

## Repräsentation und Belehrung: Illustrierte Sammlungskataloge des 17. und 18. Jahrhunderts

*Astrid Bähr: Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband. – Hildesheim u. a.: Olms, 2009. – 635 S.: Ill. – (Studien zur Kunstgeschichte; 178) – ISBN 978-3-478-13977-7: 78,00 EUR.*

Die Arbeit wurde als Dissertation der Technischen Universität Berlin Robert Suckale und Bénédicte Savoy 2005 vorgelegt, der Druck von der VG Wort unterstützt. Inhaltlich wurde sie mit dem Wolfgang-Ratjen-Preis ausgezeichnet.

Astrid Bähr stellt der Arbeit einen Forschungsüberblick voran, der einer Einleitung gleichkommt. Darin verweist sie auf unterschiedliche Ansätze, die aber zumeist die Galeriewerke nicht als eine eigene Kunstgattung sehen. Bähr grenzt die Gattung des Galeriewerks auf Werke ein, die auf die Gemäldeproduktionen einer einzigen Sammlung abzielen. Gleichzeitig klammert sie Werke, die andere Gattungen als Gemälde abbilden, aus.

In sieben Kapiteln (Kap. 2–8) widmet sich die Autorin sodann unterschiedlichen Aspekten innerhalb der Geschichte des Galeriewerks: Diese reichen von der Ausbildung der Gattung, ihrer Etablierung bis zu deren „Sprengrung“. Weitere Kapitel sind dem höfischen Galeriewerk und schließlich dessen Privatisierung gewidmet. Den Abschluss bilden Galeriewerke zwischen Kommerz und höfischer Repräsentation sowie weiteren privaten Spielarten.

Jedem Kapitel sind ein oder mehrere Galeriewerke zugeordnet, anhand derer Bähr das Thema exemplarisch untersucht. Dabei sind die Werke mehr oder weniger chronologisch angeordnet.

In Kapitel 2 zeigt sie an Teniers' „Theatrum Pictorium“, das der aus Flandern nach Wien verbrachten Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms gewidmet ist, das Entstehen der Gattung, die gleich mit der Masse („die Fülle der Sammlung“) protzt. Als Besonderheit werden die Ölskizzen, die Teniers als Vorlagen für die Stecher anfertigte, hervorgehoben und zugleich in Ge-

gensatz zur Praxis in der Rubens-Werkstatt, der auch einige der Stecher entstammten, gesetzt. (Rubens lieferte schwarz-weiß genau abgestimmte Vorlagen, während Teniers durch die Ölskizzen die Umsetzung in die grafischen Werte allein den Stechern überließ.)

Die Tableaux du Cabinet du Roy spiegeln hingegen die Sammlung Ludwigs XIV. Hier wird man sehr ausführlich in das historische Umfeld bei Hofe eingeführt und mit Colberts Stellung und Verantwortung für das Zustandekommen der Sammlung, seiner Verwaltungstätigkeit aber auch der sozialen Stellung der Künstler und z. B. deren Honoraren vertraut gemacht (S. 48 f.). Dafür greift Bähr allerdings meist auf ältere Literatur zurück. Im Wesentlichen geht es ihr aber darum zu zeigen, dass das Stichwerk vor allem durch die gelehrten Beschreibungen André Félibiens Maßstäbe für die Zukunft setzte. Auch adelte Félibien mit seinen Ausführungen die Stellung des Kupferstichs und damit der Stecher, stellte die Kunst vor allem französischer Künstler gar über das Ideal der Antike. Damit aber erreichte er die Adelung der königlichen Sammlung und machte das Werk zum Vorbild für viele weitere fürstliche Sammlungsdarstellungen. Ein wichtiger Aspekt ist der von Bähr erarbeitete Zusammenhang des Stichwerks mit der ebenfalls unter Colbert eröffneten Académie Royale. Nicht nur waren alle Stecher Mitglieder der Académie, sondern Colbert und Félibien empfahlen das Studium der Originale sowie die genaue Analyse der Meisterwerke – die, von der Académie zu solchen erklärt, dann im Stichwerk in der Auswahl wieder auftauchen (S. 60 ff., zur Auswahl S. 63). Bähr vergleicht hierzu vor allem Félibiens Text der Conférences mit dem für die Tableaux du Cabinet du Roy. Bähr geht gar so weit, die Tableaux als Versuch einer Bebilderung der Vorlesungen an der Académie zu sehen (S. 73). Fast nebenbei fällt der Hinweis auf Félibiens ausführliche Provenienzangaben zu einzelnen Gemälden, die man sich in manchem modernen Sammlungskatalog wünschen würde (S. 66).

