

Claudia-Alexandra Schwaighofer

Die Kunst der Nachahmung

Dürer, Carracci und Parmigianino in den
Reproduktionsgraphiken der Nürnbergerin
Maria Katharina Prestel (1747-1794)

CISA - CULTURAL AND INTERDISCIPLINARY STUDIES IN ART

Herausgegeben von Zita Ágota Pataki

ISSN 1862-0116

I *Julian Jachmann*

Die Architekturbücher des Walter Hermann Ryff

Vitruvrezeption im Kontext mathematischer Wissenschaften

ISBN 3-89821-584-9

II *Claudia-Alexandra Schwaighofer*

Die Kunst der Nachahmung

Dürer, Carracci und Parmigianino in den Reproduktionsgraphiken der Nürnbergerin

Maria Katharina Prestel (1747–1794)

ISBN 3-89821-642-X

Claudia-Alexandra Schwaighofer

DIE KUNST DER NACHAHMUNG

Dürer, Carracci und Parmigianino in den
Reproduktionsgraphiken der Nürnbergerin
Maria Katharina Prestel (1747–1794)

ibidem-Verlag
Stuttgart

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Coverbild: Maria Katharina Prestel nach Jacopo Ligozzi: Die Wahrheit triumphiert über den Neid, Aquatinta mit Goldhörung, 1781, Staatliche Graphische Sammlung München.

∞

ISBN-13: 9978-3-8382-5642-9

© *ibidem*-Verlag

Stuttgart 2006

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort der Herausgeberin	5
2	Vorwort	7
3	Danksagung	13
4	Einleitung	15
4.1	Forschungsstand	16
4.2	Zielsetzung	19
5	Biographie und Werdegang der Maria Katharina Prestel	21
5.1	Biographie der Maria Katharina Prestel	21
5.2	Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten einer Künstlerin im 18. Jahrhundert	28
5.2.1	Voraussetzungen für eine künstlerische Laufbahn .	29
5.2.2	Privater Zeichenunterricht	30
5.2.3	Öffentliche Zeichenschulen am Ende des 18. Jahr- hunderts	31
5.2.4	Atelierausbildung	33
5.2.5	Zulassung zur Akademie	35
5.2.6	»Für eine Künstlerin angemessene« Themen . . .	35
5.2.7	Arbeitsmöglichkeiten einer Künstlerin	36
5.2.8	Trennung von Dilettantismus und Profession . . .	37
5.3	Résumé: Parallelen und Unterschiede zum Werdegang der Maria Katharina Prestel	38
6	Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen	41
6.1	Voraussetzungen für die Aufwertung der Zeichnungen . .	41
6.2	Privates Sammeln von Zeichnungen und Druckgraphiken .	44
6.2.1	Ordnen einer Sammlung	46
6.2.2	Reproduktionsgraphik als Ersatz für das Original?	47
6.3	Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen in Europa im Überblick	48

7	Die Druckgraphiken der Maria Katharina Prestel: Ihr Werk in Deutschland	51
7.1	Die Aquatinta als Reproduktionstechnik	51
7.2	Die Graphiken Maria Katharina Prestels in den in Deutschland entstandenen Mappenwerken	53
7.2.1	<i>Praunsches Kabinett</i> (1776–1780)	54
7.2.2	<i>Schmidtsches Kabinett</i> (1779–1782)	60
7.2.3	<i>Kleines Kabinett</i> (1782–1785)	62
7.3	Résumé zu den drei Prestelschen Mappenwerken	65
7.4	Die Werke der Prestels im Urteil der Zeitgenossen	66
7.5	Zusammenarbeit von Maria Katharina und Johann Gottlieb Prestel	69
8	Ausgewählte Beispiele des Œuvres von Maria Katharina Prestel	71
8.1	Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen	72
8.1.1	Federzeichnungen	72
8.1.2	Federzeichnungen auf farbigem Papier	78
8.1.3	Lavierte Federzeichnungen	82
8.1.4	Pinselzeichnungen	86
8.1.5	Rötzelzeichnungen	89
8.1.6	Kreidezeichnungen auf farbigem Papier	91
8.1.7	Mehrfarbige Zeichnungen	92
8.1.8	Beurteilung der Reproduktion nach Zeichnungen von Maria Katharina Prestel	99
8.2	Maria Katharina Prestels Werke in England	100
8.2.1	Die Wahl Londons als neuen Wohnsitz	100
8.2.2	Der englische Graphikmarkt im 18. Jahrhundert	101
8.2.3	Die Gemäldereproduktionen nach Künstlern des 18. Jahrhunderts	103
8.2.4	Die Reproduktion nach Gemälden des 17. Jahrhunderts	109
9	Das Werk im Kontext der reproduzierenden Druckgraphik des 18. Jahrhunderts	115
9.1	Schlussbetrachtung	116
10	Literaturverzeichnis	119
10.1	Quellen	119
10.2	Forschungsliteratur	121

