docteurs et des Cavaliers, des Philosophes et des Femmes«. <sup>187</sup> In Versailles trafen sich die Höflinge in der Gale-

<sup>175</sup> Siehe oben S. 13.

<sup>176</sup> Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris, et recherche des singularitez les plus remarquables qui se trouvent à present dans cette grande Ville*, I, Paris 1706, S. 99.

<sup>177</sup> Antoine Nicolas Dézallier d'Argenville, *Vies des fameux architectes, depuis la Renaissance des arts, avec la description de leurs ouvrages*, I, Paris 1788, 363; Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et graveure* [...], Paris 1699, Reprint Genf 1972, S. 259. Einen Blick in die erste Ausstellung im September 1699 gewährt ein Stich von 1700: PRÉAUD 1995, S. 116f.

<sup>178</sup> Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, hg. v. M. Stanič, Paris 2001, S. 48 (6. Juni 1665): »Etant [...] passés de sa chambre où nous étions alors dans sa galerie, il m'a dit qu'à Rome il en avait une dans sa maison, laquelle est presque toute pareille; que c'est là qu'il fait, en se promenant, la plupart de ses compositions; qu'il marquait sur la muraille, avec du charbon, les idées des choses à mesure qu'elles lui venaient dans l'esprit.« Vgl. auch Daniela del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il »Journal de voyage du Cavalier Bernin en France«*, Neapel 2007, S. 208f.

<sup>179</sup> S. 249, Kat. Nr. 106.

<sup>180</sup> Leonardo Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, I, Florenz 1972, S. 213.

<sup>181</sup> BORSI 1974, S. 284.

<sup>182</sup> Richard Krautheimer u. Roger B. S. Jones, »The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15 (1975), S. 199–233, hier Nr. 618, 626, 637, 638, 695.

<sup>183</sup> Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale »Augusta« di Perugia*, Treviso 1981, S. 239 (Vita des Antonio Valeri): »Successogli anche un caso curioso [...] in tempo che nella gran galleria del Quirinale stavano esposti a pubblica censura disegni e modelli dei concorrenti alla fabbrica della facciata di San Giovanni Laterano [...]«.

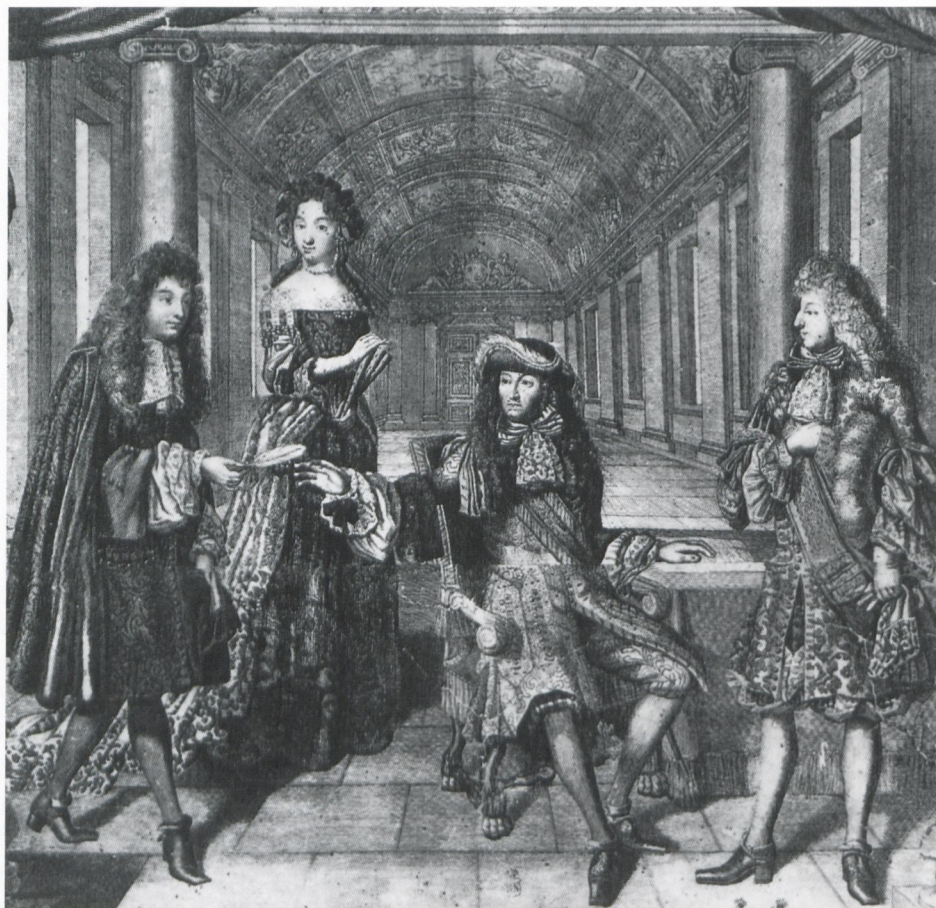
<sup>184</sup> SCAMOZZI 1615, abgedruckt bei DE BENEDICTIS 1995, S. 236.

<sup>185</sup> Hubert Locher, »Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini«, in *Werners Kunstgeschichte* 1990, Worms 1990, S. 1–46, hier S. 23, Abb. 24. Siehe auch die Abbildung des Stiches im Beitrag von Thomas Kirchner (S. 348).

<sup>186</sup> Per Bjurström, *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm 1966, S. 92, 96, 98 u.a.; STRUNCK 2007, S. 318, 319 Abb. 126, 320f.

