Originalveröffentlichung in: Kalusok, Michaela (Hrsg.): Nicolas de Pigage 1723 - 1796, Architekt des Kurfürsten Carl Theodor : zum 200. Todestag ; [anlässlich der Retrospektive Nicolas de Pigage (1723 - 1796) zum 200. Todestag, Baumeister von Schloss Benrath, Architekt des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, Düsseldorf 1996, S. 119-135

Heidrun Rosenberg

„... mindeste Connexion nicht habend ..."

Zu den Galeriepublikationsprojekten von Wilhelm Lambert Krahe und Nicolas de Pigage[1]

„... we had previously enquired a bookseller, for a general catalogue, with a view to direct our attention immediately to some of the most capital performances. But we were informed that no other was extant, than a Catalogue Raisonee which could not be purchased for less than twelve ducats and was too voluminous to serve as a Vademecum", notiert Thomas Cogan 1794 in einem seiner Reisebriefe über den Besuch der Düsseldorfer Galerie.[2] Hinter dem teuren, voluminösen „Catalogue Raisonné" verbirgt sich das zweibändige, von Nicolas de Pigage 1778 in Basel bei Mechel herausgegebene Katalogwerk „La Galerie Electorale de Dusseldorff ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux" (Kat.-Nr. V.2.1). Bedauerlicherweise erfüllte es nicht die Erwartungen des reisenden Engländers auf einen Akzente setzenden Galerieführer, und noch bedauerlicher für ihn war es, daß kein anderer Galeriekatalog erhältlich war. Dies erstaunt angesichts des Renommees, das die Düsseldorfer Galerie im 18. Jahrhundert genoß[3] und vielleicht deshalb hält es Cogan auch für aufschreibenswert. Was waren aber die Gründe für dieses Defizit? Die Geschichte der Publikationsprojekte Lambert Krahes (1712–1790) und Nicolas de Pigages, die in den späten sechziger Jahren einsetzt und sich bis in die achtziger Jahre hinzieht, vermittelt Einsichten in die organisatorisch wie technisch schwierige, kostspielige und vor allem langwierige Arbeit eines Herausgebers und Verlegers von Büchern mit Kunstreproduktionen. Sie vermittelt aber auch Einsichten in das nicht immer einfache Verhältnis der beiden Herausgeber, Nicolas de Pigage und Lambert Krahe, zueinander.
Anhand der verschiedenen Zielvorstellungen, die beide mit ihren jeweiligen Projekten verbinden, ebenso wie anhand der für die Realisierung gewählten Formen zeichnen sich die unterschiedlichen Charaktere der Künstler, wie auch ihre unterschiedliche Einbindung bei Hofe ab.

Die Voraussetzungen für die Publikationsprojekte Lambert Krahes und Nicolas de Pigages

In den 1755 erlassenen kurfürstlichen Anordnungen „die besoldung deren gallerie bedienten betreffend" spiegeln sich die Vorstellungen Carl Theodors von Funktion und Bedeutung eines Galeriekataloges[4]: In erster Linie stellte der Galeriekatalog für ihn ein Medium zu seiner Repräsentation dar. Zudem diente er ihm als Möglichkeit fürstlicher Gnadenausteilung, über die allerdings auch in manchen Fällen der Galeriedirektor als Autor verfügen konnte. Der Katalog sollte kein käuflich erwerblicher Saalführer sein, der jeden Galeriebesucher ohne Ansehen seiner Person in die Lage versetzte, allein durch die Bildersäle zu finden. Nur Interessierte, also Künstler und Liebhaber, wie hohe Potentaten sollten in das Privileg eines Katalogbesitzes kommen.
Bis zu dem Beginn der Unternehmungen von Lambert Krahe und Nicolas de Pigage in den Jahren 1768/69 waren bereits zwei Kataloge erschienen: zum einen, 1719, der etwas unbeholfene, hausbackene Katalog aus der Feder des ersten Galerieinspektors Johann Georg Karsch,[5] der durch seinen Sohn 1766 nochmals eine verbesserte Neuauflage erfuhr; zum anderen ein in Begrifflichkeit, Beschreibungssystem und Druckbild um einiges gewandter und fachmännischer verfaßter Katalog in französischer,[6] wenig später auch in deutscher Sprache.[7] Autor dieses Kata-

loges war Hyacinthe Collin de Vermont,[8] Historienmaler, Restaurator und Galerieinspektor der Sammlungen Ludwigs XV. Er hatte im August 1754 den Sonderauftrag erhalten, die Bestände im kurfürstlichen Kabinett Mannheim wie in der Düsseldorfer Galerie kritisch zu sichten, sie mit den kurfürstlichen Insignien zu kennzeichnen und die weitere konservatorische Betreuung zu übernehmen.[9] Trotz dieses umfangreichen Auftrages war Collins Gastspiel nur von kurzer Dauer.[10] Möglicherweise konnte er sich gegenüber der angestammten „Hausmacht" von Vater und Sohn Karsch nicht durchsetzen. Die Neuauflage des Karschkataloges dokumentiert jedenfalls, daß die Umhängungen Collins wieder weitgehend rückgängig gemacht wurden.
Bei beiden Katalogen handelt es sich um ein beschreibendes Verzeichnis mit der Funktion eines „Vademecum". In ihrem Aufbau folgen sie der architektonischen Gliederung der Galerie in fünf Räume. In den einzelnen, den Räumen entsprechenden Katalogabschnitten werden die Gemälde gemäß ihrer mit Nummern fixierten Hängung im Raum, mit Angabe des Autors, der Benennung der Darstellung und der Maße aufgelistet.
Interessant für das Verständnis der Galerie in der Carl-Theodor-Zeit ist das panegyrische Vorwort, das den Katalog Collins einleitet. Im Gegensatz zu dem Karschkatalog von 1719[11] findet hier erstmalig der Gründer der Galerie, Kurfürst Johann Wilhelm (1658/1690–1716), gebührendes Lob, wohl mit dem weiteren Ziel, Kurfürst Carl Theodor (1724/1742–1799) als den „neuen Johann Wilhelm" zu propagieren und damit an dessen Popularität in Düsseldorf zu partizipieren. Zunächst wird ganz allgemein die Kunstförderung Carl Theodors als Vorbild stiftende, fürstliche Tugend und angemessenes Mittel der Herrscherrepräsentation charakterisiert. Doch darüber hinaus scheint in dem Engagement des Kurfürsten für die Kunst die segensreiche Ära des Sammlers und Mäzenaten Johann Wilhelms, des Rubenssammlers und Gründers der „von ganz Europa bewunderten" Galerie wieder auf. Das von Carl Theodor in Ehren gehaltene Andenken seines Ahnen Johann Wilhelm wirft seine Strahlen auf ihn zurück: „Euer Churfürstl Durchlaucht Unterthanen [werden Carl Theodor] umso höher schätzen als sie Ihn in höchst dero durchlauchtigster Person [Johann Wilhelms] wieder zu finden glauben, […]". Carl Theodor wird als „neuer Johann Wilhelm" der Ruhm seines Vorfahren zuteil. Hier hatten nun auch Lambert Krahe und Nicolas de Pigage anzuknüpfen, die sich beide um die Publikation der durch Krahe wohl erst nach dem Erscheinen der Neuauflage des Karschkataloges 1766 neu eingerichteten Galerie bemühen.

Das Projekt Lambert Krahes

Am 10. Mai 1768 wird der Antrag Lambert Krahes, „[…] die in all dasiger Accademie der zeichnungskunst zeither verfertigten undt fernerhin gefertigt werdende Zeichnungen deren in besagter unserer Galerie befindlichen Mahlereyen […]" im Kupferstich – von einem Kupferstecher nach eigener Wahl – veröffentlichen zu dürfen, mit einem kurfürstlichen „Privilegium exclusivum" genehmigt.[12] Dies just zu einem Zeitpunkt, als seine bisher privat getragene Akademie vom Kurfürsten mit Gewährung einer Mietbeihilfe[13] erste offizielle Anerkennung erhält.[14] Dem „Privilegium exclusivum" sind also zwei Zielrichtungen abzulesen: Es verleiht Lambert Krahe

nicht nur die Rechte für die Publikation der Galerie, sondern scheint auch in den Rahmen einer kurfürstlichen „Starthilfe" zur Finanzierung der Akademie zu fallen. Der unternehmerisch geschickte Krahe erhofft sich von dieser Initiative wohl, den in Düsseldorf von keinem höfischen Umfeld aufgefangenen Akademiestudenten und zugleich sich selbst eine zukünftige Unterhaltsmöglichkeit zu schaffen, stellt das Kopieren in der Galerie ohnehin einen wichtigen Teil des Studiums dar.[15] Zunächst allerdings muß Krahe gehörigen Vorschuß leisten.[16] Freilich möchte der Kurfürst die Urheberrechte über die Veröffentlichung seiner Galerie nicht ganz aus der Hand geben und bedingt sich die Originalzeichnungen, nachdem sie gestochen worden sind, wie jeweils sechs Drucke pro Kupferstich aus. Ein Problem kündigt sich jedoch schon in diesem Privileg an: Kupferstecher waren in Düsseldorf Mangelware. Die Akademie jedenfalls hatte offensichtlich noch keinen zu bieten.[17]

