



# Lambert Krahe – eine biographische Skizze

Heidrun Rosenberg

## Von der Bedeutung Lambert Krahes für Düsseldorf

Bereits 1792 wird die Stadt Düsseldorf in den »Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen [...] in Teutschland« als attraktiver Ort für zeitgenössische Künstler und Sammler beschrieben. Vom »Zusammenfluß und Aufenthalt der häufig da eintreffenden Künstler« ist die Rede, die Folge sei eine Etablierung verschiedener Privat-Cabinette.<sup>1</sup> Eine eigenständige, von Auftraggebern unabhängige Kunstszene und ein Kunstmarkt scheinen sich vorzubereiten. Zu einem entscheidenden Teil ist diese Entwicklung der Lebensleistung eines Künstlers zuzurechnen, der aus Perspektivlosigkeit die verwaiste Residenzstadt 1736 verlassen hatte und erst nach dem Siebenjährigen Krieg mit über 50 Jahren wieder in Düsseldorf wirken konnte. Das jedenfalls deutet sich in den Worten an, die der Autor Friedrich Karl Gottlob Hirsching einige Seiten zuvor für den kürzlich verstorbenen »Director der [Düsseldorfer] Mahleracademie und Gemäldegalerie, Hr. Hofkammerrath Krahe« (1712–1790) findet: Zeitlebens hätte ihn ein immer großer »Enthusiasmus für die Kunst« geleitet. Lambert Krahe verdanke »die Kunst-Academie [...] ihren ganzen Wohlstand, manches junge Maler-Genie sein Glück«, die »Welt« aber verdanke ihm, »daß er so manches vortreffliche Stück dieser unschätzbaren Galerie durch den Stich vervielfältigen ließ [...]«. <sup>2</sup> Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Bedeutung Krahes für Düsseldorf nicht vergessen: Voller Sympathie mit dem Gründungsvater seiner Institution und im Bewusstsein seiner hochwertigen Kunstsammlungen misst der Kunsthistoriker und Professor an der Kunstakademie Richard Klapheck die Bedeutung Krahes sogar an dem Wirken Kurfürst Johann Wilhelms. Er lobt ihn als »glänzenden Organisator von zähem Unternehmungsgeist« und nennt ihn den »zweiten Gründer Düsseldorfs als Kunststadt«. »Die Neuordnung der kurfürstlichen Kunstsammlungen, die heute die Städte München, Augsburg und Schloss Schleißheim schmücken, und die auf seine Anregung entstandenen reich illustrierten Prachtkataloge [...] trugen den Namen der Stadt in alle Länder.«<sup>3</sup>

## Lambert Krahe im Blick seiner Zeitgenossen

Lambert Krahe war ein Tausendsassa. Schillernd ist das Bild seiner impulsiven Künstlerpersönlichkeit, weitreichend das Netz seiner persönlichen Beziehungen. Er wirkt als berufener, wie konsequenter Lehrer der Kunst, als kundiger Restaurator und versierter Galeriedirektor. Bei Hofe und in elitären katholischen Kreisen schätzt man den umgänglichen und erfahrenen Mann. Der Ruf eines leidenschaftlichen Sammlers, eines vielgefragten Kunst-Sachverständigen und Händlers eilt ihm voraus. Mit einer »Bilder-Publikation« der Düsseldorfer Galerie verleiht er schließlich seinem Sendungsbewusstsein als Pädagoge des Augensinns innovativen Ausdruck, nicht ohne dabei nach aktuellen merkantilistischen Ideen unternehmerisches Glück zu suchen, ... dieses Kaleidoskop an Talenten und Unternehmungen spiegelt sich in verschiedenen Berichten seiner Zeitgenossen: Denn das lange, sich nahezu über das ganze 18. Jahrhundert erstreckende

1 Johann Jakob Dorner d.Ä., Die Malerei (Porträt des Galeriemalers Lambert Krahe und seiner Frau), Öl auf Kupfer, 1765/67, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, München

1 Hirsching 1786–1792, Bd. 6, S. 48.

2 Hirsching 1786–1792, Bd. 6, S. 39–40.

3 Klapheck 1918, S. 52.

Leben Lambert Krahes fällt in eine Zeit, in der sich das wachsende Bedürfnis nach Öffentlichkeit von Kunst ein eigenes literarisches Forum erobert. Vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etabliert sich in einer zunehmenden Anzahl an Publikationen ein öffentlicher Diskurs über Kunst im deutschsprachigen Raum. Wie Oliver Kase treffend bemerkt, gehört die Düsseldorfer Galerie als ein zentraler europäischer Ort der Kunsterfahrung und ästhetischen Geschmacksbildung zu den Lieblingsthemen.<sup>4</sup> Ohne selbst als Autor je hervorgetreten zu sein, wusste sich Krahe der neuen medialen Bühne durchaus zu bedienen. Es lohnt, sich seiner Person zunächst durch das Mosaik eines ausgewählten »Pressespiegels des 18. Jh.« zu nähern. Dazugestellt seien einige Porträts, mit denen Zeitgenossen Krahe ihre Anerkennung zollten und die seinige erwarteten. Die folgende »Collage«, zeigt Krahe bedingtermaßen als bereits gemachten Mann in öffentlicher Anstellung. Im diachronen Kontrast dazu widmet sich ein zweiter analytischer Teil der Frage, auf welchen Gründen dieses Persönlichkeitsbild erwachsen ist.

#### **Der Regisseur eines »Galerie-Schauspiels«**

Als Ouvertüre bietet sich das Gemälde »Die Malerei« von Johann Jakob Dorner d.Ä. an (Abb. 1).<sup>5</sup> 1765 provisorisch zum Inspektor der Galerie Schleißheim ernannt, begab sich der Münchner Hofmaler mit einem Stipendium auf eine Studienreise in die Niederlande. Sein Landesherr, Max III. Joseph, schätzte die niederländische Malerei, und Dorner war verpflichtet, jedes Quartal ein kleines Bild »in dieser Art« zu liefern. In Düsseldorf machte er Station. Die nach dem Siebenjährigen Krieg gerade wieder neu eingerichtete Galerie<sup>6</sup> beeindruckte ihn sehr und ihr Direktor, der Hofkammerrat Krahe, erwies sich seinem neuen Amtskollegen gegenüber generös: »Ich erhaltete auch von dem alhiesigen Hofmahler und gallerie Inspector die Erlaubnis, nicht allein solche jederzeit zu besehen, sondern aus dem selben mir zu Copieren erwählen darf.«<sup>7</sup> Der Bildinschrift<sup>8</sup> ist zu entnehmen, dass das vorliegende Gemälde am Ende des schließlich auf eineinhalb Jahre ausgedehnten Aufenthaltes 1767 in Düsseldorf entstanden ist. Dem ersten Eindruck nach handelt es sich um eines jener vom bayerischen Kurfürsten erwünschten kleinformatigen Kabinettstücke niederländischer Art, und als solches gelangte es auch alsbald in den Bestand der Schleißheimer Galerie.<sup>9</sup> Der mit Krahe vertraute Autor Johann Christian von Mannlich identifiziert das vermeintliche Kabinettstück 1810 jedoch als eine Hommage an seinen Amtsvorgänger und dessen Frau: »Unter dem Bildnis der Madame Krahe hat der Künstler die Mahlery vorgestellt. Neben ihr steht das Brustbild ihres Gemahls.«<sup>10</sup> Tatsächlich lässt sich über die Gesichtszüge auf den erhaltenen Porträts aus dem Familienbesitz Krahes diese Lesart nachvollziehen (Abb. 2 und 3).<sup>11</sup> Im weiß schimmernden Kleid und bloßen Fußes – wie die Kurfürstin Anna Maria Luisa im Porträt Adriaen van der Werffs,<sup>12</sup> die für den Import italienischer Kultur an den Niederrhein verantwortlich war – sitzt hier die elegante Gestalt der Katharina Krahe als Pittura mit Maske, Palette, Malerstock und Pinsel vor einem Staffeleibild. Auf diesem ist die vielbrüstige Natura zu erkennen, die sich als eine kunsttheoretische Referenz auf die niederländische Malerei lesen lässt:<sup>13</sup> »in Ansehung der völligen Erreichung der Natur« wurde

4 Kase 2009, S. 278; vgl. ebenso Kase 2010.

5 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. 2124, seit 1770 in Schleißheim nachweisbar, vgl. Hardtwig 1978, S. 29–30; siehe Kat. 36 im Anhang.

6 Nach den Unterlagen vom 7.10.1763 im HSTA Düsseldorf JBII 4077, denen zufolge Johann Ludwig von Goltstein die Kosten überwacht, die durch den Transport der Galerie von Mannheim entstanden sind, wurden die Gemälde bereits im Mai und Juni des Jahres nach Düsseldorf überführt. Rümmler 1992, S. 67, datiert die Rückkehr der Düsseldorfer Sammlung erst in das Jahr 1765.

7 Messerer 1972, S. 83, Brief 149: Johann Jakob Dorner an Lippert aus Düsseldorf vom 27.9.1766.

8 »Dorn: in Düßeldorff anno 1767«, anno mit Abkürzungszeichen, vgl. Hardtwig 1978, S. 30.

9 Hardtwig 1978, S. 29; 1770 im Inventar von Schleißheim unter Nr. 270 nachweisbar. Insbesondere der Vorhang gehört zum spezifischen Formenvokabular der niederländischen Feinmaler. 1765 hatte Dorner z.B. Mieris' Dame im Atlas vor dem Spiegel kopiert.

10 Mannlich 1810, Bd. 3, S. 245, Gemälde Nr. 2510. Von Mannlich kannte Krahe vermutlich schon seit seinem Studium an der Mannheimer Zeichnungsakademie gut (1758) und zählte später z.B. zu den assoziierten Mitgliedern der Düsseldorfer Akademie, vgl. den Kurpfälzischen Hofkalender 1781; vgl. Stollreither 1913, insbes. S. 224 (Juni 1772): »ich aß oft zu Mittag bei ihm [Krahe]«.

11 Siehe Kat. 37 im Anhang.

12 Adrian van der Werff, Porträt der Anna Maria Luisa de' Medici, um 1700. Auch dieses Porträt hing in der Düsseldorfer Galerie, heute BStGS Inv. 209. Die hochgesteckten Haare Katharina Krahes mit den in die Nackenpartie fallenden Locken erinnern ebenfalls an das kurfürstliche Vorbild.

13 Vgl. Sulzer 1773, S. 507 ff. zum Begriff Natur: »Das Verfahren der Natur ist [...] die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann.«

der niederländischen Malerei der erste Platz« zugewiesen.<sup>14</sup> Pittura alias Katharina Krahe hat in einem Vorraum zu einer fürstlichen Galerie Platz genommen. Sie wendet sich um und ihr Blick fällt bewundernd auf ein golden gerahmtes Porträt. Es lehnt auf einem roten Kanapee, umspielt von einem dunkelblauen Samtvorhang. Der Akt der Enthüllung ist noch gegenwärtig. Oberhalb des Porträts blättert Putz von der Wand und zeigt das ehrwürdige Alter des fürstlichen Ambientes. Es handelt sich um die Wirkstätte des Porträtierten, die Düsseldorfer Galerie: Einladend, wie ein Cicerone, blickt Lambert Krahe aus dem Bild im Bild auf den Betrachter. Er trägt einen roten Künstlerkopffutz und einen blauen, pelzverbrämten Künstlermantel. In seiner Linken scheint er einen zusammengerollten Galerieplan zu halten, mit seiner Rechten weist der Schlüsselherr des Hauses den Betrachter in die Tiefe dicht behangener Galerieräume. Über ihm wacht eine Statue der Minerva, und ein präziöser Pokal sowie ein aufgeschlagener Folioband zwischen den Sphären beider Ehepartner vervollständigen die stimulierende Atmosphäre einer anspruchsvollen höfischen Kunstsammlung. Links vorne liegt schließlich die umgestürzte Büste eines blumenbekränzten Mädchens, ein Hinweis auf die Bildhauerei. Das Gemälde besiegelt nicht nur die sich noch über Jahrzehnte bewahrende Verbindung beider Kollegen.<sup>15</sup> Mehr noch: Es schenkt intimen Einblick in eine inspirierende eheliche Beziehung<sup>16</sup> und definiert durch dieses das Verhältnis Lambert Krahes zur Malerei als das eines Liebhabers. Auf einzigartige Weise setzt das Gemälde Dorners das sich nach dem Siebenjährigen Krieg zunehmend aus dem Verantwortungsbereich eines »Galeriemalers« etablierende Berufsverständnis eines »Galeriedirektors« ins Bild: Im historistischen Rahmen eines niederländischen Interieurs empfiehlt Dornier zum einen den besonders zur Nachahmung der Natura gleichwie zur Stilkopie befähigten Maler, der über hohen Sachverstand in allen künstlerischen Dingen verfügt. Zum anderen zeigt er, dass ebenso das Hängen der Gemälde und eine angemessene Betreuung des Besuchers zu seinem Ressort gehören. Wie sehr Krahe diesen Erwartungen tatsächlich entsprochen hat, zeigen u.a. die Worte Jakob Jonas Björnstahls über »[...] Herr[n] Krahe, ein geschickter Mahler und ein artiger Mann, der uns tausenderley Höflichkeiten bewies. Er versteht die Kunst, Gemählde so gut rein zu machen, daß sie völlig wie neu aussehen; und außerdem ein noch größeres Geheimnis, nämlich, ein Gemählde von alter und verdorbener Leinwand auf neue so zu übertragen, dass man glauben sollte, es sey eben jetzt erst vom Pinsel des Artisten gekommen.«<sup>17</sup>

Der Leserschaft begegnet der Direktor der berühmten Galerie erstmals 1776 in einem Band des von Christoph Martin Wieland herausgegebenen »Teutschen Merkur«.<sup>18</sup> Kein Geringerer als Wilhelm Heinse führt hier Lambert Krahe dezidiert als in Italien ausgebildeten und dort mehrfach ausgezeichneten deutschen Künstler ein. Ein französischer Kultureinfluss wie in Dresden scheint bei Heinse keinerlei Referenz zu haben und wird auch aus der politischen Situation verständlich.<sup>19</sup> Er betont: »Unser Director ist ein Deutscher, der seine Jugend ganz in dem schönen Italien zugebracht hat, und Professor der Malerschulen zu Rom und Florenz, und ganz von der Heiligkeit und Würde seiner Kunst durchdrungen ist, und jeden trefflichen Pinselstrich in den Fingerspitzen fühlt.« Obwohl Heinse die Aufseher der Galerie für eine bisher

14 Vgl. die Biographie Dorners in: Lipowsky 1810.

15 Über das loyale Verhalten, das Krahe Dornier noch in den 1780er Jahren in München erweist, vgl. Stengel 1993, S. 123 ff.

16 Die Beziehung zwischen Lambert und Katharina Krahe war eine gleichwertige partnerschaftliche: Im September 1760 begleitet Katharina Krahe sogar ihren Ehemann zu einer Auktion in Amsterdam, vgl. Wegner 1960, S. 34.

17 Groskurd 1782, S. 350, Tagebucheintrag vom 18.8.1774. In ähnlicher Weise äußert sich Josef Eberhard von Waldburg in einem Brief vom 24.10.1787 an seinen Bruder über Lambert Krahe: » [...] de vous assurer d'un homme bien fondamentalement instruit et expert de la facon de nettoyer les tableaux«, abgedruckt in: Kircher 1979, S. 24.

18 Heinse 1776, S. 10.

19 Gaehtgens ist anderer Meinung, vgl. dazu Gaehtgens 2007, S. 55–74.



2 Unbekannt, Porträt Lambert Krahes als Hofmaler, Öl auf Leinwand, um 1761/62, Prof. Dr.-Ing. Friedrich-Wilhelm Krahe, Berlin

mangelnde publizistische Aufbereitung der Sammlung rügt, findet er im Folgenden lobende Worte für die Anordnung der Galerie: »Die Aufstellung der Gemälde ist sehr wohlgeordnet, und macht das schönste Schauspiel, das man sehen kann.«<sup>20</sup> Er erwähnt auch erstmals Krahes Tätigkeit als Akademiedirektor, merkt jedoch kritisch an: Zu handwerklich nutzungsorientiert, »auf das Mechanisch-Gegenwärtige«<sup>21</sup> sei die Ausbildung ausgerichtet, und es fehle ein Lehrer der Kunstgeschichte, wie ihn Winckelmann für Heitse beispielhaft verkörpert. In positiver Weise bringt Hieronymus Andreas Mertens – ein berufener Pädagoge und Dozent der Kaiserlichen Kunstakademie zu Augsburg, der bereits mehrfach publizistisch in Erscheinung getreten war<sup>22</sup> – Ähnliches zu Wort. Krahe übergibt ihm den »Aufsatz seiner Lebensumstände« und ermahnt, »gelegentlichen Gebrauch davon zu machen, und damit die da und dort zerstreuten falschen Nachrichten von seiner Person womöglich zu vertilgen.« Beachtenswert ist, dass in dieser Argumentation die exklusive Nähe Krahes zum Kurfürsten weniger zu zählen scheint als die öffentliche Meinung. Mertens erfüllt seinen Auftrag. Die Biographie Krahes einschließlich eines ersten Werküberblickes erscheint 1789 im »Journal von und für Deutschland«. Auch hier wird

20 Heitse 1776, S. 11.

21 Zum Begriff des Mechanischen, vgl. den Zeitgenossen und Bekannten Lambert Krahes: Rittershausen 1782, S. 97 ff. Das Mechanische ist für Johannes Sebastian von Rittershausen der Teil eines Kunstwerks, an dem nicht das Schöne haftet. »Für sich selbst kann das Mechanische unsere Aufmerksamkeit reizen, wie ein künstlich verfertigtes Uhrwerk, aber niemals wird es Empfindungen rege machen.« Das Mechanisch-Gegenwärtige meint also die kunsthandwerkliche Fertigkeit. Ähnlich interpretiert Gaehtgens 2007, S. 69: Er versteht Heinse's Urteil als Kritik an der allzu streng gehandhabten akademischen Doktrin Krahes, mit der er die Schüler zum ständigen Kopieren verpflichtete.

22 Hieronymus Andreas Mertens war Schulrektor und Stadtbibliothekar in Augsburg und hielt u.a. an der Kaiserlichen Akademie zu Augsburg Vorlesungen über die zeichnenden Künste für die Zöglinge der Kunstakademien, veröffentlicht in

3 Joseph Fratrel d.Ä. (?), Porträt Katharina Krahes, Öl auf Leinwand, um 1761/62, Prof. Dr.-Ing. Friedrich-Wilhelm Krahe, Berlin



Leipzig 1783. 1788 erschien seine Erziehungsrede »Vortrag eines Vaters an seine Kinder. Über die Kunst, stets froh zu leben. Zur Selbstbildung bey dem Eintritt in die große Welt.« Mertens entwickelt darin das aufklärerische Konzept lebenslanger Bildung aus eigener Motivation, für das die Biographie Lambert Krahes sicherlich ein geeignetes Beispiel abgegeben hat.

23 Mertens 1789, S. 448–451.

24 Anonym, Anzeige eines Gemäldes, in: Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit 1778, Heft 5, S. 397–400 und in: Olla Potrida 1778, Bd. 2, S. 144–150.

25 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. 7278, Öl auf Leinwand, 165 x 145 cm.

der Düsseldorfer Galeriedirektor – wie bei Heinse schon – gleich zu Beginn als Antipode zu der aktuellen Tendenz hervorgehoben, die Kunst nach einer historischen Narration zu ordnen. »Ich bemerkte bald einen Mann von hohem Geschmacke, der nicht [...] dem Liebhaber die Richtigkeit des Gefühls in Kunstsachen mit den historischen Einsichten in dieselbe, abzusprechen geneigt ist.«<sup>23</sup>

#### *Ein Maler der Empfindsamkeit*

Das Renommee, das Krahe als unabhängiger Künstler erfährt, fällt vergleichsweise dünn aus: 1778 zollen ihm zwei regionale Publikationsorgane Anerkennung, die »Rheinischen Beiträge zur Gelehrsamkeit« und die in Berlin verlegte »Olla Potrida«.<sup>24</sup> In einer ungewöhnlich ausführlichen Anzeige wird in beiden Zeitschriften das soeben in Düsseldorf von Lambert Krahe fertiggestellte Gemälde mit dem »Traum des heiligen Joseph vor der Flucht nach Ägypten« angepriesen (Abb. 4).<sup>25</sup> Der fachkundige Autor der detaillierten Beschreibung scheint das Werk wie den Künstler genauestens zu kennen und es ist nicht auszuschließen, dass Krahe selbst den



Anstoß für diese Annonce gegeben hat, nachdem die Aufträge des Hofes ausgeblieben waren. Der Autor wählt jene schwärmerisch-einfühlsame Tonalage, die den Diskurs von Empfindsamkeit und Freundschaftskult prägt. »Wenn die Malerey die Darstellung der Empfindungen des Künstlers ist: so war die Empfindung, so war die Seele des Künstlers, während seine Hand diese Darstellung aufs Tuch warf, himmlisch.« Zum Schluss appelliert der Autor an den Leser: »Freunde, wenn Reizbarkeit in den Falten eurer Herzen ist – gehet hin und sehet an!« Dies scheint seine Wirkung getan zu haben. Ein enger Kollege und Freund Krahes aus Mannheimer Zeiten, Joseph Fratrel, bringt wenig später eine bemerkenswerte Reproduktionsgraphik nach dem Gemälde heraus (Abb. 5),<sup>26</sup> welches Krahe inzwischen »unterthänigst unserem gnädigsten Herrn zu Füßen präsentiert [hat] umb in der Mannheimer gallerie die Ehre zu haben aufgesucht zu werden.«<sup>27</sup> Krahe verstand es, sich zu vermarkten.