Kapitel 3 stellt Nachfolgewerke vor. Das Unternehmen des Großen Kurfürsten kommt dabei eher kurz und ohne viel Eigenforschung weg, während der Stichserie Ferdinando de' Medici schon deshalb mehr Aufmerksamkeit gilt, weil Bähr hier eigene Ergebnisse vorstellen kann. Nicht nur der Bezug zu den Vorgängerwerken, besonders zu Teniers, wird aufgedeckt. Auch der Wechsel der Zielsetzung von der Liebhaberausgabe Ferdinandos hin zu einem Mittel, das Prestige des niedergehenden Hauses Medici durch das große Werk nochmals aufzuwerten, als nach Ferdinandos Tod sein Vater Cosimo III. die Initiative zur Fortführung des Stichwerks ergriff, wird genau hinterfragt (S. 86). Die Praxis, die riesigen Folioblätter als Einzelgaben zu verschenken, ist interessant, eine Gesamtausgabe folgte erst viel später. Das Galeriewerk für Anton Ulrich Herzog von Braunschweig wird kurz vor- und in Zusammenhang mit Tobias Querfurts Katalog der Gemäldegalerie von Salzdahlem gestellt.

Als Exkurs (wohl wegen seiner Folgenlosigkeit) wird Salomon Kleiners Stichfolge zu Weissenstein ob Pommersfelden betrachtet. Nach den überblicksartigen Innenraumansichten des Pommersfeldener Marmorsaals wurde das Unternehmen von Lothar von Schönborn abgebrochen. Das letzte Einzelwerk dieses Kapitels wurde für die Amsterdamer Kaufleute Reynst angefertigt, die Teniers' „Theatrum Pictorium“, aber auch einige italienische Stichwerke mit Antikennzeichnungen zum Vorbild nahmen. Als besonderes Ergebnis vermerkt Bähr, dass nun „nicht nur Standespersonen, sondern auch vermögende Kaufleute“ gebundene Stichwerke als Mittler ihres Reichtums und ihrer Bildung nutzten. Dabei verkennt sie aber den Anspruch und das Selbstbewusstsein der Amsterdamer Kaufleute in der Zeit der „Alteratie“, welche es in vielerlei Hinsicht mit dem Adel aufnehmen konnten.

Kapitel 4 ist allein der „Recueil d'Estampes“ von Pierre Crozat gewidmet. Bähr leitet sie einerseits von den Tableaux du Cabinet du Roy ab, andererseits sieht sie in dem Werk den Vorläufer für spätere kunsthistorisch ausgerichtete Werke. Die Aufnahme von Reproduktionen von Zeichnungen neben jenen der Gemälde gleich mehrerer Sammlungen sprengten das Ausmaß früherer Galeriewerke. Die Einteilung streng nach Schulzusammenhängen war von Roger de Piles beeinflusst und gleichfalls neu. Bähr schildert die Entstehung des Werks, untersucht den darin enthaltenen, kunstgeschichtlich höchst interessanten Text Pier-Jean Mariettes und gibt die Einschätzung des Werks durch die Zeitgenossen und seine Bedeutung für die Kunstgeschichtsschreibung im Allgemeinen wieder. Auch das Vorge-

hen der Stecher wird beschrieben. Bähr lenkt den Blick jedoch auch auf die Grenzen des Unternehmens, das u. a. daran scheiterte, alle Kunstschulen gleichermaßen darzustellen.