10.3 Kataloge	128
10.4 Lexika/Nachschlagewerke	130
11 Anhang	133
11.1 Werkverzeichnis	133
11.2 Abbildungen	193

1 Vorwort der Herausgeberin

Mit diesem Band liegt nunmehr bereits die zweite Publikation der Reihe vor, die ihre Existenz dem wechselseitigen geistigen Austausch zwischen der Herausgeberin und den Mitarbeitern des *ibidem*-Verlags verdankt. Grundlegender Gedanke für die Initiierung war es, ein neues Forum für wissenschaftliche deutsch- und englischsprachige Manuskripte in Form von Monographien, Sammel- und Kongressbänden zu schaffen. Bei der Realisierung des Projektes kam insbesondere der Wunsch auf, ausdrücklich auch jungen Autoren die Möglichkeit zu eröffnen, ihre Werke der internationalen Forschungsdiskussion zugänglich zu machen. Bewußt ist für diese Reihe ein Titel gewählt worden, der nicht auf eine epochale oder thematische Eingrenzung vorausgreift, sondern einen flexiblen Rahmen für kunst- und kulturhistorische Arbeiten bietet, auch über den europäischen Raum hinaus. Mit den unterschiedlichen Publikationen sollen zum einen die Facetten der Kunstgeschichte von verschiedenen Seiten her beleuchtet, zum anderen aber auch neue, bisher weniger beachtete Einzelaspekte wahrgenommen werden. Daher ist die Reihe ausdrücklich offen für Kunstgeschichte in ihrer umfassenden Dimension und versteht sich auch als Forum für vermeintliche Randgebiete. Mit der Möglichkeit einer Veröffentlichung in der Reihe soll der wissenschaftliche Austausch gefördert, durch die Publikationen die Verbindungen zwischen den geisteswissenschaftlichen Disziplinen geschaffen und nicht nur unterschiedliche Forschungsrichtungen, sondern auch Wissenschaftler zusammengeführt werden. Die Reihe versteht sich somit als ein Forum für international angelegte Forschungen und ist offen für alle geisteswissenschaftlichen Disziplinen, insofern sie die Kunstgeschichte berühren.

Die Einheit der Reihe bildet die Vielfalt der Studien; das bindende Glied, der Leitfaden, besteht somit darin, daß den Texten entweder eine interdisziplinäre Arbeitsweise zugrunde liegt oder aber die Abhandlungen zur Förderung einer solchen Arbeitsweise beitragen. Die Einzelstudien rücken demnach vor allem interdisziplinäre Zusammenhänge in das Blickfeld der Leser zeigen, daß Wege zur Kunst durchaus aus verschiedenen Richtungen begangen werden können. Daß dabei mit ganz verschiedenen, zuweilen auch fremden Einblicken in kunsthistorische Arbeitsweisen

1 Vorwort der Herausgeberin

Verbindungen zu Nachbardisziplinen der Kunstgeschichte entstehen und somit ein Diskurs auf interkultureller Ebene ermöglicht wird, ist ausgesprochenes Anliegen dieser Reihe.

Es bleibt zu wünschen, daß die verschiedenen Aspekte aufwerfenden Texte dem Leser in einem Wechsel von Standorten verschiedene Perspektiven eröffnen und durch das breite Spektrum der Publikationen die Kulturgeschichte an Profil gewinnt.

Der vorliegende Band II der Reihe widmet sich dem Feld der Reproduktionsgraphik um 1800. Der Autorin kommt das Verdienst zu, in diesem Rahmen Maria Katharina Prestel, die durchaus von Zeitgenossen ob ihrer Fähigkeiten und ihrer Schaffenskraft geschätzt war, als eigenständige Künstlerpersönlichkeit zu würdigen und ihre Rolle für die Verbreitung der Reproduktionsgraphik auch über ihre Teilhabe an den sogenannten Prestel-Drucken hinaus aufzuzeigen.

Dabei gelingt es der Autorin, den genderbezogenen Ansatz um den sozialhistorischen Kontext zu erweitern, indem sie den Blick auch auf die Ausbildungssituation und die zum Teil von Maria Katharina Prestel eingeführten neuen technischen Arbeitsbedingungen der Werkstatt lenkt.

Die Arbeit liefert neue Erkenntnisse zur Bewertung der Druckgraphik als Medium in einer neuen Ära der mehrfachen Reproduzierbarkeit, in welchem die Prestels mit ihren Mappenwerken und Kabinettzeichnungen zweifelsohne bereits durch neue Verfahrenstechniken brillierten und der reproduktiven Druckgraphik einen exklusiven Charakter zu geben vermochten – die Faksimiles der Prestels vermochten nicht nur den Sammlern begehrenswerte Objekte in hoher Qualität zu vermitteln, sondern sind selbst zu sammelnswerten Objekten geworden.