#### **Ein charismatischer Akademiendirektor und die Methode der Selbsterziehung durch kreatives Kopieren**

Ein prägnantes Zeugnis seines Status liefert ein radiertes Brustporträt Lambert Krahes: Im Rahmen einer fingierten Fensterlaibung hat der erwähnte lothringische Künstler Fratrel dem Düsseldorfer Akademiendirektor ein anspruchsvolles graphisches Denkmal gesetzt (Abb. 6).<sup>28</sup> Eine Inschrift teilt Identität und Ämterwürden des Dargestellten mit. CONSEILLER DE LA CHAMBRE DES FINANCES, PREMIER PEINTRE DE LA COUR DE S.A.S.E. PALATINE DIRECTEUR DE LA GALLERIE ET DE L'ACAD. DES PEINT. SCULPT. ARCHITECT. DE DUSSELDORF, ANCIEN PROFESSEUR DES ACAD. DES ROME ET DE FLORENCE [...] lauten die Titel, die seine angesehene Stellung bei Hofe vor Augen führen und ihn in erster Linie als qualifizierten Akademiendirektor Düsseldorfs vorstellen.<sup>29</sup> Links

4 Lambert Krahe, Traum des hl. Joseph vor der Flucht nach Ägypten, 1778, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie des Mannheimer Schlosses, Mannheim

5 Joseph Fratrel d.Ä. nach Lambert Krahe, Traum des hl. Joseph vor der Flucht nach Ägypten, Radierung, 1778, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

26 K 1959-61, siehe Kat. 38 im Anhang.

27 Brief Krahes an Stengel vom 3.5.1779, München HSTA, Hofamtsregistratur 282/123 ½ fol. 13.

28 KA (FP) 21487 D, siehe Kat. 39 im Anhang.

29 Im Jahr 1777 wird Lambert Krahe erstmals in dem »Almanach Electorale Palatine«, S. 229 als Direktor der Düsseldorfer Akademie geführt. Kanz 1993, S. 12. Kanz hat in seiner 1993 erschienenen Dissertation das Aufkommen einer »neuen« Porträtkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jh. beschrieben, »[...] welche das Veröffentlichen des Antlitzes als Teil einer allgemeinen Kommunikation betreibt« und vor deren Hintergrund auch dieses Blatt zu bewerten ist. Der Öffentlichkeitsgrad einer Person war, wie Kanz konstatiert (S.12), an die Veröffentlichung seines Aussehens gekoppelt.



Direktor mit allen Mitteln, sein Vorhaben einer Galeriepublikation zu verwirklichen.<sup>32</sup> Wie einige andere Mannheimer Hofkünstler<sup>33</sup> schöpft Fratrel vielleicht deshalb Hoffnung und bewirbt sich als einer der ersten bei Krahe um eine Professorenstelle.<sup>34</sup> In seinem Schreiben vom September 1775 nimmt er Bezug auf die Bewerbung des »illustre artiste anglais« Valentine Green, den englischen Hofkupferstecher, den der ambitionöse Kurfürst Carl Theodor 1776 schließlich auch in seinen Hofstaat als »Hofkupferstecher in der sogenannten Schwarzkunst« aufnehmen sollte.<sup>35</sup> Fratrel gehörte dem Mannheimer Hof allerdings nur als Miniaturmaler an, was dem an der Akademie unterrichteten Fach der Historienmalerei weniger entsprach. Liegt hier der Grund dafür, dass Fratrel mit seiner Radierung neben der persönlichen Freundschaft sein Vermögen im Bereich der Graphik unter Beweis zu stellen beabsichtigte? Dass Lambert Krahe die Radierung sehr schätzte und seine Zeitgenossen das Porträt als besonders authentisch erfahren haben mögen, zeigt ein weiteres gemaltes Bildnis, das sich bis heute im privaten Nachlass Krahes erhalten hat (Abb. 7). Trotz Abweichungen, die wohl dem anderen Medium und Format geschuldet sind, scheint sich Fratrel bei der Ausarbeitung seiner Radierung sehr genau an diesem Gemälde orientiert zu haben. 1806, als die Düsseldorfer Akademie um ihr Überleben kämpfen musste, wählte Johann Georg Huck, ein Düsseldorfer Akademieschüler der ersten Stunde, gerade dieses Gemälde als Vorlage für ein posthumes Schabkunstblatt.<sup>36</sup> Er versieht es mit einer persönlichen Widmung an seinen einstigen Lehrer und überliefert, dass dieses Joseph Fratrel gemalt habe.

Eine entscheidende Voraussetzung für die Aufnahme an die Düsseldorfer Akademie war das Vorweisen eines repräsentativen Stückes der eigenen künstlerischen Arbeit.<sup>37</sup> Der Franzose Fratrel kannte sicherlich die hier übernommene Tradition des »morceaux de réception« der französischen Akademie: Als Bedingung einer Aufnahme musste jeder Kandidat in seinem jeweiligen Fachbereich – Kupferstecher wurden ab 1655 zugelassen<sup>38</sup> – zwei persönliche Werke liefern, darunter das Porträt eines namhaften Akademikers: Im Falle der Neugründung der Düsseldorfer Akademie konnte dies jedoch nur Krahe sein. 1780 wird Fratrel jedenfalls im Kurpfälzischen Hofkalender nicht nur unter den Mitgliedern der Mannheimer, sondern auch der Düsseldorfer Akademie aufgeführt.<sup>39</sup>

Eine besonders sprechende wie intime Würdigung als Lehrer hat Lambert Krahe schließlich in einer Anekdote erfahren, die ihm aus freien Stücken die empfindsame Literatin Sophie La Roche gewidmet hat, eine enge Vertraute Christoph Martin Wielands. Das nur schwache Bild, das Hein-Th. Schulze Altcapenberg noch 1990 von Krahe zu zeichnen vermag, gewinnt hier neue Konturen und enthebt von einem grundsätzlichen Problem. Das vielseitige und erstaunlich dynamische Wirken Krahes, das für die Möglichkeiten des 18. Jahrhunderts symptomatisch ist, greift gleitend und souverän über soziale und geographische Räume des alten Reiches hinweg. Die erstmals 1775 publizierte Anekdote der gut informierten Weltdame spiegelt konzentriert und beispielhaft die komplexen Kausalitäten seines Handelns und vermag uns einen synoptischen Schlüssel zum Verständnis ihres Zeitgenossen zu liefern.

32 Rosenberg 1996, S. 119–135.

33 Vgl. dazu die Bewerbungsschreiben HSTA Düsseldorf JBII 4087 u.a. von Catharina Treu (30.9.1775); Peter Lamine (30.9.1775); Egidius Verhelst (6.10.1775); Lorenzo Quaglio (16.10.1775); Ferdinand Kobell (20.10.1775), Johann Christian von Mannlich (22.10.1775), Abel Schlicht (24.10.1775).

34 HSTA Düsseldorf, 4.9.1775 JBII 4087.

35 K 1977-8, vgl. S. 175, Abb. 16 und Kat. 177 im Anhang.

36 Kurpfälzischer Hofkalender 1777, S. 33: Hofkupferstecher in der sogenannten Schwarzkunst.

37 Nach Abschnitt 5 der 1777 vom Kurfürsten bestätigten Akademiegesetz (Düsseldorf HSTA JBII 4084).

38 Klingsöhr 1991, S. 31.

39 Vgl. auch Mannlich 1805, S. 174 ff.

In der Lebensgeschichte des Kupferstechers Heinrich Schmitz während der Jahre 1772–1782 in Düsseldorf schenkt Sophie La Roche Krahe die bescheidene Rolle des »heimlichen« Protagonisten. Es geht um die Verklärung eines idealen Meister-Schüler-Verhältnisses: Schicksalsbestimmend wirkt Krahe als Lehrer im Hintergrund. Er ist es, der in dem mittellosen Bäckersknecht einen Künstler entdeckt, der ihn fördert und damit überhaupt seine Existenz begründet. Vorgestellt wird Krahe zunächst als Hofkammerrath und erster Aufseher über die berühmte Gemäldesammlung in Düsseldorf. Mit einem Gebetbuch wendet sich der junge Handlungsgehilfe vertrauensvoll an ihn. Er bittet den renommierten Kunstexperten und Händler Krahe um Bewertung und hofft auch auf einen Ankauf. Mit unbestechlichem Auge und beachtlicher kennerschaftlicher Expertise entdeckt der Galeriedirektor, dass es sich um die Kopie einer mit Kupferstichen ausgestatteten Zimelie aus dem einstigen Besitz des Kölner Kurfürsten Klemens August handelt. Tatsächlich war Krahe zur Schätzung des Nachlasses dieses Fürsten zehn Jahre zuvor herangezogen worden.<sup>40</sup> Krahe, der früh das öffentlichkeitswirksame und darin so zukunftssträchtige Potential der gestochenen Kunstreproduktion erkannt hat, wertet die Kopie nicht als Plagiat, sondern als künstlerische Leistung. Sie bezeugt ihm die positiven Talente des jungen Bäckerknechtes. Mit der Begeisterung der Aufklärung für die Möglichkeiten der Erziehung legt nun La Roche vermutlich zu Recht folgende Sätze in den Mund des »ersten Galerieaufsehers«: »Wie kann er mit dem großen Talent ein Becker werden? Er muß ja fühlen, daß er zum Kupferstecher geboren ist!«<sup>41</sup> Bezeichnenderweise geht es hier nicht um die Entdeckung eines Künstlergenies, sondern um das Erkennen einer Begabung innerhalb eines Erfolg versprechenden Faches der angewandten Kunst, dem der Galeriedirektor eine ganz besondere Bedeutung zugemessen hatte. Krahe entschließt sich spontan, den Bäckersknecht zu fördern, besorgt bei einem gut gestellten Bekannten die nötige Finanzierung und leitet die erste Ausbildung an. Wie die Anekdote zeigen möchte, ist Krahe in der europäischen Kunstszene gut sozialisiert und flexibler, als Heinse glauben ließ. Zwei Jahre später, nachdem sich die weiteren Bildungsmöglichkeiten in Düsseldorf erschöpft hatten, schickt er seinen Zögling in das Atelier Willes nach Paris. Schmitz kehrt nach weiteren sechs Jahren zu Krahe zurück und findet Anstellung in der Galerie. Für die von Krahe mit aller Anstrengung betriebene Publikation der Galerie wird Schmitz sicherlich unterstützend gewirkt haben. Heinrich Schmitz, der darüber hinaus um die Hand von Krahes Tochter anhält, bricht mit Platten, Zeichnungen und vier Pferden nach München zu Kurfürst Carl Theodor auf und überzeugt. Mag sein, dass dabei die Loyalität, die der Kurfürst zeit seines Lebens für Lambert Krahe empfunden hat, eine Rolle gespielt hat. Carl Theodor gewährt Schmitz jedenfalls eine staatliche Besoldung, die das junge Ehebündnis, und damit das Fortbestehen der mit der Akademie engstens verbundenen Künstlerfamilie Krahe sichert.<sup>42</sup> Im Hof- und Staatskalender ist Heinrich Schmitz für das Jahr 1782 als Lehrer in der Kupferstecherei an der Düsseldorfer Kunstakademie eingetragen.<sup>43</sup>

»Güte des Herzens wetteiferten mit seinen großen Kunsttalenten«, kommentiert Hans Heinrich Füssli<sup>44</sup> 1806 die Anekdote und noch 1818 findet sie Wiederhall in der »Biographie Universelle, Ancienne et Moderne«.<sup>45</sup> Bisher blieb sie der Forschung weitgehend verborgen,

40 Dohms 1978, S. 265.

41 Vgl. Armbruster 1785, S. 30.

42 Auch Krahes zweite Tochter Katharina heiratete nach dem Tode des Vaters einen Professor der Akademie, Carl Ernst Hess (1755–1829). In seiner im »Neuen Nekrolog der Deutschen«, Jg. 6, 1828, S. 20–25, erscheinenden Vita übt Krahe eine ähnlich tragende Rolle als Entdecker von Talenten und als Förderer aus wie im Falle Schmitz. Hess wird auf Krahes »zweckmäßige Unterstützung« hin ebenfalls Kupferstecher und ab 1782 Professor an der Kunstakademie – ein guter Ausgleich dafür, dass sich der erstgeborene Sohn Peter für die Architektur entschieden hatte und damit nicht für die Leitung der Akademie in Frage kam. Die unterstützende Haltung Krahes Frauen gegenüber spiegelt sich wiederum in der Berufung der Malerin Catharina Treu, die zu dem assoziierten Lehrkörper seiner Akademie gehörte.

43 Kurpfälzischer Hofkalender 1782, S. 359.

44 Füssli 1806, S. 645.

45 Biographie Universelle, Ancienne et Moderne, Bd. 22, 1818, S. 565–566. Allerdings hier in etwas veränderter Form und unter dem Artikel zu Lambert Krahe. Mit der Anekdote möchte der Autor auf den Kunstlehrer Krahe verweisen: »Enthousiaste de son art, il accueillait, avec une bienveillance vraiment paternelle, les jeunes artistes qui montraient quelques dispositions«.

denn Krahe erscheint in der deutschen Fassung nicht im Titel. Wie wahrhaftig diese Anekdote in ihrem Kern ist, bestätigt die als Autograf erhaltene Lebensgeschichte eines anderen Künstlers: Auch für Friedrich Georg Weitsch (1758–1828) war die Begegnung mit Lambert Krahe von entscheidender Bedeutung. In seiner Tätigkeit als Kunstankäufer hatte Krahe 1784 ein Gemälde von Jusepe de Ribera für zweieinhalb Tage Postaufenthalt bei sich zwischengelagert. Mit Nachdrücklichkeit forderte er den jungen Weitsch auf, das Bild in dieser knapp bemessenen Zeit zu kopieren: »[...] der alte Direktor behauptete, dass er es sehr gut machen würde, selbst die Kürze der Zeit würde sein Feuer noch mehr in Flamen setzen. Und wen er es auch nicht fertig bekeme, so schadete es doch nichts, so würde er aber gewiss recht viel dabey lernen.« Weitsch nimmt an und die Herausforderung gelingt. »[D]er alte Krahe war ausser sich vor Freude, dass er die Fähigkeit des jungen Künstler[s] geweckt, und vorher gewus[s]t habe.«<sup>46</sup>

Anekdote und Lebensbeschreibung belegen die philanthropisch-aufklärerische Mission Lambert Krahes, in jungen Menschen das Talent zur Kunst zu entdecken und sie damit in ihrer ganzen Persönlichkeit zu fördern. Mittel und Gradmesser seines pädagogischen Eros aber ist vor allem die technische Kunstfertigkeit. Wie bereits bei Heinse kritisch anklingt, zählt für Krahe vor allem die über das Kopieren zu gewinnende Virtuosität, anerkannte Kunstwerke in ihrer Machart zu verstehen und sich ihre Technik anzueignen. Dabei ist es ihm nicht wichtig, dass die Übungskopie den Stand einer vollständigen Wiedergabe erreicht. Im Gegenteil – den jungen Künstler Bernhard Caspar Hardy ermahnt er sogar angesichts zu perfekter Nähe zum Original: »So ist es nicht erlaubt, zu kopieren.«<sup>47</sup> Auch Joshua Reynolds zeigt sich während seines Düsseldorfer Aufenthaltes 1781 stark beeindruckt vom Engagement, mit dem Krahe seinen Studenten das Kopieren als Instrument der Kunstaneignung in der Düsseldorfer Galerie in einem eigenen Raum ermöglicht. Das Argument des Galeriedirektors erstaunt in seiner treffenden Überzeugungskraft – und in seinem Durchsetzungsvermögen beim Kurfürsten: Was den Studenten der Literatur die Bibliothek, ist den Studenten der Kunst der Bildersaal. Sichtbar wird daran Krahes pädagogisches Credo für ein weitgehend autonomes Lernen an einem Kanon anerkannter, qualitätvoller Kunst – ein Credo, wie es sich vor allem in der an Vorbildern reichen Kunststadt Rom herausformen hatte können.

### **Der Experte**

Doch nicht nur Künstlern erscheint Krahe als charismatischer Lehrmeister. Das Wissen um seine Kompetenzen zieht weite Kreise: »Wenn Krahe in die [Münchner Hofgarten] Galerie kommt, so stürzten die Leute beynahe aufs Angesicht nieder« überliefert Johann Caspar von Lippert aus einem Brief von Mertens,<sup>48</sup> und für Basilius von Ramdohr garantiert eine von Krahe getätigte Erwerbung die unzweifelhafte Güte eines Sammlungsbestandes.<sup>49</sup> Als einer der führenden Galeriedirektoren in Deutschland gehört Krahe durchaus zur Prominenz der Gelehrtenrepublik: »Dass Sie mich Lehrbedürftigen mit Ihren Lehren tränken mögen«, so lautet die Bitte des Literaten Johann Heinrich Merck in dem 1782 publizierten »Schreiben eines Freundes der Kunst an den

<sup>46</sup> Zit. nach [www.berliner-klassik.de/publikationen/werkvertraege/lacher\\_autobiographien/13.html](http://www.berliner-klassik.de/publikationen/werkvertraege/lacher_autobiographien/13.html) (Abruf vom 29.11.2011).

<sup>47</sup> Überliefert von Wallraf 1861, S. 366.

<sup>48</sup> Messerer 1972, S. 259, vgl. Brief Nr. 150: Hieronymus Andreas Mertens an Joh. Caspar Lippert, Augsburg den 4.12.1784.

<sup>49</sup> Ramdohr 1792, S. 61.

Herrn Gallerie-Director Krahe in Düsseldorf« (S. 224). Schon der Untertitel, »die Beleuchtung eines Gemählde vorzüglich betreffend«, verweist auf den anspruchsvollen akademischen Diskurs unter »näher forschenden Kennern.« Merck versteht sich als Sprachrohr seiner Generation älteren Lehrers und bringt zu Papier, was er im Verlauf eines gemeinsamen Besuches in der Gemäldegalerie des Freiherren von Brabeck zu Hildesheim gelernt zu haben glaubt.<sup>50</sup> Mit seinem Kunstbrief legt er wie vereinbart die frisch gewonnenen Einsichten dem anerkannten Experten, einem der »größten Kenner Deutschlands«, zu erhofftem Gefallen vor und projiziert dessen Interessen. Allein dass die im Brief wiedergegebene Argumentation den Kanon der italienischen Kunst verlässt und an Beispielen niederländischer Kunst geführt wird, bestätigt geistige Flexibilität und Kompetenz des erfahrenen Gesprächspartners, der sich wechselnden Geschmacksinteressen anzupassen weiß. Implizit gewinnt Krahe in dem fingierten Dialog noch auf andere Weise Präsenz. Es ist dieses Mal der exzellente Kurator, der für die Hängungen in der Mannheimer, der Düsseldorfer und der Münchner Hofgartengalerie wie auch der Truchsessengalerie in Würzburg verantwortlich zeichnet. Krahe zeigt sich dort als pädagogischer Regisseur eines vergleichenden Sehens, das zum Erkennen des Schönen führen soll.<sup>51</sup> Merck, der zum Teil explizit die Sicht eines malenden Künstlers wiedergibt,<sup>52</sup> folgt einem in diesem Sinne imaginierten Galeriebesuch. Denn im Schloss Söder hingen die beschriebenen Gemälde nicht nebeneinander. Das Thema der Lichtregie wird zunächst an zwei Gemälden desselben Themas, aber gegensätzlichen Ausdrucks entwickelt. Es handelt sich um Bilder, die Nicholaes Berchem und Albert Cuyp zugeschrieben werden. Schließlich wendet er sich einem dritten Gemälde anderer Thematik von Jan van Goyen zu, einem Künstler derselben Zeit und derselben Herkunft, – »das mir so vorzüglich gefällt und das Ihnen [Krahe] so vorzüglich gefallen hat.« Die Ausarbeitung der Lichtregie erfährt hier eine vollendete Steigerung, und Merck fordert abschließend seinen verehrten Lehrer dazu auf, ihm eine erneute Erklärung über die Gründe zu liefern. Letztendlich mag sich hinter dieser pointierten Anrufung des Düsseldorfer Galeriedirektors der Geltungsdrang Brabecks verbergen. Er hatte verschiedene »publizistische Galerieerlebnisse« zum Ruhm seiner Sammlung inszeniert und buhlte um die Anerkennung des »wahren« Kunstkenner Krahe.<sup>53</sup> Krahe wird Merck im Verlauf des Textes zum Partner eines didaktischen Blick-Diskurses. Über das vergleichende Sehen von Kontrasten führt dieser Diskurs zu einer dritten, den Gegensatz in der Übersteigerung auflösenden Erfahrung. Die Erziehung des Auges durch Kunst ist der implizite Leitgedanke. Kunst ist hier nicht mehr nur Instrument zur praktischen Künstlerausbildung, sondern selbstevidentes Vehikel zu ästhetischen Einsichten von allgemeiner Relevanz. Aus dem einstigen Hofmaler und Akademiedirektor ist ein visueller Aufklärer, ein Erzieher zum Schönen geworden. Diesen für eine allgemeine Kunstöffentlichkeit bedeutenden Rang behauptet auch Peter Joseph Krahe für seinen Vater, wenn er auf dem Entwurf eines Grabsteines die Trauer »der Künsten Freunden« für den verstorbenen Vater in Anspruch nimmt (Abb. 8).<sup>54</sup> Friedrich Schlichtegroll druckt schließlich die Lebensbeschreibung des Düsseldorfers in dem ersten Band seiner Sitten- und Klugheitslehre in Beispielen ab, dem »Nekrolog der Teutschen auf das Jahr 1790.«<sup>55</sup>

50 Freiherr von Brabeck wird im Kurpfälzischen Hof- und Staatskalender 1781, S. 380 unter den Ehrenmitgliedern der Düsseldorfer Akademie aufgezählt.

51 Zur Hängung in der Hofgartengalerie vgl. Rittershausen 1782.

52 »Er machte daher einen vielleicht aus Spangrün und Neapelgelb zusammengemischten Fleck beynahe in die Mitte der aufgespannten Leinwand, setzte gegen die Mitte des Bildes immer mehr grün, und endlich schwarz zu, und so war die erste Fläche angelegt.« (Schreiben eines Freundes der Kunst an den Herrn Gallerie-Director Krahe in Düsseldorf [...], S. 226).

53 Vgl. dazu Lacher 2005, S. 19 und sehr amüsant S. 165 oben.

54 Braunschweig, Stadtmuseum, Nachlass Peter Joseph Krahe, Inv. 1700-0301-00, Bleistift, Feder in Schwarz, braun und rötlich laviert, 48 x 25 cm.