Kapitel 5, „Höfische Galeriewerke“, ist wieder in mehrere Teilaspekte untergliedert. Drei der Unternehmungen illustrieren die kaiserlichen Sammlungen in Wien. Das Galeriewerk Jakob Männls und Christoph Lauchs nutzt die Technik des Mezzotinto, ist in loser Folge gedruckt, aber nie gebunden worden. Über seinen Vertrieb ließ sich nichts herausfinden. Bei Anton von Prenners „Theatrum artis pictoriae“ sieht Bähr Parallelen mit der Zusammenführung der kaiserlichen Sammlungen und dem Erstellen von Inventaren (S. 143). Auch die Auswahl der Gemälde für das Stichwerk orientiert sich mehr an der Hängung der Galerie als an Schulzugehörigkeiten oder anderen kunsthistorischen Gesichtspunkten. Die Qualität der Stiche lässt an Teniers' Werk denken und übersieht andere Entwicklungen. Prenners ursprüngliches Vorhaben, den gesamten Wiener Bestand von rund 800 Gemälden abzubilden, schließt sich nach Bähr auch das von ihm vorwärtsgetriebene „Subskriptionswerk“ Prodomus an. Bähr geht ausführlich auf den Text des Werkes ein, analysiert die jeweils 40 Werke vereinenden Blätter und kommt zum Schluss, dass zum einen eine Art Inhaltsangabe für das später nie vollendete „Theatrum artis pictoriae“ gemacht worden sei, zum anderen aber die „Prachtentfaltung der gesamten kaiserlichen Galerie vorzuführen“ war. Zudem passe sich das Werk in die komplexe Repräsentationsprogrammatisierung Karls VI. ein. Auch eine kunsthistorische Zusammenschau soll sich für den Betrachter ergeben (S. 165).

Zum zweiten Schwerpunkt erhebt das Kapitel zwei in Dresden entstandene Werke. Die „Recueil d'Estampes ... de Dresde“ des im Vorfeld schon mehrfach zitierten Karl Heinrich von Heinecken wird im Licht der für die Kunstgeschichte auch anderweitig bedeutenden Schriften Heineckens und der Umgestaltungsprogramme in Dresden beleuchtet. Gleich mehrere Stichwerke wollte Heinecken im Anschluss an die Cabinet du Roy für alle Sammelbereiche in Dresden erstellen. Der Entstehungsgeschichte der Recueil folgt eine kurze Beschreibung und darauf wiederum eine Analyse des beigefügten Textes, dem Bähr Heineckens Zielsetzung entnimmt: das Übertreffen der Tableaux du Cabinet du Roy und das Herrscherlob August III., der enge Anschluss an das Werk Crozats, die herausragende Qualität der Kupferstiche, vor allem aber Äußerungen über die grundsätzliche Bedeutung von Malerei und Kunstsammlungen (S. 186f.). Dabei werde richtiggehend Kunstgeschichte geschrieben, unter Ausklammerung der die Anfänge der Sammlung

repräsentierenden Werke Dürers und Cranachs. Die Auseinandersetzung mit Crozats Werk spiegelt sich in den Beschreibungen der Gemälde. Die Würdigung Heineckens im Ausland stellt ihn später neben Crozat, Mariette und Colbert.

Das zweite Werk Heineckens, die „Recueil d’Estampes ... de Bruhl“, wird nur kurz vorgestellt. Nach dem Minister Brühl und der Beschreibung der Sammlung tritt das Stichwerk selbst vor allem in seiner Konkurrenz zum königlichen Projekt in den Blick. Doch auch Heineckens eigenes kunsthistorisches Interesse an diesem Werk wird von Bähr aufgearbeitet.