<sup>187</sup> MAC GOWAN 1985, S. 414.





6. Unterzeichnung des Friedensvertrags von Nimwegen in einer Galerie, 1678  
(Foto Los Austrias 1993, S. 345, Kat. Nr. 365)

rie, um zu flanieren, zu sehen und gesehen zu werden, Informationen auszutauschen, Orden und heiratsfähige Kinder zur Schau zu stellen. Dabei konnten auch Konflikte ausgetragen und soziale Hierarchien in archaischer Manier demonstriert werden: So sah etwa am 18. November 1703 ein Augenzeuge in der Spiegelgalerie »le duc de Bourbon, fils du prince de Condé, lequel par galanterie donna un coup de pied dans le cul, bien serré, à un seigneur de la Cour de sa connaissance.«<sup>188</sup> Während Le Moynes hoffte, die Besucher seiner Galerie durch die Ausstellung tugendhafter Bilder von Exempla zu bessern,<sup>189</sup> sah die Realität offenbar anders aus!

In der Galerie wartete man, um zur Audienz vorgelassen zu werden;<sup>190</sup> informelle Audienzen und Verhandlungen in der Galerie selbst waren jedoch ebenso üblich. Colvin und

Coope haben dafür eine Reihe von Belegen aus dem englischen Sprachraum gesammelt.<sup>191</sup> 1527 empfing der französische König einen englischen Diplomaten in der Galerie des Schlosses von Compiègne und besprach sich mit ihm in einer Fensternische.<sup>192</sup> Roger North empfahl ca. 1695/96 den Bau von Galerien mit Erkern, in die man sich zur Unterhaltung zurückziehen könne.<sup>193</sup> Ein französischer Architekturtraktat von 1620 beschrieb die Funktion der Galerie als »un lieu qui n'est dédié à autre office que pour se promener le seigneur avec autre des ses amis qui là viendront voir et visiter pour communiquer d'affaires.«<sup>194</sup> Anna von Österreich beriet mit Mazarin in einer Galerie, von deren anderem Ende aus der Hof zuschaute;<sup>195</sup> Mademoiselle de Montpensier folgte ihrem Vorbild und konferierte jeden

<sup>188</sup> Béatrix Saule, *Versailles triomphant. Une journée de Louis XIV*, Paris 1996, S. 137, 140, 197 (Anm. 17).

<sup>189</sup> MAC GOWAN 1985, S. 414.

<sup>190</sup> BÜTTNER 1972b, S. 161; Deborah Marrow, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, Diss. University of Pennsylvania 1978, S. 66; Enzo Borsellino, »Le decorazioni settecentesche di palazzo Corsini alla Lungara«, in *Ville e palazzi. Illusione scenica e miti archeologici* (Studi sul Settecento Romano, 3), Rom 1987, S. 181–211, hier S. 183f., fig. 13.

Die Galerie des Palazzo Colonna-Barberini in Palestrina wurde gelegentlich als Vorraum ins Empfangszeremoniell eingebunden: WADDY 1990, S. 361.

<sup>191</sup> COLVIN 1982, S. 17, 19; COOPE 1986, S. 45, 47f., 60.

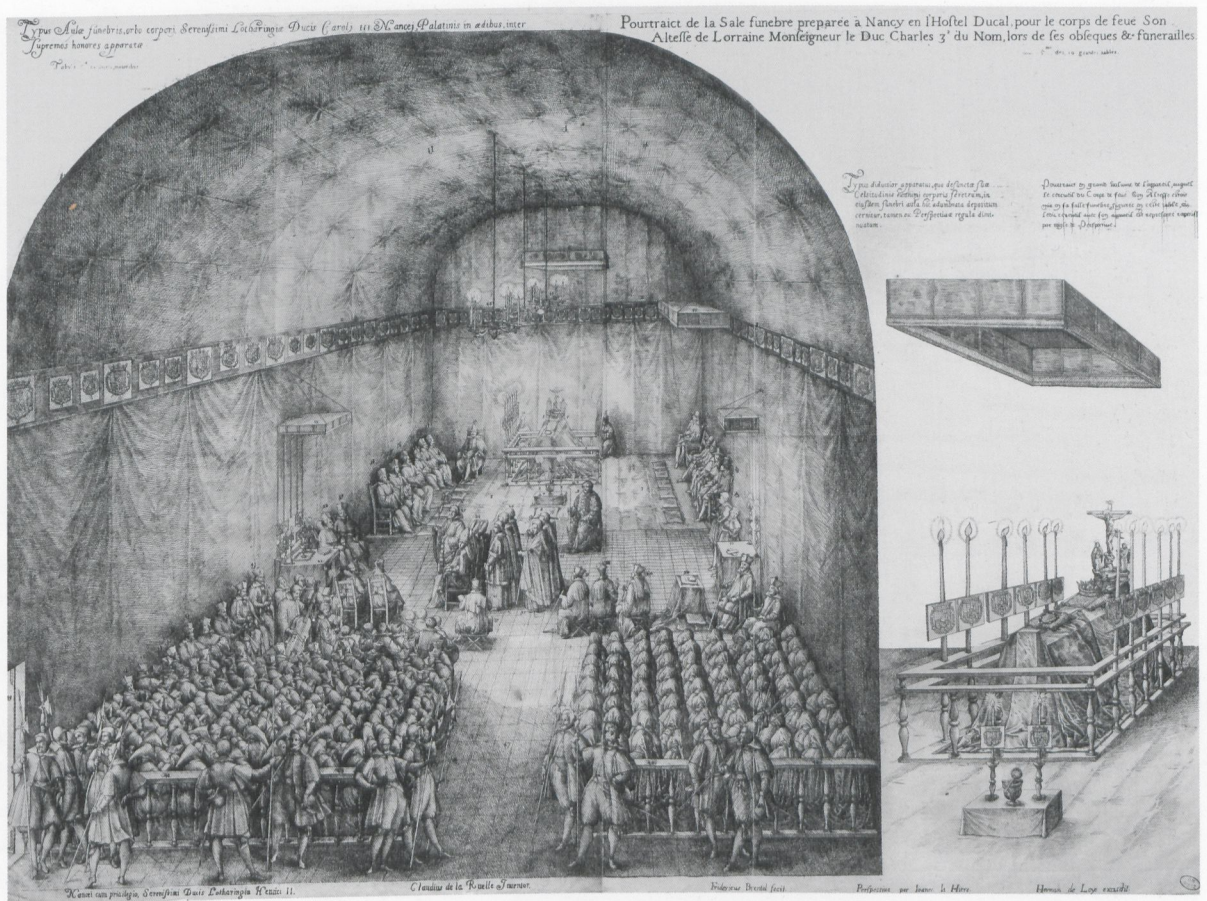
<sup>192</sup> COOPE 1986, S. 47.

