



## Barocke Pracht: Hofkultur im 18. Jahrhundert

Die Kultur der Repräsentation erreichte im Zeitalter des Barock einen fulminanten Höhepunkt. Dabei galt der französische Hof unter König Ludwig XIV. als Inbegriff der Prachtentfaltung. Die europäischen Herrscher orientierten sich nicht nur hinsichtlich aufwendiger Feste, imposanter Bälle, eindrucksvoller Opern und der Ausstattung ihrer Residenzen am französischen Vorbild, sondern übernahmen auch dessen Zeremoniell. Auf diese Weise versuchten sie, den Hof zum kulturellen Mittelpunkt ihres Staates auszubauen. Fürsten und Monarchen führten ihren Untertanen mittels üppiger Zurschaustellung von Luxus und Reichtum ihre Macht vor Augen und beteiligten sich gleichzeitig am Konkurrenzkampf der Dynastien um politischen Aufstieg, territoriale Zugewinne oder Erhebung in einen höheren Adelsrang: Kulturelle Leistungen waren ein zentrales Mittel zur Demonstration und Erweiterung von Macht und Einfluss. Als wichtiges Instrument der Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit fungierten grandiose Bauprojekte und monumentale Plastiken, deren Pracht das Ansehen eines Herrschers steigerte. Dementsprechend wurden im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts nahezu sämtliche große Schlossbauten des deutschen Absolutismus errichtet, wie beispielsweise in Berlin, Würzburg und München. Dass dabei die Kosten häufig aus dem Ruder liefen und die Landesherren sich hoffnungslos überschuldeten, war nahezu unausweichlich. Dennoch wurde ihnen nur selten Verschwendungssucht vorgeworfen, erschienen die gewählten Formen herrscherlicher Repräsentation doch als legitim, wenn nicht gar notwendig<sup>1</sup>.

Elementarer Bestandteil barocker Hofkultur waren die prunkvollen Innenausstattungen sowie die umfangreichen Kunstsammlungen, die in keiner Residenz fehlen durften. Sie dienten der Verherrlichung des Fürsten, indem sie von dessen Reichtum, Bildung, Kennerschaft und Geschmack zeugten. Um dem Besucher eine Vorstellung vom Facettenreichtum barocker Hofkultur zu geben, werden im neu eingerichteten Barocksaal des Germanischen Nationalmuseums Skulpturen, Möbel und Gemälde im Rückgriff auf historische Gestaltungsprinzipien miteinander in Beziehung gesetzt.

### Skulptur zum Schmuck der Residenzen

Wesentlichen Anteil an der reichen Ausstattung von Schlössern und Gärten hatten die plastischen Künste. Skulpturen prägten das Gesicht des im 18. Jahrhundert aus

287 Gemäldegalerie,  
Johann Michael  
Bretschneider, Prag, 1702

Frankreich übernommenen Typs des barocken Architekturgartens und gehörten zum gliedernden System der von Menschenhand beherrschten Natur. Diese streng geometrisch konzipierten Landschaften bildeten wichtige Repräsentationsräume der Hofgesellschaft und Kulissen für Feste mit Tanz, Musik, Theater und Spiel. Die lebensgroße Marmorskulptur des Paris von Gabriel Grupello, der zunächst in Brüssel und ab 1695 am Hofe Johann Wilhelms von der Pfalz in Düsseldorf wirkte, war sicher zur Aufstellung in einem Park bestimmt (*Kat. 600, Abb. 245*). Gemeinsam mit den drei konzeptionell zugehörigen Bildwerken der Göttinnen Juno, Venus und Minerva sollte er dort die turbulente, aus der antiken Mythologie bekannte Kür weiblicher Schönheit in Szene setzen. Die sagenhafte Begebenheit wird auch von einer präziös geschnitzten Statuettengruppe des Schleswiger Hofkünstlers Klaus Heim wiedergegeben (*Kat. 749, Abb. 601*).

Aus einer Brunnengrotte dürfte der auf einem Ziegenbock reitende Knabe des Brüsseler Bildhauers Jan van Delen stammen (*Kat. 601, Abb. 191*). Vermutlich gehörte die Gruppe zum Personal eines Bacchanals, der Darstellung der Eskapaden des Weingottes Bacchus. Das Tier ist seit alters her Sinnbild für Fruchtbarkeit und Wollust. Auch der Flöte des kecken Reiters, aus der einst Wasser sprudelte, eignet in diesem Zusammenhang sexuelle Metaphorik. Außerdem weist der üppig über den steinernen Fond ran-

kende Efeu mit seiner alten Bedeutung als Rauschpflanze auf die Ausgelassenheit sinnlicher Vergnügungen hin.