55 Schlichtegroll 1790.

### Auf der Fährte eines nie versagenden »Enthusiasmus für die Kunst«

Auch unter Abzug aller apologetischen Intentionen und topischen Argumentationsmuster erschließt sich aus den Äußerungen der Zeitgenossen Lambert Krahes das Bild einer äußerst umtriebigen und wendigen Persönlichkeit. Es zeichnet sich das Profil eines »Empirikers« ab, eines spezifisch objektgeleitet denkenden, handlungsorientierten Menschen von hoher sozialer Kompetenz und feinsinnigem Sachverständnis, der Antipode eines textgeprägten Winckelmanns. Seiner Nachwelt präsentiert sich Krahe bewusst, er verschließt sich nicht vor modernen Strategien der Publikation und teilt sich zudem in mehreren Sprachen oral, seltener über Briefe mit. Es mangelte ihm sicher nicht an Eloquenz und Überzeugungskraft. »So, wie er nicht allein mit Fähigkeit, sondern mit dem Beruf zum Priester und Vorsteher der Kunst geboren ist, und keine Leidenschaft fühlt, als die rastlose und unternehmende Begierde, dieselbe allenthalben zu verbreiten [...]«, beurteilt ihn Lorenz Westenrieder 1779/80.<sup>56</sup> Anders als das Porträt Erik Pauelsens es glauben lassen möchte (vgl. Abb. 19), ist es aber nie zu einer Verschriftlichung seiner Gedanken zur Kunst gekommen. Lambert Krahe hat als Künstler, Sammler, Akademiegründer, Konservator und Kurator materielle Spuren hinterlassen, jedoch kein gedrucktes Wort. In unmittelbarer Nachbarschaft zu Friedrich Heinrich Jacobis schreibfreudigem Pempelforter Kreis scheint das erstaunlich und war vor allem der Einschätzung seiner Person abträglich. Lag dies jenseits seines Amts- und Selbstverständnisses? Verbirgt sich hier ein Konflikt mit seiner Kunstauffassung? War ihm – als Wegbereiter beglückender Galerieerlebnisse – der Wert der anvertrauten Kunst zu selbstverständlich, sein quasireligiöser Respekt zu hoch, als dass er sich zu ästhetischen oder historischen Reflektionsvorgaben herausgefordert sah?<sup>57</sup> Oder aber: Schlägt hier Krahes intellektuelle Herkunft aus der Schmiede römischer Antiquare zu Buche? Dort ging es darum, über visuelle Authentifizierung exklusive Einsichten in das geschichtsbehaftete Leben von Kunst-Dingen zu gewinnen. Verschriftlichung aber war vielleicht sogar Verrat an dem Privileg des antiquarischen Wissensschatzes und dem damit verbundenen Wert antiquarischer Dinge! Man möchte Krahe gerne jener Generation von römischen Antiquaren zuordnen, die den Entwicklungsrahmen und Resonanzboden für Winckelmanns kunsthistorisches Denken vorbereitet hat.<sup>58</sup>

Welche Triebfeder lag seinem immer großen »Enthusiasmus für die Kunst« schließlich zugrunde? Auf welchen Idealen und Prämissen basiert sein breitgefächertes kulturelles Engagement? Mit diesen Fragen soll nun in chronologisch analytischer Weise die Fährte der Biographie Lambert Krahes aufgenommen und in einzelnen exemplarischen Abschnitten die wichtigsten Stationen seines Lebens abgeschritten werden, soweit sie sich aus den spärlich erhaltenen Quellen rekonstruieren lassen. Der Fokus liegt dabei auf dem vornehmlichen Lebensmittelpunkt Düsseldorf, wobei Krahe ein Kosmopolit war, der sich bis zu seinem Lebensende eine erstaunliche Beweglichkeit bewahrte.

Einen ersten Anhaltspunkt bieten die genannten Biographen des 18. Jahrhunderts, der erst 1990 von Schulze Altcapenberg wieder aufgespürte Mertens (1789)<sup>59</sup> und Schlichtegroll (1791).<sup>60</sup> Beide stimmen in der großen Erzählung des Lebensganges überein, doch berichtet



8 Peter Joseph Krahe, Entwurf für einen Grabstein Lambert Krahes, Bleistift, Feder in schwarz, braun und rötlich laviert, um 1790, Städtisches Museum Braunschweig

<sup>56</sup> Zit. nach Westenrieder 1831, S. 37.

<sup>57</sup> Zum Galerieerlebnis als diametral verschieden zu einer normensetzenden, kritischen oder historisch ordnenden Kunstzuwendung vgl. Herding 1991, insbes. S. 259 ff.

<sup>58</sup> Vgl. dazu DaCosta Kaufmann 2001, S. 523–541.

<sup>59</sup> Mertens 1789, S. 448–451.

<sup>60</sup> Schlichtegroll 1791, S. 388–395.

Ersterer über den Lebenden, der zweite würdigt den gerade Verstorbenen. Grundsätzlich unterscheiden sie sich in ihrem Interpretationsduktus: Mertens publiziert in einem Organ der Aufklärung. Er ist angehalten, »ungeschminkt und wahrhaftig« zu schreiben und so beginnt er mit der Fiktion eines Reporters, der dem Zeitgenossen gegenüber sitzt und aus erster Hand dessen autobiographische Notizen erhält. Die vorbildliche Lebensführung Krahes erweist sich aus der Sicht des Kunstpädagogen gerade daran, dass er die ihm in die Wiege gelegte schwierige Ausgangslage mit Gottvertrauen, ungeheuren Fleiß und dem »Selbsttrieb« seiner Begabung zu überwinden weiß. Tendenzen romantischer Restauration klingen hingegen bei Schlichtegroll an. Auch er folgt dem Mythos des armen Künstlers, geradezu im Gegensatz zu Mertens kann sich das junge Talent aber nicht durch eigenes Handeln befreien. Seine Gabe »zum größten Historienmaler unseres Jahrhunderts« muss erst von Gönnern entdeckt werden.<sup>61</sup> Gegen alle Widerwärtigkeiten des Lebens bewährt sie sich durch immer wieder erneut erfahrene Unterstützung von außen.

Schlichtegroll möchte dem Gedächtnis einer »teutschen Öffentlichkeit« das Persönlichkeitsbild eines auserwählten Künstlers und guten Christen überliefern. Soweit möglich, wurden die Angaben Mertens' und Schlichtegrolls durch eine Autopsie weiterer archivalischer Quellen überprüft, die Friedrich Noack erstmalig zusammengetragen hat. Mit einem kulturtopographischen Interesse widmet er sich Lambert Krahe als einem der romfahrenden Künstler. Noack hat mit seinen Beiträgen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein bis heute nicht überholtes Fundament für die Erforschung der Person Lambert Krahes gelegt.<sup>62</sup> Aus verschiedenen Gründen ist die Memoria des Düsseldorfers im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts verblasst. Erst das wieder erwachende Interesse für die Kunst der Barockzeit in den 1960er Jahren lenkte den Blick über seine Sammlung wieder zurück auf seine Person. 1970 kommentiert Hanno Walter Krufft<sup>63</sup> die von Eckhard Schaar und Dieter Graf unter Mitarbeit von Werner Busch ausgerichtete und vielfach rezipierte Ausstellung »Meisterzeichnungen des Barock aus der Sammlung Lambert Krahe« im Kunstmuseum Düsseldorf mit einem Bedauern: Er vermisse eine Biographie, die Lambert Krahe auch als Künstler und Sammler verständlich mache. Tatsächlich hat das vielseitige Engagement Lambert Krahes und der Lauf der Ereignisse dazu geführt, dass ihn heute verschiedene Institutionen zu ihren Ahnherren rechnen. Dazu zählen das vormalige Kunstmuseum Düsseldorf, jetzt Museum Kunstpalast und die Kunstakademie Düsseldorf, aber auch die Alte Pinakothek, die Staatliche Graphische Sammlung und die Akademie in München. Der Blick auf seine Person unterliegt häufig der spezifischen Identifikation dieser Häuser, insbesondere wenn Jubiläen den Anlass bieten<sup>64</sup> und es den Akademiegründer oder den Sammler zu huldigen gilt. Neue Impulse stiften zwei rezent erschienene Beiträge, die die Galeriepublikation und Galeriehängung Lambert Krahes in den Fokus stellen.<sup>65</sup> Das Wissen um seine Person ist tatsächlich nie vollkommen abgerissen,<sup>66</sup> eine umfassende Würdigung steht jedoch bis heute aus. Sie kann im Rahmen dieses Katalogbeitrages nicht vollständig geleistet, wohl aber durch Schlüsselmomente seines Handelns ausgelotet werden.

- 61 Schlichtegroll 1791, S. 395. Schlichtegroll schließt mit den Worten, sein Tod raube dem »Publicum einen der größten Historienmaler unseres Jahrhunderts«.
- 62 Stellvertretend sei auf Friedrich Noacks Artikel zu Lambert Krahe verwiesen, vgl. Thieme/Becker 1927, Bd. 21, S. 405–406.
- 63 Krufft 1970, S. 85–89.
- 64 Zu nennen ist beispielsweise Trier 1973. Der Jubiläumsband enthält den wichtigen Beitrag von Peters 1973, S. 1–30. Zum 200. Todestag Lambert Krahes erschien der ebenfalls gewichtige Ausstellungskatalog, vgl. Schulze Altcapenberg 1990.
- 65 Rosenberg 1996, S. 119–135; Gaetgens/Marchesano 2011.
- 66 Zum Überblick über die mit Eckhard Schaar 1964 einsetzende systematische Aufarbeitung der Sammlung, die auch immer die Person Lambert Krahes berührt, vgl. Brink 2002, S. 11–12.

### Düsseldorf: Eine vaterlose Jugend im Schatten der Galerie (1712–1736)

Als dritter Sohn von insgesamt vier Kindern wurde Lambert Krahe am 15. März 1712 in der Düsseldorfer Lambertus-Pfarrkirche getauft. Weder war ihm das Glück eines Erstgeborenen, noch die Pfründe eines väterlichen Unternehmens und schon gar kein künstlerischer Werdegang in die Wiege gelegt. Sein Elternhaus gehörte dem jungen innovationsbereiten Milieu einer Beamtenfamilie an.<sup>67</sup> Nachdem Düsseldorf den Status einer Residenzstadt verloren hatte, sollte gerade dieser bürgerlichen Funktionselite die Zukunft gehören. Zu den Strategien ihres Etablissements gehörte ein ausgeprägtes Adjunktions- und Expektantenwesen<sup>68</sup> und die Neigung zu verwandtschaftlicher Verflechtung. Familienclans beherrschten die Ämterbestellung: So wird der junge Johann Wilhelm Karsch 1722 bereits sechsjährig zum Nachfolger seines Vaters Gerhard Joseph Karsch im Amt des Galeriedirektors ernannt.<sup>69</sup> Die Familienangehörigen Lambert Krahes treten zu Beginn des 18. Jahrhunderts gehäuft als Mitarbeiter der Hof- und Hofkammerkanzlei, wie des Generalkriegskommissariats, auf.<sup>70</sup> Sie bespielen die nur knapp entlohnenden unteren bis mittleren Ränge der in Düsseldorf sesshaften Zentralbehörden.<sup>71</sup> Verantwortungsvolles Engagement für den Staat wie verlässliche Treue zum Kurfürsten – und das heißt auch Katholizität – sind als entscheidende Kriterien für den Erhalt eines Amtes vorauszusetzen.<sup>72</sup> Treffend begründet Franz Josef Burghardt den rationalen Lebensstil dieser sozialen Gruppe mit der neuen Situation Düsseldorfs als Regierungssitz eines Nebenlandes: Gefragt war nun kein »honnête homme« mehr, sondern ein qualifizierter Fachmann, der den Erfordernissen einer Effizienzsteigerung der fürstlichen Verwaltung Rechnung tragen kann.<sup>73</sup> Es boten sich also gerade hier neue Chancen für bürgerliche Familien, die über verwaltungsrelevante Expertise verfügten.

Welche Erwartungen die Eltern in ihren dritten Sohn Wilhelmus Lambertus setzten, verrät die ehrgeizige Wahl der Paten. Christina und Antonius Krahe betrauten mit diesem Amt in erster Linie keine Mitglieder der Familie. Mit einigem sozialen Anspruch und vermutlich in der Hoffnung auf zukünftige Gönnerschaft – gleichsam als Investition für eine zum Staatsdienst führende Ausbildung<sup>74</sup> – wählten sie den kurpfälzischen gelehrten Hofrat Wilhelmus Lemmen<sup>75</sup> und ein Mitglied der Geheimen Kanzlei, Johannes Lambertus Baeckers.<sup>76</sup> Diese Beziehungen zum höheren Beamtenstand im engeren Umkreis des pfälzischen Kurfürsten waren ein nicht zu unterschätzendes soziales Startkapital für den jungen Lambert. Es liegt nahe, manches typische Verhaltensmuster des späteren Hofkammerates wie seinen unablässigen Dienstfeifer, seine ungebrochene Loyalität gegenüber dem Landesherren oder sein geschicktes Arrangieren sozialer Kontakte, vielleicht auch das genaue Taxieren von Kunstgegenständen auf Prägungen durch dieses Umfeld zurückzuführen. Der Ausbildung eines Beamtensohnes gemäß war Krahe schließlich auf die Lateinschule in Düsseldorf geschickt und damit in jesuitische Obhut gegeben worden. Möglicherweise hat der Zögling schon hier Bindungen geknüpft, die von entscheidender Bedeutung für seine spätere existenzsichernde Sozialisierung in Rom werden sollten. Der Besuch einer weiterführenden Schule und damit die Möglichkeit einer Karriere eines höheren Beamten scheint allerdings seinen Neigungen nicht entsprochen zu haben. Der

67 Für den Vater Lambert Krahes überliefert Graf 1979 den Beruf eines Kanzlisten. Im Taufeintrag der Lambertus-Pfarrkirche aus den Jahren 1705–1717, S. 358, ist kein Beruf für den Vater Antonius Krahe (1676–ca. 1724) verbürgt. Auch in den Biographien von Mertens, Schlichtegroll und Johann Georg Meusel bleibt der Vater Lambert Krahes eine eigenartige Blindstelle, was sicherlich eine Folge seines frühen Todes war. In dem Titel- und Namenbuch 1723, fol. 223, findet sich unter den Registratoren der »Hofcammer« ein »Hofcammer Rath Krahe«.

68 Burghardt 1992, S. 16.

69 Mauer 2010, S. 329.

70 Die Hofkammer war eine schon im 16. Jh. gebildete exklusive Oberbehörde für die Verwaltung und Verrechnung der fürstlichen Einkünfte und umschloss zehn Hofkammerräte. Lau 1937, S. 237, führt weitere Beamte auf, die den Namen Krahe tragen: Dionysius Krahe, Registrator im Kriegs- und Steuer-commissariat, S. 227; Johann Krahe, Verwalter unter den Beamten des Bergischen Amtes Angermund, S. 275. Ferner nennt Lau in seiner Untersuchung der Düsseldorfer Regierungskollegien: Dionysius Krahe, Registrator 1714, vgl. S. 239, VI (Hofkammer), Nr. 76; Dionysius erscheint auch als Kanzlist 1703–1705, vgl. S. 241, VIII (Hofkanzlei). Möglicherweise deckt dieser sich mit dem bei Erdmann 1939, S. 108, ohne Vornamen genannten Hofkanzleiverwandten Krahe, der mit »125 Rthlern« Jahresgehalt und »100 Ggl.« als Wegeinspektor im Jahre 1701/02 besoldet war.

71 Vgl. Burghardt 1992, S. 65. Der am frühesten nachweisbare und zugleich hochrangigste Namensträger ist Johann Arnold Krahe, 1669–1715 als Sekretär, Registrator, Titularrat und Rat der Hofkammer tätig, vgl. Lau 1937, S. 239, VI (Hofkammer), Nr. 75: Arnold Krahe: Sekretär und Registrator der Hofkammer, Tit.-Rat 1689–1715 (!). Erdmann 1939, S. 222: Johann Arnold Krahe (unter den Räten [?] der jülich-bergischen Hofkammer); vgl. auch Titel- und Namenbuch 1723, fol. 222.

72 Wunder 1979, S. 13.

73 Burghardt 1992, S. 161.

74 Zur Bedeutung früh angelegter Beziehungen zu späteren Dienstherren oder hochgestellten Gönnern, die eine Beamtenkarriere sichern konnten, vgl. Wunder 1979, S. 8.

75 Wilhelm Daniel Lemmen: mögliche Identifizierung des Paten Wilhelmus Lemmen durch Burghardt 1992, Anhang, S. 88: um 1670 in Düren geboren, 1699–1700 Kammerherr des Kurfürsten, ab 1700 juel.-berg. Geheimrat, 1711

Kammerrat, 20.6.1711–20.8.1713 oberpfälzischer Regierungsrat, 12.10.1711 Kriegs- und Kammerrat. 1727 wird Lemmen in einer Urkunde des Kreuzbrüderkonvents in Düsseldorf als »Hochedelgeborener und gestrenger Herr von Lemmen, Ihrer Churfl Dchltz zu Pfaltz Geheimen Rath«, auch »Gülich und Bergischen Hoff Cammer Directoren« angesprochen, was auf den Erwerb eines Adelsdiploms schließen lässt, vgl. Rösen 1958, Sp. 233; Tod: Ende März/Anfang April 1729.

- 76 Die bisher nicht näher zu identifizierende Sybilla Irgardis Marie K[...] war ebenfalls Patin.
- 77 Im Zunftwesen war es in der Regel nur den Kindern aus Künstlerfamilien in ihrer Jugend möglich, von einem Meister ausgebildet zu werden. Das spricht dafür, dass Krahe nicht bei einem zünftischen Maler, sondern eher bei einem Hofkünstler Aufnahme hätte finden können. Die Düsseldorfer Hofkünstler waren allerdings untereinander familiär verbunden. Zu dem Problem der Lehrstelle vgl. Roettgen 1991, S. 22.
- 78 Vgl. zuletzt Baumgärtel 2008, S. 198.
- 79 Kontakt zur Familie Douven scheint Krahe dennoch gehabt zu haben. 1757 lässt er aus Rom eine Kiste nach Düsseldorf schicken, die an einen I.P. van Douwen, Directeur Général de la Chambre des Finances, adressiert ist, vgl. Wegner 1960, S. 18.
- 80 Titul- und Namenbuch von ihrer Churfürstlichen Durchleucht zu Pfaltz gesammten Hofstaat, 1723, fol. 19/20, Ms. München, BSB, Cgm. 1665.
- 81 Vielleicht begab sich Krahe in die Malerlehre bei dem Maler Hall, der bei Hof, jedoch nicht als Kunstmaler, sondern als Dekorationsmaler eingestellt worden war, vgl. Lau 1937, S. 228.
- 82 Korthals Altes 2003.
- 83 Die Taufe fand zwar am 24.7.1759 in Mannheim, St. Sebastian, statt, doch die Taufpaten stammen aus Düsseldorf, dem eigentlichen Ziel Krahes. Bei dem Namenträger Bernardi handelt es sich um eine Taufpatin mit dem Zusatz »florantina«. Könnte dieser Eintrag zur spezifischen Herkunft ein Irrtum sein und nur die Provenienz aus Italien im Allgemeinen bezeichnen?
- 84 Lau 1914, S. 247.
- 85 In der Vita von Mertens 1789, S. 449, ist die Rede von der Bemalung u.a. von Kutschen, einem möglichen Indiz für eine ehemalige Hofwerkstätte.
- 86 Vgl. Klapheck 1918, S. 51–58.
- 87 Büren/Spohr 2000, S. 219.
- 88 Alberts 1961, S. 62.

Tod des Vaters im zwölften Lebensjahr des Sohnes besiegelte schließlich das Ende aller vorgezeichneten Pläne. Auch den jungen Adligen Christian Ludwig von Hagedorn, den späteren Dresdner Galeriedirektor, traf ein ähnliches Schicksal, doch seine Mutter hielt eisern an dem Ziel einer Qualifikation für den höheren Staatsdienst fest. Die bürgerliche Witwe Krahe stand hingegen nicht nur mit zwei, sondern mit vier Kindern im Ausbildungsalter vor einer ökonomisch ungleich problematischeren Situation. Auf der Suche nach einem nicht als standesgemäß empfundenen »Broterwerb« scheint sich Krahe schließlich für die Malerei entschlossen zu haben. Es war äußerst schwierig, voraussetzungslos – ohne Vorbild des Vaters oder anderer Familienmitglieder, ohne Werkstattfundus oder gar dem Besuch einer Zeichenschule – Kunstmaler zu werden.<sup>77</sup> Mitte der 1720er Jahre, als Krahe die Reife für eine Lehre erreicht hatte, gestaltete sich die Suche nach einem anspruchsvollen Lehrherren in Düsseldorf besonders mühsam: Nach dem Tod Johann Wilhelms waren die meisten Hofkünstler entlassen worden.<sup>78</sup> Der alte Jan Frans Douven (1656–1727) war an die 70 Jahre und der junge Frans Bartholomeus Douven<sup>79</sup> (1688–nach 1726), ein Schüler Van der Werffs, fand beim Kurfürsten von Köln Anstellung. Unter den Hofmalern Carl Philipps<sup>80</sup> werden neben dem einstigen Douven-Gehilfen, dem Galerieinspektor Gerhard Joseph Karsch, nur noch Wilhelm Hall<sup>81</sup> und der Werffschüler Johann van der Schlichten<sup>82</sup> aufgeführt, der aber alsbald nach Mannheim berufen wurde, um dort die Malereikabinette konservatorisch zu betreuen. Die über die Charge eines Kammerdieners und Schatzmeisters abgerechnete Stelle des Galerieverantwortlichen war durch die frühzeitige Ernennung des Sohnes von Karsch auf Jahre besetzt. Nach Mertens verdingte sich Krahe schließlich in der Werkstatt eines einfachen Dekorationsmalers, dessen Identität uns bisher nicht bekannt ist. Vielleicht verbirgt sich ein weiterführendes Indiz unter den Paten der ersten Tochter Lambert Krahes: Der Taufeintrag überliefert den Namen Bernardi.<sup>83</sup> Die bolognesischen Gebrüder Anton Maria und Fabricius Bernardi standen Kurfürst Johann Wilhelm mindestens seit 1697 als Dekorationsmaler zu Diensten, ab 1704 ist Fabricius Bernardi nachweisbar.<sup>84</sup> War Krahe in ihrer Werkstatt in die Grundlagen der Dekorationsmalerei eingeführt worden?<sup>85</sup> Dies würde nicht nur eine Erklärung für die erstaunliche Bravour liefern, mit der Krahe später scheinbar voraussetzungslos große Deckengestaltungen in Mannheim und Benrath bewältigte. Auch das Interesse für dekorative Deckenentwürfe, die sich in hoher Anzahl in seiner Sammlung finden, gewänne eine Begründung.<sup>86</sup>