<sup>193</sup> COOPE 1986, S. 59.

<sup>194</sup> Zitiert bei GUILLAUME 1993, S. 38.

<sup>195</sup> Olivier Bernier, *Ludwig XIV. Eine Biographie*, Zürich 1989, S. 33.





7. *Aufbahrung Charles' III. von Lothringen in der »Galerie des Cerfs« des Herzogspalastes von Nancy, 1608 (Foto MARTIN 2008, S. 27)*

Abend mit einem Verwalter in der Galerie,<sup>196</sup> die als »öffentlicher« Ort ein unverfängliches Zusammentreffen von Männern und Frauen ermöglichte.

Frei nach dem Vorbild Urbans VIII., der einem unwillkommenen Besucher 1626 unerbittlich die Schönheiten seiner neuen Residenz in Castelgandolfo zeigte, um ihm keinen Sitzplatz anbieten zu müssen,<sup>197</sup> konnten in der Galerie Personen empfangen werden, die man nicht in das privatere Audienz Zimmer bitten wollte.<sup>198</sup> Als große, relativ leicht zugängliche Räume eigneten sich Galerien ferner gut für Audienzen, an denen zahlreiche Personen teilnahmen. So gaben Ferdinando I. und Cosimo II. de' Medici Audienzen in der Uffiziengalerie,<sup>199</sup> und Papst Paul V. hielt 1608 in einer Galerie das *consistorium secretum* ab.<sup>200</sup> Nach dem Ende der Fronde triumphal nach Paris zurückgekehrt, emp-

fang Ludwig XIV. das Parlament in einer Galerie des Louvre;<sup>201</sup> 1657 heilte er durch Handauflegen »dans les Galeries du Louvre.«<sup>202</sup>

Audienzen in Galerien nahmen in Frankreich zunehmend offizielleren Charakter an: Die Galerie d'Apollon des Louvre, die Galerie des Ambassadeurs in den Tuileries und später auch die Spiegelgalerie von Versailles dienten Ludwig XIV. als Thronsäle.<sup>203</sup> Die Hofmaler stellten staatstragende

Hof-Diarist Cesare Tinghi, die öffentlichen Audienzen seien in einem bestimmten Zimmer des Uffizien-Gebäudes abgehalten worden: »S(ua) A(ltezza) udi messa a Santa Felicità poi andò in galleria dove nella stanza dov'è ritratto di marmo il re Filippo quivi con li suoi auditori diede udienza publica a ognuno.« (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, G. Capponi 261/1, c. 246r, 27.2.1609 stile comune).

<sup>200</sup> J. A. F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, Rom 1920, S. 7: »1608 Aprilis 28. Fuit consistorium secretum in palatio Apostolico, aula sive Gallaria nuncupata superiori apud aulam Clementinam.«

<sup>201</sup> Olivier Bernier, *Ludwig XIV. Eine Biographie*, Zürich 1989, S. 60.

<sup>202</sup> BURKE 1993, S. 190, Abb. 67.

<sup>203</sup> Louis Hauteceur, *L'Histoire des Châteaux du Louvre et des Tuileries*, Paris 1927, S. 117; Alfred Marie, *Naissance de Versailles. Le Château – les Jardins*, Paris 1968, II, Abb. S. 461, 462; BÜTTNER 1972b, S. 148; Nicolas Sainte Fare Garnot, »La Galerie des Ambassadeurs au Palais de Tuileries (1666–1671)«, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris 1978, S. 119–126, hier S. 120; BURKE 1993, S. 230.