In Kapitel 6 geht es um die Privatisierung der Galeriewerke. Bereits wohlbekannte Figuren tauchen nun als selbstständige Verleger auf, die Galeriewerke privater Sammlungen auf den Markt bringen. Den roten Faden bildet dabei zunächst der schon genannte Jean-Pierre Mariette, der durch die Veröffentlichung weiterer Sammlungen vor allem das Gesamtbild der Kunstentwicklung weiter offenlegen wollte. Dabei spinnt sich sein Name bis nach Italien und England, wo verschiedene Verleger ihn um die Mitwirkung an ähnlichen Werken bitten. So beschreibt Bähr in diesem Kapitel sowohl die „Raccolta di Stampe“ des Marchese Andrea Gerini, wie auch die französischen Projekte des Pierre-François Basan und schließlich gar ein Werk, das die englische Houghton Gallery in dem Augenblick beschreibt, in dem die Sammlung ins Ausland verkauft wird. Sollte dieses Galeriewerk ursprünglich in Anlehnung an Mariettes Vorbild die Schätze Englands vereinen, so bekam das Galeriewerk bei seinem Erscheinen plötzlich die Funktion der Memoria eines verlorenen Gutes.

Hat man unter Privatisierung auch Wirtschaftlichkeit zu vermuten, so kommt diese Frage gar in die Überschrift des Kapitels 7 (Galeriewerke zwischen Kommerz und höfischer Repräsentation). Bähr thematisiert die Galeriewerke, die die Düsseldorfer Sammlung betreffen. Ausführlich gibt sie die verschiedenen Versuche Lambert Krahes, Nicolas Pigages und Valentine Greens sowie die Intrigen um die konkurrierenden Projekte am Hof wieder. Krahe gründete in Düsseldorf eine eigene Akademie, um die landeseigenen Künstler zu fördern. Dies verband sich aufs Engste mit seinem Stichwerk. Doch sein Projekt scheiterte letztlich wegen wirtschaftlicher Probleme. Pigage hingegen agierte geschickt und erstellte seine bislang als revolutionär gefeierte Form eines Galeriewerks mit genauen Wandabfolgen der Düsseldorfer Galerie. Bähr stellt sie in Abhängigkeit der Sonderform Salomon Kleiners zu Pommersfelden. Pigages Werk geriet mit einem zusätzlichen Textband zu einem „Zwitter aus Galeriekatalog und -werk, aus Inventar und topographischer

Bestandsaufnahme“ (S. 327). In Nachfolge Krahes ließ schließlich Green von den einzelnen Gemälden zunächst Zeichnungen und davon erste Mezzotinten anfertigen, die in London ausgestellt wurden, um so per Subskription die Weiterarbeit am Gesamtwerk zu fördern – ein Vorhaben, das, wie Bähr schildert, scheiterte.

Zur Bearbeitung der Düsseldorfer Werke sind allerdings einige kritische Bemerkungen einzuflechten. So findet sich in einer Anmerkung ein fast wörtlich zitierter Satz nach Konrad Renger, der nicht als Zitat ausgewiesen ist.<sup>1</sup> Zudem hat die Autorin eben diesen Satz nicht zu Ende gelesen, weshalb sie zu falschen Schlussfolgerungen in Bezug auf den Bilderbestand der Galerie kommt, den sie aus einem Vergleich zwischen dem Katalog von Karsch (1719) und Pigages Galeriewerk feststellt. Dass Karsch, wie auch sein Vorbild Johan van Gool, nämlich auch Gemälde auflistete, die sich in Räumen des Schlosses befanden (Renger ebd.), scheint ihr entgangen zu sein. Auch war sie nicht über das bereits seit Jahren laufende Ausstellungsprojekt der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen informiert, das allerdings erst 2009, also zur Erscheinungszeit von Bährs Buch, der Öffentlichkeit in einer Ausstellung in der Alten Pinakothek vorgestellt wurde. So fehlt in Bährs Arbeit auch die ebendort bei dem Versuch der Rekonstruktion der genauen Hängung der Kabinette gemachte Erkenntnis, dass bei den teppichartigen Aufrissen der Wände heftig geschummelt und Größenverhältnisse gerne verändert wurden. Auch wird in den Münchner Katalogen eine Klärung des Gesamtbestandes vorgenommen.<sup>2</sup>

Im selben Kapitel wird ein Projekt über die Sammlungen Friedrichs II. und ein Galeriewerk von Heineckens Neffe Matthias Oesterreich behandelt, das jedoch bis auf wenige Blätter nicht realisiert wurde. Die Pascalsche Hofkupferstichofficin war erfolgreicher. Wieder werden die Herangehensweise des Unternehmers und der Künstler untersucht, wirtschaftliche Absprachen analysiert. Aber auch dieses Mal waren es wirtschaftliche Umstände, die das Werk und schließlich auch die Officin scheitern ließen.