In den Schlössern selbst verzierten Stuckschneider die Wände und Decken von Sälen, Treppenhäusern, Galerien und Gemächern oft aufwendig mit Ornamenten und figürlichem Schmuck. Zahlreiche Bildhauer, beispielsweise Johann Valentin Sonnenschein, begannen ihre Karriere als »Hofstukkator« (*Kat. 790, Abb. 335*). Auch Architekten wie der berühmte preußische Frühklassizist Carl Gotthard Langhans entwarfen Wanddekorationen, die stuckiert oder schnitzerisch umgesetzt wurden. Eine wichtige Rolle innerhalb der plastischen Gestaltung der Raumschale spielten die als Zierde über der Tür angebrachten Felder, die man Supraporten nennt. Exemplarisch sei ein derartiges Bildwerk genannt, das aus dem Gartenpavillon der unter dem schlesischen Provinzialminister Graf Carl Georg von Hoym weitgehend neu errichteten Schlossanlage von Dyhernfurth bei Wohlau in Schlesien stammt und einander spiegelbildlich gegenüber gestellte, aus Rankenwerk entwickelte Harpyien zeigt (*Kat. 788, Abb. 613*). Drei gemalte Supraporten aus einem Frankfurter Bürgerpalais von Januarius Zick gehörten zwar nicht dem höfischen Kontext an, belegen aber, wie sehr wohlhabende Bürger und Patrizier bei der Verzierung ihrer vornehmen Zimmer dem fürstlichen Vorbild nacheiferten (*Kat. 746, 800, 801, Abb. 598, 616, 617*).

288 Kaiser Karl VII.,  
Franz Scheucher,  
Freising, um 1790







289 Zwei sitzende Knaben  
in türkischer Tracht,  
Umkreis Giovanni Giuliani,  
Wien, 1. Drittel 18. Jh.

Aus dem Prunksaal oder Treppenhaus eines Schlosses oder Stiftes kommt die lebensgroße Holzfigur Kaiser Karls VII. von Franz Scheucher (*Kat. 758, Abb. 288*). Das Bildwerk, das den Potentaten in Hermelinmantel, Rüstung und mit Lorbeerkranz schildert, zählte zu einer Serie der 18 historisch gesicherten Regenten des Hauses Wittelsbach. Als bayerischer Kurfürst, der die imperiale Macht gegen die Ansprüche der Habsburger erlangt hatte, krönte die Skulptur eine der letzten monumentalen Ahnenreihen eines deutschen Geschlechts vor dem Ende des alten Reichs. Die Gattung des kleinformatigen Saalmonuments dagegen vertritt das Reiterstandbild Kurfürst Maximilians II. Emanuel von Bayern (*Kat. 751, Abb. 603*). Das von dem aus Brüssel stammenden Rogier Schabol in Paris gefertigte Stück folgt dem Typ des berühmten, von Martin Desjardins 1693/94 gegossenen Denkmals Ludwigs XIV. für Dijon. Eindrucksvoll demonstriert es die Orientierung an der am Hof des »Sonnenkönigs« gepflegten Kunst.

Neben derartigen Solitären schufen Bildschnitzer Kleinskulpturen als Teile größerer Ensembles, etwa prunkvoller Möbel. Wahrscheinlich fungierte eine im 17. Jahrhundert in Augsburg entstandene Personifikation Afrikas, eine Barbusige mit negroider Physiognomie und Sonnenschild, einst als entsprechende Aufsatzfigur (*Kat. 750, Abb. 602*). Zwei aus Terrakotta gefertigte Knaben in türkischer Tracht aus dem Wiener Umkreis Giovanni Giulianis dienten als figürliche Gefäßhalter, wie sie auf Tafeln, Wand- oder Konsoltischen präsentiert wurden (*Kat. 752, Abb. 289*). Die prächtig polychromierte Darstellung der kultivierten Exoten ist ein Zeugnis der Türkenmode, der nach dem Sieg über das Osmanische Reich wachsenden Faszination nahöstlicher Kultur.