In seiner militärisch exponierten Lage hatte Düsseldorf für den fernen pfälzischen Kurfürsten primär fortifikatorische Bedeutung. Ab 1720 setzte er ganz auf den grandiosen Ausbau seiner Mannheimer Residenz.<sup>87</sup> 1730 wurde der wohl gehütete Schatz niederländischer Feinmalerei und weiterer Preziosen aus Johann Wilhelms intimeren Kabinetträumen im Schloss entfernt. Die erst 1714 eingeweihte Galerie blieb jedoch unangetastet. Infolgedessen wurde sie zunehmend als ein selbstständiges öffentliches Institut wahrgenommen.<sup>88</sup> Der Galeriebesuch scheint zum bestimmenden Initialerlebnis für Lambert Krahe geworden zu sein. Mertens schreibt ihr die Wirkung eines Korrektivs für Krahes unglückliche Lage zu und nennt sie eine

»stärkende Kunstapotheke«. <sup>89</sup> »In erkenntnis dießer gallerie bin auferzogen worden«, erinnert Krahe sich auch noch später in seinem Bewerbungsbrief 1755 an den Kurfürsten. <sup>90</sup> Bezeichnenderweise nennt er keinen anderen Lehrer für seine Jugendjahre in Düsseldorf. Das Lernen an den Kunstschätzen der Galerie wird für Lambert Krahe zum persönlich erfahrenen kunstpädagogischen Parademodell. In der »Weldberühmten Mahlerkunstkammer« <sup>91</sup> bot sich ihm Ansporn. Er hatte Einsicht in künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten und Qualitätsstandards, die seine realen Ausbildungschancen bei Weitem überstiegen. <sup>92</sup>

Kurz nach dem Regierungsantritt Carl Philipps im Jahr 1716, der mit Inventarisierungsarbeiten verbunden war, <sup>93</sup> lag nun eine »Ausführliche und gründliche Specification derer kostbarsten und unschätzbaren Gemählden / Welche in der Gallerie der Churfl. Residentz-Stadt Düsseldorf in grosser Menge anzutreffen sind« vor. <sup>94</sup> Der Prägebau eines gesonderten Galerietraktes war eben nicht nur vom Schloss, sondern auch über den Hof von der Stadt aus zu betreten. <sup>95</sup> Dies erklärt die besondere Intention der zwischen Inventar und Galerieführer oszillierenden »Specification«. Adressat war eine Öffentlichkeit, die nicht nur auf Bewunderung des höchst anspruchsvollen kurfürstlichen Mäzenatentums und der pfalzneuburgischen Familientradition einer Sammlungskultur von europäischem Rang eingeschworen wurde. Vermittels eines durchgehenden numerischen Verweissystems bietet die bescheidene kleinformatige Schrift vielmehr ein praktisches Vademecum durch die fünf Räume der Galerie. <sup>96</sup> Sie rechnet bereits mit einem gewissen kunstwissenschaftlichen Eigeninteresse des Besuchers und hat wohl auch Krahe ein selbständiges Studium ermöglicht. Der Autor, der Hofmaler Gerhard Joseph Karsch, informiert über Zuschreibung, Maße und insbesondere die Themen der einzelnen Gemälde. Mit dezenten Kommentaren zur Qualität, zur Schulzugehörigkeit eines Gemäldes oder zum Stil (»Manier«) eines Malers hebt er die besonderen Stücke des Bestandes in den einzelnen Räumen hervor und beweist eine kunstwissenschaftliche Expertise, die Erfahrungen einer Studienreise nach Italien erkennen lässt. <sup>97</sup> Gegenüber der Hochwertigkeit der Sammlung wirkt die Schrift freilich eher rudimentär und sprachlich unbeholfen. <sup>98</sup> Sicherlich ist dieser Galerieführer ein repräsentatives Dokument für den Wissenshorizont an einem zunehmend randständischen Ort des Reiches. Als Amtsnachfolger des Sohnes von Karsch wird Krahe 1756 hier anknüpfen.

Es interessiert deshalb die tiefer führende Frage nach dem grundsätzlichen Vorzeichen und Ordnungsentwurf, unter dem Kunst einem jungen Kunstadepten wie Lambert Krahe hier präsentiert wird. Der Schlüssel dazu findet sich wieder bei Karsch: Im Eingangsbereich des Treppenhauses hat er die Programmatik der Galerie in einer allegorischen Grisaillemalerei formuliert. Mit den Worten »Im ersten Eingang der Gallerie [...] Theorica und Practica, so sich umarmen«, <sup>99</sup> erklärt er die Zielrichtung und setzt ein innovatives Statussignal. Von oberster Priorität ist die Güte des hier gezeigten Schatzes. Die Galerie ist in erster Linie Schaufenster qualifizierter Kunst. Darüber hinaus ist sie schulender Bildungsgarant. Erst hier fließt der Gedanke an Herrscherpräsentation ein. Die weiteren Grisailen huldigen nämlich der landesherrlichen Kunstförderung als wirksames Mittel grundsätzlicher humanistischer Tugenderziehung

<sup>89</sup> Mertens 1789, S. 449. Mertens vertritt das aufklärerische Ideal der Selbstbildung. Er beschreibt Krahes Galeriebesuche als eine Art »Initiation«: »Das fortwährende Anschauen der [...] Bildergalerie zu Düsseldorf, diese stärkende Kunstapotheke, die an gewissen Seltenheiten ihresgleichen in Deutschland nicht hat, und wohin sich der lernbegierige Krahe immer schlich, erweckte [!] endlich, daß der Jüngling [...] zur Mutter sagte: [...] ich will Mahler werden.«

<sup>90</sup> Düsseldorf HSTA JBII 4077, Brief Lambert Krahes vom 25.6.1755 an den Kurfürsten Carl Theodor.

<sup>91</sup> Düsseldorf HSTA JBII 4077, Brief Lambert Krahes vom 25.6.1755 an den Kurfürsten Carl Theodor.

<sup>92</sup> Quaeitzsch 2009, S. 157–187.

<sup>93</sup> Baumgärtel 2008, S. 198. Baumgärtel weist darauf hin, dass gleichzeitig ein Inventar über die Privatkabinette Johann Wilhelms erstellt wurde. Vgl. dazu Kase 2009, S. 158. Neues Quellenmaterial zur Entstehung der »Specification« bei Mauer 2010, S. 325–334.

<sup>94</sup> Karsch 1719.

<sup>95</sup> Vgl. dazu vor allem Quaeitzsch 2009.

<sup>96</sup> Penzel 2007, S. 103 ff.

<sup>97</sup> Karsch 1719, Nr. 309: »[...] von Hannibal Carracci seiner letzten Manier da er zu Rom in palazzo Farnese gemahlet.«

<sup>98</sup> Stellvertretend seien hier einige Epitheta genannt: Nr. 10: »sehr natürlich exprimiret«, Nr. 49: »künstlich gemahlet«, Nr. 81: »[...] ist ein Gerhard Dou extraordinair und schön gemahlet«, Nr. 179: »ein recht Wunder der Kunst«, Nr. 308: »von der letzten Manier von Guercino da Cento«, Nr. 301: »auf die Manier von Titiano, aber von van Dick vortrefflich gemahlet.«

<sup>99</sup> Karsch 1719, fol. A 4.

und lassen schließlich die eigentliche Intention des Galeriebaus als kurfürstliche Memorialstiftung gegen das Vergessen der Zeit erkennen: Das selbstgesetzte Denkmal einer geglückten Kunstpatronage sollte das dynastische Drama des ausgebliebenen Nachfolgers und die politische Erfolgslosigkeit Johann Wilhelms überdecken. Gerade diese dynastische Identifikation mit Kunstförderung befreite nach Quaitzsch die Kunstwerke selbst von explizitem inhaltlichem Legitimationsdruck. Eine dynastische Strategie spiegelte sich allenfalls in der Provenienz des Bestandes, der Pfalzneuburgisch-Niederländisches mit Mediceisch-Italienischem vereinte und zu einer seltenen Breite angewachsen war. Die Herausforderung, der sich wohl noch der erfahrene Galeriedirektor Jan Frans Douven (1656–1727) stellen musste, hieß also, die Bestände nach genuinen Kriterien so anzuordnen, dass die Qualitäten bestmöglich augenscheinlich wurden. Verschiedene Referenzsysteme überlagerten sich, pragmatische Gesichtspunkte wie die vorgegebene Aufteilung in zwei kleinere und drei größere Räume zählten. Auszumachen ist die Tendenz zur Hängung in Pendants und in Werkgruppen nach niederländischen und den weit weniger vertretenen italienischen Kunstlandschaften oder nach einzelnen Künstlern. Am meisten fällt jedoch die dezidierte Profilierung der besonderen Sammlungsschwerpunkte der Sammlung auf. Zu diesen zählen Peter Paul Rubens im mittleren Saal, Gerard Dou im zweiten und Adriaen van der Werff im vierten Saal.<sup>100</sup> Eine historische Perspektive gibt es nicht. Kühn stellt Karsch seine Werke sogar in eine Reihe mit den Werken eines Rubens oder Rembrandt.<sup>101</sup>

Die Düsseldorfer Galerie war für Lambert Krahe ein Markstein auf dem Weg zu seiner radikalen Entscheidung, nach Italien zu gehen. Vielleicht hat Karsch ihm sogar das Vorbild dazu gegeben. Auch er hatte sich als Stipendiat Johann Wilhelms 1700–1703 in Rom aufgehalten.<sup>102</sup> Persönlich ist Krahe sicher gestärkt aus dieser Situation hervorgegangen: Dort, wo ein Mengs dem Wunsch des Künstlervaters entsprechen musste, dort konnte Krahe jede Bestätigung seines Handelns als eine doppelte erfahren, nämlich als eine seiner Autonomie. Der Werdegang Lambert Krahes bestätigt das innovative Konzept der Düsseldorfer Galerie als Bildungschance. Hieraus schöpfte Krahe einen zentralen pädagogischen Impuls. Mit einem geschärften Blick für Rom als Ausbildungszentrum der Kunst wird Krahe Düsseldorf 1736 verlassen haben, ein Unternehmen, das einigen Wagemut erforderte.<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Wulff 2000, S. 244.

<sup>101</sup> Karsch 1719. Ein Werk findet sich z.B. im ersten Zimmer unter Nr. 4: »[...] ist die Tauff Christi sehr fleißig ausgemahlet/von Karsch.«

<sup>102</sup> Noack 1927a, zu Karsch S. 137–138.

<sup>103</sup> Nach Noack 1907, S. 47, war der Kreis an Künstlern, die aus »eigener Anschauung die ewige Stadt kennen lernten«, klein. Als Hauptgrund gibt er die Schwierigkeiten der Reise an.

<sup>104</sup> Schlichtegroll 1791, S. 388, überliefert den Namen eines »Ingen. Oberst-Lieut.« Mayer, der sich jedoch nicht eindeutig identifizieren lässt.

<sup>105</sup> Vgl. dazu auch Noack 1927a, S. 142.

### **Rom (1736–1756): »Monsù Lambert Fiamingo« im Zentrum der »unerschöpflichen Kunst«**

Lambert Krahe hatte von dem Ernst seiner Interessen überzeugen können. Schon länger hatte er Förderung erfahren. Der Gönner ist in den Reihen eines Ingenieurscorps zu suchen, das vor Düsseldorf in Garnison lag.<sup>104</sup> Als im Herbst 1735 bekannt wird, dass der kaiserliche Bevollmächtigte des niederrheinisch-westfälischen Kreises, Ferdinand Graf von Plettenberg, zum kaiserlichen Botschafter beim Heiligen Stuhl ernannt werden soll, vermittelt jener Obrist-Ingenieur. Gemeinsam mit einem Landsmann und ausgestattet mit knappen Ersparnissen begibt sich Krahe ein Jahr später im Gefolge des Diplomaten auf den Weg nach Rom. Der Tross trifft im September 1736 ein<sup>105</sup> und wird von dem jungen Grafen Johann Ernst Emanuel Joseph Har-

nach im vorbereiteten Palast Altempis in Empfang genommen.<sup>106</sup> Für ein halbes Jahr befindet sich Lambert Krahe im Zentrum einer intellektuellen deutschsprachigen römisch-katholischen Elite von allerhöchstem Kunstverstand.<sup>107</sup> Berühmt war die gelehrte Freitagsgesellschaft des Grafen Harrach,<sup>108</sup> Sohn des ehemaligen kunstsinnigen Vizekönigs von Neapel und Freund des Neri Corsini, dessen Sammlung Krahe später betreuen sollte.<sup>109</sup> Vom ersten Moment an taucht der junge Künstler in ein stimulierendes kunstaffines Ambiente ein. Angesichts des zunehmenden politischen Machtverlustes des Papsttums brach sich ein neues Bewusstsein für die Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt als uneinnehmbare letzte Bastion Bahn. »Soviele schöne Kunstexempeln hier vor augen habend« beschreibt Krahe einmal seinen Standortvorteil.<sup>110</sup> Rom wird zur Stadt der »Originale«. Wie bereits Noack sehr lebendig schildert, war seit Clemens XI. von päpstlicher Seite die Pflege künstlerischer Bestrebungen jeglicher Art in engster Verbindung mit der neuen gelehrten Liebhaberei für die Altertümer forciert worden. Akademien und Museen wurden gegründet. »La conservazione d'ogni memoria di veneranda antichità«<sup>111</sup> lautete eine der Maximen. Ein dezidiert öffentlicher Diskurs über Kunst und Antike war einer der tragenden Katalysatoren der internationalen Metropole. Maria Barbara Guerrieri Borsoi diagnostiziert ein »fenomeno del collezionismo«, das durch alle Schichten verschiedenste Mitglieder der Gesellschaft erfasst, seien es die Kardinäle, der Adel, die Bürger und nicht zuletzt die Künstler.<sup>112</sup> Neue Berufsbilder formieren sich: Restauratoren, Kuratoren, Antiquare, unter ihnen häufig Kleriker, und professionelle Kunstführer sind gefragt, Fälscher entwickeln ihre eigenen Geschäfte. Alle diese Tätigkeitsfelder waren eng miteinander verbunden und bedienten dieselben Kunden. Ihre Praxis erforderte begrifflich wie ökonomisch, aber auch juristisch neue Evaluationen und Taxonomien für den Umgang mit Kunst. Insbesondere aufgrund der Ausfuhrverbote setzte auch ein eifriges Kopien- und Reproduktionswesen ein, sei es als Miniatur oder in graphischer Form.<sup>113</sup> Mit der Gründung der Calcografia Camerale am 3. März 1738 gingen Kontrolle und Privilegienvergabe über das römische Reproduktionswesen in päpstliche Hand über.

Bis zur Ankunft Graf von Plettenbergs stand die Schar des gräflichen Gefolges unter Botenschafterschutz. Doch der Diplomat stirbt völlig unerwartet in Wien am 18. März 1737. Der Tod von Plettenbergs war für Krahe von existentieller Tragweite, er bedeutete den Verlust seines hochpotenten Protektoren. Mildernd wirkte die Ankunft auf diplomatischem Terrain.<sup>114</sup> Von Harrach erhält aus Wien die Anweisung, den Bediensteten des Verstorbenen »allen Schutz und Hülfe angedeihen zu lassen«. <sup>115</sup> Es wird nicht einfach gewesen sein, Krahe zu vermitteln. Ohne fürstliches Empfehlungsschreiben, ohne Anwartschaft auf eine Stelle in einer der bekannten Residenzen und natürlich auch ohne vorweisbare Leistungen war er kein Fall für den pfälzischen Residenten am päpstlichen Hof.<sup>116</sup> Die Herkunft des fremden Künstlers wird mit »fiamingo« angegeben.<sup>117</sup> Nach Auflösung der holländischen Schilderbent 1720 gab es in Rom allerdings keinen geselligen Mittelpunkt mehr für Künstler aus dem nordalpinen Raum.<sup>118</sup> Krahe scheint schließlich der Obhut des deutschen Provinzassistenten beim Jesuitengeneral zu Rom anver-

**106** Wien HHSTA Römische Gesandtschaftsakten, Brief des Conte de Harrach an von Plettenberg vom 20.10.1736.

**107** Rom Archivio Segreto Vaticano, I, 58: Brief von Heinrich Sinzendorff an Harrach vom 23.3.1737: »Die von dem Verstorbenen zu Rom sich befindlichen Bediente können natürlicherweise keine andere Zuflucht als bey Euer Bischöfl. Hochwürden finden, und lassen mich diese begrübte Umbstände keineswegs zweifeln und werden selben solchen Leuthen allen Schutz und Hülfe angedeihen zu lassen von selbstem geruhen wollen.«

**108** Noack 1927b, Bd. 2, S. 748.

**109** Dies geht aus einem Brief von Thomas Patch vom 15.9.1755 hervor, zit. bei Russell 1975, S. 115–119: »I next had Mons. Lambert a Flemish painter who has as allways been employ'd by the Card. Secretary of State [Anm.: Kardinal Valenti] and has had the Procuring of all the Pictures w.ch the Cardinal had in Palace as well as those in the Corsini Palace.«

**110** Brief vom 12.5.1753 an den Kurfürsten. München HSTA, Kasten blau 2/76.

**111** Chracas Nr. 4620, 4.III. 1747.

**112** Guerrieri Borsoi 2009, S. 65.

**113** Informativ sind immer noch die auf sorgfältigen archivalischen Forschungen beruhenden kulturgeschichtlichen Publikationen Friedrich Noacks, etwa Noack 1907, hier Kap. III, S. 49–64. In jüngster Zeit sind einige gewichtige Publikationen über die römische Kunstszene des 18. Jh. vorgelegt worden, etwa Bowron/Rischel 2000. Einblick in die Biographie eines Einzelnen, Anton Raphael Mengs, liefern die äußerst kenntnisreichen Publikationen von Roettgen 1999/2003.

**114** Mertens 1789, S. 450, beteuert: »Dasselbst ging ihm zum Glück alles nach Wunsche«. Schlichtegroll 1791, S. 388, verweist hingegen auf die schwierige Situation: »[...] und fremd, unbekannt, ohne Kenntnisse und ohne Geld befand sich der junge Künstler in der Hauptstadt der alten Welt in einer sehr traurigen Lage [...]«, vermutlich ein eher topisches Argument.

**115** Rom, Archivio Segreto Vaticano I 58, lettere ai particolari: Brief von Sinzendorff an Harrach vom 23.3.1737: »[...] Die von dem Verstorbenen zu Rom sich befindlichen Bediente können natürlicherweise keine andere zuflucht als bey Euer Bischöflichen Hochwürden finden [...]«

**116** Im Titel- und Namenbuch 1723 ist bereits Coltrolini als Resident des pfälzischen Kurfürsten eingetragen. Er wird ab 1749 Krahe im Auftrag des Kurfürsten Carl Theodor betreuen.

traut worden zu sein. Mit Pater Philipp Stolzen (1684–1757) war auf diese Stelle 1727 ebenfalls ein niederrheinischer Landsmann berufen worden.

Zeit seines Lebens ist Krahe dankbar für die großzügige finanzielle wie mentale Unterstützung der Jesuiten geblieben: »[...] wenn die aus Euer Kurfürstlichen Gnaden Erblanden dahier anwesenden PP. Societatis mir nicht bisweilen also landsmännlich beigesprungen, hätte schon längst Rom und die so schwere Kunst aus Mangel deren Lebensmittel und Aufmunterer des matten Pinsels zu verlassen mich gezwungen sehen.«<sup>119</sup> Legte das jesuitische Ambiente ein unterschwellig religiöses Fundament für Krahes unversiegbaren Enthusiasmus für die Kunst? Der Kontakt zum väterlichen Pater Philippe Stolzen wird prägend gewesen sein. Im Sinne einer effizienten visuellen Glaubens- und Wissensvermittlung eröffnete sich im Umfeld der bestens organisierten Gesellschaft Jesu ein reiches und vor allem weltumspannendes Betätigungsfeld für Künstler. Die Fäden über verschiedene regionale Einzugsbereiche lagen in römischer Hand. Unter dem Pontifikat Papst Benedikts XIV. (1740–1758) erfuhr der Orden besonderen Schutz. So vermag es der Jesuitenpater, seinem Schützling Arbeiten für die Mission nach Indien zu vermitteln. Ein anspruchsvollerer Auftrag für die Jesuiten in Madrid<sup>120</sup> und ein weiterer aus den Reihen der römischen Regularkanoniker<sup>121</sup> schließen sich an. Möglicherweise steht auch ein Auftrag für einen heiligen Franz Xaver mit der jesuitischen Patronage Stolzens in Verbindung, den Krahe für Mainz ausgeführt hat.<sup>122</sup> Mit seiner Arbeit im Dienste theologischer Propaganda sichert sich Krahe sein Auskommen (Abb. 9).<sup>123</sup> Kunst zum Zweck von basaler visueller Überzeugung und Erbauung ist sicherlich ein Ansatz, der Krahe auf profanere Weise ebenfalls später als Lehrer an der Akademie sowie als Inszenator seiner Galeriehängungen begleiten wird. Der Einfluss unterschiedlicher Konfessionalisierung auf die entstehende kunsthistorische Praxis des 18. Jahrhunderts ist ein noch wenig ausgeleuchtetes Thema.

Wie früh Krahe schon emsig am Werk war, bestätigt ein kleines Skizzenbuch, das sich in den Sammlungen der Kunstakademie im Museum Kunstpalast in Düsseldorf erhalten hat.<sup>124</sup> Auf der letzten Seite ist in deutscher Sprache eine Abrechnung über das erste Viertel des Jahres 1738 notiert und schließlich durchgestrichen worden. »Herr Lambert Crahe« erhält vermutlich Malmaterial in Form von »Tüchern« (= Leinwände) und zahlt dafür. Die Regelmäßigkeit der Ein- und Ausgänge lässt ein stabiles Arbeitsverhältnis vermuten und belegt, dass Krahe Anschluss in einer deutschen Kommunität gefunden hatte.

Die Bewältigung des Alltags nötigte Krahe dazu, sich in verschiedene Richtungen zu entwickeln. Rückblickend schreibt er mit leichtem Bedauern über seine ersten zehn Jahre in Rom: »Mein [...] Studieren in Rom [hat] denjenigen Fortgang nicht haben können in einer unerschöpflichen Kunst als wie ich wünschte, dieweilen öfter die Maler Gedanken und Auge widerwillig beiseite setzen müssen, um mit dem pensel das Brot und Kleider in so teurer Stadt zu verdienen.«<sup>125</sup> Was waren diese Tätigkeiten mit dem »pensel«? Schon früh verlegte sich Krahe auf das Restaurieren.<sup>126</sup> Bald konnte er sich darüber hinaus einen Namen durch seine kennerschaftliche Expertise und materielle Sachkenntnis machen. Wohl nicht zuletzt aufgrund seiner

117 So z.B. im Chracas Nr. 5181, 3. ct. 1750, S. 10: »Monsù Lambert Fiamingo« oder bei Titi 1763, S. 30: »Monsù Lambert Krahe Fiamingo«. »Monsù« ist die italienische Abkürzung für Monsieur und spiegelt vielleicht Unsicherheit und Achtung gegenüber dem schwer einzuordnenden Fremden gleichermaßen.