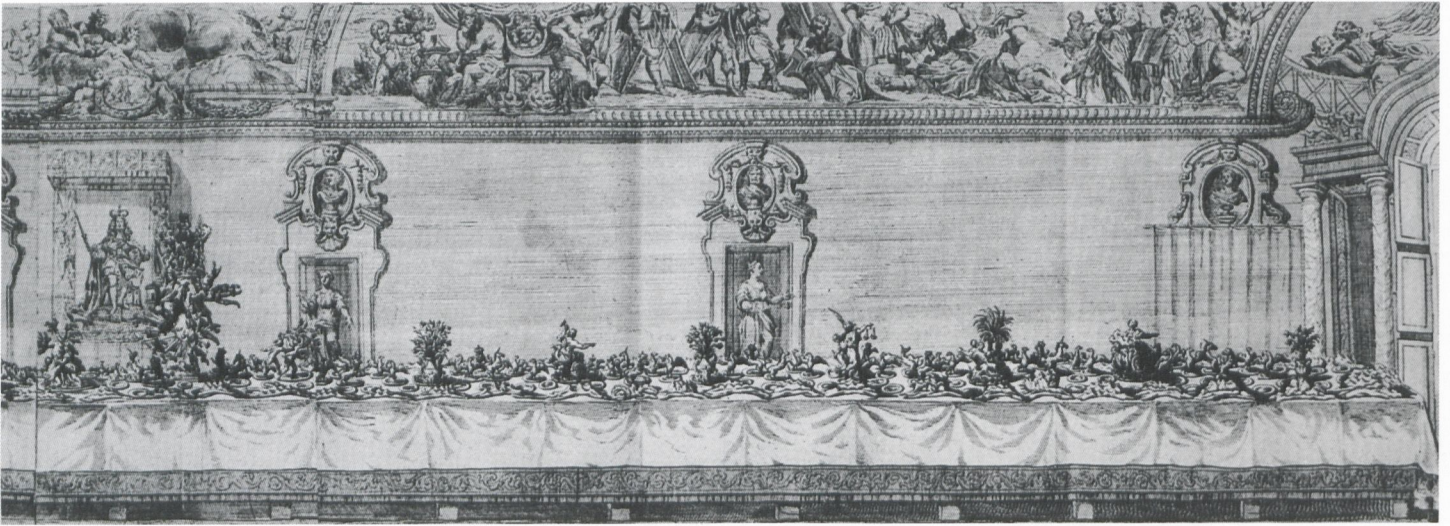
<sup>196</sup> GUILLAUME 1993, S. 38.

<sup>197</sup> BONOMELLI 1953, S. 51.

<sup>198</sup> PRINZ 1974, S. 214.

<sup>199</sup> Leon Satkowski, »The Palazzo Pitti: Planning and Use in the Grand-Ducal Era«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 42 (1983), S. 336–349, hier S. 343 (zu Ferdinando I.). Satkowski läßt es offen, wo genau die Audienzen stattfanden. Im Fall von Cosimo II. spezifiziert der





8. Bankett des Earl of Castlemaine in der Galleria Pamphilj in Rom, Detail, 1687 (Foto FAGIOLO DELL'ARCO 1997, S. 531)

Akte des Sonnenkönigs gern in Galerien dar: 1678 die Unterzeichnung des Friedensvertrages von Nimwegen (Abb. 6),<sup>204</sup> 1696 die Vergabe von »dignitez d'église et charges de l'état« und 1701 die Proklamation des Herzogs von Anjou zum spanischen König.<sup>205</sup> Daß 1608 Charles III. von Lothringen in der Galerie des Herzogspalastes von Nancy aufgebahrt lag (Abb. 7),<sup>206</sup> unterstreicht die Funktion von Galerien als Ort staatlicher Repräsentation. In diesem Sinne rechnete Jean-Baptiste Colbert »des galleries admirables« zu den Räumen, die die »majesté« eines Palastes ausmachten.<sup>207</sup> Claude Olry de Lorianes Gedicht *Le superbe dessein du Louvre* (1670) suggeriert, daß die Galerie d'Apollon die Funktion besaß, Besuchern Frankreichs Status als Kulturturnation vor Augen zu führen.<sup>208</sup>

Die französischen Adligen imitierten den König und werteten ihre Galerien ebenfalls zum repräsentativen Zentrum ihrer Paläste auf. Büttner hat in Anlehnung an Norbert Elias

dargelegt, wie die Galerie vor dem Hintergrund des sozialen Wandels in Frankreich (Stichwort: Übergang von der »feudalen« zur »aristokratischen« Gesellschaft) zum »unentbehrlichen Instrument der sozialen Selbstbehauptung« des Adels wurde.<sup>209</sup> Dabei scheint mir bemerkenswert, daß offenbar nur der König das Recht hatte, sich selbst im Bildprogramm der Galerie zu feiern; die Adligen wählten entweder »neutrale« Themen oder präsentierten sich als treue Gefolgsleute des Königs.<sup>210</sup> Viele französische Galerien betrieben in erster Linie die Verherrlichung des Königs und nur dadurch (sekundär) die Selbstdarstellung des Hausherrn.<sup>211</sup>

<sup>204</sup> *Los Austrias* 1993, S. 345, Kat. Nr. 365.

<sup>205</sup> PRÉAUD 1995, S. 108f., 118f.

<sup>206</sup> Paulette Choné, »Le frontispice de la Pompe funèbre du duc Charles III: pensée figurée et imaginaire matériel à la cour de Lorraine au début du XVII<sup>e</sup> siècle«, *RACAR (Revue d'art canadienne)*, 15 (1988), S. 7–18, hier S. 8; GUILLAUME 1993, S. 42 (Anm. 41). Im Lauf der Totenfeierlichkeiten wurde die Leiche Charles' III. in mehreren Räumen des Herzogspalastes zur Schau gestellt; bei dem Raum, den PRINZ 1988 (Abb. 57) als »Galerie« bezeichnet, handelt es sich nicht um die Galerie des Cerfs, sondern um den großen Festsaal. Vgl. MARTIN 2008, S. 23, 27.

<sup>207</sup> Charles Perrault, *Mémoires de ma vie. Précédé d'un essai d'Antoine Picon: ›Un moderne paradoxal‹*, Paris 1993, S. 163.