Je später die Galeriewerke entstanden, desto stärker lösten sie sich von der Sammlerpersönlichkeit, so folgert Bähr in Kapitel 8. Stattdessen gehe es zunehmend um einen „umfassenden Mikrokosmos der Kunstgeschichte“ (S. 358). Sie stellt Jacques Couchés Galerie du Palais Royal und Louis Joseph Maquelier und Etienne Lacombe Galerie de Florence et du Palais Pitti vor, beide zwischen den späten 1780er-Jahren und 1810 entstanden. Wie schon bei den vorgenannten Werken untersucht Bähr das Umfeld, die Sammlungen, den Verleger und sein taktisches wie wirt-

schaftliches Vorgehen, soweit es die ältere Forschung und auch die Lektüre der Werke selber zulassen. Wieder werden auch Bezüge zu älteren Stichwerken und anderen Verlegern sowohl im Vergleich wie auch in direkter Abhängigkeit herausgearbeitet. Auch die Einschätzung der jeweiligen Sammlung durch den Verleger/Autor wird immer wieder thematisiert sowie seine Bedeutung für die Kunstgeschichte angesprochen. Und schließlich nimmt sie auch wieder das eigentliche Galeriewerk in Bild und Text unter die Lupe, um es zu analysieren und zu charakterisieren.

In ihrer „Schlussbemerkung“ verweist Bähr auf die auch im 19. Jahrhundert nicht abnehmende Beliebtheit der Galeriewerke, beispielsweise zum Musée Napoléon. Gerade an diesem Beispiel kann sie zeigen, dass man unterschiedliche Interessengruppen mit Rückgriffen auf unterschiedliche Vorbilder bediente, selbst wenn es königliche Galeriewerke waren. Dem Ausblick folgt eine kurze Zusammenfassung der in der Arbeit vorgestellten Thesen und Gliederungen des Materials, worin sie nochmals wichtige Funktionen der Werke nennt: Teilhabe an der Sammlung, Erinnerungstütze zum Gesehenen, Vergleich verschiedener Maler und Schulen, Spiegelung der Hängung. Und in den Texten bildeten sich eigene Formen der Kennerschafts- und Kunstgeschichtsvermittlung aus.

Den Abschluss bildet schließlich ein umfangreiches Literaturverzeichnis, das nach unveröffentlichten Quellen, gedruckten Quellen, Stichwerken und schließlich Sekundärliteratur gegliedert ist.

Das Buch wird von einem umfangreichen Anhang beschlossen, der sich aus einer Übersicht der verschiedenen in der Arbeit vorgestellten Stichwerke, aus einem Künstlerverzeichnis und einem weiteren der Stecher zusammensetzt.

Das Verzeichnis der Galeriewerke und Stiche umfasst nur jene Werke, die in den vorangegangenen Kapiteln exemplarisch vorgestellt wurden und ist auch entsprechend nummeriert und gegliedert. Ein kurzer Vorspann erläutert die einzelnen Angaben, die zu jedem Werk einheitlich abgefragt werden. So werden alle Titel, auch unterschiedlicher Auflagen, zitiert, Erscheinungsort und -jahr präzisiert, der Herausgeber benannt, kurze Inhaltsangaben von Widmungen, Einführungs- und erklärenden Texten gegeben und sodann die Darstellungen aufgelistet. Dabei unterscheidet die Autorin Galerieansichten, den Umfang der Reproduktionen, Gemäldevorlagen, zählt die Namen der Zeichner und gesondert die der Stecher eines Werkes auf, fasst zusammen, wie die Blätter bezeichnet sind. Es folgt eine Auflistung aller Blätter, die einheitlich mit dem Künstler, der das Gemälde anfertigte, dem