118 Noack 1907, S. 47.

119 Brief Krahes an Carl Theodor vom 19.7.1749, München HSTA, Kasten blau. Natürlich beabsichtigt Krahe dem jesuitentreuen Kurfürsten mit dieser Aussage auch sein untadelhaftes katholisches Bekenntnis und Betragen signalisieren.

120 Mertens 1789, S. 450: »Seine erste Arbeit dabelst war eine Folge von Gemälden, worin das Leben des Heiligen Ignaz vorgestellt ist, für den Speisesaal der damaligen Jesuiten in Madrid bestimmt.«

121 Mertens 1789, S. 450: »[...] vier Stücke, aus dem Leben des Heiligen Norberts, welche neben den Hochaltar gestellt wurden.«

122 Dieser Auftrag ist nur über eine Liste des Theologen Johann Peter Schunks (1744–1814) überliefert. Es handelt sich um das Altargemälde für die Mainzer Jesuitenkirche (nach 1746). Vgl. Arens 1951/52, S. 98. Auftraggeber war der kunstsinnige Mainzer Domprobst und Sammler Hugo Franz Karl, Graf von Eltz-Kempenich, vgl. Schaab 1844, S. 172. Ein zweiter Auftrag desselben Domprobstes folgte 1753 mit einem heiligen Sebastian für die Sebastianskapelle des Ritterstiftes Alban und Ferutz.

123 KA (FP) 10369, siehe Kat. 41 im Anhang.

124 KA (FP) 6228-6265.

125 Brief Lambert Krahes an Carl Theodor vom 19.7.1749, in dem er für die erhaltene Pensionszuweisung dankt.

126 Vgl. Coeckelberghs 1976, Eintrag Maximilian de Haese: Krahe wird für die Restaurierung eines Altargemäldes von Haese am 29.9.1743 bezahlt (Academia Belgica, Rom, Archives de la Fondation St. Julien des Flamands, libri delle congregazioni 1731–1747, fol. 151).



9 Lambert Krahe, Hl. Antonius von Padua (?), Rötzel, 1740er Jahre, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

Herkunft als »Fiammingo« empfahl er sich für eine Anstellung bei dem Kardinal Staatssekretär Silvio Valenti Gonzaga.<sup>127</sup> Ab 1740 war der Kardinal der mächtigste Mann am päpstlichen Hof und besaß eine an niederländischen Gemälden reiche Sammlung, die er in der Galerie seiner Residenz an der Porta Pia präsentierte. Krahe wird wohl schon Ende der 1740er Jahre mit der Aufsicht über diese ebenso wie über jene des Neri Corsini betraut worden sein. Welche Professionalität er sich darin aneignen konnte, zeigt das Urteil, das er 1755 dem als Agenten tätigen Thomas Patch über ein Gemälde von Claude Lorrain gibt: »[...] he said he thought it Pure as from the hands of Claude and less injured than he could have imagined a Picture of that size considering the General method which Claude had of using a varnish and a great body of colour and that the price was not iquivalent to is excellence.«<sup>128</sup> Aus den letzten Worten spricht der kunstmarkterfahrene Antiquar – eben diese Tätigkeit auf dem Kunstmarkt stellt eine weitere einträgliche Nebenbeschäftigung Krahes dar: Wie Goethe in einem Brief 1792 an Heinrich Meyer schreibt, hat der Pioniergeist Krahe seine »treffliche Sammlung italiänischer Meister« zu einem Zeitpunkt erstanden, »wo noch etwas zu haben war.«<sup>129</sup> Und auch Weitsch bewundert an Krahe

<sup>127</sup> Slive 1987.

<sup>128</sup> Der Brief von Thomas Patch an William Lowther vom 15.9.1755 ist zitiert bei Russell 1975, S. 115–119, insbes. S. 119. Es geht dabei um die Begutachtung des 1652 von Claude Lorrain geschaffenen Gemäldes »Landschaft mit Apollo und den Musen«, das sich heute in National Gallery of Scotland in Edinburgh befindet.

<sup>129</sup> Brief Goethes an Heinrich Meyer vom 14.11.1792.

130 Lacher 2005, S. 165.

131 Vgl. z.B. Coen 2004 über den Architekten und Kunsthändler Giuseppe Sardi, mit dem Krahe nachweislich in Kontakt stand.

132 Vgl. dazu die Listen der »Stato delle anime« (Archivio Storico del Vicariato di Roma) im Sprengel S. Lorenzo in Lucina und S. Andrea delle Fratte: Krahes Wohnsitz in Rom kann erstmals für Ostern 1742 belegt werden: In seinem 30. Lebensjahr ist er in S. Lorenzo in Lucina unter Sig. Guglielmo Lambert Pitte. als Untermieter des Chirurgen Vittorio Trinchieri aus Piemont und seiner Frau Maria Dupra aus Nizza registriert. Krahe lebt in nächster Nähe zu dem belgischen Künstler Luigi Denis sowie zu Ludovigo Stern, vgl. auch das Schedarium Noacks: <http://db.biblherz.it/noack/noack.xql?id=5193> (Abruf vom 29.11.2011). Trotz mehrfacher Umzüge erhält sich die Wohngemeinschaft mit den Trinchieri bis zum Ende seines Aufenthaltes. Ab 1744 lebt auch der belgische Künstler Jacob Vermoelen aus Antwerpen hier. Krahe reist schließlich aus Rom ab, ohne seine Schulden bei Maria Trinchieri gänzlich beglichen zu haben – ein Jahr später übernimmt der Kurfürst die ausstehenden Kosten.

133 Auch die Jesuiten selbst besaßen eine eigene Galerie, vgl. dazu Trost/Leist 1892, S. 149.

134 Höpfner 1790, S. 24, überliefert unter dem Stichwort »Heilige«: »Bey unseren Zeiten hatte ein Pater Stolzen Societatis Jesu seinen Landsleuten einen heiligen Leib verschaffen, und franco bis Augsburg spediren wollen: es war ihnen aber die Fracht bis nach Westphalen zu theuer, und Stolzen zürnte über sie, daß sie diese Gelegenheit versäumten, ihrer Kirche eine Wallfahrt und ihrem Dorf eine tägliche Nahrung zu verschaffen.« Ferdinand Franz Wallraf berichtet, dass Pater Stolzen für das Tricoronatum nicht nur die römischen Antiken, sondern auch den größten Teil der Zeichnungen und Kupferstiche besorgt habe. Vgl. dazu zuletzt: Spengler 2003, insbes. S. 50 ff.

135 Spengler 2003, S. 55; Brink u.a. 2009, S. 13.

136 Schreiben Coltrolinis an Carl Theodor vom 30.5.1757, München HSTA, Kasten blau 76/2.

137 München HSTA, Kasten blau 76/2: Schreiben vom 9.10.1755. Krahe schickt an den Pfalzgrafen ein »altes gutes Gemälde von Thieren [...], dessen Autor der alte Rosa ist«.

138 Schaar 1973, S. 31.

139 Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Inv. M 2044, Öl auf Papier auf Leinwand, 115,5 x 81,5 cm.

140 Schaar 1973, S. 44.

das kennerschaftliche Abschöpfen des römischen Kunstmarktes.<sup>130</sup> Die jüngsten Forschungen Paolo Coens zum römischen Kunsthandel des 18. Jahrhunderts haben gezeigt, wie weit verbreitet das Interesse an Kunst in Rom war und dass der größte Absatz erstaunlicherweise über den Verkauf niedrigpreisiger »Ware« eingehandelt wurde.<sup>131</sup> Wann und mit welchen Motiven Krahe mit dem Erwerb von Kunstwerken begonnen hat, ist nicht mehr auszumachen. Trotz Hinweisen auf den eingeschränkten Lebensstandard eines »Untermieters«<sup>132</sup> im Künstlerviertel Roms scheint er jedoch schon früh, etwa Mitte der 1740er Jahre, einen professionellen Spürsinn für günstige Gelegenheiten zu entwickeln und manches für seine Auftraggeber, manches auch für sich zu erstehen, anderes wieder zu verkaufen. Wenn nicht bereits die Beziehungen der ersten Stunde zur diplomatischen Gesellschaft um den Heiligen Stuhl Krahe den entscheidenden Anstoß zum Sammeln und Handeln gegeben haben, so war es möglicherweise der Jesuitenpater Stolzen, der selbst rege im Handel mit Kunst,<sup>133</sup> Antiquitäten und Reliquien tätig war. Seine Erwerbungen schickte der Pater in die Heimatprovinz.<sup>134</sup> Wie Dietmar Spengler herausgestellt hat, stehen die von Stolzen an die Kölner Jesuiten in den 1740er und beginnenden 50er Jahren überwiesenen Graphiken in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem von Krahe in Rom zusammengebrachten Sammelgut.<sup>135</sup> Bei seiner Abreise 1756 hinterlässt Krahe schließlich dem Kunsthändler Volpi einen Schuldschein über 200 Scudi. Es ist wieder Stolzen, der sich für Krahe verbürgt.<sup>136</sup>

Was aber war das Telos von Krahes Sammeln? Die Übergänge zwischen Handeln und Sammeln werden zunächst fließend gewesen sein. Unzufrieden mit der eigenen Arbeit, schickt er einmal sogar ein »altes Gemälde« anstelle des erwarteten eigenen Werkes.<sup>137</sup> Vielleicht besaß er sogar ein Lager. Neben dem prosaischen Ziel, mit dem Kunsthandel den Lebensunterhalt aufzubessern, war es sicher primär die Suche nach Verstetigung seiner aufwendig erkämpften künstlerischen Bildungserfahrung in Rom. Eckhard Schaar liest aus Krahes Sammeltätigkeit in Rom das verständliche Bedürfnis, »mit der Erfahrung römischer Kunst eben einen reichen Schatz der ihm teuren Beispiele stadtrömischer und italienischer Meister aus Vergangenheit und Gegenwart an sich zu bringen«.<sup>138</sup> Bezeichnend für diese Intention ist die Gruppe farbiger »ricordi« in seiner Sammlung, unter ihnen beispielsweise eine Kopie Krahes nach dem Plafond im Barberinipalast.<sup>139</sup> Auch das Bewahren von Zeichnungen des Lehrers als didaktische Orientierung ist unter Künstlern nicht nur ein gängiges Verhaltensmuster, sondern war ein notwendiges Agens, um die stilistische Konformität eines Ateliers prägen zu können. Dazu kommen Liebhaberei, Marktlücken und soziales Kalkül. Über sein Sachwissen öffnen sich dem Kunstexperten Lambert Krahe schließlich auch die Türen zu hoch angesehener Gesellschaft. Derartige Kontakte zur katholischen Elite werden ihn sein Leben lang begleiten. Inwieweit sich hinter seiner Sammlung eine Visitenkarte seiner römischen Sozialisierungen in internationalen kunstnahen Kreisen verbirgt, müssen noch weitere Forschungen erweisen. Die Provenienz vieler Zeichnungen aus dem Nachlass Carlo Marattis und anderer Künstler, die bereits Schaar in der Sammlung Lambert Krahes bemerkte,<sup>140</sup> legt die Frage nahe, ob sich der Düsseldorfer von Beginn an von



10 Lambert Krahe nach Luca Giordano, Die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, Öl auf Leinwand, 1746, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

dem Gedanken leiten ließ, mit der auf diese Weise dokumentierten, als vorbildlich erachteten Kunstübung den Fundus einer Werkstatt oder sogar einer Zeichenschule aufzubauen und damit die »Leerstelle« seines Vaters auszugleichen. Nicht nur die existenzielle Unsicherheit, in der Krahe die ersten Jahre in Rom lebte, sondern auch eine Episode, die Ramdohr überliefert, erschweren eine konkrete Antwort auf diese Frage. Die Episode erzählt von der lebenslangen Bereitschaft Krahes zum Tausch: Kardinal Valenti hatte ein Klavier erstanden, das der Staatssekretär seinem Sammlungskuratoren Krahe zeigte. Sofort bemerkte dieser, dass Friese, die er selbst gekauft hatte, zu diesem Klavier gehören. Er behielt selbige 30 Jahre lang und ließ sie in Düsseldorf in Kupfer stechen. Endlich verkaufte er das Stück an den Freiherren von Brabeck oder tauschte es vielmehr gegen andere Stücke.<sup>141</sup> Es ist also treffender, vom Sammeln und nicht von der Sammlung Lambert Krahes zu sprechen. Diese lebenslange Leidenschaft legt sich wie ein Mantel um seine Biographie. Verschiedene, einander ablösende Motivationen und unterschiedliche ökonomische Voraussetzungen verbergen sich darunter. Zu Beginn seines Sammelns wird jedoch vor allem das Erwerbungsglück ein dominierender Faktor gewesen sein.

Die eigentliche Herausforderung, die Lambert Krahe in Rom suchte, blieb jedoch in beharrlicher Weise sein künstlerisches Fortkommen. Er ist sich seines Talentes sowie der hohen Anforderungen seines Berufswunsches bewusst.<sup>142</sup> Trotz seines Alters von über 30 Jahren hat er mit seinen Lehrjahren keinesfalls abgeschlossen. Wie Steffi Roettgen vermutet,<sup>143</sup> besuchte er neben den Akademien von Sebastiano Conca und Marco Benefial auch die französische Akademie und die Privatschule Placido Costanzis, gab aber Benefial den Vorzug. Hier traf er auf Anton Raphael Mengs, doch weder Alter noch religiöse Zugehörigkeit verband beide Künstler zu diesem Zeitpunkt. Vermutlich ahnten sie nicht, dass Lambert Krahe und der ehrgeizige Vater Ismael Mengs einige Jahre später (1755) in enger Nachbarschaft in der Via Purificazione wohnen sollten.<sup>144</sup> Ein interessantes Zeugnis dieser Lebensphase hat sich in Krahes Studienzeichnungen, heute in Braunschweig und Düsseldorf, aus der Mitte der 1740er Jahre erhalten.<sup>145</sup> Sie widmen sich dem Akt sowie verschiedenen Antiken und Figurenfindungen des 17. Jahrhunderts nach Annibale Carracci im Palazzo Farnese oder nach Domenichinos Pendentifs in Sant'Andrea della Valle. Die Zeichnungen dokumentieren nicht nur die in Rom herrschende Lehrpraxis, den

<sup>141</sup> Ramdohr 1792, S. 61.

<sup>142</sup> Am deutlichsten kommt dies in seinem ersten Schreiben an den Kurfürsten vom 12.5.1753 zum Ausdruck: »[...] weil gar zu wohl erkenne, wie viel erfordert Wert in meiner Profession umb solche schwere Compositionen auszuführen, und were gar nicht meine Ehr halber zu überstümpeln Weilen mit meiner Capacität könnte dahero bringen umb keine Schande zu haben [...]«. München HSTA, Kasten blau 76/2.

<sup>143</sup> Roettgen 2003, S. 83 Anm. 171.

<sup>144</sup> Archivio Storico del Vicariato Stato delle Anime: Sant'Andrea delle Fratte, 1755, Strada della Purificazione 119 (ohne Seitenangabe).

<sup>145</sup> Auf diese Zeichnungen hat erstmals Dorn 1969, S. 51 ff., in einem gesonderten und von einem Katalog begleiteten Exkurs aufmerksam gemacht. Einen Anhaltspunkt für die Datierung gibt die Düsseldorfer Zeichnung KA (FP) 12790 nach einem Sklaven des Annibale Carracci aus der Galleria Farnese. Sie ist in schwarzer Kreide unten links mit »Roma 1747« beschriftet.

angehenden Künstler von der Nachzeichnung zweidimensionaler Vorbilder zur Auseinandersetzung mit dreidimensionalen Vorlagen zu führen – sei es in der Natur oder vor plastischen Modellen. Sie zeigen vor allem, dass sich Krahe mit der Rückwende zu Carracci und Domenichino ambitiös dem herrschenden eklektizistischen Ideal des bolognesischen Akademismus verschrieben hat, so wie ihn gerade Benefial vehement vertrat. Bemerkenswert bleibt, dass Krahe diese »Souvenirs« teils in seine Sammlung integrierte, sie in überwiegender Zahl aber seinem Sohn vermachte.

Nicht zuletzt gibt eine kleinere Gruppe von französischen Zeichnungen in Düsseldorf<sup>146</sup> die Spur einer engeren persönlichen Bindung preis, die Krahe zu Pierre Subleyras (1699–1749) – einem nahen Freund Benefials – und seiner Atelieregemeinschaft in der Casa Stefanoni gefasst hat. Krahe hat ihm als »aiuto efficace«<sup>147</sup> in dessen letzten, von schwerer Krankheit gezeichneten Lebensjahren und über den Tod hinaus beigestanden: Er übernimmt nicht nur nachträglich 1753 die Patenschaft für einen seiner Söhne, sondern vermittelt seiner Frau Maria Felice Tibaldi Aufträge für den kurpfälzischen Hof.<sup>148</sup> Vermutlich hat der Werkstattgehilfe seinen Meister sogar im Herbst 1746 auf eine letzte Erholungsreise nach Neapel begleitet.<sup>149</sup> Diesen Schluss lässt jedenfalls ein »ricordo« zu, den Krahe in Neapel nach einem Fresko Luca Giordanos in Öl skizziert hat (Abb. 10).<sup>150</sup> Wie sehr Krahe mit dem Typenvorrat Benefials und Subleyras' arbeitet, zeigt schließlich ein Altargemälde, das Krahe für die 1747 geweihte Kirche SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon gemalt hat (Abb. 11 und 12).<sup>151</sup> Sicherlich war das unter Benedikt XIV. im Zentrum päpstlicher Kunstförderung stehende Atelier Subleyras' auch der Ort, an dem Krahe die Sympathien Kardinal Valentis für sich gewinnen konnte.<sup>152</sup> Als sich der Tod Subleyras' abzeichnet, setzt der wohlwollende Kardinal ein Schreiben an den Kurfürsten Carl Theodor auf. Wärmstens empfiehlt er seiner Majestät die Förderung des Künstlers. »[...] questo esercita la Pittura con molta intelligenza e lode. Egli merita il padrocinio, ed assistenza del suo sovrano affine di perfezionarsi in maniera da farsi grand'uomo nella sua professione.«<sup>153</sup> Der Tod Subleyras' hatte den bislang ledig gebliebenen Krahe offenbar existenziell und ökonomisch in eine tiefe Krise gestürzt und ein Nachdenken über seine Lebensperspektive in Gang gesetzt. Bis zu diesem Zeitpunkt gibt es keine Indizien für eine in Erwägung gezogene Rückkehr nach Düsseldorf. Als Empfänger eines Romstipendiums war er jedoch in absehbarer Zeit zur Heimkehr in das Land seines Mäzens verpflichtet. Man kann sich vorstellen, dass dies Einfluss auf die Dynamik seiner eigenen Sammeltätigkeit genommen hat.

Der an kultureller Bereicherung seines Hofes dringend interessierte junge pfälzische Kurfürst antwortet dem Staatssekretär umgehend, doch nicht ohne Leistungsanspruch, denn mit dem Vorgänger Krahes, dem wenig ambitionierten Johann Franz von Schlichten, hatte Carl Theodor schlechte Erfahrungen gemacht.<sup>154</sup> Wenn Valenti also eine konzentrierte und unausgesetzte Weiterbildung Krahes in der Malerei (»perfezionarsi in forma«) garantieren kann, möchte er den Künstler unterstützen. Vor Augen schwebt ihm eine spätere Anstellung bei Hofe: »[...] da potere poi essere con mia soddisfazione impiegato al mio servizio.«<sup>155</sup> Von der Düsseldorfer Galerie

146 Vgl. Carmellini 2009, S. 221–223.

147 Michel/Rosenberg 1987, S. 96.

148 Vgl. dazu Michel/Rosenberg 1987, S. 110 ff. In der Korrespondenz des Kurfürsten mit seinem römischen Residenten sind ein bemalter Fächer und zwei Bildnisse belegbar, die die »Virtuosa Maria Felice Tibaldi« für den Kurfürsten ausgeführt hat. München HSTA, Kasten blau 76/2, Schreiben vom 16.1.1758 und vom 18.3.1758.

149 Subleyras hielt sich von Oktober 1746 bis Juni 1747 in Neapel auf, vgl. Michel/Rosenberg 1987, S. 331.

150 M 2320, siehe Kat. 122 im Anhang. Das Fresko in der Chiesa dei Girolamini oder S. Filippo Neri (1684) zeigt die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel und galt im 18. Jh. als herausragendes Werk. Verschiedene Künstler, u.a. Hubert Robert, kopierten das Fresko in unterschiedlicher Technik.

151 Der Architekt der Kirche, Giuseppe Sardi, steht auf der Liste der Gläubiger, die Carl Theodor nach Abreise Krahes ausbezahlte.

152 Michel/Rosenberg 1987, S. 96.

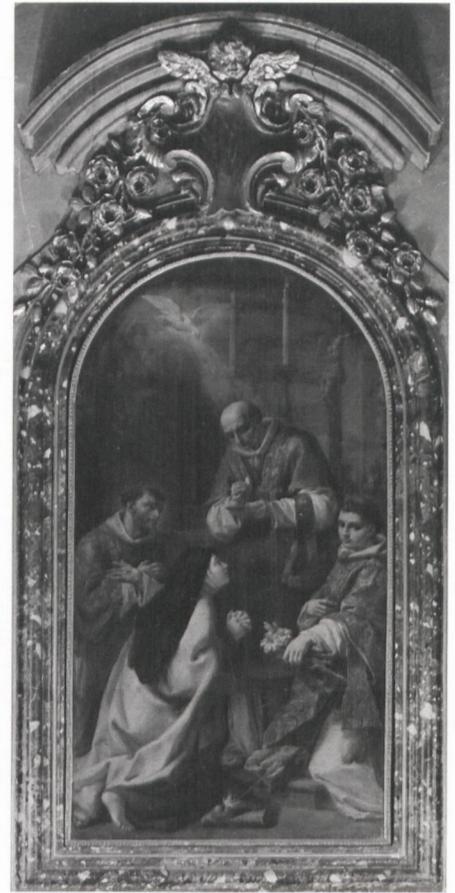
153 Brief Valentis an Carl Theodor vom 10.5.1749, Bayerisches HSTA München, Kasten blau 76/1. Am 28.5.1749 verstirbt Subleyras an Tuberkulose.