<sup>208</sup> Robert W. Berger, *The Palace of the Sun. The Louvre of Louis XIV.*, University Park/Pennsylvania 1993, S. 140. Die beiden letzten Zeilen des Gedichtes lauten (bezogen auf die Galerie): »Et vous fera connoître en fixant vos regards / Que la France est l'empire où regnent les beaux arts.«

<sup>209</sup> BÜTTNER 1972b, S. 160–162.

<sup>210</sup> Den Auftakt machte Philippe d'Orléans, der in seiner Galerie seinem Bruder, dem Sonnenkönig, huldigte. (Robert W. Berger, »Pierre Mignard at Saint-Cloud«, *Gazette des Beaux-Arts*, 121 [1993], S. 1–58, hier S. 16.) Die Duchesse de Montpensier plazierte an der Stirnseite ihrer Galerie als krönenden Abschluß eine Statue des Königs (KRAUSE 1996, S. 140). Der Abbé Gaultier richtete 1705 in seinem Landhaus eine »Galerie statuaire érigée à la gloire du Roy« ein, die Statuen des Königs, seiner Familie, seiner Tugenden, huldigender Nationen usw. enthielt. (François Souchal, »La ›nouvelle Rome‹. Réflexions sur la sculpture française sous le règne de Louis XIV«, *Gazette des Beaux-Arts*, 88 [1976], S. 161–166, hier S. 165f.) Ebenso widmete in Rom Mazarins Agent Elpidio Benedetti seine Galerie dem Lob der Königsfamilie. (Matteo Mayer, *Villa Benedetta* [...], Rom 1677.) Eine selbstbewußte Ausnahme ist die familiengeschichtliche Galerie von Henri-Jules de Condé in Chantilly: Spätestens 1686 bestellte er bei Sauveur Le Conte Schlachtengemälde, die die militärische Karriere des Grand Condé im Zeitraum 1640–1676 dokumentierten (KRAUSE 1996, S. 130f.).

<sup>211</sup> Ein hervorragender Überblick über französische Galeriedekorationen findet sich bei SABATIER 1986. Er weist darauf hin, daß die Minister des Königs wie Richelieu, Mazarin und Séguier auf ihre eigenen Verdienste anspielten, indem sie Erfolge des Königs darstellten. (SABATIER 1986, S. 288–291, 293.) Analog rückte Kriegsminister Louvois seine Taten ins rechte Licht, indem er seine Galerie in Meudon mit einem Zyklus zum Thema der königlichen Feldzüge in der Franche-Comté (1668) und in Holland (1673/74) ausstattete. (KRAUSE 1996, S. 180f.) In Imitation von Meudon legte sich ferner Louvois' Premier



Die aus den genannten Quellen ablesbare Tendenz, Galerien immer stärker als Repräsentationsräume zu nutzen, wird ferner dadurch bestätigt, daß Galerien die Funktionen der *sala grande* an sich zogen. In der *sala grande* eines Adelspalastes hatten sich traditionellerweise alle großen festlichen Ereignisse abgespielt: Bankette, Empfänge, Theateraufführungen.<sup>212</sup> Im folgenden seien Nachrichten angeführt, die die Nutzung von Galerien für ebene Zwecke belegen.

Sowohl im Pariser Hôtel Carnavalet als auch im römischen Palazzo Colonna war die Galerie mit einer Küche verbunden, was auf regelmäßige Feste in diesen Galerien schließen läßt.<sup>213</sup> In der Galleria Colonna fanden beispielsweise im 18. Jahrhundert Empfänge anlässlich der Präsentation der *China* statt: Der Contestabile Colonna überbrachte jährlich als Sonderbotschafter des spanischen Königs die *China*, den Tribut an den Papst für das Königreich Neapel, und lud anschließend zu einem Fest in der Galerie ein.<sup>214</sup> Während der Karnevalssaison gab es ebenfalls »rinfreschi« in jener Galerie.<sup>215</sup>

Die Tradition, in Galerien zu speisen, ist aber schon viel früher nachweisbar. Wenn der Großherzog der Toskana illustren Gästen die neuen Festungsanlagen und seinen Palast in Livorno vorführte, tafelte er anschließend mit ihnen in der dortigen Galerie.<sup>216</sup> Nach einem Gelage im Palazzo Pitti schlenderten 1608 die Medici und ihre Gäste durch den Korridor über den Arno in die Uffizien, wo sie in der Galerie



9. Taufe in der »galleria nuova« des Palazzo Colonna, 1803 (Foto INCISA DELLA ROCCHETTA 1969, S. 17)

*Commis* Du Fresnoy auf seinem Schloß Glatigny eine Schlachtengalerie an. (KRAUSE 1996, S. 181.)

<sup>212</sup> FROMMEL (C. L.) 1973, I, S. 66.

<sup>213</sup> GUILLAUME 1993, S. 37. Im Palazzo Colonna befand sich die Küche im Obergeschoß des mit der Galerie kommunizierenden Casinos; siehe STRUNCK 2007, S. 310–314, 356–357.