Titel des abgebildeten Gemäldes, und, soweit es der Autorin möglich war, auch der heutigen Zuschreibung und dem eventuellen Nachweis des heutigen Standorts ergänzt ist. Wie Bähr in ihrer kurzen Einführung selber anmerkt, wurden die Stichwerke selten ausgewertet, selbst für die Aufarbeitung der Provenienzen innerhalb der heutigen Museen und Sammlungen. Sie erwähnt einige rühmliche Ausnahmen, die jedoch bei Weitem nicht vollständig sind. So listet sie beispielsweise bei den Werken aus der Düsseldorfer Galerie Electorale selber hinter der Nennung der Werktitel immer wieder als Standort die Alte Pinakothek in München auf und gibt die dortige Inventarnummer an. Doch es bleibt unerwähnt, dass in diesem Haus das Werk von Pigage seit Jahrzehnten als der Nachweis der Düsseldorfer Provenienz ausgewertet und selbst jedem Praktikanten stolz vorgeführt wird. In den Sammlungskatalogen werden die Inventarnummern der Düsseldorfer Galerie aufgelistet und Pigage als Quelle erwähnt. Schließlich ist der Autorin auch entgangen, dass, während sie an ihrer Dissertation arbeitete, in München eine Ausstellung vorbereitet wurde, die unter anderem eine Neuauflage des Pigage vorbereitete und in einem Band der Ausstellungsbücher die einzelnen Werke aus der Sammlung genau auflistete. Hätte sie beispielsweise das Exemplar des Pigage bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen eingesehen, wäre sie sicherlich auf diesen Umstand aufmerksam geworden.

Diese Anmerkung lässt sich übrigens sehr leicht machen, da Bähr zu jedem Stichwerk auch kurze Kommentare und vor allem einen Nachweis der eingesehenen Exemplare aufführt.

Das Künstlerverzeichnis ist nur mäßig nützlich, da hier nicht weiter verwiesen wird. Es funktioniert also nicht wie ein Register. Und da auch Zuschreibungen einzelner Gemälde sich im Laufe der Jahrhunderte verändert haben können, bleibt diese Zusammenstellung relativ nutzlos. Übrigens sind auch die Verweise in den zahlreichen Anmerkungen der Arbeit nicht immer besonders präzise, oft wird man nur auf andere Kapitel innerhalb des Buches verwiesen, ohne Angabe der Seitenzahlen.

Das Verzeichnis der Stecher ist da schon besser angelegt. Hier wird immerhin auf das Werk, für das der Stecher tätig war, oder Stiche, die von ihm veröffentlicht wurden, verwiesen, allerdings erschweren auch hier fehlende Seitenangaben den genauen Nachweis. Der Leser muss also in der Arbeit an verschiedenen Stellen im Text mühsam nachblättern und suchen. Ein Abkürzungsverzeichnis dagegen erleichtert die Lektüre des Anhangs. Ein Abbildungsteil gibt Kostproben aus den einzelnen Werken.

Allgemein sei angemerkt, dass die Autorin in fast jedem Kapitel nicht nur auf die Stichwerke selbst und – soweit rekonstruierbar – auf ihre Entstehung eingeht, sondern auch viele Aspekte zum Entstehen der den Werken zugrunde liegenden Sammlungen referiert und also auch zum Thema Sammlungsgeschichte Interessantes bietet. Leider hat das Buch keine Register, die dem Leser das Auffinden einzelner Sammler erleichtern oder die Erwähnung und Einschätzung einzelner Künstler durch die Herausgeber der Werke wiederfinden ließe.

*Ilse von zur Mühlen – (Neubiberg)*

1. Renger, Konrad und Claudia Denk, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, München, Köln 2002, S. 13 und Bähr, S. 300, Anm. 1162 „Karsch’s Katalog gibt wahrscheinlich ...“ bis zur Quellenangabe Renger. Die Rezensentin konnte nicht das gesamte Buch auf ähnliches Vorgehen überprüfen.
2. *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 5.2.2009–14.6.2009 in der Alten Pinakothek München. Band 1: *Sammler und Mäzen*; Band 2: *Galerie und Kabinette*; Band 3: *Die Düsseldorfer Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm*. Reprint der Ausgabe 1778 von Nicolas de Pigage und Christian von Mechel, alle drei Bände München 2009.