Schließlich gehörten virtuos geschnitzte Statuetten aus kostbaren oder besonders aufwendig verarbeiteten Materialien sowohl zur Ausstattung höfischer Kunstkam-



290 *Sitzende Bettlerin mit Kind*, Simon Troger, Haidhausen bei München, um 1750

mern als auch von Repräsentationsräumen. Schon aufgrund des exotischen Materials standen Elfenbeinschnitzereien ausgesprochen hoch im Kurs. Zwei Jahreszeitenallegorien aus dem Dresdner Umkreis Balthasar Permosers mögen dies exemplarisch belegen (*Kat.* 754, *Abb.* 605, 606). Eine Bettlerin von Simon Troger, der für seine artifiziellen Kombinationsfiguren aus Elfenbein und Nussbaumholz bekannt ist, greift mit der pittoresken Schilderung von Armut ein damals nicht nur am Münchener Hof beliebtes Sujet auf (*Kat.* 756, *Abb.* 290). Georg Raphael Donner dagegen besaß den Ruf eines Meisters der Bleiplastik. Er brillierte mit antiken Themen, eleganten Kompositionen geschmeidiger, zwischen Ruhe und Bewegung erfasster Körper und der Kontrastierung von reich ziselierten mit spiegelnd

glatten Oberflächen. Neben monumentalen Bildwerken gingen aus seiner Wiener Werkstatt von adligen Sammlern begehrte Statuetten hervor, wie der Merkur mit dem Haupt des Argus (*Kat.* 755, *Abb.* 607).

### Innenausstattung und neue Möbelentwürfe

Mit dem Absolutismus veränderten sich die höfischen Raumkonzepte. Bis dahin hatten einzelne Möbel in architektonisch mehr oder weniger durchgängig gestalteten Raumfolgen Akzente gesetzt. Die Neuerung bestand in der Unterordnung des gesamten Mobiliars unter Architektur und Enfilade, also die aneinandergereihten repräsentativen Wohn- und Festräume. Auch die als typisch für das 18. Jahrhundert geltenden, fest mit der Wand verbundenen Konsoltische passten sich in ihrer Gestaltung an die Innenausstattung an. Erreichten sie größere Dimensionen und waren mit einer Marmorplatte versehen, hatten sie die Funktion von Anrichte- oder Buffetischen und standen in der Regel in jenen Räumen, in denen eine Tafel gedeckt wurde, sei es zur täglichen Benutzung, sei es zum temporären Einsatz bei Festen. Ein Beispiel hierfür ist der um 1725/30 anzusetzende Konsoltisch aus der Münchner Hofwerkstatt, zu dem sich ein Pendant im Münchner Stadtmuseum befindet (*Kat.* 762, *Abb.* 291)<sup>2</sup>.

Ferner dienten Konsoltische mit darüber angebrachten Spiegeln der Betonung von Raumachsen, indem sie Mittelachsen oder Fensterpfeiler akzentuierten. Die Spiegel hoben die Raumgrenzen auf und erzeugten – geschickt angeordnet – die Illusion unbegrenzter räumlicher Weite. Im Zusammenspiel mit den Fenstern verwischten sie selbst die Trennung zwischen Innen und Außen und holten den Garten mit seiner Blumenpracht quasi in den Raum hinein. Ob als Einzelstücke, die in die Wand integriert waren, als Zutat Licht reflektierender Wandleuchter oder als Bestandteil von Spiegelkabinetten wurden die seit der Wende zum 18. Jahrhundert auch in heimischen Manufakturen hergestellten Spiegel zum dominierenden Schmuckelement der höfischen Raumausstattung (*Kat.* 819, 820, *Abb.* 624).

Auch Sitzmöbel wie Bänke, Armlehnsessel, Stühle oder Kanapees gingen in ihrer regelmäßigen Anordnung zumindest optisch eine Verbindung mit der Architektur ein. Sie korrespondierten nicht nur in Form und Farbigkeit mit den Raumverfädelungen, vielmehr setzte sich die Gestaltung der Polsterbezüge in den textilen Wandbespannungen fort. In einem derartigen Szenario muss man sich die beiden ausgestellten Sitzbänke mit ihrer weißen, teilvergoldeten Fassung und ihren – ergänzten – farbigen Seidenstoffen vorstellen (*Kat.* 759, 760, *Abb.* 608).