Abb. 1
Johann Gerhard Huck, Wilhelm Lambert Krahe
Düsseldorf, Stadtmuseum
(Kat.-Nr. IV.2.2)

Ein Jahr später, am 2. Juni 1769, wird die Subskription mit einer Annonce im Jülich-Bergischen Wochenblatt eröffnet,[18] aus der das Konzept Lambert Krahes hervorgeht: Er versteht sein Unternehmen als Reproduktionswerk einer der „plus riches Collections de l'Europe", das sich nicht an den Galeriebesucher vor Ort, sondern an „ceux qui n'ont pas l'occasion de la voir" wendet. Der Subskribent wird damit geworben, daß Lambert Krahe im Einverständnis mit seinem Kurfürsten nicht nur alle Gemälde der Galerie stechen lassen, sondern auch keine Ausgaben zugunsten der Qualität der Reproduktionen scheuen wird, wie beispielsweise für ihre Originalitätsnähe oder für eine aufwendige, von renommierten Stechern gehandhabte Technik (Schwarzkunst oder Kupferstich). Was die repräsentative Größe des Formats („grand Papier Roial") anbetrifft,[19] so mißt man sich ausdrücklich an der Publikation der Dresdner Galerie.[20]

Der hohe Anspruch an die Qualität der Reproduktionen, wie die Orientierung an Dresden verrät, daß es Krahe bei seinem Reproduktionswerk um die „Konkurrenzfähigkeit" seiner Galerie mit den anderen bereits publizierten „plus riches Collections de l'Europe"[21] wie um ihre Öffentlichkeit zu tun ist. Einerseits hat er dabei sicherlich als Adressaten die scharfsichtigen Liebhaber, Sammler und Künstler im Sinn. Andererseits muß er jedoch das oben bereits näher beschriebene Gefallen Carl Theodors finden. „[...] zu Eurer Churfürstlichen Durchlaucht höchster Ehre, ruhm der Dusseldorfer Gallerie, und zierde des landes [...]"[22] umschreibt Lambert Krahe, an den Kurfürsten gerichtet, seine Intention. Formal knüpft sein Projekt an die Tradition der seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert gebräuchlichen Galeriewerke an. Hält man sich an die mit Heinecken argumentierende Definition Stübels,[23] so wurde in einem Galeriewerk jeweils die real existierende Sammlung einer einzigen Galerie publiziert. Unter Galerie ist dabei die Sammlung eines regierenden Fürsten zu verstehen. Galeriewerke gehörten also mit in den Rahmen barocker herrscherlicher Selbstdarstellung.

Lambert Krahe hält an der von Carl Theodor für sich instrumentalisierten Präsentation der Galerie als das Werk Johann Wilhelms fest. Als erste Folge ist deshalb nicht zufällig die Herausgabe von vierundzwanzig Stichen nach den Gemälden van der Werffs im vierten Raum der Galerie geplant, denn insbesondere an diesem Künstler hatte sich das großzügige Mäzenatentum Johann Wilhelms erwiesen.

Als Frontispicium für sein Unternehmen wählt Lambert Krahe bezeichnenderweise das allegorische Doppelportrait Johann Wilhelms mit seiner Gemahlin von van der Werff, ein Programmbild ihres Mäzenatentums.[24] So wird das vor einem Obelisken angebrachte Porträtmedaillon mit den fürstlichen Konterfeis von den ihnen zu Füßen liegenden sieben freien Künsten umgeben, denen sich die Pictura hinzugesellt hat. Sie hält das Selbstportrait van der Werffs. Wie die Widmungsinschrift dokumentiert, handelt es sich bei diesem Gemälde um eine Huldigung des Künstlers an seinen Mäzen Johann Wilhelm als Auftraggeber eines größeren Bilderzyklus' mit Rosenkranzdarstellungen. Das Blatt ist mit einem Untertitel in lateinischer und französischer Sprache versehen, der den Autor des Gemäldes, die Maße und den Ort, die „Pinacotheca Dusselana Serenissimi Electoris Palatini" benennt. Zwischen den Untertiteln prangt das Wappen Carl Theodors und darunter verweist der Herausgeber auf sich selbst: „Krahe direxit". Als einer der wenigen die Schabkunst beherrschenden Künstler kann Krahe zunächst den Augsburger Johann Elias Haid engagieren, mit dem er jedoch wenig zufrieden ist. Die weitere Entwicklung von

Krahes Unternehmen, an dem er bis in die achtziger Jahre mit unverändertem Konzept beharrlich und bis zu seinem finanziellen Ruin festhält, liest sich wie eine Chronik des Scheiterns.[25] Tatsächlich erscheinen bis April 1771 nur die ersten vier Blätter Haids.[26] Es lassen sich verschiedene, vorwiegend organisatorische Gründe für dieses Scheitern Lambert Krahes anführen, doch sind seine Schwierigkeiten nicht zuletzt dadurch bedingt, daß Carl Theodor dem Unternehmen von Pigage zunächst mehr Aufmerksamkeit und Unterstützung verleiht.

Das Projekt des Nicolas de Pigage

Die Anfänge dieses Projektes reichen bis in das Jahr 1769 zurück.[27] In dem kurfürstlichen Schreiben vom 7. Juni 1769 wird der nicht mehr im Original erhaltene Auftrag an den Oberbau- und Garthen Direktor Pigage folgendermaßen umschrieben: [Es handelt sich darum, „alle Haus, vordere Facades, und Profils von unseren sammentlichen Residenz und Lust Schlößeren, ingleichen auch die Grundriße und Haus von allen unseren Gärthen und Lares [...] aufzunehmen und abzuzeichnen und hievon einen vollständigen auszug, nebst derenselben beschreibung zu verfertigen [...]".[28] Von der Herausgabe nur eines Galeriekataloges ist nicht die Rede. Vielmehr steht hier wohl der Wunsch des Kurfürsten auf ein repräsentatives, ausführliches topographisches Inventar seines kurpfälzischen Herrschaftsraumes, eine „Architecture Palatine", Pate. Es ist Carl Theodor dabei ernst zu tun, denn nachdrücklich fordert er allseitige Unterstützung. Er empfiehlt, „hiermit ersagten tit. von Pigage all und jeden von ihme in behuf vorerwehnter bewürckung angesicht werdende beyhülfe, nachricht und auskunft sowohl für ihn selbsten, als auch für diejenige, welche er zum betrieb dieser arbeit employiren [...]" zu gewähren und zudem „[...] all diesfallsige Unkösten [...] zu bewerkstelligen [...]".[29]
Die Ausgangssituation stellte sich für Pigage also ungleich besser dar als für Lambert Krahe.

Obwohl beide Projekte zunächst von so großer Verschiedenheit sind, daß sie sich einer direkten Vergleichbarkeit entziehen und Pigage Hand in Hand mit Stechern arbeitet, die in Verbindung mit der Akademie Lambert Krahes stehen,[30] entfacht sich unterschwellig eine wachsende Konkurrenz zwischen beiden Unternehmern. In einem an den Kurfürsten gerichteten Promemoria vom 29. Dezember 1769 dringt Pigage auf die Festschreibung der bisher offenbar nur mündlich ausgehandelten Konditionen.[31] Im Hintergrund steht dabei wohl seine Absicherung gegenüber Lambert Krahe, denn im Rahmen der „Architecture Palatine" möchte Pigage nun auch einen Galeriekatalog herausgeben. Kurz sei hier dieses Vorhaben vorgestellt, soweit es sich aus dem tatsächlich erschienenen Werk rückschließen läßt:
Ziel Pigages war es nicht, ein Mappenwerk großformatiger Stichreproduktionen einzelner ausgewählter Künstler herauszugeben. Im Rahmen seiner „Architecture Palatine" ging es ihm vielmehr darum, die Sammlung in ihrem Raum- und Hängungszusammenhang widerzuspiegeln. Die Gesamtgestalt der einzelnen Wand mit den auf ihnen verteilten gerahmten Gemälden („les Facades de chaque Salle garnie de leurs Tableaux"[32]) sollte abgebildet werden. Für eine Wiedergabe aller Gemälde der Galerie war diese Lösung ohne Zweifel die ökonomisch günstigere.