154 Noack 1927a, S. 140. Von Schlichten bevorzugt, in das Geigenspiel und nicht in die Malerei zu investieren.

155 Brief Carl Theodors an Valenti vom 29.5.1749. Bayerisches HSTA München, Kasten blau 76/1.



ist nicht die Rede – dort war zu diesem Zeitpunkt auch noch der alte Karsch tätig. Nur wenige Wochen später weist der Kurfürst seinen Residenten beim Heiligen Stuhl, Giovanni Antonio Coltrolini, an, Krahe zum 1. Juli 1749 für drei Jahre ein Stipendium zu übermitteln und lässt nochmals ausrichten, dass die Gnade des Kurfürsten zur bestmöglichen Leistung verpflichtet.<sup>156</sup> Das Stipendium von neun Scudi im Monat ist denkbar schmal bemessen und lässt sich nur als Zubrot, nicht als Lebensunterhalt verstehen.<sup>157</sup> Der erfahrene Coltrolini, der alsbald den persönlichen Kontakt zu Lambert Krahe sucht, setzt sich für eine Erhöhung ein. Das Heilige Jahr 1750 beschert den römischen Künstlern Hochkonjunktur. In dieser Situation kann der Triumph für Lambert Krahe nicht hoch genug eingeschätzt werden, den er durch das öffentliche Lob eines Altargemäldes des heiligen Felice de Valois für die Kirche SS. Trinità in der Via Condotti erfährt. Am 3. Oktober 1750 wird er anlässlich der überaus festlich und hoch offiziell begangenen Weihe dieser Kirche in den römischen Kulturnachrichten des *Diario Ordinario* Nr. 5181 namentlich genannt. Krahe genießt Ansehen unter den römischen Künstlerkollegen, und es kommt offenbar zu einem sehr ehrenwerten Auftrag durch den Papst persönlich.<sup>158</sup> Mertens zufolge ist es deshalb kein Zufall, dass Krahe ein Jahr später zum ordentlichen Mitglied (*academico di merito*) der *Accademia di San Luca* gewählt wird.<sup>159</sup> Nur wenigen deutschen Künstlern ist diese Ehre je zuteilgeworden.<sup>160</sup> Als der Akademie- und spätere »Hofkollege« Peter Anton von Verschaffelt 1751 aus Rom abreist, übernimmt Krahe dessen Atelier in der Via del Boschetto.<sup>161</sup>



**156** Brief Carl Theodors an Coltrolini vom 18.6.1749. Bayerisches HSTA München, Kasten blau 76/1.

**157** Winkelmann erhielt von Kardinal Albani zehn Scudi monatlich bei freier Kost und Logis. Nach Roettgen 2003, S. 148, Anm. 76, dürfte der durchschnittliche Bedarf für mittlere Ansprüche monatlich zwischen 15 und 20 Scudi gelegen haben.

**158** Wie Mertens 1789, S. 450, überliefert, wird Krahe gebeten, ein Altarblatt für die neu ausgestattete Kirche Antonius des Einsiedlers zu fertigen. Der Papst drückt sein Gefallen mit einem gehörigen Entgelt und einer goldenen Denkmünze aus. Möglicherweise hat sich dieses Werk in dem Gemälde desselben Themas in Düsseldorf erhalten (M 2136). Auf dem Gemälde ist eine Signatur mit einem nicht mehr ganz zu entziffernden Datum (175...) angebracht. Nach Hirsching 1786–1792, Bd. 6, S. 39, hing dieses Bild zu besagtem Zeitpunkt in der Düsseldorfer Galerie.

**159** Leider lässt sich der heilige Felice de Valois heute nicht mehr eindeutig identifizieren. Bisher hat sich kein konkretes »morceau de reception« Krahes für die Aufnahme an die

11 Marco Benefial, Kopf des hl. Franziskus, schwarze und rote Kreide, weiß gehöht, um 1720, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

12 Lambert Krahe, Die hl. Teresa empfängt die Kommunion durch Petrus von Alcantara, dem Franz von Assisi und Antonius von Padua assistieren, Altargemälde in der zweiten Kapelle der Kirche SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon, Rom, Öl auf Leinwand, vor 1747

Akademie identifizieren lassen, vgl. die Dokumentation Rom, Archivio Acc. Naz. di S. Luca, libro dei Decreti, Bd. 50, 1751, 12.9.: Lambert Krahe wird als Akademiker »di merito« aufgenommen, 3.10. »possesso«, gewissenhafte Teilnahme an vielen Sitzungen bis zu seiner Abreise im Frühjahr 1756.

160 Zum Zeitpunkt der Aufnahme in das internationale Gremium gibt es keinen anderen deutschen Immigranten. Verschaffelt, der 1746 aufgenommen wurde, ist in Gent geboren, vgl. dazu auch Noack 1927a, S. 320.

161 Hofmann 1982, S. 6.

162 Die ab Dezember 1750 in den Briefen anklingende »maladie dangereuse«, bei der man eine Ansteckung an Subleyras' Tuberkulose vermuten möchte, erzwingen sogar einen Kuraufenthalt in Viterbo. Der Kurfürst begleicht im Mai 1753 Apotheker-, Arzt- und Kleidungskosten in Höhe von 63 Scudi (Bayerisches HSTA München, Kasten blau 2/76, Briefwechsel vom 1.12.1750, 26.12.1750, 15.7.1752, 17.4.1753, 5.5.1753).

163 Schulze Altcappenberg 1990, S. 17, macht auf eine Beischrift von Krahe auf der Rückseite eines Blattes aufmerksam: »6 Stiche von dem H. Registratore Sergio im Juli 1752«.

164 Lewis 1961, S. 162 ff.

165 Am 12.5.1753 schreibt Krahe erstmals an Carl Theodor. Er habe vor einem Jahr »gleich nach dessen abreißen von hier« die Arbeit aufgenommen. München HSTA, Kasten blau 2/76.

166 Vgl. Trost/Leist 1892. Vielleicht verbirgt sich Krahe in dem »Marchese Antiquario«, der die Herrschaften auf dem Kapitol in die »Antiquitätenkammern« führt (S. 149). In einem Schreiben vom 7.6.1755 (München HSTA, Kasten blau 76/2) beteuert Krahe, den Sabinerraub bis zum nächsten Sommer abzuschließen. Sein Auftraggeber war indessen 1757 in kaiserliche Dienste aufgestiegen. Das Gemälde selbst ist bis jetzt nicht aufgefunden worden. Unklar bleibt, ob es überhaupt vollendet wurde, möglicherweise sogar mit dem »unfertigen Sabinerraub von sehr großer Anlage« zu identifizieren ist, den Schlichtegroll 1791, S. 393, noch bei Krahe gesehen hat.

Mit buchhalterischer Genauigkeit verzeichnet der bereits von Wolfgang Wegner untersuchte Briefwechsel zwischen dem römischen Residenten und dem Kurfürsten über den Pensionisten das Wechselbad dessen täglichen Lebens: Im Zenit seiner römischen Karriere belasten Krahe ab 1750 ernsthafte gesundheitliche Probleme. Erst im Sommer 1752 kann er sich vollständig kurieren. Generös kommt der Kurfürst für die hohen medizinischen Unkosten von 63 Scudi auf und verlängert gleichzeitig auf Befürworten Coltrolinis das Stipendium.<sup>162</sup> Die Basis für ein lange währendes und immer enger werdendes Vertrauensverhältnis ist gelegt.

Von besonderer Relevanz für Düsseldorf ist die nun einsetzende Zeitspanne. Nicht nur hat Krahe jetzt mit seinem Atelier eine eigene römische »Geschäftsadresse«, vielmehr noch konkretisiert sich die Perspektive eines späteren eigenen Hofkünstler-Ateliers im Dienste des Kurfürsten, und es fügt sich gut ein, dass Schulze Altcappenberg explizit den »Juli 1752« auf einer Zeichnung als das bisher früheste Indiz eines – neu einsetzenden – Sammeleifers nach barocken Studienzeichnungen in Düsseldorf ausmachen konnte.<sup>163</sup> Nach den eklektizistischen Idealen der Accademia di San Luca, das Kunstschöne aus einer Auswahl der besten römisch-akademischen Künstler des Seicento zu synthetisieren, war es ratsam, sich eine Sammlung von leicht transportablen Vorbildern anzulegen. Wo Originale nicht erwerbbar waren, konnten Reproduktionen als Ersatz dienen. »Ricordi«, d.h. in Öl verkleinerte Kopien, findet man in größerer Zahl in Lambert Krahes Sammlung. Sie besitzen den Vorteil, auch einen farbigen Eindruck von der römischen Kunstgeschichte zu konservieren und verraten, wie unter dem Brennglas, den Fokus des Interesses des Künstlers. Als Stimulans nicht zu unterschätzen ist, dass Kardinal Albani in nächster Nähe von Krahe finanzkräftigen Engländern, wie etwa einem Lord of Northumberland rät, sich eine Galerie à l'italienne mit originalgroßen Kopien römischer Malerei aus der Galerie Farnese einzurichten.<sup>164</sup>

Dass der kurfürstliche Pensionär nun nicht nur in Rom, sondern auch zunehmend am kurfürstlichen Hof an Renommee gewinnt, zeigt der Besuch des Schwagers des Kurfürsten. Im Bunde mit der Kurfürstin nimmt der Pfalzgraf Friedrich Michael von Zweibrücken aktiv am Ausbau des kulturellen Hoflebens in Mannheim teil. Als der Pfalzgraf nach spektakulärer Konversion (1746) die Kommunion in Rom persönlich vom Papst erhält, steigt er im Februar 1751 bei Coltrolini ab. Krahe erhält von ihm seinen ersten ersehnten privaten Auftrag.<sup>165</sup> Der pfälzische Generalfeldmarschall bestellt einen Sabinerraub, ein Thema, bei dem Krahe endlich seine hart erarbeitete akademische Bildung unter Beweis stellen kann. Ja, er scheint mit dieser neuen Aufgabe über sich hinauszuwachsen, wovon nicht allein die Tatsache zeugt, dass er bis zum Ende seines Romaufenthaltes 1756 ähnlich wie Subleyras sehr sorgfältig und mit höchstem Anspruch an diesem vielfigurigen Historienbild arbeitet (vgl. S. 245, Serie 3, 41).<sup>166</sup>

Als »gehorsambster und verbundenster Diener« und doch mit erstaunlich selbstbewusstem unverstelltem Ton wendet er sich im Frühjahr 1753 direkt an den Kurfürsten: Er sei kein Anfänger mehr, der nur mit »Papier und Rotstein« auskomme. Die Pension reiche nicht aus, um den Auftrag des Pfalzgrafen zu vollenden. Er kann sich weder entsprechendes Material noch die Mo-



delle [!] dafür leisten. »Ich habe biß dato Schulden gemacht und verkaufte, waß gehabt [!],<sup>167</sup> umb mir Ehre zu machen weilen gar zu wohl erkenne wie viel erfordert Wert in meiner profession umb solche schwere Compositionen außzuführen [...].« und Krahe bekennt dem Kurfürsten sein größtes »hertzenleid«: Er kann aus finanziellen Gründen nicht »[...] in dießen meinen besten Jahren anderes als in kleinen Sachen mich üben, da imstandt wäre mir Ehre zu machen.«<sup>168</sup> Der persönliche Ehrgeiz und das hohe Selbstbild sind nicht zu übersehen. Wie viel aber ist der »römische Kunstexport« eines Bildes von Lambert Krahe wert? Coltrolini will zur Valuierung eines angemessenen Preises das Werk den »celebres professeurs« vorlegen.<sup>169</sup>

Da es ihm jedoch um einen guten Ruf am pfälzischen Hof getan ist, bewirbt sich Krahe im selben Brief mit Nachdruck bei Kurfürst Carl Theodor um den Auftrag für vier Altargemälde im Langhaus der Mannheimer Jesuitenkirche, von dem er über Coltrolini erfahren hatte. »[...] und würde mich in der Seele verdrießen, wann nun solche Commission einem anderen würde aufgeben, der ich soviele schöne Kunstexemplen hier vor augen habend meinen äußersten Fleiß anwendent, hoffen kann dadurch mich bekannt zu machen.«<sup>170</sup> Sein Gesuch hat Erfolg, bald trifft eine Sendung mit genauen Angaben zu Maßen und zur gewünschten Thematik ein.<sup>171</sup>

**167** Dies kann als ein kleiner Hinweis auf die händlerischen Tätigkeiten Krahes gelesen werden.

**168** Brief vom 12.5.1753, München HSTA, Kasten blau 76/2.

**169** Brief Coltrolinis vom 22.9.1753 an einen namentlich nicht genannten Beamten der kurpfälzischen Regierung: »Sur cela j'avis soin a son temps de faire voir le tout a des celebres professeurs et j'en prendray leurs avis, qui nous servira au moins a regler la qualification, qu'on voudra luy faire [...].« München HSTA, Kasten blau. Mit den »celebres professeurs« ist wohl das Kollegium der Accademia di San Luca gemeint. Bisher ist kein Bewerbungsstück Krahes bekannt. Möglicherweise schwingt hier auch eine solche Beweispflicht mit.

**170** Brief vom 12.5.1753, München HSTA, Kasten blau 76/2.

**171** Nach Coltrolinis Brief vom 9.8.1753 hat er Krahe das nur indirekt überlieferte Schreiben Pater Seedorfs am 23.7. zusammen mit einem Vorschuss von 60 Scudi übergeben. Neben den in

13 Lambert Krahe, Karl-Borromäus-Altar, zweiter Altar links, Jesuitenkirche Mannheim, Öl auf Leinwand, 1753/56

14 Lambert Krahe, Elisabethenaltar, zweiter Altar rechts, Jesuitenkirche Mannheim, Öl auf Leinwand, 1753/56

jungen Jahren verstorbenen Heiligen Aloysius Gonzaga und Stanislaus sollen sich die beiden weiteren Altargemälde dem Thema »Charles Borromé assistant un moribond« und »S. Elisabeth donant l'aumone a un pauvre« widmen.

- 172 Krahe schickt seine Skizzen an den Mannheimer Hof und merkt bescheiden oder vielmehr unsicher an: »[...] ist darin nichts als ein bloße erstere idea ohn studieren zu sehen.« Am Tag darauf wendet sich Coltrolini an den Kurfürsten, und bestätigt, die »Abozzi (sic) di quatro quadri, che gli sont stati ordinati« von seinem Schützling erhalten und noch mit dem »Corriere di questa sera« auf den Weg an den kurfürstlichen Hof gebracht zu haben. Am 23.9. bestätigt er den Erhalt der Korrekturen. Vgl. München HSTA, Kasten blau 76/2.
- 173 München HSTA, Kasten blau 76/2, Brief vom 17.8.1753: Diese Kompositionsänderung betrifft das Altarblatt mit dem hl. Aloysius. Krahe bittet, »daß man dem Mahler in Vorstellung ums Sujette sichere Fryheiten erlaubet.«
- 174 Schreiben vom 9.10.1755, Düsseldorf HSTA Jülich-Berg II, 4077.
- 175 Krahe fordert 300 Scudi, die der Kurfürst bis Februar 1754 begleicht. Zusätzlich überweist ihm Coltrolini drei Monatsgehälter, die eigentlich für den Musiker Christian Cannabich bestimmt waren und schießt Krahe drei seiner eigenen Monatsgehälter vor.
- 176 Brief vom 25.6.1755, München HSTA, Kasten blau. Laut seinem Schreiben vom 9.10.1755 schickt er nur zwei Altarblätter ab. Düsseldorf HSTA Jülich Berg II, 4077.
- 177 Briefe vom 26.9.1753, 22.12.1753, 25.1.1755, 25.6.1755, München HSTA, Kasten blau.
- 178 Hofmann 1982, S. 22. Vgl. Karlsruhe GLA 77/1672, fol. 19, Rescript vom 14.10.1752.
- 179 Brief vom 7.6.1755.
- 180 Rom ASL Decreti delle Congregazioni Accademiche, Bd. 50, S. 51, Sitzung vom 3.11.1754 und S. 53, Sitzung vom 10.11.1754.
- 181 Rom, Archivio Segreto Vaticano, Benedetto XIV, Bolle e Costit. 23, fol. 42r–52r, vgl. auch Juffinger 2011.
- 182 Zu dieser zählt beispielsweise der Kurmainzische Hofmarschall Heinrich Friedrich, Reichsgraf von Stadion und Schwiegervater von Sophie La Roche und ersten Staatsminister des Mainzer Kurfürsten: Accademia di San Luca, Sitzung vom 10.11.1754, Krahe wird zur Betreuung des Monsignor Stadion, uditore de Rota, gebeten. Vom 12.9. bis 23.10.1755 hält sich Clemens August in Rom auf. Krahe berichtet, dass er dem Kurfürsten als Kunsteperte

Sie stammt aus der Feder Franz Joseph Seedorfs, des einflussreichen jesuitischen Beichtvaters des pfälzischen Kurfürsten: Das Programm huldigt entsprechend die jesuitische Erziehung und preist die sozialen Tugenden des Herrscherpaares (Abb. 13 und 14). Aufschlussreich ist dabei Krahes Handhabung seiner originalgroß ausgeführten ersten »idea«: Die »abbozzi« dienen ihm zur Verständigung und werden in Mannheim von Verschaffelt mit Korrekturen versehen.<sup>172</sup> Vorausweisend auf seine späteren Galeriehängungen ist die Sensibilität, mit der Krahe die räumliche Komposition der Altarblätter als über den Raum korrespondierende Pendants bedenkt und dafür sogar in einem Fall die zusätzliche Figur eines ikonographisch nicht motivierten Schutzengels einfügt.<sup>173</sup> Er möchte die Betrachter emotional erreichen, »Schauder« bewirken.<sup>174</sup>

Zum Jahresende 1753 plagen Krahe erneut Geldsorgen. Carl Theodor und Coltrolini unterstützen ihn mit einer hohen Summe.<sup>175</sup> Nähere Erklärungen zu diesem Betrag fehlen, und man mag sich fragen, ob durch die konzentrierte künstlerische Arbeit andere Erwerbsquellen ausfallen oder die hohen Geldzuweisungen vielleicht doch auf ein intensives Kunsthandeln Krahes rückschließen lassen. Andererseits beschäftigen diese Aufträge den Künstler über Jahre – bis zum Ende seines Aufenthaltes sind nur drei der Altarblätter, nicht aber der Sabinerraub, vollendet,<sup>176</sup> und als Restaurator legt er größten Wert auf die Qualität des Malmaterials. Insbesondere ist ihm an dem teuren Ultramarin gelegen, das die Farben lichteht macht.<sup>177</sup> Zwischen Februar 1754 und März 1755 scheint Coltrolini, der die Arbeit Krahes bisher mit größter Anteilnahme begleitet, nichts weiter zu vermelden zu haben. Tatsächlich scheint der Erfolg des Düsseldorfers jedoch nicht abzureißen: Neue Nachrichten erfährt er vom pfälzischen Hof über den frisch ernannten pfälzischen Hofbildhauer und Akademiedirektor Verschaffelt,<sup>178</sup> der aus Mannheim angekommen ist. Er übermittelt Krahe einen weiteren Auftrag des Pfalzgrafen von Zweibrücken.<sup>179</sup> Im April 1754 wird Krahe schließlich als Vertrauter Kardinal Valentis zur Organisation der Accademia del Nudo herangezogen, die auf Betreiben von Papst und Kardinal auf dem Kapitol im Anschluss an die Museen eingerichtet wird.<sup>180</sup> Sie wendet sich an die »Gioventu studiosa del Disegno«, der Eintritt ist frei und ein Modell wird gestellt. Den Unterricht bestreiten Professoren aus dem Kollegium der Accademia di San Luca.<sup>181</sup> Neben all diesen Tätigkeiten wirkt Krahe als gefragter Cicerone katholischer Prominenz.<sup>182</sup>

Da eröffnet sich plötzlich eine weitere Möglichkeit, dem Kurfürsten dienstbar zu werden. Das Verhältnis Krahes zu seinem Herrn zeigt sich in gewandeltem Licht, der Kurfürst wird zu einem potentiellen »Kunden«. Als der hochangesehene Camerlengo Pier Leone Ghezzi – langjähriger Sekretär der Accademia di San Luca, Sammler und Kunstberater<sup>183</sup> – am 5. März 1755 stirbt, ergreift Krahe in einem Schreiben vom 26. April 1755<sup>184</sup> die Initiative und geht auf seinen Landesherren zu: Aus der Bibliothek des verstorbenen Künstlers könne er ein kostbares Unikat erwerben, das »wahrlich Wert das gabinet meines großen Monarchen« ist. Zum ersten Mal kommen hier Pläne für ein kurfürstliches Graphisches Kabinett zur Sprache.<sup>185</sup> Bei der Trouvaille handelt es sich um die dreibändige aquarellierte Cimelie »Pavimenti antichi in Roma, esistente nella libreria della felice memoria del Sign. Cav.ro Pier Leon Ghezzi. [...] 133 Scudi.«<sup>186</sup> Und

Krahe fügt noch hinzu: »kein Mensch als ich allein solches gesehen«. Man spürt Vertraulichkeit, Exklusivität – und eine berechtigte Angst vor Konkurrenten – im Hause einer Witwe, die das Umfeld ihres Mannes bis zu ihrem Tode wie ein Sanktuarium hüten wird.<sup>187</sup> Um dem päpstlichen Ausfuhrverbot zu entgehen,<sup>188</sup> das im Übrigen der Krahe gut bekannte Kardinal Valenti verschärft hatte,<sup>189</sup> muss jetzt nur schnell gehandelt werden. Krahe scheint versiert, und es ist zu ahnen, dass nicht alle seine Ausfuhrunternehmungen schriftkundig geworden sein könnten.<sup>190</sup> Der junge, nach kultureller Profilierung suchende Kurfürst gibt dem Druck Krahes nach, willigt ein und überweist bereits am 10. Mai 1755 230 Scudi.<sup>191</sup> Krahe hat die Chance erkannt, hofft auf ein größeres Geschäftsvolumen und stürzt sich selbst in Schulden:<sup>192</sup> Er sendet am 17. Juni 1755 an den Mannheimer Hof eine »specification« von »anderen rahen antiqien zeichnungen, so in der erbschaft des Cav.ro Ghezzi gefunden nebst etlichen guten mahlereyen. Welche mir gedüncken ein schön aquista zu seyn [...] wo für gut halten zu proponieren sonderlich die handriss welche all von besten meisteren und für gar wohlfeylen preis zu haben weren.«<sup>193</sup>