Als Neuerfindung des 18. Jahrhunderts gilt auch der Schreibschrank mit aufklapp- oder herausziehbarer Platte, der in nahezu allen deutschen Möbelzentren nachgewiesen werden kann. Entwickelt wurde er aus dem im 17. Jahrhundert beliebten Kabinettschrank, einem reich dekorierten Möbel mit zahlreichen kleinen Türen, Schubladen und Fächern für die Aufbewahrung kleiner Kunstwerke, Kuriositäten oder kostbarer Naturalien. Selbst das charakteristische Fußgestell wurde zunächst für die Schreibschränke übernommen, bevor an seine Stelle ein kommodenartiger Unterbau trat. Der Schreibschrank ist als eher persönliches Ausstattungsstück zu verstehen, weshalb er in den fürstlichen Privaträumen und nicht in den vorgelagerten, öffentlichen Geschäften dienenden Appartements aufgestellt war. Die Blütezeit der Schreibschränke endete noch vor der Mitte des 18. Jahrhunderts, als sich der Geschmack änderte und das Mobiliar verspielter wurde. So ist beispielsweise überliefert, dass der Würzburger Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn im Jahr 1745 einen entsprechenden Schrank mit der Begründung ablehnte, »dererlei machines [seien] zu fürstl. Meublierung nicht mehr schicklich«<sup>3</sup>. Der im Germanischen Nationalmuseum befindliche, Ferdinand Plitzner zugeschriebene Prunkschreibtisch von 1715/20 zeichnet sich in besonderem Maße durch seine Oberflächengestaltung aus (*Kat.* 761, *Abb.* 292). In der so genannten Boulle-Technik, einer nach



291 Konsoltisch,  
Joseph Effner (Entwurf),  
Johann Adam Pichler (?)  
(Ausführung), München,  
um 1725/30



292 Prunkschreibtisch,  
Ferdinand Plitzner,  
Franken, um 1715/20



ihrem wichtigsten Vertreter, dem Franzosen André-Charles Boulle, benannten Dekorationsform, sind feinteilige Metallfurniere mit solchen aus Schildpatt, Perlmutter und anderen Materialien kombiniert. Auf diese Weise entstand ein überaus reizvoller und raffinierter Material- und Farbkontrast, den nur wenige süddeutsche Kunstschreiner in dieser Vollkommenheit zu erzielen wussten.

Ein typisch französisches Möbel höfischen Charakters ist das so genannte Bureau plat. Dabei handelt es sich um einen flachen, aufsatzlosen Schreibtisch auf hohen Beinen und mit Schubladen in der Zarge. Er wurde frei im Raum aufgestellt und besitzt daher auf der vermeintlichen Rückseite zumeist Scheinschubladen. Im deutschsprachigen Raum hatte dieser Typus nur eine relativ geringe Verbreitung.



293 Bureau plat,  
Joseph Effner (?),  
München, um 1730

Am ehesten war er am Münchner Hof unter Maximilian II. Emanuel zu finden, der einige Jahre im Pariser Exil verbracht hatte und sich auch später noch eng am dortigen Geschmack orientierte. Aufgrund seiner Herkunft aus Schloss Schleißheim ist das ausgestellte Möbel vermutlich der Werkstatt Josef Effners zuzuordnen, der als Hofbaumeister für die Inneneinrichtung jenes Schlosses zuständig war (*Kat. 763, Abb. 293*).