<sup>214</sup> Mario Gori Sassoli, »La cerimonia della China. Dal teatro delle corti al popolo festeggiante«, in *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870. Atlante*, hg. v. M. Fagiolo, Turin 1997, S. 42–55, hier S. 43. Gori Sassoli zitiert aus der *Relazione della Presentazione della China* von 1722: »introdotti pertanto all'Appartamento del Sig. Ambasciadore [Fabrizio Colonna] Reggiamente preparato, furono condotti anche doppo a passeggiare nella gran Galleria della Casa già rinomata, ma resa nuovo spettacolo quelle due sere per la magnifica illuminazione di due ordini di Lampadari di cristallo [...] che rendeva un teatro così vago alla vista, che non può comprendersi se non da chi si è trovato a vederlo, e sa la vastità e lunghezza di tale edificio in Roma [...]. Cominciarono intanto le portate de' Rinfreschi di acqua e frutti gelati, e confetture [...].«

<sup>215</sup> Francesco Valesio, *Diario di Roma, I: 1700–1701*, hg. v. G. Scano u. G. Graglia, Mailand 1977, S. 291.

<sup>216</sup> Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, G. Capponi 261/1, c. 39v (Besuch des Kardinals Montalto, 9. November 1602), c. 86v (Besuch des Schwagers des Großherzogs, des Comte de Vaudémont, 22. März 1604 *stile comune*), c. 447r (Besuch des Kardinals Taverna, 17. Januar 1613 *stile comune*).

<sup>217</sup> *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena Archiduchessa d'Austria*, Florenz 1608, S. 26.

das Dessertbuffet aufgebaut fanden.<sup>217</sup> 1615 speisten einige Kardinäle in der Galerie des Palazzo Savelli in Rom mit Blick auf den Garten.<sup>218</sup> Im Januar 1617 ehrten die Farnese in ihrer Galerie eine spanische Delegation mit einem Bankett.<sup>219</sup> Francesco Barberini bewirtete 1634 in seiner Galerie in der Cancelleria die illustren Teilnehmer eines Ritterspieles,<sup>220</sup> und 1687 gab der englische Botschafter Roger Earl of Castlemaine ein Festessen in der römischen Galleria Pamphilj (Abb. 8).<sup>221</sup> Auch in der Pariser Galerie d'Apollon fanden Gastmähler statt.<sup>222</sup>

<sup>218</sup> Lacy Collison-Morley, *Italy after the Renaissance. Decadence and Display in the Seventeenth Century*, London 1930, S. 174.

<sup>219</sup> Roberto Zapperi, *Der Neid und die Macht. Die Farnese und die Aldobrandini im barocken Rom*, München 1994, S. 155.

<sup>220</sup> Maurizio Fagiolo Dell'Arco u. Silvia Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, I, Rom 1977, S. 384; FAGIOLO DELL'ARCO 1997, S. 285–288.

<sup>221</sup> Alain Gruber, »Le festin offert par Roger Earl of Castlemaine«, *Gazette des Beaux-arts*, 126 (1995), S. 99–110; FAGIOLO DELL'ARCO 1997, S. 528–531.

<sup>222</sup> BÜTTNER 1972b, S. 163.



1559 identifizierte Jacques Androuet du Cerceau einen relativ breiten, aber galerieartig langgestreckten Raum als »*aula saltationis*«. <sup>223</sup> In der Tat liegt es auf der Hand, daß man in großzügig proportionierten Galerien wie der *Galleria Pamphilj* oder der Spiegelgalerie von Versailles auch tanzte. <sup>224</sup> Musikanten und Instrumente in Galerien sind dokumentarisch bezeugt; <sup>225</sup> beispielsweise erwähnte 1633 der päpstliche Nuntius in Madrid in einem Brief an Francesco Barberini Musikgenuß in der Galerie des *Buen Retiro*. <sup>226</sup> Weniger gelungen war 1722 ein Konzert in der *Galleria Colonna*, das den Zuhörern einen üblen Schrecken einjagte: »Il y eut, hier, un grand concert au palais Colonna, dont les conviez sortirent avec précipitation, sur le bruit que l'on entendit d'une chaîne qui se rompît dans le plancher de la fameuse galerie. Cependant, il n'y eut aucun dommage, et l'on en fut quitte pour la peur.« <sup>227</sup>

Im Januar 1700 berichtete der Marquis de Dangeau von einem »*théâtre*« in der Galerie des *Hôtel de Conty* zu Ver-

sailles. <sup>228</sup> Voltaires *Zaira* wurde 1755 in der *Villa Mondragone* zu Frascati in einer Galerie gespielt, <sup>229</sup> die ab 1869 ein permanentes Jesuitentheater beherbergte. <sup>230</sup> Elena Tamburini zufolge war die römische *Galleria Colonna* sogar von vornherein als »Hoftheater« konzipiert. <sup>231</sup> Eine zeremonielle »Aufführung« besonderer Art fand 1803 in der »*galleria nuova*« des *Palazzo Colonna* statt: die Taufe der Zwillingstöchter König Vittorio Emanuele I. (Abb. 9). <sup>232</sup>

Die Nutzung der Galerie für ein solchermaßen höfisches »Theater« bestätigt einmal mehr den erstaunlichen Funktionszuwachs, den der Raumtyp Galerie im Laufe der Jahrhunderte erlebte. Wenngleich der Typus der primär für den privaten Kunstgenuß bestimmten Galerie ungebrochene Popularität besaß, machte sich im hier betrachteten Zeitraum doch eine zunehmende Tendenz bemerkbar, die traditionellen Funktionen der *sala grande* in die Galerie zu verlagern und diese somit zum wichtigsten Repräsentationsbereich des Palastes aufzuwerten. <sup>233</sup>

<sup>223</sup> DU CERCEAU (Ausgabe 1965), Nr. XXXVIII, Illustration 3.

<sup>224</sup> BÜTTNER 1972b, S. 163; PREIMESBERGER 1976, S. 284.

<sup>225</sup> COLVIN 1982, S. 20; COOPE 1984, S. 448; COOPE 1986, S. 46.