Mit welchem Kalkül Krahe zu diesem Zeitpunkt den händlerischen Mut fasst, ohne bestehendes Kapital diese wertvolle Kiste auf »Vorrat« für sich zu reservieren, lässt sich den folgenden Zeilen desselben Briefes entnehmen. Der Düsseldorfer Galerieinspektor Johann Wilhelm Karsch war am 22. Mai 1755 gestorben und Carl Theodor lag eine fähige Nachbesetzung am Herzen. Mit einer äußerst wohlwollenden diplomatischen Vorbereitung durch Kardinal Albani, der wohl inzwischen die Pflichten des kranken Kardinals Valenti übernommen hat, bewirbt sich Krahe im selben Brief vom 17. Juni 1755 für das »Oberaufsichtsamt in der weltberühmten Mahlerkunstammer«. Er sieht sich als prädestiniert für diese endlich eine Lebensexistenz sichernde Hofamtsstelle. Die Chance, wieder nach Düsseldorf zurückzukehren, ist gekommen.<sup>194</sup>

Carl Theodor, der zwischen dem 20. August 1755 und dem 9. Mai 1756 selbst die Situation in der Düsseldorfer Galerie inspiziert, hat die Entscheidung für Lambert Krahe schon bald getroffen, denn bereits am 28. Februar 1756 bezeichnet er gegenüber Coltrolini den Adressaten seiner Überweisung als Intendente de pitture e gallerie Elettorali [!].<sup>195</sup> Im Juli 1756 erreicht der Designierte den Mannheimer Hof mit einem lobenden Empfehlungsschreiben Albanis in der Tasche<sup>196</sup> – nicht ohne sich noch zuvor am 22. Mai 1756 in Florenz als »primo pittore de S.A. Palatino« in die dortige Accademia delle Arti del disegno eingeschrieben zu haben.<sup>197</sup> Am 21. Oktober 1756 erfolgt schließlich die offizielle Ernennung zum Galerieinspektor als »Wichtiges und treues, auch in der Mahlerey Kunst wohl erfahrenes Subjekt«.<sup>198</sup>

Dass Krahe Schulden in Höhe von 1425 Scudi in Rom hinterlassen hat, ist seit Noack und Wegner bekannt.<sup>199</sup> Die Bemühungen des Kurfürsten und Coltrolinis, die Obligationen nach den Angaben Krahes einzulösen, gewähren einen aufschlussreichen Einblick in die römische Sozialisierung Krahes.<sup>200</sup> Zu den Gläubigern zählen nicht nur die erwähnten Witwen Trincheri (480 Scudi) und Ghezzi (300 Scudi für die Kiste), sondern auch die Kunsthändler »Giacomo Volpi in Piazza Madama« (200 Scudi), Antonio Agosti à Luigi dei Francesi (50 Scudi) und der Trödler Mattia Gozzi e Compagni à Strada nouva sotto monte Cavallo (325 Scudi), schließlich der eben-

und Führer zu seinen Diensten gestanden hat und dessen Interesse wecken konnte. Clemens August will sein Atelier besuchen und etwas bestellen, Brief Krahes vom 9.10.1755, Düsseldorf HSTA Jülich Berg II, 4007.

**183** Zu seiner Bedeutung für die römische Kunstszene der ersten Hälfte des 18. Jh. vgl. Lauterbach 1991.

**184** München HSTA, Kasten blau 76/2.

**185** Vgl. Opel 2007, S. 118–125, hier S. 120, Anm. 14. Bei Opel auch die Diskussion der älteren Literatur zum Kupferstich- und Zeichnungskabinett Carl Theodors.

**186** Zwei dieser in Rom um 1725 entstandenen, mit Aquarellen geschmückten Handschriften haben sich in München, BSB Cod. Icon 206 und 207 erhalten: Giuseppe Lucchesi, Pavimenti antichi di mosaico in alcune chiese di Roma (43 Bll.) und Pavimenti antichi Musai (351 Bll.).

**187** Martinelli 1990, S. 95.

**188** »[...] wan der papst wissen sollte, gewiß nicht aus Rom gelassen würde erlaubt haben [...] also umb geschwinde antwort aufs äußerste bitte [...]«, Brief Krahes an Carl Theodor vom 26.4.1755, München HSTA, Kasten blau 76/2.

**189** Noack 1907, S. 56.

**190** Schreiben vom 9.10.1755: Düsseldorf HSTA Jülich Berg II, 4007: Krahe schickt beispielsweise anstelle des ihm 1754 von Verschaffelt übermittelten Auftrages für den Pfalzgrafen von Zweibrücken im Oktober 1755, wie bereits erwähnt, ein »altes gutes Gemählde von Thieren gemahlet, dessen Autor der alte Rosa« ist.

**191** Schreiben vom 10.5.1755, München HST, Kasten blau 76/2.

**192** Dies lässt sich aus dem Brief vom 9.10.1755, Düsseldorf HSTA JBII 4077 schließen.

**193** Krahe erwähnt diese Übersendung in seinem Schreiben vom 25.6.1755, Düsseldorf HSTA Jülich Berg II, 4077. Leider hat sich diese Spezifikation nicht mehr erhalten. Wegner 1960, S. 14, hat übersehen, dass Krahe zu diesem Zeitpunkt schon die Kiste gepackt und versiegelt hat. Frau Ghezzi hielt die Kiste bei sich zurück, bis die dafür anberaumten 300 Scudi durch Coltrolini schließlich bezahlt wurden.

**194** Krahes Argumente lauten: Er sei ein »landt-kindt und in Kenntnis dieser Gallerie aufgezogen« worden; er habe die schönsten Werke aller guten Meister studiert und sich durch Nachzeichnung deren Manieren angeeignet;

aufgrund dieser Kompetenzen wurde er von den vornehmsten Herrschaften bei ihren Kunstkäufen zu Rate gezogen; er hoffe, seine Erfahrungen als Maler mit seinen Altargemälden unter Beweis stellen zu können.

- 195 Brief vom 28.2.1756 Carl Theodors an Coltrolini. München HSTA, Kasten blau 76/2.
- 196 Noack 1927a, S. 145.
- 197 Ich danke Olivier Michel für diese Angabe aus dem Archivio di Stato di Firenze.
- 198 Vgl. Alberts 1961, S. 66. Vgl. dazu Kordt 1959, S. 13.
- 199 Wegner 1960, S. 15.
- 200 Am aufschlussreichsten ist der Brief Krahes an Carl Theodor vom 14.5.1757, München HSTA, Kasten blau 76/2. Die Abreise aus Rom liegt zu diesem Zeitpunkt bereits ein Jahr zurück. Zu bedenken ist allerdings der verhältnismäßige Mangel an flüssigem Kapital, die Schuldscheinen eine selbstverständlichere Konnotation verleihen.
- 201 Vgl. dazu Coen 2004.
- 202 Die Kenntnis des römischen Kunstmarktes hat sich durch die jüngsten Forschungen von Paolo Coen verdichtet, vgl. Coen 2010.
- 203 Wie Karsch hatte Lambert Krahe mit der Ernennung zum Galeriedirektor offensichtlich auch den Titel des Hofkammerrates erhalten. Vgl. dazu Mauer 2010, S. 328.
- 204 Diese Adressierung weist Carl Theodor im Schreiben vom 26.11.1757 an. Wie Coltrolini in seinem Schreiben vom 11.2.1758 bestätigt, werden die Kisten jedoch endgültig erst am 11.2.1758 an Corrado Schwartz in Augsburg geschickt. Beide Schreiben: München HSTA, Kasten blau 76/2.
- 205 Vgl. dazu: Pfälzischer Kleiner Kalender 1770, Sp. 10.
- 206 Schreiben von nicht zu bestimmender Hand vom 15.11.1755, Düsseldorf HSTA JBII, 4077: »Indem es verlauten will, als ob [...] ein fremder mahler [...] in mahlerey arbeith in dero residenzschloss und sonderlich in der neuen Hofbibliothequ aufgegeben werden wolle, so geht höchstderselben gnädigsten Willensmeinung dahin, dass sothanes Vorhaben denenjenigen, welche solches für sich autoritative veranlassen und bewerkstelligen zu können vermeinen, fürstlich untersaget [werde]. Es folgt die Bitte um Berücksichtigung »dero eigenen in Besoldung und diensten stehenden Hofmahleren und anderen kunstmeistern [...]«.

falls als Händler bekannte Architekt und capomastro Giuseppe Sardi (70 Scudi).<sup>201</sup> Letzteren kannte Krahe vermutlich noch von seiner Mitarbeit an der Ausstattung der Kirchen SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon und SS. Trinità degli Spagnoli.<sup>202</sup> Als Garant für die Rückzahlungen der Obligationen an Volpi hatte sich aber sein Freund der ersten Stunde zur Verfügung gestellt, der inzwischen verstorbene Jesuitenpater Stolzen. Noch deutlicher bezeugt die folgende Korrespondenz mit Coltrolini, dass der Grundstock der Düsseldorfer Akademiesammlungen einem hervorragenden Kenner des römischen Kunstmarkts zu verdanken ist, denn zu der versiegelten und mit der Adresse Lambert Krahes versehenen Kiste aus dem Ghezzi-Nachlass sollten noch zwei weitere dazukommen: Es ist zweifellos Lambert Krahe, der den Kurfürsten beim Aufbau seines Graphischen Kabinetts am Mannheimer Hof nun aus nächster Nähe unterstützt, ihm den Namen einschlägiger Händler nennt. Es werden Listen der Calcografia Camerale, der Stamperia del Billy oder des Libraio Bouchard e L'erede di Giacomo Frey ausgewertet und hin und her geschickt. Nach Anweisung Carl Theodors gehen alle drei Kisten am 11. Februar 1758 aus Rom direkt [!] an »nostro consigliere della Camera<sup>203</sup> e direttore della nostra galleria di Düsseldorf Lamberto Krahe«.<sup>204</sup> Mit einem Teil der gehaltvollen Ghezzi-Kiste wird er in Mannheim das Novum einer in Glas und Rahmen präsentierten Zeichnungsschausammlung bestücken und damit den Prototyp aller seiner weiteren Hängungen schaffen, und es verwundert nicht, dass in der nach Schulen arrangierten Wandordnungen die Prominenz den italienischen Zeichnungen gehört:<sup>205</sup> »Die Kupferstiche darin sind nach den verschiedenen Schulen eingetheilet, nach Italiänischen, Französischen, Niederländischen, Englischen, Holländischen und Deutschen etc. Man findet darin alles, was in dieser Gattung das seltenste und auserlesenste so altes als neues nur immer seyn kan. Man hat weder Kosten noch Mühe gespartet, um diejenigen Stüke zu bekommen, welche nicht leicht zu haben sind. Den Kupferstücken hat man auch eine große Menge Original-zeichnungen von den berühmtesten Meistern beigefüget, und behält einge 1000 davon in Futteralen auf. Es sind darin über 550, welche mit Rahmen in weissen Glas eingefasst sind, und die Wände des Kabinetts bekleiden, worunter einige von Raphael von Urbino, Michel Angelo Bonarrotti, Julius Romain, Guido Reni, Hannibal und Ludwig Carracha, Andreas del Sarto, Baccio Bandinelli, Sodama, Salviati, Frate Pomerancio, Guercino da Cento, Lelio Orsi, Poussin, Perrin del Vaga, Albert Dürer, Rubens, Wandycck, Vanderwerff, Rachel Ruysch, Rembrand, Gerard Lairese etc. verfertigt worden.« In Mannheim hatte aber Lambert Krahe noch längst nicht alle Bestände der Kiste aus dem Ghezzi-Nachlass ausgepackt.

#### ***Das Potential der römischen Jahre entfaltet sich: Rang und Namen am kurpfälzischen Hof (1756–1790)***

Trotz anfänglicher Neider gegenüber dem ortsfremden Künstler<sup>206</sup> scheint das Charisma Krahes Carl Theodor und den Mannheimer Hof im Fluge einzunehmen. Die Ereignisse überstürzen sich. Krahe kann sich mit der Gewissheit einer sicheren finanziellen Existenz in den nächsten Lebensjahren wie ein Feuerwerk nach allen Seiten verwirklichen. Noch im November 1756 wird die



15 Unbekannt, Miniaturporträt Lambert Krahes, Aquarell auf Bein, um 1758/59, Prof. Dr.-Ing. Friedrich-Wilhelm Krahe, Berlin

16 Unbekannt, Miniaturporträt Katharina Krahes mit dem Sohn Peter (?), Aquarell, mit Deckweiß gehöht, oxydiert, auf Bein, um 1758/59, Prof. Dr.-Ing. Friedrich-Wilhelm Krahe, Berlin

Jesuitenkirche mit Krahes vier Altargemälden eingeweiht, im Anschluss erhält er am 11. Juli 1757 den prestigiosen und mit »8000 fl« hervorragend bezahlten Auftrag für das monumentale Deckengemälde (25 x 10 m) in dem Lieblingsobjekt des aufgeklärten Kurfürsten, der Mannheimer Schlossbibliothek.<sup>207</sup> Es »stellt die Tugenden, die Wissenschaften und Künste vor, wie sie durch die Zeit die Wahrheit entdecken«, lautet die Beschreibung in »Mannheims Sehenswürdigkeiten im Jahre 1770«. <sup>208</sup> Der Kurfürst drängt zur Vollendung bis Mai 1758 und ernennt schließlich Krahe zum ersten Hofmaler. Indessen schreitet der Aufbau des Graphischen Kabinetts weiter voran und in seiner neuen Verantwortung betreut Krahe auch die Bilderhängung in der Mannheimer Residenz. Währenddessen gedeihen in nächster Nähe die Bemühungen seines Kollegen Verschaffelt, eine »kleine Akademie« einzurichten, die doch eigentlich mehr einem größeren Atelier mit einigen Lehrlingen gleicht, die den Hofbildhauer unterstützen.<sup>209</sup> Obwohl man Krahe mehr in Mannheim als in Düsseldorf vermutet, heiratet er wohl noch im Laufe des Jahres 1757 dort.<sup>210</sup> Seine Braut, die um 22 Jahre jüngere Katharina Binder (1734–1808), stammt aus einer im jülich-bergischen Raum ansässigen Familie, die im gehobenen Beamtenstand anzusiedeln ist<sup>211</sup> (Abb. 15 und 16).<sup>212</sup> Der Kindersegen stellt sich bis 1760 jährlich ein,<sup>213</sup> und der zunehmende soziale Rang der Taufpaten wie die Anhäufung von Titeln im pfälzischen Hofkalender zeugen von dem kometenhaften Aufstieg, den Krahe in unmittelbarer Nähe zum Kurfürsten erfährt.

Jenseits der Tradierung der blassen Zuschreibung »fiamingo« für einen im fernen Rom tätigen niederländischen Künstler gewinnt Lambert Krahe in dem gänzlich anders fundierten

<sup>207</sup> Huth 1982, Bd. 1, insbes. S. 421–423.

<sup>208</sup> Pfälzischer Kleiner Kalender 1770, Sp. 8.

<sup>209</sup> Vgl. Pfälzischer Kleiner Kalender 1770, Wiederabdruck 1908, Sp. 8.

<sup>210</sup> Ein Heiratsdokument ließ sich bisher nicht auffinden.

<sup>211</sup> Der Bruder Katharinas ist Burgravis in Arie Benrath.

<sup>212</sup> Siehe Kat. 44 und 45 im Anhang.

<sup>213</sup> Taufen der Kinder in St. Sebastian, Mannheim: Peter am 9.4.1758, Katharina am 24.7.1759, Ferdinand am 19.5.1760 mit zwei adligen Taufpaten, Angehörigen des Geheimen Rates aus dem jülich-bergischen Raum. Lambertine (ca. 1762) und Nikolaus Krahe (6.12.1768) werden in Düsseldorf geboren.

<sup>214</sup> Vgl. die Eintragungen im Kurpfälzischen Hof- und Staatskalender unter dem churfürstlichen Hofstaat: 1756, S. 9, »Mahlerey-Gallerie-Inspektor zu Düsseldorf: Herr Lambertus Krahe«; 1757, S. 10, »Mahlerey-Gallerie-Director zu Düsseldorf: Herr Lambertus Krahe, Professor von der Academie zu Rom und Florentz«; 1758, S. 11, »Mahlerey-Gallerie-Director zu Düsseldorf: Herr Lambertus Krahe, Churpfälzischer Hofkammerrath und erster Hof-mahler, auch Professor von der Academie zu Rom und Florentz« und nochmals, S. 12, unter den »Hof-Mahlere: Krahe v.p.11«. Diese Eintragungen

werden in den folgenden Jahren fortgeschrieben, allerdings verschwindet Krahe 1762 unter der Rubrik der »Hofmahlere«, Zeichen seines endgültigen Abzuges nach Düsseldorf. 1777, S. 255, tritt er andererseits dort erstmalig auch innerhalb der Rubrik der Göllich-Bergischen Hofkammer unter der Münz-Commission – u.a. zusammen mit dem Gallerie-Verwahrer Bruillot – als »Schlossbedienter« auf.

**215** Carl Theodor scheint Krahe zunächst auf verschiedene Weise zur Vollendung seiner Mannheimer Residenz herangezogen zu haben: Wie in den Regesten belegt wird, war Krahe neben der Ausmalung der Mannheimer Bibliotheksdecke auch mit der Einrichtung des Zeichnungskabinetts (Pallmann) und der Hängung des Gemäldekabinetts betraut. Eine Beteiligung Krahes an der Innenausstattung Schwetzingens, wie es Fuchs/Reisinger 2001, S. 37, gerne sehen würden, kann m.E. nicht nachgewiesen werden, erscheint jedoch konsequent vor dem Hintergrund, dass Lambert Krahe für die Deckengestaltung in Benrath, Düsseldorf vorgesehen war, für dessen Neubau sich Carl Theodor erst 1755 entschieden hatte. Die nach Warnke 1996, S. 241, mit der Ernennung zum ersten Hofmaler verbundene Nähe zum Fürsten erscheint im Falle Krahe zuzutreffen.

**216** Mauer 2010, S. 325–334.

**217** Krahe behält seine Funktion als »Directeur des Galleries et de la Collection d'Estampes à Mannheim«. Vgl. Stengel-Briefe vom 8.10.1758 und 16.7.1759.

**218** Düsseldorf HSTA Jülich Berg II, Nr. 4077, Briefe Krahes an Cornet vom 15.8.1761 schon aus Benrath.

**219** Dies geht aus einer Bewerbung Bruillots um die Stelle des verstorbenen »Galerieinspectors Facteur« vom 1.12.1761 hervor. Karlsruhe GLA 213/3618.

**220** Zum Wirken Krahes auf dem holländischen Kunstmarkt, insbesondere zu seiner Teilnahme an der Versteigerung Hoet im August 1760 vgl. vor allem Schulze Altcapenberg 1990, S. 18.

**221** Dohms 1978, S. 265.

**222** Markowitz 1985, S. 52.

gesellschaftlichen Rahmen des kurpfälzischen Hofes in Mannheim nun den Rang einer öffentlichen, einer »Staats-Person«: 1756 erscheint er noch als »Mahlerey-Gallerie-Inspektor«, ab 1757 als »Mahlerey-Gallerie-Director zu Düsseldorf«, versehen mit der Auszeichnung »auch Professor von der Academie zu Rom und Florentz«. 1758 erhält der Düsseldorfer Galeriedirektor schließlich zusätzlich die Beförderung in den Beamtenstatus zum »Churpfälzischen Hofcammerath« bzw. in den französischen Ausgaben genauer spezifiziert zum »Conseiller de la Chambre des Finances«, d.h. Hofkammerrat im Resort der Finanzpolitik.<sup>214</sup> Zugleich wird er in den privilegierten Rang des ersten »Hof-Mahlers« erhoben.<sup>215</sup>

Auffällig bleibt, dass neben Krahe kein anderer Künstler im Kurpfälzischen Hof- und Staatskalender eine ähnlich ausführliche, mehrere Zeilen einnehmende Titulatur erhält, vor allem aber, dass Krahe mit diesen prominenten Titeln nicht unter der Rubrik »Hofmalere« erscheint, sondern unter der vorausgehenden Rubrik des »Mahlerey-Gallerie-Directors zu Düsseldorf«. Der Person Lambert Krahes gleichsam auf den Leib geschrieben und mit ihr explizit hochqualifiziert besetzt, hat der Kurfürst diesem Amt einen neuen, eigenwertigen Rang verliehen, nicht zuletzt daran abzulesen, dass aus dem Galerie-Inspektor, der noch Johann Wilhelm Karsch war,<sup>216</sup> nun – ähnlich wie im Falle Hagedorns – ein Galeriedirektor mit zentraler Sach- und Personalverantwortung geworden ist: Carl Theodor zieht Krahe auch später immer wieder zur Betreuung seiner Kunstsammlungen in Mannheim<sup>217</sup> und später in München heran.

Die endgültige Verlagerung seines Lebensmittelpunktes nach Düsseldorf verzögert sich jedoch noch. Vom 7. Juli 1758 bis zum 10. März 1763 ist die Stadt der Belagerung durch französische Truppen ausgesetzt und der berühmte Bilderschatz wird in die Residenz nach Mannheim ausgelagert. Mit dem Auftrag, die Deckengemälde in Schloss Benrath zu übernehmen, zieht Krahe wohl im Laufe des Sommers 1761 in schwierigen Zeiten an seinen neuen Bestimmungsort um.<sup>218</sup> Mit von der Partie ist Joseph August Bruillot, der sich selbst als »disciple du peinture du S.r. Krahe« bezeichnet.<sup>219</sup>

Ergiebiger Auktionsbesuch in Holland,<sup>220</sup> neue Händlerkontakte und Aufträge, Kunsthandel mit Vertretern der höfischen Elite wie Kurfürst Carl Theodor und Markgräfin Caroline Louise von Baden, Testamentsschätzung für Erzbischof Clemens August von Köln<sup>221</sup> – die Zeit in Düsseldorf beginnt mit einem validen höfischen Renommee, finanziellem Rückhalt, einer eigenen Kunstsammlung, aber auch der Verantwortung für eine mehrköpfige Familie. Krahe wird mehrfach ermahnt, die Deckengemälde in Benrath zu Ende zu führen.<sup>222</sup> Dieser letzte monumentale Auftrag des Hofes im jülich-bergischen Raum sollte Lambert Krahes Karriere als tätiger Hofmaler ein Ende setzen. Er und seine Gattin mussten die anders gearteten, landständisch geprägten politischen Strukturen kennen, auf die er sich nun einließ, getragen von dem Zugehörigkeitsbewusstsein des Zurückgekommenen, der sich zeigen will. Das Justieren des bisherigen Lebensentwurfes eines Hofmannes auf die hofunabhängige Verwaltungsstelle des Düsseldorfer Galeriedirectors wird nicht einfach gewesen sein. Sie scheint der initiativen Persönlichkeit Krahes keineswegs eine ausreichende Perspektive geboten zu haben.