Die daraus resultierende Miniaturisierung der einzelnen Bildreproduktion bedurfte allerdings nun einer gewissen Kompensation durch ungewöhnlich ausführliche Beschreibungen nach den seit dem 17. Jahrhundert geläufigen Kriterien der klassischen Kunsttheorie.[33] Geplant waren ein „Bildband": „Grand Catalogue ou Catalogue figuré" und ein „Textband": „Petit Catalogue".[34] Später, wie wir weiter unten sehen werden, griff man auch den Plan auf, den „Grand Catalogue" durch einen Supplementband mit großformatigen Reproduktionen zu ergänzen.

Es fällt schwer, das Projekt von Nicolas de Pigage zu klassifizieren.[35] Einerseits handelt es sich ansatzweise immer noch um eine Art Galeriewerk, insofern die Abbildung aller Kunstwerke der Galerie enthalten sind. Andererseits steht das Werk mit der Abbildung ganzer Wandeinheiten in der Tradition der einen Aufriß gebenden Darstellungen von Galerien, die – ähnlich einem Guckkasten – dem Betrachter alle Exponate eines Galerieraumes auf einen Blick offenbaren. Meist sind Galeriedarstellungen dieser Art in eine Folge von Architekturdarstellungen zur Verherrlichung des Bauherrn eingebunden, wie das auch für den Pigagekatalog gilt.[36] Als prominentes Beispiel lassen sich die beiden 1728 erschienenen Stiche der Galerie in Schloß Weissenstein, Pommersfelden, anführen, die Salomon Kleiner 1724 für Lothar Franz v. Schönborn entworfen hat.[37] Neuartig für beide Traditionen ist jedoch der reich kommentierende Textband. Pigage prägt für sein Katalogwerk den Begriff „Catalogue raisonné et figuré".[38] Die Kunstreproduktionen werden also der Idee des ausführlich kommentierenden Kataloges untergeordnet.

Im Vorwort des Kataloges formuliert Pigage seinen doppelten Anspruch: Einerseits möchte er – wie Krahe – den Gefallen des Kurfürsten finden, d. h. der Herrscherpräsentation dienen, doch andererseits bemüht er sich ausdrücklich darum, der Öffentlichkeit nützlich zu sein.[39] Für die Kunstbeschreibungen wählt er deshalb ganz bewußt eine zwar differenzierte, doch einfache Sprache und verzichtet nach Möglichkeit auf Fachtermina. Mit seinem „ton de simplicité" möchte er auch von den weniger Gebildeten unter seinen Lesern verstanden werden, die jedoch über „sentiment" und „gout" verfügen.[40] Es sei dahingestellt, ob dieser ideale Leser tatsächlich zu den Käufern eines so repräsentativen und teuren Werkes gehören wird. Thomas Cogan zählt jedenfalls nicht zu ihnen und auch der Verleger Pigages, Mechel, äußert sich kurz vor Erscheinen des Werkes etwas realistischer über die erhoffte Leserschaft: „Als ein Compendium pictoricum kann es der Liebhaber, der Gelehrte und der Künstler brauchen" , und er fügt noch den weniger realistischeren Wunsch hinzu: „In dieser Absicht soll der Preis moderat sein." [41]

An dieser Stelle wird deutlich, daß Pigage eine ähnliche und doch viel umfassendere Intention verfolgt als Lambert Krahe: Zwar wahrt auch Krahes Galeriewerk – nicht zuletzt aus strategischen Gründen – die äußere Form der Herrscherpräsentation, doch steht für ihn die unabhängige Herausgabe qualitätvoller Vorlagen für Künstler und Kenner im Vordergrund. Im Falle des Katalogwerkes von Pigage geht es hingegen um eine sachliche, kompendienhafte „offizielle" Darstellung der gesamten Galerie, die als architektonisches Monument in den Abbildungen stets präsent bleibt. Auch hier leitet den Bildband ein Frontispizium mit einer ganzseitigen, von Guibal entworfenen Herrscherallegorie ein (Kat.-Nr. I.2.2a; Abb. 2). Sie arbeitet mit ungewöhnlichen Personifikationen wie der „Reconnoissance" und dem „Bienfait" und wird im Textband erklärt: Die Thematik ähnelt grundsätzlich derjenigen des Frontispiciums des Kraheprojektes, doch wird hier Carl Theodor nicht durch seinen Vorfahren definiert, sondern steht selbst im

Zentrum. Unsterblicher Ruhm wird ihm zuteil, nicht durch Kriegsführung, sondern durch die friedvollen Herrschertugenden des Mäzenatentums und der Kunstförderung. Es sind nun aber nicht die Künste, die dem Kurfürsten huldigen. Es ist die Gestalt des „Bienfait", der Wohltat, die von Attributen umgeben wird, die auf die von Carl Theodor geförderten und z.T. eingerichteten Institutionen der Kunstpflege anspielen, sei es nun auf die Galerie (Rahmen), die Akademie (Medaillen für die Wettbewerbe) oder die erweiterten Sammlungen (Skulptur der drei Grazien). Eine besondere Betonung erfährt neben dem „Bienfait" die „Peinture". Wie gebannt blickt diese auf die „Immortalité", die ein großes Medaillon mit dem Bildnis des Kurfürsten in Händen hält. Neben ihr steht die „Reconnoissance": Sie hält mit der Linken eine leere Leinwand und reicht ihr mit der Rechten einen Pinsel. Vielleicht ist hierin ein Verweis auf die mimetischen Qualitäten der Malerei enthalten, durch die sie zu jener Reproduktions- und Dokumentationskunst wird, wie sie auch dem Katalogwerk von Pigage zugrunde liegt.

Im Gegensatz zum Kraheschen Galeriewerk, das in sukzessiven Einzellieferungen erscheinen sollte, handelt es sich bei Pigage um ein Unternehmen, das sehr reflektiert mit dem Medium „Buch" umzugehen weiß: Ein komplexes Verweisungssystem vermittelt zwischen dem tatsächlichen Ort der Gemälde in der Galerie, dem Ort der Abbildungen und dem Ort der Beschreibungen im Katalog. Der Katalog ist zudem mit einem Index nach Künstlernamen versehen. Das Werk Pigages gewinnt dadurch vielseitige Verwendbarkeit, jedoch als Saalführer ist es zu unhandlich.

Zum Zeitpunkt des Promemoria Ende des Jahres 1769 ist das Vorhaben von Pigage schon weit gediehen: Laut Pigage ist der „große Katalog" einschließlich aller Zeichnungen bereits soweit fertiggestellt, daß er dem Stecher und Drucker übergeben werden und demnächst als Sonderband der „Architecture Palatine" erscheinen kann. Auch der kleine Katalog sei ebenfalls druckfertig und soll nach Möglichkeit zuerst erscheinen, um bereits erste Einnahmen zu erzielen.[42] Für Stecher und Drucker verantwortlich ist der renommierte Basler Verleger Mechel, für den ein erster Arbeitsaufenthalt in Düsseldorf 1770 belegt ist.[43]

Die Forderungen, die Pigage in seinem Promemoria nun diesbezüglich an den Kurfürsten stellt, betreffen die Gewährung eines ihm und seinen Nachkommen zu verleihenden „privilège exclusif" für die Publikation und den Vertrieb der „Architecture palatine", die Erlaubnis für eine Vorabveröffentlichung gesonderter Teile und schließlich die finanzielle Unterstützung des Kurfürsten und deren Modalitäten, wie z.B. die Rückvergütung der Vorschußzahlungen. Aufschlußreich für das Verhältnis von Katalog und Hängung ist die Bitte, mit der Pigage das Promemoria beschließt. Der Kurfürst möge durch eine an den Statthalter Goltstein, wie an den Galeriedirektor Krahe gerichtete Order Veränderungen an der jüngsten Hängung unterbinden. „Une fois que les Catalogues sont on ouvrage, il est de la dernière importance, que les tableaux de la Gallerie restent immuablement placés dans l'ordre, où ils ont actuellement, et d'après lequel on adresse les Catalogues; sans quoi l'ouvrage et la dépense deviendroient inutiles."[44] Daß Pigage alle diese Bedingungen dem Kurfürsten mehr oder weniger zu diktieren versucht, läßt auf seine einflußreiche Stellung bei Hofe rückschließen.