<sup>226</sup> Jonathan Brown u. J. H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven/London 1980, S. 67.

<sup>227</sup> MONTAIGLON/GUIFFREY 1887-1912, VI, S. 127f. Bei der »*chaîne*« handelt es sich um eine der »*catene*«, die zur Ableitung des Drucks in das Stallgewölbe unter der Galerie eingemauert worden waren: vgl. STRUNCK 2007, S. 173-177.

<sup>228</sup> Alfred Marie u. Jeanne Marie, *Mansart à Versailles*, I, Paris 1972, S. 98.

<sup>229</sup> Felice Grossi Gondi, *La Villa dei Quintili e la Villa di Mondragone* (Le Ville Tuscolane nell'Epoca Classica e dopo il Rinascimento, 1), Rom 1901, S. 119.

<sup>230</sup> Laura Marcucci, »Villa Mondragone a Frascati«, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 27, fasc. 169-174, 1982, S. 117-136, hier S. 136.

<sup>231</sup> TAMBURINI 1997, S. 25, 424f. Auch wenn das erhöhte Podium an der östlichen Stirnseite der Galerie gut als Bühne dienen konnte, ist meines Wissens keine Theateraufführung in der *Galleria Colonna* dokumentiert. Die Nutzung des Podiums für solche Zwecke (z. B. auch bei dem oben zitierten Konzert im Jahr 1722) war zweifellos möglich, aber nicht sein primärer Sinn: Die Quellen deuten darauf hin, daß es sich in erster Linie um eine zeremonielle »Bühne« für das Familienoberhaupt handelte (STRUNCK 2007, S. 191-198).

<sup>232</sup> Diesen interessanten Hinweis verdanke ich Peter Hemmer. Vgl. INCISA DELLA ROCCHETTA 1969, S. 13-20; Carlo Pietrangeli, *Il Museo di Roma. Documenti e Iconografia*, Bologna 1971, S. 161. Mit »*galleria nuova*« ist die Mitte des 18. Jahrhunderts neu geschaffene Galerie an der Ostseite des *Palazzo* gemeint: vgl. STRUNCK 2007, S. 126-129.

<sup>233</sup> Dies geht auch aus einer statistischen Betrachtung der zwischen 1500 und 1800 entstandenen römischen Galeriebauten hervor: siehe dazu unten S. 224-231.



## BIBLIOGRAPHIE (MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR)

- ARMENINI 1988  
Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, hg. v. M. Gorreri, Turin 1988.
- BAROCCHI 1983  
Paola Barocchi, »La storia della Galleria e la storiografia artistica«, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982)*, hg. v. P. Barocchi u. G. Ragionieri, Florenz 1983, S. 49-150.
- BAUMGÄRTEL 1995  
Bettina Baumgärtel, »Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht. Über die Galerie der Starken Frauen in Ausstattungsprogrammen und als Buchillustrationen«, in BAUMGÄRTEL/NEYSTERS 1995, S. 140-157.
- BAUMGÄRTEL/NEYSTERS 1995  
*Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, hg. v. B. Baumgärtel u. S. Neysters (Ausstellungskatalog Düsseldorf/Darmstadt), Düsseldorf 1995.
- BELLORI 1976  
Giovan Pietro Bellori, *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie & ornamenti di Statue, e pitture, né Palazzi, nelle Case, e né Giardini di Roma (1664)*, hg. v. E. Zocca, Rom 1976.
- BONOMELLI 1953  
Emilio Bonomelli, *I papi in campagna*, Rom 1953.
- BORSI 1974  
Franco Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Rom 1974.
- BÜTTNER 1972a  
Frank Büttner, »Zur Frage der Entstehung der Galerie«, *Architectura*, 2 (1972), S. 75-80.
- BÜTTNER 1972b  
Frank Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Frankfurt/Main 1972.
- BURKE 1993  
Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993.
- CASCIATO/IANNIELLO/VITALE 1986  
*Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, hg. v. M. Casciato, M. G. Ianniello u. M. Vitale, Venedig 1986.
- CIERI VIA 1988  
Claudia Cieri Via, »Galaria sive loggia: modelli teorici e funzionali fra collezionismo e ricerca«, in PRINZ 1988, S. VII-XXIII.
- COLVIN 1982  
Howard Montagu Colvin (Hg.), *The History of the King's Works, IV: 1485-1660 (Part II)*, London 1982.
- COOPE 1984  
Rosaly Coope, »The gallery in England: names and meanings«, *Architectural History*, 27 (1984), S. 446-455.
- COOPE 1986  
Rosaly Coope, »The Long Gallery: its origins, development, use and decoration«, *Architectural History*, 29 (1986), S. 43-84.
- DE BENEDICTIS 1995  
Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Florenz 1995.
- DE L'ORME 1988  
Philibert de l'Orme, *Traité d'architecture: Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits fraiz (1561) / Premier Tome de l'Architecture (1567)*, Reprint Paris 1988.
- DU CERCEAU 1965  
Jacques Androuet du Cerceau, *Les trois livres d'architecture. Paris: 1559, 1561 & 1582*, Reprint Ridgewood/New Jersey 1965.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1997  
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Rom 1997.
- FOLIN 2004  
Marco Folin, »Studioli, vie coperte, gallerie: genealogia di uno spazio del potere«, in *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, hg. v. M. Ceriana (Ausstellungskatalog Ferrara), Mailand 2004, S. 96-109.
- FROMMEL (C. L.) 1973  
Christoph Luitpold Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 Bde., Tübingen 1973.
- FROMMEL (S.) 1998  
Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Mailand 1998.
- GÖTZ 1980  
Wolfgang Götz, »Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland«, in *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, hg. v. K. Ertz, Köln 1980, S. 273-295.
- GUILLAUME 1993  
Jean Guillaume, »La galerie dans le château français: place et fonction«, *Revue de l'art*, 102 (1993), S. 32-42.
- HOFFMANN 1971  
Volker Hoffmann, Rezension zu Wolfram Prinz' *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, *Architectura*, 1 (1971), S. 102-112.
- INCISA DELLA ROCCHETTA 1996  
Giovanni Incisa della Rocchetta, »Pio VII a Palazzo Colonna«, *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 16 (1969), S. 13-20.
- KRAUSE 1996  
Katharina Krause, *Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)*, München/Berlin 1996.
- LEONCINI 1679  
Giuseppe Leoncini, *Istruzioni Architettoniche Pratiche Concernenti le Parti principali degli Edificij delle Case, secondo la Dottrina de Vetruiuo, e d'altri Classici Autori. Compendiate da Giuseppe Leoncini Ciattadin Fiorentino, à prò delli Studenti d'Architettura [...]*, Rom 1679.
- LIEBENWEIN 1982  
Wolfgang Liebenwein, »Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen«, in *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, hg. v. H. Beck u. P. C. Bol, Berlin 1982, S. 461-505.
- LOMAZZO 1974  
Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, hg. v. R. P. Ciardi, 2 Bde., Florenz 1974.
- Los Austrias 1993  
*Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1993.