Die folgenden Jahre beschäftigten Krahe deshalb nicht nur mit der Rückführung, der Restaurierung, Rahmung und der Neukonzeption der Düsseldorfer Galerie. Mit Passion und kreativer Hartnäckigkeit lancierte er zugleich sein Lebenswerk, die Düsseldorfer Akademie. Tatsächlich reichen deren institutionelle Anfänge noch in die Zeit vor der Translozierung der Galerie 1763 zurück, und man kann nur vermuten, dass Krahe in den heiklen Anfangsjahren auf den Vorbilderschatz seiner inzwischen nach allen Seiten ergänzten eigenen Kunstsammlungen zurückgegriffen hat. Bescheiden nennt er sie »Académie für die Mahler- und Zeichnungslehrlinge« oder »Academie der Zeichens-Kunst«.<sup>223</sup> In dieser Betonung der »Zeichens-Kunst« deutet sich die Intention an, basale Grundkenntnisse zu vermitteln, die sich in verschiedene Richtungen entwickeln lassen. Es kann gut sein, dass ihm hier Erinnerungen an seine römischen Lehrjahre an der Accademia di San Luca in den Sinn kamen. Sicherlich spielen auch Argumente eine wesentliche Rolle, die in Gegenwart Krahes bei der Einrichtung der Accademia del Nudo diskutiert wurden. Beide Ausbildungsstätten maßen dem Zeichnen als primäre Kunstübung eine große Bedeutung zu.

Die lokale Situation in den jülich-bergischen Landen bedingte, dass dieses Unternehmen nicht wie im Falle der Akademie Verschaffelts problemlos mit einer höfischen Auftragslandschaft rechnen konnte. Krahe oblag die schwierige Aufgabe, Sinn und finanzielle Basis dieser Bildungsstätte auszuloten und zu kreieren. Befreit von der Fremdbestimmung eines höfischen Repräsentationsdruckes war Düsseldorf wie Rom eine »Stadt der Originale«, die viele Fremde anzog, und daraus ließ sich über ein gut organisiertes Reproduktionswesen ein Geschäft machen, wie die Geschichte der Calcografia Camerale zeigt. Vielleicht erinnerte sich Krahe auch daran, dass das Bildungsangebot der Galerie ihm einst seine eigene Bestimmung bewusst gemacht hatte. Unter seiner Ägide entfalten sich nun Galerie und Akademie ganz im Zeichen eines aufgeklärten Bildungsgedankens in symbiotischer Beziehung.

Dass Krahe die Galerie als Direktor und Lehrer der Akademie hängte, hat Nicolas de Pigage pointiert herausgearbeitet:<sup>224</sup> Symmetrie und eine Ausponderierung der verschiedenen Bildformate auf der Wandfläche einerseits, ein kalkuliertes Gegeneinandersetzen verschiedener Expressionsmodi andererseits zählen nach seinen subtilen Beobachtungen zu den didaktisch-ästhetischen Richtlinien Krahes. Eine »mélange de tableaux de plusieurs écoles«<sup>225</sup> bedeutete dabei kein Hindernis. Nicht zu unterschätzen ist, dass Krahe auch die Räumlichkeiten des Schlosses zur Verfügung standen. Er konnte in der Galerie seine Hängungsstrategien also verwirklichen, ohne dem Druck einer vollständigen Präsentation genügen zu müssen. Signifikant für seine pädagogischen Ideale ist beispielsweise die Hängung im Eckraum des vierten Saales. Im Zentrum der Rückwand platziert Krahe die auf Seide in großem Format gemalte »Himmelfahrt Mariens« von dem Bolognesen Guido Reni,<sup>226</sup> zu ihren Füßen ein Porträt Tizians und die in der Nahsicht erfahrbare Feinmalerei des Flamen Van der Werff. Der mittlere und längste, mit Bänken zum Verweilen einladende Raum der Galerie gehörte allerdings ungeteilt den Italienern. Diese Akzentsetzung scheint unter dem italophilen Direktor nicht zufällig und entspricht dem

223 Der aktuellste Forschungsstand zur Akademiegeschichte bei Müller 1994, S. 55.

224 Gaetgens/Marchesano 2011, S. 37: »An artistic and expert perspective was integrated into the symmetrical arrangement.«

225 Pigage 1778, Textbd., Vorwort, S. X.

226 BStGS Inv.: 295 x 208 cm.

Profil der Akademie, von der Carl Friedrich von Wiebeking noch 1793 schreibt, sie zeichne sich durch »einen reinen italiänischen Stil« aus.<sup>227</sup>

So wie Krahe die Galerie als über das Kopieren erfahrbare Lektion der Kunstwissenschaft in den Unterricht integriert, so strengt er andererseits nach Übersiedelung der Akademie in das prestige- und geschichtsträchtige Gruppellohaus 1766 verschiedene Initiativen an, um aus einem kontrollierten Reproduzieren der Galerie Kapital zu schlagen »zu Eurer Churfürstlichen Durchlaucht höchster Ehre, ruhm der Dusseldorfer Gallerie, und zierde des landes«.<sup>228</sup> Krahe konnte Carl Theodor wieder einmal für sich gewinnen und so hat der Kurfürst diese besondere Zielsetzung der Akademie in seiner Bestätigung im »Librum Accademiae Electoralis« sanktioniert: »Wir haben auf unlgstes Bitten Unserer Zeichnungs-Akademie zu Düsseldorf [...] zu Ihrer besserer Aufnahm und Beförderung [...] uns entschlossen und zugleich ggst. Verordnet, dass in Zukunft alle Kopien nach Gemählden in Unserer dasige Gallerie allein durch akademische Mitglieder oder Lehlinge [...] verfertigt«.<sup>229</sup>

Die Initiativen blieben erfolglos. Krahes Ansprüche an höchst qualitätvolle Reproduktionen, die dem Repräsentationsbedürfnis eines Kurfürsten genügen, waren nicht finanzierbar. Er hatte einen medialen Paradigmenwechsel verpasst. Gefragt waren nun kleinere Reproduktionen bei zunehmend komplexeren und leichter vervielfältigbaren Kunstbeschreibungen im neuen Medium eines handlichen Museumskataloges, der sich an eine nicht mehr nur höfische Öffentlichkeit wendet.<sup>230</sup> Dennoch setzten die Düsseldorfer Reproduktionsbemühungen unter der Ägide Lambert Krahes Maßstäbe. Brabeck beispielsweise ließ sich von einem in Düsseldorf ausgebildeten Künstler Miniaturkopien der Hauptstücke seiner Sammlung als »Reiseset« anfertigen.<sup>231</sup>

Wie sich der arrivierte Hofkünstler Lambert Krahe fern des Mannheimer Hofes dort weiter entfalten konnte, erschließt sich durch den Kurpfälzischen Hofkalender von 1776: Im Anschluss an die Aufstellungen zu den jülich-bergischen Landen erscheint hier erstmalig eine zweiseitige Annonce der Düsseldorfer Kunstakademie.<sup>232</sup> Im Vergleich zu der Mannheimer Zeichnungsakademie, die nach einer längeren Vorgeschichte 1769 ihre offizielle kurfürstliche Anerkennung erhalten hatte,<sup>233</sup> handelt es sich hier um ein weitaus anspruchsvolleres, umfassenderes und personalreicheres Unterfangen, da alle drei Sparten besetzt wurden. Es trägt inzwischen den Titel: »Kurpfälzische Akademie von Maleren, Bildhauern und Baukünstlern zu Düsseldorf«. Protektor ist – wie in Mannheim – Karl Franz Graf Nesselrode, der den missgünstigen Goltstein abgelöst hat. Krahe wird als ihr Direktor, »auch Professor« vorgestellt. Während in Mannheim nach Protektor und Direktor nur jeweils drei Professoren und drei wirkliche Mitglieder angeführt werden, lässt sich die Annonce der Düsseldorfer Akademie eher mit jener der von Carl Theodor besonders geförderten Akademie der Wissenschaften in Mannheim vergleichen: In beiden Fällen gibt es das eigenständige, auf eine professionelle Administration hinweisende Amt des beständigen »Secretarius«. In Düsseldorf folgt nun unter der Rubrik »ordentliche Mitglieder« das mit elf Stellen gut besetzte Lehrpersonal: Es handelt sich dabei mit einer Ausnahme um Künstler aus dem Umkreis des Mannheimer Hofes. Mit der Mitgliedschaft des »königlich

227 Wiebeking 1793, S. 10.

228 Schreiben Krahes an Kurfürst Carl Theodor vom 2.9.1775, Karlsruhe GLA 77/3893, fol. 9.

229 *Librum Accademiae Electoralis Picturae et Architecturae ab anno MDCCCLXXIV*, Archiv der Kunstakademie Düsseldorf, Archiv Nr. 5.

230 Vgl. Rosenberg 1996, S. 131.

231 Brabeck, der oft von seiner Galerie entfernt war, warb einen in Düsseldorf gebildeten Künstler, Kuntze, an, der ihm Kopien seiner Hauptstücke in Miniatur anfertigte, vgl. Ramdohr 1792, S. 5.

232 Zum ersten Mal weist Müller 1994, S. 62, auf diese Bekanntmachung der Düsseldorfer Akademie in dem Kurpfälzischen Hoffkalender 1776, S. 292–293, hin. Sie gibt weniger einen Anhaltspunkt zur Datierung, denn – wie im Kapitel zur Akademie noch zu zeigen sein wird – die Anfänge der Initiative Krahes zu einer Akademiegründung reichen bis 1761 zurück. Vielmehr handelt es sich bei dem Eintrag in den Hofkalender um eine kurfürstliche Offizialisierung der Akademie.

233 Die Vorgeschichte der Mannheimer Zeichnungsakademie beginnt, wie Hofmann 1982, S. 22, anhand der Quellen im Generallandesarchiv Karlsruhe, GLA 77/1672, fol. 19 und GLA 213/1794, fol. 3, belegt, schon im Herbst 1752 mit einer kurfürstlich genehmigten, von Verschaffelt als »kleine Academie« bezeichneten Werkstatt.



großbritannischen« Kupferstechers Valentine Green konnte die Akademie auch weitreichendere Beziehungen vorzeigen. Eine Liste der Ehrenmitglieder – 14 an der Zahl – schließt sich an. Sie verweist auf den ebenso der Akademie der Wissenschaften eigenen, elitär-höfischen Charakter der Düsseldorfer Akademie. Zu zwei Drittel stammen die Ehrenmitglieder aus Mannheim. Auf der Liste vertreten sind neben dem Gouverneur von Mannheim und gleichzeitigen Präsidenten der Akademie der Wissenschaften der kurfürstliche »Hofkammer-präsident«, eine Reihe hoher und adeliger Mitglieder des Geheimen Rates, zwei hohe katholische Würdenträger, Militärs, der Leibarzt der Kurfürstin und weitere Vertreter des kulturellen Lebens am Mannheimer Hofe.<sup>234</sup> Über die Beziehungen einzelner Persönlichkeiten ist eine Einbindung in den von Carl Theodor gebildeten »Kranz höfischer Institutionen«<sup>235</sup> wie der Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Gesellschaft in Mannheim gegeben. Vielleicht tritt dem Leser in dieser Liste am offenkundigsten die Anerkennung und hochrangige Sozialisation Lambert Krahes vor Augen. Gleichzeitig gibt sie aber auch Zeichen von dem in das Unternehmen Krahes eingeflossenen kulturellen Ehrgeiz des Kurfürsten, der hier fern seines Hofes auf den Schultern seines treuen Untertanen die Gelegenheit zu kultureller, aus Mannheim »exportierter« Selbstdarstellung nutzen konnte.

Im Horizont Krahes stand jedoch nicht nur der Kurfürst. Die Bemühungen um das Stecherprivileg für die Galerie haben gezeigt, dass sich Krahe für sein »Vaterland« einbringen wollte. Auch aus diesen Gründen war ihm an der Verstetigung seiner Akademie gelegen. Trotz aller finanzieller Misere, die Krahe zu einem 1777 abgeschlossenen Verkauf seiner Sammlung unter ihrem Wert durch die Landstände nötigte, war es ein großes Glück, dass diese im Besitz der Düsseldorfer Akademie bleiben konnte. Die Sammlung betrachtete er als einen »Schatz, welches gar zu gerne gewünscht hatte, meinem Vaterland zu lassen« und als er sich 1776 zunächst gezwungen

- 234 1. Leopold, Maximilian, Freiherr von Hohenhausen (1708–1783), Kammerherr, General-Leibadjutant, Präsident des kurpfälzischen Kriegsrates, ab 1767 Gouverneur von Mannheim, Präsident der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften; 2. Karl Franz, Reichsgraf von Nesselrode: Kurpfälzischer Geheimer Rat und Kanzler des Göllich-Bergischen Geheimen Rates, ab 1756 Hofkammer-Präsident; 3. Adam, Alexander, Graf von Schellard, wirklicher Göllich-Bergischer Geheimer Rat; 4. Ludwig, Aurel, Graf von Savioli, Kurfürstlicher Obrist-Garderobestelle Verw. Betreut als solcher das Mannheimer Kabinett Mitglied der Kurfürstlichen Akademien zu Mannheim und München, wie auch des Institutes zu Bononien (Bologna); 5. Franz Christoph, Freiherr von Hutten (1706–1770 [?]), 1743 Fürstbischof von Speyer, 1761 Kardinal, Hofkalender 1777, S. 192: Ehrenmitglied der Akademie der Wissenschaften, ab 1771: der Erz- und hohen Domstiftern zu Mainz und Speier wie auch des Ritterstiftes zu St. Alban Domdechant und Kapitularherr; 6. Nicolaus von Büchler, Herzöglich Württembergischer wirklicher geheimer Rat und Referendarius; 7. Rudolph von Valltravers, Legationsrat in London; 8. Joseph, Freiherr von Thurn und Valsasina, Domherr zu Regensburg; 9. Johann Georg von Stengel, Kurpfälzischer wirklicher geheimer Staatsrat und Direktor der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften; 10. Edmund von Harold, Obristwachtmeister bei dem von Efferischen Infanterie Regimentes; 11. Franz Anton Algardi, Leib, Medicus

17 Lehrlingszeichnung, Zeichnender Knabe mit Federhut (Nicolaus Krahe?), schwarze Kreide, weiß gehöht, auf blauem Papier, 1770er Jahre, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

18 Lehrlingszeichnung, Selbstporträt eines jungen Mädchens als Malerin (Katharina oder Lambertine Krahe?), schwarze Kreide, weiß gehöht, auf blauem Papier, 1770er Jahre, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf

sah, auch im Ausland nach einem Käufer zu suchen, verdross ihn besonders die Perspektive, dass »fremde seine langjährige Arbeit genießen«. <sup>236</sup> »[...] man durchschaut, durchsuchet, durchwühlet mit Begierde, ohne satt zu werden, die Heiligthümer, die Keime der großen Werke der vergötterten Menschen«, diese lebensnahe Schilderung über die in beeindruckenden Portefeuilles aufbewahrten Zeichnungen, mit der Hirsching 1792 die Akademie empfiehlt, <sup>237</sup> hätte Krahe sicherlich gefreut. Die Akademie war sein Vermächtnis, in dessen Dienst er alles setzte, auch die Ausbildung und Verehelichung seiner Kinder (Abb. 17 und 18). <sup>238</sup>

### Ein Akademiedirektor mit Weitblick

Ein ausdrucksvoller Reflex auf dieses ganz in den Dienst eines höheren Kunstideals gestellte Leben findet sich in dem Brustporträt, das der ehrgeizige Däne Erik Pauelsen 1781 dem Akademiedirektor Lambert Krahe gewidmet hat (Abb. 19). Bereits mehrfach von der Kopenhagener Akademie ausgezeichnet, hatte Pauelsen 1780 ein Reisestipendium angetreten. Auf seinem Weg nach Paris und Rom macht er Lambert Krahe seine Aufwartung und es kommt zu Porträtsitzungen. Angesichts der dafür später verliehenen Titularprofessur war dies vermutlich kein uneigennütziges Unterfangen: Wie schon im Falle des radierten Porträts von Fratrel (vgl. Abb. 6) lag auch hier die Spekulation auf eine Ehrenmitgliedschaft in der Akademie in der Luft. Pauelsen zeigt den verehrten Akademiedirektor als kreativen Denker im Moment der Inspiration und knüpft dabei an einen Bildtypus an, wie ihn beispielsweise Angelika Kauffmann schon 1764 für Winkelmann gewählt hat. Die leichte Untersicht vermittelt den Respekt vor der Größe seines Gegenübers, und doch ist es ein sehr persönliches Bildnis. Wieder trägt Krahe einen – jetzt allerdings – pelzverbrämten blausamtenen Morgenmantel über einem leger geöffneten Hemd aus kostbarer Spitze. Wieder sitzt er in stiller Konzentration mit übereinander ruhenden Händen an seinem Arbeitsplatz. In seiner Linken hält er ein geöffnetes Skizzenbuch, in der Rechten einen mit Kreide und Rötel besetzten Griffel. Eine Palette fehlt. Unter seinem linken Ellbogen öffnet sich dagegen eine Mappe. Blätter werden sichtbar, die eindeutig Spuren des Gebrauchs tragen. Vielleicht sind es Zeichnungen, vielleicht aber auch Stücke aus seiner der Akademie vermachten Lehrsammlung. Hinter seinem Rücken ragt rechts eine Leinwand ins Bild, auf der mit wenigen hellen Strichen eine Figur angelegt ist. Pauelsen hat Krahe im intimen Akt der künstlerischen Bild-Invention eingefangen, die am Schreibtisch geschieht und verschiedene Vorbilder zu einer neuen Figurenkomposition synthetisiert. Der grau und schütter gewordene Künstler trägt weder höfische Perücke noch eine jener phantasievollen Kopfbedeckungen, mit denen mancher Künstler auf seinen Esprit verweist. Anders als in dem Statusporträt, das Fratrel Krahe widmete, gibt es in diesem Bildnis nichts, wodurch diese Person sich profilieren müsste: Der sich nach rechts oben in gedankliche Ferne richtende, äußerst wache Blick besagt alles und gibt den »homme de génie« <sup>239</sup> zu erkennen. Der Betrachter findet zu ihm nicht auf gleicher Augenhöhe. Unerwidert ruhen seine Blicke auf den ausgeprägten Zügen des ins Halbprofil gewendeten Gesichts.

der Kurfürstin, kurpfälzischer geheimer Rath und Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Bolonien; 12. Matthias Verazi, Der Hofmusik zugeordneter Hofpoet, Mitglied der Römischen Akademien der Wissenschaften und schönen Künsten, auch geheimer Secretarius; 13. Karl Joseph von Jörg, Kurpfälzer Obrister von der Cavallerie, und Commendant von den Kurpfälzischen Husaren; 14. Anton von Klein (1746–1810), Jesuit, Ordentliches Mitglied der Kurpfälzischen deutschen Gesellschaft in Mannheim: Lehrer der schönen Wissenschaften und der Weltweisheit, auch geheimer Secretär.

<sup>235</sup> Vgl. Mörz 1991, S. 355, betont andererseits, dass diese »vor allem höfischen« Einrichtungen keineswegs nur mehr dem Vergnügen oder der Selbstdarstellung des Fürsten dienten, wenn auch das »Element des Beifallheischens« (Mörz) für solche fortschrittlichen Maßnahmen keine geringe Rolle spielte.

<sup>236</sup> Brief Krahes an Stengel vom 25.3.1776, München HSTA, HR 282/123 ½, fol. 5.

<sup>237</sup> Hirsching 1786–1792, Bd. 6, S. 46.

<sup>238</sup> KA (FP) 6280 und KA (FP) 6302, siehe Kat. 46 und 47 im Anhang.

<sup>239</sup> Denk 1998, S. 37.



19 Erik Pauelsen, Porträt Lambert Krahes, Öl auf Leinwand, 1781, Archiv der Kunstakademie Düsseldorf (NRW), Düsseldorf

Ein zufriedenes, leises Lächeln umspielt die vollen Lippen des arrivierten Akademiedirektors. Das Porträt hat Lambert Krahe gefallen. Im Verlauf der Akademiesitzung am 5. August 1781<sup>240</sup> präsentiert er es vor den Mitgliedern, um Pauelsen dann für eine Titularprofessur vorzuschlagen. Der Vorschlag wird angenommen und Rechnungen für einen vergoldeten Rahmen wie eine Verglasung<sup>241</sup> lassen eine Anbringung an prominenter Stelle vermuten.

Das Porträt lässt die tiefe Überzeugung spüren, mit der sich Krahe ganz seiner Tätigkeit hingeeben hat. Welchen weiten Horizont sein Lebensentwurf erreicht hatte, lässt sich den staatspolitischen Argumenten entnehmen, mit denen er dem Kurfürsten 1784 schließlich die Neugründung einer Akademie in München empfiehlt:<sup>242</sup> »Daß die schönen Künste und Wissenschaften einen wesentlichen Einfluß auf Sitten, Nahrung, Stände und Bequemlichkeit der Menschen haben, das Wohl eines Staates befördern, und dessen Einkünften vermehren, den Ruhm und die Ehre des solche unterstützenden Regentens verherrlichen [...]«. Krahe hat sich nie aus seiner Ergebenheit gegenüber dem Kurfürsten gelöst, doch aus dem einst zum Galerie-direktor beorderten Hofkünstler ist ein Kulturpolitiker mit humanistischen Idealen geworden.

<sup>240</sup> Düsseldorf HSTA, 7 JBII 4086.

<sup>241</sup> Düsseldorf HSTA, 7 JBII 4039: Josef Bäumgen wird für einen Zierrahmen für das Porträt bezahlt, ebenso der Vergolder und der Verglaser.

<sup>242</sup> München HSTA, HR279/16, Schreiben Lambert Krahes vom 23.10.1784.