Umgehend, am 19. Januar 1770, antwortet der Kurfürst auf das „unterthänigste supplicium" des Pigage.[45] Er erteilt nicht nur die erwünschte Erlaubnis zur Publikation der „Architecture Palatine",

Abb. 2
B. Hübner nach Nicolas Guibal: Frontispiz zum Tafelband der „Galerie Electorale de Dusseldorff" des Nicolas de Pigage von 1776
(Kat.-Nr. V.2.2a)

sondern genehmigt auch das vorgezogene gesonderte Erscheinen der beiden Galeriekataloge. Interessiert daran, daß diese Kataloge die kurfürstliche Gemäldegalerie als solche gut und genau präsentieren, bindet Carl Theodor in einem Schreiben vom 18. April 1770 an die Hofkammer einige Auflagen an seine Genehmigung für das „gemeinnützige Werk" des Pigage: „[Wir befehlen], daß erwähnter großer oder figurierter Catalogue der Gallerie zu Dusseldorf in möglichste Vollständigkeit gebracht, sodann die derselben Mahlereyen im Kleinen vorstellende Kupferblätter [...] mit allthunlicher reinlichkeit, accuratesse dann deren Originalien ähnlichen Eigenschaft und Stärcke gestochen und ausgearbeitet [werden]" und schließlich, falls die Zeichnungen zu klein befunden werden, „[... sollen diese] zu mehreren Verständlichkeit auf einem größeren Maßstab zu Ende eines Jeden Saals auf einer Tafel in der Art eines Zusazes absonders wiederhohlt werden." Dieser Vorschlag Carl Theodors zeigt, wie sehr der Kurfürst auf ein repräsentatives Erscheinungsbild der Kataloge, bzw. seiner Sammlung Wert legt und zugleich seine Autorität und Kontrolle über die Reproduktion der Düsseldorfer Galerie zu wahren sucht. Ausdrücklich erteilt Carl Theodor den von Pigage eingestellten Kupferstechern und Zeichnern zur Anfertigung

ihrer Zeichnungen ungehinderten und unbegrenzten Zutritt zur Galerie. Pigage hat jedoch die Verantwortung zu tragen, daß diese Zeichnungen zu keinem anderen Zweck verwendet und nach Anfertigung des Stichs dem Kurfürsten ausgehändigt werden.[46] Der Wunsch des Kurfürsten nach großformatigen Reproduktionen rückt das Vorhaben Pigages' allerdings auch in unliebsame Nähe des Kraheschen Reproduktionswerkes. Krahe, dem als Direktor die Schlüsselgewalt über die Galerie oblag, scheint sich auf seine Weise gewehrt zu haben. Wohl an seine Adresse richtet sich nicht nur die oben angesprochene ausdrückliche Eintrittserlaubnis für die Kupferstecher und Zeichner Pigages', sondern auch die Erklärung, daß beide Unternehmen „[…] die mindeste Connexion nicht habend" und schließlich das Verbot, „[…] daß unter keinerley Vorwand von Ähnlichkeit zwischen beiden Entreprisen oder wie sonst immer erdacht werden mag einige Verhinderung oder Störung wieder selbigen Gallerie Catalogue in Weg geleget werde".

Der Beginn des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit – eine schwierige Geburt

Jenseits des lähmenden Konkurrenzdruckes spiegelt die weitere Entwicklung beider Projekte die Schwierigkeiten, mit denen ein Herausgeber von Kunstreproduktionen noch Ende des 18. Jahrhunderts zu kämpfen hat.

Die Subskription des Kraheschen Galeriewerkes läuft im Oktober 1769 aus – zu einem Zeit punkt, als auch schon Pigage mit seinem Projekt begonnen haben muß. Krahe ist unzufrieden mit Haid, und da es ihm wohl bewußt ist, daß der Vorzug seines Galeriewerkes vor dem Pigages in der Qualität der Abbildungen liegen wird, sucht er nun in England nach einem Künstler, denn England galt als das Land, in dem die „maniere noire", die Schabkunst, am besten beherrscht wird. Im August 1770 gelingt es ihm, Kontakt mit dem sehr erfolgreichen Londoner Verleger John Boydell aufzunehmen.[47] Um sich „des großen Kostenaufwandes […] einiger maßen zu versichern",[48] erwirkt Krahe gleichzeitig ein zehnjähriges kaiserliches Privilegium, das ihm das Alleinrecht für den Nachstich seiner Zeichnungen, bzw. für den Vertrieb dieser Stiche garantiert. Im Mai 1771 gibt Krahe allerdings sein erstes Projekt vorerst auf und muß die bereits erhaltenen Gelder der Subskribenten wieder auszahlen oder mit Dubletten abgleichen.[49] Die von Krahe angeführten Gründe seines Scheiterns sind aufschlußreich für die Probleme eines Herausgebers und Verlegers, wie sie auch Pigage zu bewältigen hat: Es fehlen ihm geschickte Kupferstecher vor Ort. Die Versendung der Originale außer Landes ist zu gefährlich und die Anfertigung der Stiche nur nach Zeichnungen ist dem Anspruch auf größtmögliche Nähe zum Original abträglich. Schließlich hatte Krahe auch bei zu wenigen das Interesse für eine Subskription wecken können.

Grundsätzlich problematisch und von Krahe nicht reflektiert ist jedoch die technische Seite seines Unternehmens: Der Anspruch, einerseits alle Gemälde der Galerie stechen zu lassen, andererseits die sehr aufwendige und doch nur zu begrenzter Vervielfältigung fähige Technik der Schabkunst dafür zu wählen, die bei einem Mitarbeiter eine Lieferung von nur vier Blättern pro Jahr erlaubt, ist utopisch und nicht finanzierbar.[50] Auch die Akademiestudenten stöhnen unter dem Druck des obendrein unentgeltlichen Kopierens in der Galerie.[51] Doch trotz dieses ersten,

vor allem finanziellen Einbruchs nimmt Lambert Krahe den Plan seines Galeriewerkes zu einem späteren Zeitpunkt wieder auf. Die Konkurrenz zwischen beiden Herausgebern spitzt sich zu. Der Ton bleibt aber höflich, schließlich stehen beide Seiten in guter Beziehung zu dem auf Ausgleich bedachten Kurfürsten. In den gegenseitigen Beteuerungen, man möge des anderen Projekt nicht behindern, teilt sich implizit zumindest der geheime Wunsch danach, wenn nicht sogar ein ganz massives dahingehendes Betreiben, mit.

Zum Zeitpunkt dieser scheinbar ersten Aufgabe Lambert Krahes 1771 steckt das Projekt Pigages mitten in der Vorbereitung: Als sich Mechel im Frühjahr 1772 in Paris aufhält, kann er schon „le debut de ses magnifiques entreprises" vorweisen.[52] Anlaß seiner Paris-Reise ist die Suche nach geeigneten Stechern, denn das Projekt Pigages erweist sich als ein nicht unproblematisches Unterfangen. Den Stechern wird ein ungewöhnlich miniaturhaftes und gerade deshalb zugleich sehr exaktes Arbeiten abverlangt. Trotz des kleinen Maßstabes sollen die Gemälde so originalgetreu wie möglich wiedergegeben werden,[53] und dabei liegen den Mitarbeitern Mechels nicht einmal die Originale vor. Sie verfügen an deren Stelle über „[…] three several compleat sets of Drawings, Sketches, or Outlines, from each and every of the pictures in the Dusseldorpp Gallery, of three different dimensions".[54] Die Arbeit schreitet langsam voran. Die Pariser Stecher quittieren unzufrieden über ihre Aufgaben sehr bald ihren Dienst.[55] Mechel muß auf Handwerker seiner eigenen Werkstatt zurückgreifen, die zugleich mit der Herausgabe des Hedlingerschen Medaillenwerkes befaßt sind: Möglicherweise liegt hierin ein Schlüssel für die Qualität der sehr kleinen Kupferstiche.

Am 2. September 1775[56] legt Lambert Krahe dem Kurfürsten einen mit John Boydell über dessen in Düsseldorf anwesenden Mittelsmann, Valentine Green,[57] geschlossenen „Übertragungscontract" vor, laut dessen der Engländer als „Editeur" und „Associée" Krahes für einen auf zehn Jahre begrenzten Zeitraum in den Besitz seiner Privilegien kommt.[58] Der Vertrag ist ein wertvolles Dokument der Geschichte der Kunstreproduktion, denn er legt u. a. im einzelnen fest, wie die Vorlagen für Boydell beschaffen sein müssen: „Un Contour exact et une copie concite Colorée d'une grandeur convenue de chaque tableau, pour exprimer la Harmonie, la Force, le clairobscur, l'Effet et le Caractere autant que possible avec la delicatesse de l'Original; les Contours selon la Grandeur qui lui sera indiquée par Monsieur Boydell; en y adjoutant en francois ou en Latin le Sujet de Chaque Tableau." Der Vertrag berührt jedoch nicht das heikle Thema der Konkurrenz zu Pigage, doch mußte sich hier Boydell Sicherheiten schaffen: Am 16. September richtet Valentine Green diesbezüglich ein sehr diplomatisches Memorial an den Kurfürsten,[59] in dem er einerseits Boydells freundliches Einverständnis mit der Herausgabe des „Vitruvius Palatinus" vermittelt. Gleichzeitig bittet er jedoch inständig darum, daß die den Galeriekatalog vorbereitenden Zeichnungen im Besitz von Pigage und Mechel zu keiner anderen Veröffentlichung herangezogen werden. Getragen wird diese Bitte vor allem von der Sorge um die Popularisierung der Galerie über die Verbreitung qualitätloser Publikationen, die den Reiz der Exklusivität des Galeriewerkes zunichte machen würden. Valentine Green zeigt sich „[…] anxious about the possibility of their Drawings being made an ungenerous Use of, in improper hands; an theirby, a work pregnant with the highest Reputation, be overturned with universal chagrine; and what would, otherwise, prove a valuable acquisition to the world, become the scorn and contempt of true Taste."