- MAC GOWAN 1985 Margaret Mac Gowan, «Le phénomène de la galerie des portraits des illustres», in *L'âge d'or du mécénat (1598-1661). Actes du colloque international CNRS (mars 1983)*, hg. v. R. Mousnier u. J. Mesnard, Paris 1985, S. 411-422.
- MANCINI 1956-1957 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura. Pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, 2 Bde., Rom 1956-1957.
- MARTIN 2008 *La pompe funèbre de Charles III*, hg. v. P. Martin, Metz 2008.
- MONTAIGLON/GUIFFREY 1887-1912 Anatole de Montaiglon u. Jules Guiffrey (Hg.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, 18 Bde., Paris 1887-1912.
- NENCIONI 1983 Giovanni Nencioni, «La »galleria« della lingua», in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982)*, hg. v. P. Barocchi u. G. Ragionieri, Florenz 1983, S. 17-48.
- OTTONELLI/BERRETTINI 1973 Gian Domenico Ottonelli u. Pietro Berrettini, *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro (1652)*, hg. v. V. Casale, Treviso 1973.
- PALEOTTI 1990 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane (Bologna 1582). Ristampa anastatica con premessa di Paolo Prodi*, Sala Bolognese 1990.
- PINAROLI 1725 Giovanni Pietro Pinaroli, *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne (...)*, 3 Bde., Rom 1725.
- PRÉAUD 1995 Maxime Préaud, *Les Effets du Soleil. Almanachs du règne de Louis XIV* (Ausstellungskatalog), Paris 1995.
- PREIMESBERGER 1976 Rudolf Preimesberger, »Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus. Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16 (1976), S. 221-287.
- PRINZ 1970 Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970.
- PRINZ 1974 Wolfram Prinz, »Kolloquium über »Die Galerie« in Tours«, *Kunstchronik*, 27 (1974), S. 213-215.
- PRINZ 1988 Wolfram Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, hg. v. C. Cieri Via, Modena 1988.
- ROSSINI 1963 Pietro Rossini, *Il Mercurio Errante delle Antichità di Roma (...)*, Rom 1693.
- SABATIER 1986 Gérard Sabatier, »Politique, histoire et mythologie: La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle«, in *La France et l'Italie au temps du Mazarin*, hg. v. J. Serroy, Grenoble 1986, S. 283-301.
- SAVOT 1685 Louis Savot, *L'Architecture française des bastiments particuliers. Composée par M.e Louis Savot, Augmentée dans cette seconde Edition de plusieurs Figures, & des Notes de Monsieur Blondel de l'Academie Royale des Sciences, Directeur de celle que le Roy a établie pour Architecture, & Maître de Mathématique de Monseigneur Le Dauphin*, Paris 1685.
- SCHÜTZE 1992 Sebastian Schütze, »Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica«, in *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII* (Villa Spelman Colloquia, 3), hg. v. E. Cropper u. a., Bologna 1992, S. 209-226.
- SERLIO 1978 Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura*, Venedig 1584, Reprint Sala Bolognese 1978.
- SETTIS 1983 Salvatore Settis, »Origine e significato delle gallerie in Italia«, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982)*, hg. v. P. Barocchi u. G. Ragionieri, Florenz 1983, S. 309-317.
- SIMONCINI 1989 Giorgio Simoncini, »Il Palazzo del principe nella concezione di Pellegrino Tibaldi«, in *Il palazzo dal rinascimento a oggi, in Italia nel regno di Napoli in Calabria, storia e attualità. Atti del Convegno Internazionale, Reggio Calabria 20-22 ottobre 1988*, hg. v. S. Valtieri, Rom 1989, S. 113-134.
- STRUNCK 2007 Christina Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 20), München 2007.
- TAMBURINI 1997 Elena Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689). Con un'ipotesi di ricostruzione del teatro »piccolo« elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Rom 1997.
- VASARI 1966-1997 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. R. Bettarini u. P. Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966-1997.
- WADDY 1990 Patricia Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, New York/Cambridge 1990.