### Höfische Musik

Die reich ausgestatteten Repräsentationsräume der Residenzen boten eine prunkvolle Kulisse für die barocke Festkultur mit Musik, Tanz und Theater. Auch die höfische Musik stand im Dienst der Verherrlichung von Macht und Herrschaft. Königin der musikalischen Gattungen war die Oper, welche die Größe und Bedeutung eines Fürsten am eindrucklichsten widerzuspiegeln vermochte. Dirigiert wurde das barocke Opernorchester vom Cembalo aus, das mit dem Generalbass das harmonische Fundament der Musik lieferte. Das üppig geschnitzte und vergoldete Gestell des ausgestellten Instruments lässt höfische Provenienz vermuten, seine Höhe das dem Kapellmeister gemäße Spiel im Stehen (*Kat. 602, Abb. 294*). Gleichsam als Ausdruck der Sehnsucht nach dem verlorenen Arkadien war das Schäferidyll ein beliebtes Operntheme, das die adeligen Höflinge aktiv mitgestalteten<sup>4</sup>. Die der Überlieferung nach aus der markgräflichen Residenz in Bayreuth stammende, wohl um 1700 in Frankreich gefertigte Musette de cour ist eine hoch technisierte Variante der von Hirten gespielten Sackpfeife (*Kat. 766, Abb. 609*). Tatsächlich sind bereits im Bayreuther Opernprogramm unter dem Markgrafen Georg Wilhelm von Brandenburg und der musikliebenden Markgräfin Wilhelmine mehrere Schäferoper nachweisbar<sup>5</sup>.

294 Einmanualiges  
Cembalo, Italien,  
2. Hälfte 17. Jh.







295 Viola d'Amore,  
Rückseite, Caspar Stadler,  
München, 1714

Den Gegenpol zur Großform der Oper bildete das eigene Spiel der Fürsten, die sich selbst im musikalischen Ausdruck übten. Caspar Stadler fertigte die ausgestellte Viola d'amore 1714 wahrscheinlich für den im Exil lebenden und erst im Jahr darauf wieder eingesetzten bayerischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel (*Kat. 768, Abb. 295*). Die Intarsien mit der Symbolfigur des wachsam und treuen Hundes deuten offensichtlich auf die politische Situation hin<sup>6</sup>. Die Viola d'amore mit den beim Spiel mitschwingenden, gleichsam einen akustischen Raum erzeugenden Resonanzsaiten war prädestiniert für den adligen Dilettanten im damaligen positiven Wortsinne, denn nur er hatte die Mittel, sich an der Musik zu ergötzen, anstatt sie als Broterwerb zu betreiben. Demselben Zweck dürften die aus kostbarem Elfenbein anstelle des sonst üblichen Holzes hergestellten Blasinstrumente gedient haben. Die um 1700 in Nürnberg entstandene Blockflöte mit dem passenden Formetui von Johann Benedikt Gahn sowie die vom »Stradivari des Holzblasinstrumentenbaus«, Jakob Denner, um 1715 gebaute Querflöte sind von den besten Instrumentenmachern der Zeit gefertigt (*Kat. 767, 769, Abb. 610*).

Zwischen Oper und Dilettieren stand die Arbeit des Tanzmeisters. Die oft stundenlangen Opernballette und die Tänze der prunkvollen Hoffeste wurden vom Orchester begleitet, doch bei den Tanzstunden, die jeder Höfling zu absolvieren hatte, spielte der Tanzmeister selbst. Seine Geige, die »Pochette«, war so schmal gebaut, dass er sie bei der Erklärung von Tanzschritten und -gesten in den Rockschloß stecken konnte (*Kat. 770, Abb. 296*). Auch dieses Instrument wurde durch sein ausgesuchtes Material – den Überzug aus Schildpatt – geadelt.

## Sammlung und Galerie

Fundamentaler Bestandteil höfischer Inszenierung waren schließlich die Kunstsammlung und die Galerie. Viele Herrscher konnten dabei auf eine seit mehreren Generationen gepflegte Tradition zurückblicken, jedoch zeichnete sich im Laufe des 17. Jahrhunderts ein Wandel der Sammlungsvorlieben ab. An die Stelle konventioneller Kunstkammern mit vielfältigen Objekten aus unterschiedlichsten Bereichen traten nun vermehrt Spezialsammlungen, die sich etwa auf Gemälde oder Antiken beschränkten. Die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Kunsttheorie geführte Diskussion beförderte die Aufwertung der ästhetischen Aspekte eines Werkes: Kunstkennerchaft wurde zum Zeichen der Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Elite. Ein besonders hoher Stellenwert innerhalb der Gattungen wurde der Malerei zugesprochen, da sie wie kein anderes Medium in der Lage war, die sicht-



296 Pochette (Tanz-  
meistergeige), französisch  
oder deutsch (?), 18. Jh.

bare Welt in all ihren Erscheinungen darzustellen und in Historienbildern menschliches Schicksal beispielhaft zu vergegenwärtigen.

Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wurden an den Fürstenhöfen einzelne Gebäudeteile für die Präsentation von Sammlungen umgestaltet und sogar Neubauten errichtet, die dem Kunstgenuss vorbehalten waren. Als eines der frühesten Beispiele sei die Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf erwähnt. Zwar war dieser Bau räumlich noch an die Residenz angebunden, besaß aber dennoch weitgehende Autonomie, da er vom Wohntrakt der Herrscherfamilie deutlich separiert war. Somit konnte die Galerie, welche wohl die umfangreichste und qualitativvollste fürstliche Gemäldesammlung der Zeit beherbergte, ihre repräsentative und auf die Öffentlichkeit hin konzipierte Funktion erfüllen: Mit Vollendung des Neubaus 1714 gewährte der Fürst privilegierten Schichten, Gelehrten und Künstlern den Zugang zu seiner Galerie. Allein privater Erbauung diente dagegen auch in Düsseldorf weiterhin das Kabinett, das direkt an die Gemächer des Fürsten anschloss und vornehmlich kleinformatige Werke enthielt<sup>7</sup>.

Der Begriff der Galerie, wie er heute als Synonym für die Sammlung, als Ausstellungs- oder Verkaufsort gebräuchlich ist, hat wenig mit seiner ursprünglichen Bedeutung gemein. Anfänglich handelte es sich um eine Raumform, die seit dem 16. Jahrhundert im Palastbau Europas aufkam und als langgezogener Gebäudetrakt mit viel Licht und einem einheitlichen Ausstattungsprogramm charakterisiert werden kann<sup>8</sup>. Aufgrund ihrer Ausdehnung und Funktion als Bindeglied zwischen einzelnen Räumen der Residenz wurde die Galerie anfangs auch als »Wandelgang« oder »Wandelhalle« bezeichnet. Die Nutzung dieses Gangs zur Erholung und Zerstreuung in Mußestunden wird erstmals 1518 bei Erasmus von Rotterdam erwähnt. Bereits dort finden sich Hinweise auf die Verwendung von Kunstwerken als Raumschmuck<sup>9</sup>. Im Gegensatz zu den Privatgemächern des Fürsten hatten zur Galerie auch Höflinge und Gäste Zutritt; neben Prozessionen, Festen und Empfängen fanden hier auch Zeremonien anlässlich von Ankünften oder Abreisen hochgestellter Personen statt<sup>10</sup>. Um 1700 entwickelte sich die Galerie mit ihren langen Fensterreihen zum idealen Präsentationsort für Kunst und damit zum vormusealen Sammlungsraum *par excellence*.

Die Forschung richtete ihr Augenmerk in den vergangenen Jahren verstärkt auf die Untersuchung der Genese sowie die Rekonstruktion von barocken Sammlungen<sup>11</sup>. Aufschluss über historische Sammlungsstruktur und Präsentationsprinzipien geben Gemälde, auf denen Galerien oder Kabinette dargestellt sind, sowie Stiche und Sammlungskataloge. Bereits im 17. Jahrhundert etablierte sich das gemalte Kabinett als Bildtypus<sup>12</sup>. Meist handelt es sich dabei allerdings um eine fiktive Zusammenschau von Kunstwerken, weshalb weniger solche Bildquellen als vielmehr die seit dem 18. Jahrhundert verfassten Kataloge eine Vorstellung von der ursprünglichen Konzeption bestimmter Sammlungen vermitteln<sup>13</sup>. Eine ideale, also nicht historisch verbürgte fürstliche Galerie zeigt auch das 1702 geschaffene Gemälde