Pigage, der kurz vor Vollendung und Erscheinen seines Werkes steht, reagiert ungehalten über den unberechenbaren und rücksichtslosen Wankelmut seines Konkurrenten Lambert Krahe,[60] hatte er sich doch darauf verlassen, daß jener von seinem Galeriewerk, wie von seinem Privilegium Abstand nimmt und daraufhin auch den Umfang seines Kataloges beträchtlich erweitert.[61] Angesichts des neuen Projektes von Lambert Krahe, das Pigage für viel ausgereifter als das erste hält, sieht er sich nun jedoch mit der Gefahr eines finanziellen Verlustgeschäfts konfrontiert. Es sind vor allem die routinierten englischen Verleger, „les veritables Entreprenneurs", die ihm Angst machen. In seinem Promemoria vom 19. September 1775 bittet er den Kurfürsten, zu seiner Schadensbegrenzung die Erneuerung des Privilegiums an Lambert Krahe mit einigen Auflagen zu versehen. Wie im Falle seines Promemoria vom 29. Dezember 1769 versucht er auch jetzt, dem Kurfürsten den Wortlaut zu diktieren und wählt dazu einen äußerst selbstbewußten Ton: „[…] je demande que la condition suivante soit insérée dans le renouvellement du privilège de tit. Krahe a peu près en ces Termes".[62]

Die erste Forderung von Pigage betrifft den Zeitpunkt der Erscheinung. Erst zum Jahresende 1777 soll das neue Privileg für Lambert Krahe inkrafttreten. Zuvor dürfen zwar Vorbereitungen getroffen werden, wie das Zeichnen und Kopieren nach Gemälden der Galerie. Doch mit dem Stechen wie mit der Ankündigung der Subskription und anderen verkaufsförderlichen Tätigkeiten sollten Lambert Krahe und seine Mitunternehmer bis zu jenem besagten Datum Ende Dezember 1777 warten. Pigage rechnet selbst damit, die Publikation seines Kataloges im Laufe des Jahres 1776 durchzuführen. Bis zum tatsächlichen Verkauf der ersten Exemplare wird es aber sicherlich bis Ende Dezember 1777 dauern. Wenn nun das Galeriewerk Krahes auf dem Markt erscheint, so werden seine Kataloge deutlich an Wert verlieren. Wirtschaftlich geschickt und eingedenk der Mahnung des Kurfürsten, beide Werke dürften sich nicht gegenseitig schaden, fordert deshalb Pigage, daß die Mitunternehmer Krahes mindestens 300 Exemplare der noch nicht verkauften Kataloge zum Händlerpreis übernehmen und das mit einem unterzeichneten „billet d'assurance" garantieren. An den Schluß setzt Pigage die Forderung nach der Erlaubnis für die Herausgabe eines Supplements mit Stichen, allerdings mit der Konzession an Lambert Krahe, daß die Stiche das jetzige Buchformat nicht übertreffen dürfen. Ebenso fordert er die Erlaubnis für die Herausgabe einer zweiten Auflage seines „Catalogue figuré" einschließlich des Supplements. Weder Krahe noch seine Mitunternehmer sollen dies verhindern dürfen.

Im Dezember 1775 erneuert Carl Theodor dennoch das kurfürstliche Privileg für Lambert Krahe mit der Betonung, daß „nach den van der Werffschen Mahlereyen der anfang gemacht werde […]".[63] Von den Forderungen Pigages wird lediglich jene nach einem späten Erscheinungsdatum des Kraheschen Galeriewerkes nicht vor Ende des Jahres 1777 berücksichtigt: „[…] dem von unserem tit. von Pigage mit auch unserem Privilegio unternommenen Werck des Catalogus figuré et supplement [darf] kein nachtheil zugefüget [werden], gegenwärtig größeres Werck [von Lambert Krahe darf] nicht vor dem 1ten Jan 1778 […] aufgegeben werden."

Möglicherweise als Reaktion auf die Erneuerung des Privilegs für Lambert Krahe laufen die Arbeiten in der Druckerei Mechels im ersten Halbjahr 1776 auf Hochtouren: Der Großteil der Radierungen des Pigage'schen Abbildungsbandes trägt die Datierung 1776, nur ein Viertel der Platten war schon 1775 fertiggestellt worden. Die Ankunft aller Abzüge in Düsseldorf läßt sich

andererseits schon für Ende Juli 1776 belegen.[64] Im weiteren Laufe des Jahres besorgt sich Pigage ein Gutachten der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris für sein „Ouvrage composé dans un gout nouveau“ [65] und entscheidet sich dafür, dieses abzudrucken.[66] Es scheint, als wollte er damit den akademischen Anspruch seines Werkes gegenüber jenem des Düsseldorfer Galeriedirektors Krahe hervorkehren. Aus dem Gutachten geht zugleich ein weiterer Hinweis zur Datierung des Pigage'schen Werkes hervor, denn wir erfahren, daß der Académie Royale nicht nur ein gedrucktes Exemplar des Bildbandes, sondern auch ein Manuskript des Katalogbandes vorgelegen hat. 1776 also waren alle Platten bereits gedruckt und der Textband zumindest im Manuskript fertiggestellt.[67] Dennoch erscheint das Pigage'sche Katalogwerk erst später als geplant 1778 in Basel. Der Verkauf des teuren Werkes [68] erweist sich zunächst als äußerst schleppend [69] und schürt die Ängste vor dem Erscheinen des Kraheschen Galeriewerkes. Wie sollten bei niedrigen Verkaufszahlen die Vorschüsse der Hofkammer zurückgezahlt werden ?

Doch auch Krahe hat wenig Glück. Schon bald nach der Erneuerung seines Privilegs strauchelt er unter den finanziellen Bürden seines Unternehmens.[70] Sie zwingen ihn 1776 dazu, an den Verkauf seiner umfangreichen Sammlung an Handzeichnungen, Druckgraphik und Ölskizzen zu denken, den er dann auch 1778 tätigt: Wie bekannt, verkauft er seinen Schatz schließlich zu einem sehr niedrigen Preis an die Landstände, mit der Auflage, diesen an die Akademie zu stiften.[71]

Im Frühjahr 1780 beherrscht die Konkurrenz zwischen beiden Unternehmern wieder einmal das Gespräch bei Hofe,[72] der inzwischen nach München umgezogen ist. Krahe, der dort zugegen ist, um als bewährter Galeriedirektor die Restaurierung der Gemälde für die Hofgartengalerie zu betreuen, spricht beim Kurfürsten vor. In einem Promemoria vom 1. März 1780,[73] gesteht er seine endgültige Kapitulation. Er kann die Kosten privat nicht mehr tragen, „so kann ich doch in die Länge jenes Geschäft ohne fremde Beyhülfe nicht bestreiten.“ Da mit diesem Unternehmen eigentlich die Akademie hätte finanziert werden sollen, steht deren bisher vor allem von Krahe besorgter Unterhalt ebenso auf dem Spiel. Wie schon die Stiftung seiner Sammlung an sie zeigt, setzt jedoch Krahe auf geschickte Weise alles daran, den Fortbestand der mit seinem Andenken verbundenen Institution abzusichern, versprach sie ihm doch auch eine gewisse Alterssicherung. Nicht zuletzt waren einige der Familienmitglieder Krahes auf akademischen Posten untergebracht. Keineswegs hatte er es deshalb aufgegeben, auch in Düsseldorf gute Stecher heranzuziehen. 1776 war es ihm sogar gelungen, den für seine farbigen Reproduktionen berühmten Ploos v. Amstel für eine Professur in der Zeichen- und „Graveur“-Kunst an der Düsseldorfer Akademie zu gewinnen.[74] Wohl in der Hoffnung, die englischen Verleger wieder abzuschütteln, schlägt Krahe in seinem Promemoria von 1780 deshalb vor: „[…] Statt also irgend einen fremden negocianten einstellen und ihm den größten Vortheil genießen zu lassen, schlage ich unterthänigst vor, ob dieße herausgabe nicht mit einem Vorschuß aus Mitteln der Jülich- und Bergischen Hofkammer zum Behuf der Düsseldorfer Akademie der schönen Künste bewerkstelligt werden könnte.“ Von dem Ertrag soll der zehnte Teil an ihn, bzw. seine Nachfahren gehen, der Rest an die Stiftung der Akademie.

Aber nicht nur Krahe, sondern auch Pigage tritt im März 1780 an den Kurfürsten heran. Das Promemoria des letzteren ist nicht mehr erhalten, doch bewahrt das Hauptstaatsarchiv München den

nicht vollendeten Entwurf eines Kommentars vom 2. März 1780 des Kabinettsekretärs Stengel, den dieser mit den Bitten beider Unternehmer dem Kurfürsten vorlegen wollte.[75]
Aus diesem Kommentar geht hervor, daß sich sogar eine Kommission mit der Auseinandersetzung beider Parteien befaßt hat. Das Ausscheiden Krahes wird schnell akzeptiert und sogar forciert: Falls er sein Privilegium zurückgeben möchte, so wird es ihm ausbezahlt. Die Konkurrenz zwischen beiden Unternehmern verlagert sich nun viel mehr auf Boydell und Pigage. Zu guter Letzt zieht sich Boydell jedoch höflich zurück, so daß auch das Begleitschreiben Stengels seinen Sinn verlieren mußte. Am 10. März 1780 richtet der Kurfürst schließlich einen Erlaß an den Jülich-Bergischen Kanzler Nesselrode und den dortigen Hofkammerpräsidenten von Blankart mit folgender Regelung: Lambert Krahes Vorschlag wird angenommen. Er wird „sowohl der Akademie als dem Lande nützlich […] ermessen". Gegen ein Zehntel der Beteiligung an den Erträgen tritt die Akademie also nun in die Rechte der Privilegien Lambert Krahes. Sie betreffen allerdings nicht mehr nur die Herausgabe von Reproduktionen nach der Galerie, sondern auch nach den Zeichnungen der Akademiesammlung. Der ursprüngliche Gedanke an ein repräsentatives Galeriewerk tritt hinter dem Bestreben nach verdienstvollen und gut verkäuflichen Kunstproduktionen zurück. Die Jülich-Bergische Hofkammer hat die Vorfinanzierung und Kontrolle zu übernehmen. Krahe muß ihr einen „ausführlichen Plan" zur Überprüfung vorlegen. Aus dem Unternehmen Lambert Krahes hat sich die akademische Kupferstecherei etabliert. Ihr sollte mit der 1780/81 in drei Serien erscheinenden Publikation der Zeichnungen aus den Sammlungen der Akademie mehr Erfolg beschieden sein.[76]
Welches der beiden Projekte war nun das zukunftsweisendere? Diese Frage läßt sich mit der Neuauflage beantworten, die 1805, nach dem Tode Pigages, eine kleinformatige, handliche Ausgabe ausschließlich des „Catalogue raisonné" seines Katalogwerkes erfuhr.[77] Ein solches hätte sich jedoch mit den 1755 geäußerten Vorstellungen des Kurfürsten kaum vereinbaren lassen.

1 Einen ersten Überblick über die verschiedenen Publikationsprojekte gibt Wegner 1960, S. 59 – 65, in seinem Kapitel „Reproduktionswerke und deren Planung in Mannheim und Düsseldorf." Wegner weist auch zum ersten Male auf die Archivalien im Generallandesarchiv Karlsruhe hin, auf deren Studium zum Teil auch dieser Aufsatz beruht. Insgesamt wurden folgende Quellen eingesehen: Düsseldorf, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv: JB II 4077; JB II 4086; JB II 4087; Karlsruhe, Generallandesarchiv: GLA 77/1397; GLA 77/3892; GLA 77/3893; GLA 77/3894 (alle Akten finden sich unter der Rubrik „Pfalz Generalia") Karlsruhe, Großherzögliches Familienarchiv: 5A [=Markgräfin Caroline Luise von Baden], Corr. 49; München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Bayerische Gesandtschaft, Paris Nr. 143; MF 13442; Kreisarchiv München, H.R.282/123 1/2. An dieser Stelle möchte ich mich auch für die anregenden Gespräche mit Frau Inge Zacher bedanken.

2 Thomas Cogan 1794, letter xvii, p. 165.

3 Vgl. Sulzer, Johann Georg, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd.1 bis 4, Biel 1777, S. 555, stellt beispielsweise folgende Rangfolge unter den Galerien auf: „In Deutschland sind die Gallerien von Wien, Dresden, Düsseldorf und Sanssouci die berühmtesten."

4 NRW HStA JB II 4077, fol. 9: „Die Gallerie, wie die Galleiebediener sollen zu Ihro Churfürstlich Höchsten Ehre gereichen. Umb dieses desto stärker zu befolgen were die ausgab und Verkauffung der gallerie Catalogen gäntzlich auffzuheben, auch diejenige, so deren verlangten ..., aber solche zu haben, hinzuweisen. Jedoch mit der aus nahmbe, daß wan ... fürsten oder andere hohe potentaten von ausnehmender distinction zur gallerie hinkommeten, ihren directorn gantz allein zustehen solle, denenselben auff Verlangen einen Catalogum abgeben zu dörffen weilen doch als autor desselben passiert ... "

5 Karsch 1719. Das Vorwort ist bei Möhlig 1993, S. 105 – 117 abgedruckt.

6 Catalogue des Tableaux qui se trouvent dans les Galleries du Palais de S. A. S. Electorale Palatine a Dusseldorf, o. O. und o. J. um 1755. Vgl. Tümmers 1979, S.39, Nr. 448. Dieser Katalog scheint Möhlig 1993 entgangen zu sein.

7 Verzeichnis der Schildereyen welche zu Düsseldorf in den Galerien des Schlosses seiner Churfürstlichen Durchlaucht zu Pfaltz anzutreffen sind, o. O. und o. J. (um 1760. Vgl. Tümmers, Horst-Jobs: Kataloge und Führer der Münchner Museen, Berlin 1979, S.40, Nr. 456.

8 Zur Biographie Collins (1693 – 1661) siehe Benezit. Nach Alberts 1961, S.65 f., wurde Collin am 2.8.1754 von Carl Theodor zum Sonderbeauftragten für die Galerie ernannt. Collin erhält am 31.10.1754 aus französischen Subsidiengeldern 6000 französische livres „für Einrichtung, Verbesserung und auch sonst gemachten guten Änderungen" im kurfürstlichen Kabinett in Mannheim, wie in der Galerie Düsseldorf, deren Erhalt er am 22.11.1754 von Paris aus bestätigt. (Dokumente zu den Zahlungen an Collin im bayer. HStA. München, Bayer. Gesandtschaft Paris, Nr. 143). Spuren dieser „gut gemachten Änderungen" sind z.B. die Auskratzungen der Engel in Raphaels Gemälde der Madonna dei Tempi, die Collin vorgenommen hat, um den unvollendeten Charakter dieser oberen Bildregion zu verdecken. Siehe dazu Sonnenburg, Hubertus von: Raphael in der alten Pinakothek, München 1988, S. 13,59 und 119.
Die Einstellung Collins dokumentiert das zunehmende Interesse des Kurfürsten für die Düsseldorfer Galerie und läßt vermuten, daß er mit dem Karschsohn nicht recht zufrieden war. Offen bleibt die Frage, weshalb Carl Theodor auf einen französischen Konservator zurückgreift, wobei von einem Konservator des französischen Königs sicherlich einiges zu erwarten war. Leitete den Kurfürsten hier seine Francophilie oder war Voltaire, der 1753 am Mannheimer Hofe weilte, vermittelnd tätig ? Rall 1993, S. 66, berichtet, daß der Kurfürst sogar auch den Philosophen veranlaßt hätte, ein Verzeichnis seiner Schätze zu erstellen und seine Bilder, seine Antikensammlung und seine Medaillen zu begutachten.

9 Alberts 1961, S. 65 f.

10 Im November befindet sich Collin wieder in Paris. Vgl. Anm. 8.

11 Eine Analyse des Vorwortes des Karschkataloges findet sich bei Möhlig 1993, S. 105 – 117. Da dieses Vorwort sehr allgemeine Beispiele herrscherlicher Kunstförderung vorwiegend aus der Antike anführt, konnte es in der Neuauflage von 1766 unverändert übernommen werden. Ausgetauscht wurde nur die Widmung, nun nicht mehr an Carl Philipp, sondern an Carl Theodor.

12 GLA 77/3893, fol.1

13 Hofkammer an Krahe am 12.4.68, (JB II 4077, fol. 27).

14 Siehe dazu Müller 1994, S. 56.

15 Aus dem Schreiben Lambert Krahes an den Kurfürsten vom 1.3.1780 (GLA 77/3893), in dem er diesem seine Kapitulation mitteilt, wird retrospektiv klar, daß er an sein Privilegium auch die Hoffnung auf „viele, künftig dabey zu habende Geschäfte" bindet.