297 Darstellung eines Gemäldekabinetts, Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Dietrich), Dresden, 1742

von Johann Michael Bretschneider (*Kat.* 598, *Abb.* 287). Rahmen an Rahmen gehängte Bilder bedecken die Wände des Sammlungsraums vom Boden bis unter die Decke. Die Werke sind rein dekorativen Prinzipien folgend in mehreren Reihen ausgerichtet an Symmetrieachsen und häufig als Pendants angebracht. Dieses Schema bestimmte die Hängung in den Galerien des 18. Jahrhunderts. Eine Ordnung nach Schulen und Epochen, die in didaktisch-aufklärerischer Absicht auf die Unterrichtung des Betrachters zielte, wurde erst gegen Ende des Jahrhunderts eingeführt. Vorreiter war Christian von Mechel, der Ende der 1770er Jahre die kaiserliche Galerie im Belvedere in Wien neu strukturierte und der Allgemeinheit im Auftrag Kaiser Josephs II. zugänglich machte. Zwar lehnten einige seiner Zeitgenossen diese Art der Hängung ab, langfristig setzte sich jedoch der chronologische Ansatz durch, mit dem von Mechel die Basis für die Entwicklung des modernen Kunstmuseums legte<sup>14</sup>. Bei der älteren, wandfüllenden Präsentationsweise, die auch als »Bildertapete« bezeichnet wird, besaßen die Werke meist einen schlicht profilierten, in unterschiedlichem Umfang vergoldeten Einheitsrahmen aus Ebenholz, der die ästhetisch homogene Gesamterscheinung unterstrich<sup>15</sup>. Da die Gemälde nicht immer Maße aufwiesen, die für eine solche Hängung notwendig waren, wurden die Werke im 17. und 18. Jahrhundert vielfach ohne Bedenken angestückt oder beschnitten, um sie in das vorgegebene Raster einzupassen. Auch in die Darstellungen selbst griff man ein, um sie dem Geschmack des Besitzers anzunähern oder das Werk einem Pendant anzugleichen. So wurden beispielsweise die Mitteltafel und der rechte Flügel des Sigismund-Sebastian-Altars von Hans Burgkmair in Format und Darstellung verändert, als sie in die Münchner Galerie von Kurfürst Maximilian I. gelangten (*Kat.* 291, *Abb.* 15). Zum einen wurden beide Tafeln durch Anstückungen vergrößert, zum anderen kratzte man den Goldgrund ab und ersetzte ihn durch einen Landschaftshintergrund<sup>16</sup>. Andere Fürsten gaben dagegen Werke mit vorgegebenen Maßen in Auftrag, wie etwa Lothar Franz von Schönborn für seine Galerie in Pommersfelden<sup>17</sup>.

Das Motiv der Kunstsammlung oder der Galerie bot dem Maler die Möglichkeit, sein Können, seine Erfindungsgabe und die Fähigkeit zur Nachahmung unterschiedlicher Stile, Schulen und Gattungen vorzuführen. Mit der Darstellung eines Gemäldekabinetts scheint der Dresdener Maler Christian Wilhelm Ernst Dietrich gerade seine von den Zeitgenossen besonders gelobte Begabung zur täuschenden Imitation verschiedener Vorbilder unter Beweis gestellt zu haben (*Kat.* 733, *Abb.* 297). Sein Bild zeigt die obligatorisch dichte Hängung von Gemälden, wirkt aber durch die unterschiedlichen Formate und Rahmen sowie das Fehlen von





298 Galeriebau,  
Obergeschoss, Barocksaal  
(Raum 129), 2010



299 *Landschaft mit Ansicht von Schloss Hof, Johann Christian Brand, Wien, 1774*

Pendants weniger harmonisch als Bretschneiders Fassung. Darüber hinaus sind bei Dietrich in der Raummitte Skulpturen, Prunkgefäße, Medaillen und Bücher angehäuft, was darauf schließen lässt, dass die Darstellung dem älteren Sammlungskonzept der enzyklopädischen Kunstkammer verpflichtet ist<sup>18</sup>.

Die neue Gestaltung des Barocksaals im Germanischen Nationalmuseum knüpft an die voraufklärerischen, einer dekorativen Anordnung folgenden Hängungen an und vermittelt so eine Vorstellung dieses historischen Präsentationsprinzips und seiner ästhetischen Prämissen (Abb. 298). Die Mitte der Nordwand des Barocksaals markiert das von Johann Valentin Tischbein d. Ä. gemalte großformatige Porträt des Grafen von Giech, um welches die übrigen Bilder achsensymmetrisch angeordnet sind (Kat. 738, Abb. 330). Als Förderer der schönen Künste und aufgrund seines großzügigen Hoflebens ist Giech ein charakteristischer Repräsentant barocker Hofkultur. Neben weiteren Bildnissen finden sich an dieser Wand des Raumes auch Historienbilder religiösen und mythologischen Inhalts, Landschaftsdarstellungen sowie ein Jagdstilleben (Kat. 716, Abb. 589). Letzteres verweist als Vertreter einer eigenen Untergattung der Stillebenmalerei auf die zentrale Bedeutung der Jagd als Privileg der gesellschaftlichen Elite und als Ausdruck für Selbstverständnis und Lebensstil des Adels. Entsprechende Gemälde waren nicht nur in Galerien integriert, sondern dienten auch der Ausstattung von Jagdschlössern.