16 Als Krahe im September 1775 ein zweites Mal sein Reproduktionsvorhaben aufnimmt, wiederholt er die Bedingungen seines ersten Projekts u. a. mit dem ausdrücklichen Hinweis: "… daß ich die in druntiger accademie der Zeichnungskunst verfertigte... Zeichnungen... allesamt auf meine Kösten stechen laßen und verdebitieren …" (GLA 77/3893).

17 Vgl. dazu Horn 1928, S. 24.

18 Eine Kopie der Annonce findet sich in der Akte GLA 77/3893, fol. 15.

19 Das noch zu besprechende Frontispicium des Kraheschen Projektes hat die Maße 727 x 483 cm (Blattmaße).

20 Gemeint ist wohl dabei der 1753 und 1757 von Heinrich von Heinecken in Dresden herausgegebene Récueil d'Estampes d'après les plus célébres tableaux de la Galerie Royale de Dresde.

21 Die von Johann Anton von Prenner herausgegebene, ebenfalls großformatige vierbändige Publikation der Wiener Galerie, Theatrum Artis Pictoriae, quo tabulae depictae, quae in Caeserea Vindobonensi Pinacotheca servantur …, war bereits 1728 – 1733 in Wien erschienen.

22 GLA 77/3893.

23 Zum Thema der Galeriewerke stehen neuere Forschungen leider immer noch aus. Ich greife deshalb hier auf die Definition von Stübel 1925, S. 247, zurück. Hinzuweisen bleibt auf Ketelsen, Thomas: Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis, Ammersbek bei Hamburg 1990.

24 Zum Auftrag für dieses Gemälde, das erst nach dem Tode Johann Wihelms um 1720 in die Galerie kam, siehe Gaethgens, Barbara: Adriaen van der Werff 1659 – 1722, München 1987, S. 154ff. Zum Frontispicium: Langemeyer, Gerhard und Reinhart Schleier (Hrsg.): Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst. Katalog einer Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1976, S. 272.

25 Wegner 1960, S. 60.

26 Erschienen sind neben dem Portrait Carl Theodors als Widmungsblatt und dem allegorischen Doppelportrait Johann Wilhelms und seiner Gemahlin als Frontispiz noch die Heimsuchung und die Hirtenanbetung. Die Blätter sind äußerst selten, was auf sehr wenige Subskribenten zurückschließen läßt.

27 In seinem Promemoria vom 19.9.1775 (GLA 77/3892) schreibt Pigage allerdings, er arbeite erst seit fünf Jahren an seinem Projekt.

28 GLA 77/3892. Heber 1986, S. 21, vermutet, daß die Vollendung des Benrather Schlosses dem Kurfürsten Anlaß war, Pigage den Auftrag zu erteilen, alle herrschaftlichen Bauten und Gartenanlagen zu veröffentlichen.

29 GLA 77/3892.

30 z. B. Bruillot; vgl. dazu das Vorwort des Kataloges, S. 12.

31 GLA 77/3892.

32 Vorwort des Kataloges, S. 10.

33 Pigage nennt auf S. 12 seiner Einleitung zum Textband als entscheidende Kriterien seiner Beschreibungen: la Composition, l'Expression, les Habillemens & les Draperies und als deren Unterkategorien: les couleurs, costume & bon gout. Zur Geschichte der Kunstbeschreibung vgl. Rosenberg, Raphael: Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59, 1995, S. 297 – 318.

34 In dem Promemoria, das Pigage am 29.12.1769 an Carl Theodor richtet (GLA 77/3892), ist von einem „Grand Catalogue" und einem „Petit Catalogue" die Rede. Im kurfürstlichen Schreiben vom 18.6.1770 (GLA 77/3892), fällt erstmals die Bezeichnung „grand Catalogue ou Catalogue figuré". Der Titel „Catalogue raisonné" kommt in den mir bekannten Quellen nicht vor. Es ist nicht klar, ob sich hinter dem „Petit Catalogue" nur der Textband zu dem „Grand Catalogue" verbirgt oder ob es sich dabei um eine handlichere, kleinformatigere „Paperbackversion" ohne Illustrationen handelt, wie sie sehr viel später auch tatsächlich erschienen ist. Auf jeden Fall muß der „Petit Catalogue" als eigenständiges Werk konzipiert worden sein, denn aus seinem Erlös sollte der „Grand Catalogue" mitfinanziert werden (GLA 77/3892). Auffällig ist, daß in den späteren Quellen, z.B. im Promemoria Pigages vom 19.9.1775 (GLA 77/3892), von einem „Petit Catalogue" nicht mehr die Rede ist. Vgl. Anm. 61.

35 Nach Ketelsen (siehe Anm. 23), S. 187, vereint der Pigagekatalog die Form des Inventars mit der Form des Kataloges im Medium des Stichs.

36 Vgl. Anm. 28.

37 Wahrhafte Vorstellung beyder Schlösser Weissenstein ob Pommersfeld und Geibach …, Augsburg 1728.

38 Der Begriff „Catalogue raisonné" fällt hier überhaupt zum ersten Mal!

39 Vorwort des Kataloges, S. 4: „J'ai, Monseigneur, entrepris cet ouvrage pour Vous plaire & si cela se peut, pour devenir utile; j'espere que ce double motif lui meritera Votre indulgence & celle du Public".

40 Pigage umschreibt die Prinzipien seiner Beschreibungen folgendermaßen: „… aussi simples, aussi claires & aussi variées qu'il nous a été possible …" (Vorwort des Kataloges, S. 11) und spricht von dem Gebot eines „ton de simplicité que nous sommes fait une loi de ne point abandonner." Deshalb verwendet er „très peu de termes techniques; d'ailleurs nous avons voulu nous rendre intelligibles á tous nos lecteurs; & ceus entre eux qui n'ont que le sentiment & le gout;" (Vorwort des Kataloges, S. 12).

41 Brief Mechels an Lippert vom 2. Mai 1776, zitiert aus: Messerer, Richard: Briefe an den geheimen Rat Johann Caspar von Lippert 1770 – 1798, Teil II. In: Oberbayerisches Archiv 101, 1976, S. 129 – 282, hier S. 312, Brief 641.

42 GLA 77/3892. Vgl. Anm. 34 und 61. Merkwürdigerweise ist zu Lebzeiten Pigages ein „Petit Catalogue" nie erschienen.

43 Über Mechels Anteil an dem Katalog siehe Wüthrich 1956, S. 119 – 128. Zum Aufenthalt Mechels in Düsseldorf 1770 vgl. ebd. S. 121, Anm. 14.

44 GLA 77/3892. Um sich die Aktualität seines Kataloges zu sichern, war es gewiß nicht ganz uneigennützig, wenn Pigage im Vorwort seines Kataloges, S. 8, nicht nur die neue Ordnung der Galerie lobt, sondern auch die Person, die sie vollzogen hat, nämlich Lambert Krahe: „… Le Sr. Lambert Krahe de Dusseldorf Peintre habile, grand Connoisseur, Professeur de l'Académie de St. Luc à Rome & celle de Florence, fut chargé de présider à ce nouvel arrangement, & il s'en acquitta avec honneur …" Daß sich Krahe bei seiner Neuordnung der Galerie keineswegs nur von dem theoretischen Konzept einer Ordnung nach Schulen leiten lassen konnte, wie dies in der Literatur stets angenommen wird, zeigt die kurze Umschreibung, die Pigage im Vorwort seines Kataloges auf S. 10 von der Aufteilung der Gemälde über die einzelnen Säle gibt. Natürlich war Krahe bei seiner Neuhängung eines allerdings kaum veränderten Bestandes beispielsweise auch an Formate gebunden, dies um so mehr, als das symmetrische Hängen mit einem zentralen Mittelbild und darum gruppierten Pendants üblich war. Ebenso mußte er berücksichtigen, daß mit bestimmten Werken der Ruhm der Galerie Johann Wilhelms sehr eng verknüpft war. Eine Umhängung z. B. der van der Werff Gemälde, die sich immer schon im vierten Saal befanden, wäre einem Sakrileg gleichgekommen ! Krahe nimmt vielmehr gerade diese Tradition auf, indem er diesen Saal nach van der Werff benennt. Eine genauere Untersuchung der Hängungen Lambert Krahes steht noch aus. Vorerst siehe Möhlig 1993, S. 172ff.

45 GLA 77/3892.

46 Offenbar wurde dieses Gebot nicht befolgt, denn die Vorzeichnungen befinden sich heute nicht in der ehemaligen Sammlung Carl Theodors, die in der Graphischen Sammlung München aufgegangen ist, sondern im Kupferstichkabinett Basel und im J. Paul Gettymuseum Malibu.

47 GLA 77/3839.

48 GLA 77/3839. Vielleicht ist auch der Verkauf der Gemäldesammlung Lambert Krahes 1770 in den Zusammenhang mit den finanziellen Aufwendungen zu sehen, die nun auf ihn als Herausgeber zukommen.