Auf der gegenüberliegenden Seite wird das Wandfeld von Pendants strukturiert. Im unteren Register korrespondieren zwei Werke von Johann Christian Brand miteinander, die in einem Abstand von zwei Jahren entstanden sind (Kat. 743, 744, Abb. 299, 596). Sie zeigen beide einen realen Landschaftsausschnitt mit besonderer

Konzentration auf die detailgenaue Naturschilderung, die das wissenschaftlich-geologische Interesse der Zeit dokumentiert. Obwohl die Werke nicht als »echte«  
Pendants gefertigt wurden, besitzen sie hinsichtlich formaler Gestaltung, Stil und Rahmung viele Übereinstimmungen. Bei den hochformatigen Landschaftsdarstellungen von Anton Wilhelm Tischbein, die um ein Historienbild gruppiert sind, handelt es sich dagegen um echte Gegenstücke (*Kat.* 747, 748, 717, *Abb.* 599, 600, 590). Sie sind in Größe, Stil und Thema identisch und nehmen im Bildaufbau direkten Bezug aufeinander. Die Stirnseite des Barocksaals wird von den großformatigen Kaiserbildnissen des Wiener Hofmalers Martin van Meytens d. J. dominiert, die unmittelbar nach der Krönung des Kaiserpaars entstanden sind (*Kat.* 731, 732, *Abb.* 328, 329). Solche Werke fanden in fürstlichen Galerien als Huldigung an Kaiser und Kaiserin Aufnahme und demonstrierten die Nähe zum Herrscherhaus.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts verstärkten sich die Bemühungen, die fürstlichen Kunstschatze öffentlich zugänglich zu machen. So wurden in Frankreich und England um die Jahrhundertmitte die ersten Sammlungen – 1750 das Palais du Luxembourg in Paris und 1753 das British Museum – geöffnet. Allerdings war der Zutritt fast überall komplizierten Reglementierungen unterworfen; neben Rang und Wohlstand zählten auch Bildung sowie das richtige Erscheinungsbild im Sinne eines gepflegten Äußeren zu den Grundvoraussetzungen, um als Adliger oder vermögender Bürger Einlass zu erhalten <sup>19</sup>.

---

**ANMERKUNGEN:** – 1 Vgl. Wulff 2000, S. 229–264, bes. S. 229–231. – Eberle 2006, S. 210–212. – Blanning 2006, S. 41, 61–68. – 2 Ausst. Kat. München 1993, Nr. 6.3.1. – 3 Kreisel 1923, S. 417. – 4 Allgemein zum Phänomen des Schäferspiels vgl. Kap. »So ein Theater!« in diesem Band. – 5 Vgl. Bauer 1994, Sp. 1309–1321, bes. Sp. 1311–1312. – 6 Bär 2009, S. 169–179. – Focht 2002, S. 22–32. – 7 Ausst. Kat. München 2009, S. 7, 13. – 8 Allgemein zur Entwicklung der Galerie Prinz 1970. – Rowell 1996, S. 14–16. – Minges 1998, S. 86–92, 151–152. – 9 Minges 1998, S. 86–87. – 10 Sheehan 2002, S. 54. – 11 Rowell 1996, S. 19. – 12 Wettengl 2002, S. 127. – 13 Stübel 1925, S. 247–255, 300–311. – Ketelsen 2005, S. 153–159. – Bähr 2009. – 14 Vgl. Sheehan 2002, S. 68–69. – 15 Minges 1998, S. 160–165. – Rowell 1996, S. 15, 17. – 16 Vgl. Kap. »Zwischen Hochkonjunktur und Krise« in diesem Band. – Beim rechten Flügel wurde die Hintergrundübermalung wieder rückgängig gemacht. – Goldberg 1983, S. 156–159, 170. – 17 Ausst. Kat. Nürnberg: Schönborn 1989, S. 114. – 18 Vgl. Kap. »Die Kunst- und Wunderkammer« in diesem Band. – 19 Sheehan 2002, S. 34–36, 40–42.