49 Vgl. Wegner 1960, S.60. Prominenteste Subskribentin des Kraheschen Katalogwerkes war Markgräfin Caroline Luise von Baden. In seinem Beschwerdebrief vom 19.10.1775 (GLA 77/3892) berichtet Pigage sogar von der Genehmigung eines kurfürstlichen Rescripts „par lequel il [=Krahe] seroit authorisé à se retirer de la dite Entreprise et de ses Engagemens envers ses Sous scripteurs.

50 Vgl. Langemeyer und Schleier (siehe Anm. 24), S. 272: „Die Schabkunst, bei der eine Kupferplatte zunächst aufgerauht wird und die Helligkeiten durch Glättung herausgearbeitet werden, ermöglicht eine differenzierte und abgestufte Wiedergabe von Gemälden. Dieses aufwendige Verfahren hat jedoch den Nachteil, daß es nur kleine Auflagen zuläßt. Es blieb daher, wie bei Krahes Projekt, kostbaren Prachtausgaben vorbehalten."

51 In einem undatierten Brief schildert August Nicodemo, der im Preisausschreiben vom 20.9.1780 den zweiten Preis erhielt, die Situation an der Akademie: „… die Professores und der Krahe, welche einer vor sich umsonst arbeiten lassen und sogar das Kopieren verwehren, wann es nicht vor sie selbst ist" (Karlsruhe, Großherzögliches Familienarchiv 5A [=Markgräfin Caroline Louise von Baden] Corr. 49).

52 Wüthrich 1956, S. 121, Anm. 15.

53 Pigage schreibt auf S.10 des Kataloges: „Les Estampes, quoi qu' en général d'un petit format, sont toutes très – exactes … On y reconnoit le Sujet & la Composition de chaque Tableau & meme jusqu'au caractère du Maitre."

54 Memorial Valentine Greens vom 16.9.1775. (GLA 77/3893). Vorzeichnungen haben sich im Kupferstichkabinett Basel und in den Sammlungen des J. Paul Gettymuseums, Malibu, erhalten. Vgl. Anm. 46. Es ist schwierig, deren Befund mit den Aussagen Valentin Greens in Übereinstimmung zu bringen. Bei den Zeichnungen in Basel handelt es sich um flüchtige Umriß- und Rötelzeichnungen jeweils mit Quadraturschema und doch zu grob, als daß sie dem Stecher als direkte Vorlage hätten dienen können. Wie der konkrete Arbeitsgang der erstaunlichen Miniaturisierung tatsächlich verlaufen ist, bleibt noch eine offene Forschungsfrage, der sich Marie-Thérèse Bätschmann, Bern, widmet.

55 Wüthrich 1956, S.124.

56 Wenn alles nach Plan abgelaufen wäre, hätte in diesem Jahr das letzte der Blätter des ersten van der Werff-Stichprojektes erscheinen sollen.

57 Vom 15. August bis zum 4. Dezember 1775 hält sich Valentine Green in der Pfalz und in Düsseldorf auf „pour y contacter avec Mr. Krahe". Am 21. September 1775 bewirbt er sich bei Lambert Krahe um die Mitgliedschaft „... of the Electoral Academy of Painting at Dusseldorp" (NRW HStA JB II 4087). Am 6.3.1776 wird er schließlich zu „höchsthero Hofkupferstecheren in der sogenannten Schwarzkunst" ernannt (GLA 77/1397). Möglicherweise gibt es hier einen Zusammenhang mit dem Bedarf an kompetenten Stechern für das Krahesche Projekt.

58 GLA 77/3893. Krahe behält sich allerdings das Recht vor, „daß die Zeichnungen alle unter meiner direction gefertiget, auch die einlieferung deren original Zeichnungen so wohl als deren bestimmten exemplarien zu höchst dero händen schuldigst bewirket werden solle".

59 GLA 77/3893.

60 Siehe die „Beschwerdeschrift", das Promemoria Pigages vom 19.9.1775 (GLA 77/3892).

61 GLA 77/3892. Pigage spricht in seinem Promemoria vom 19.9.1775 einerseits von der Erweiterung seiner Texte, andererseits von einer größeren Sorgfalt bei der Ausführung der Stiche. Was die Erweiterung der Texte anbetrifft, so scheint nun das Konzept eines „Petit Catalogue" (vgl. Anm. 34) fallengelassen worden zu sein, zugunsten eines dem Format und repäsentativen Charakter des „Catalogue figuré" angepaßten, bereicherten und mit den Vignetten Guibals versehenen Textbandes. Wie auf dem 1776 gestochenen Frontispicium des Textbandes verzeichnet, wurde es 1774 von Guibal entworfen.

62 GLA 77/3892.

63 GLA 77/3893.

64 Dies bestätigen die Datierungen, die auf den Radierungen des Abbildungsbandes angebracht sind: Bis auf fünf Platten, die noch im Jahre 1775 fertiggestellt wurden, sind alle weiteren Platten im Jahr 1776 ausgeführt worden. Siehe dazu auch Wüthrich 1956, S. 124, Anm. 26: Aus der Korrespondenz Mechels mit Friedrich Dominikus Ring geht hervor, daß am 31.7.1776 bereits die Abzüge aller Platten in Düsseldorf vorhanden waren. Wüthrich bringt damit auch die Ernennung Mechels zum kurfürstlichen Hofkupferstecher in Zusammenhang. Diese erfolgte allerdings schon am 20.5.1776 (GLA 77/1397). Doch waren die Platten vermutlich auch schon zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt. Mechel schreibt jedenfalls am 2.5.1776 an Lippert: „Auch meine Gallerie-Arbeit von Düsseldorf nahet ihrer Erscheinung. Sie haben bei H. Mieg Probdrucke davon gesehen" (Messerer [siehe Anm. 41] S. 312, Brief 641). Es scheint also, daß der Großteil aller Platten in dem erstaunlich kurzen Zeitraum der ersten Jahreshälfte 1776 radiert worden ist.

65 So der Untertitel seines Kataloges.

66 Das Gutachten findet sich auf S. 13 des Kataloges.

67 Die Texte zu den Gemälden eines Saales werden durch Vignetten eingeleitet, die auf das Programm des jeweiligen Saales anspielen. Diese Vignetten stammen auch von Guibal und tragen die Datierung 1777.

68 Nach Wüthrich 1956, S. 126, betrug der Preis 144 Pfund oder 6 Louisdor.

69 Dies geht aus dem Gutachten Stengel (München HStA MF 13442) über die Konkurrenz zwischen Pigage und Krahe vom 2.3.1780 hervor: „[...] Solche Exemplarien hätten wenigen Abgang und müßte derselben Verkauf durch Herausgabe des Supplement befördert werden: dieses zu bewirken, habe er [Pigage] einen Associé in Holland aufgetrieben ". Andererseits fand es doch eine große Verbreitung, wie Wüthrich 1956, S. 126, feststellt: „[...] findet [es] sich als Hauptstück in jedem größeren Kupferstichkabinett, muß also eine ziemlich große Auflage erlebt haben."

70 In einem Schreiben vom 1.6.1776 führt Krahe als Begründung für den Verkauf seiner Sammlung u. a. die „[...] täglichen schweren Auslagen, so zu meiner entreprise der Kupferstichen nothwendig habe" an. München HStA Kreisarchiv München H. R. 282/123 1/2.

71 Vgl. dazu Schmidt 1953.

72 Stengel, Stephan Freiherr von: Denkwürdigkeiten, herausgegeben von Ebersold, Günther, Mannheim 1993, S. 123, notiert für den März 1780: „[...] am Hofe, an der Tafel und in allen Vorzimmern wuste man sich mit nichts wichtigerem als dieser Lieblings Idee [= die Publikation der Galerie] des Churfürsten zu beschäftigen."

73 GLA 77/3893.

74 NRW HStA JB II 4086 enthält einen Brief Ploos v. Amstels vom 2.4.1776, in dem er die Annahme seiner Professur mitteilt. Inwiefern er dieser wirklich nachgekommen ist, steht auf einem anderen Blatt.

75 München HStA MF 13442.

76 Bislinger 1780/81.

77 Die Neuauflage erschien unter dem Titel: [Nicolas de Pigage], Catalogue raisonné des Tableaux de la Gallerie Electorale de Dusseldorff. Redigé d'après le Catalogue raisonné et figuré. Ed. revenue et augmentée, Düsseldorf 1805. Wer der eigentliche Herausgeber dieser Neuauflage war, bleibt offen. Nach Stübel 1925, S. 306, veröffentlichte Pigage selbst bereits 1783 den Text des Catalogue raisonné in einem handlichen Oktavband. Eine solche Auflage konnte Tümmers (siehe Anm. 7), S. 42, jedoch nicht nachweisen.