Mit ihrer Arbeit vermag Claudia Schwaighofer nicht nur einen Beitrag zum Umfeld der stets beachteten *Connaissance* um 1800 zu leisten und diese mit den Prestels zu kontextualisieren, sondern eröffnet auch Einblicke in die Entwicklungen der Sammelleidenschaft über elitäre Kreise hinaus und den Möglichkeiten des Erwerbs von Druckgraphiken bzw. den Anteil an transportiertem Wissen in den Prestel-Drucken. Das zum ersten Mal in diesem Band publizierte Werkverzeichnis bietet eine Grundlage, weitere und noch offen gebliebene Fragen der Forschung zu entdecken und das Œuvre der Maria Katharina Prestel weiter zu kontextualisieren.

Leipzig, im November 2006

Zita Ágota Pataki

2 Vorwort

Die monographische Behandlung des druckgraphischen Œuvres der Künstlerin Maria Katharina Prestel berührt mehrere Desiderate der kunsthistorischen Forschung zugleich. Die Untersuchung von Claudia Schwaighofer stellt zunächst einen Beitrag zu der seit einigen Jahrzehnten vermehrten Würdigung von Künstlerinnen und ihres jeweiligen Werkes dar. Darüber hinaus wird aufgrund der Tatsache, daß Maria Katharina Prestel ausschließlich im druckgraphischen Bereich tätig war, der Blick auf die Rolle von Frauen – nicht nur als aktive Künstlerinnen – in diesem künstlerischen Gebiet gelenkt.

Seit den Anfängen der druckgraphischen Künste hatten Frauen im familiären Bereich bzw. im Ehezusammenhang Aufgaben übernommen, die durch die spezifischen Besonderheiten der Kunstform Graphik bedingt waren. Erinnert sei hier nur an Dürers Mutter und seine Ehefrau Agnes, die für eine zeitgemäße Form des Vertriebs sorgten, indem sie auf den einschlägigen Messen in Nürnberg und Frankfurt die Holzschnitte und Kupferstiche des Künstlers verkauften. Volcxen Diericx, die Witwe des Antwerpener Stechers und ersten bedeutenden Graphikverlegers nördlich der Alpen, Hieronymus Cock, führte die internationalen Handelsbeziehungen des Verlagshauses „Aux Quatre Vents“ nach dem Tod ihres Mannes weiter. In den ersten Jahrhunderten der Graphikgeschichte bilden solche prominenten Beispiele die Ausnahme, da sie nur aufgrund der Bedeutung des Künstlers, mit dem sie verbunden sind, bekannt wurden, wenngleich anzunehmen ist, daß die Mitwirkung weiblicher Familienmitglieder in den Stecherwerkstätten, mit welchen Arbeitsaufgaben auch immer, bereits zu dieser Zeit keine absolute Ausnahme gewesen sein wird. Diese Praxis läßt sich vermehrt im England des 18. Jahrhunderts beobachten, wo zum Beispiel Mary Ryland und Susan Vivares als Witwen die bedeutenden Verlagshäuser jeweils gleichen Namens weiterführten, aber auch schon Töchter von Stechern, wie im Falle von Ann Taylor, als Kinder die Aufgabe übernahmen, die Druckplatten des Vaters zu ätzen. Mit der zunehmenden Nachfrage nach Druckgraphik reagierte der englische Markt u. a. mit einer Spezialisierung auf Motive und Funktionen der druckgraphischen Blätter, die auf den weiblichen Geschmack zugeschnit-

ten waren. Es gab auch eine ganze Reihe von Zeichnerinnen, die Vorlagen für graphische Blätter schufen.¹ Wie Timothy Clayton festgestellt hat, waren Künstlerinnen so wie in Paris auch in London regelrecht Mode geworden.²

Vor diesem Hintergrund stellt Maria Katharina Prestel eine Besonderheit dar, indem sie als Stecherin mit mindestens dem gleichen Erfolg wie ihr Ehemann Johann Gottlieb Prestel reüssiert und auch in der gleichen Weise wie er auftritt, indem sie ihre druckgraphischen Werke entsprechend mit ihrem Namen signiert. Dies ist umso wichtiger, als es sich bei den gemeinschaftlich von den beiden Eheleuten Prestel geschaffenen graphischen Mappenwerken mit Reproduktionen von Zeichnungen alter Meister um neue, besonders spezialisierte Verfahren handelte, die in der Art und Weise ihrer Anwendung in der Prestel-Werkstatt bis heute nicht hinreichend bekannt sind. Stets verbunden mit dem Namen Johann Gottlieb Prestel feierte die deutsche Kunstpresse mit patriotischem Stolz die Mappenwerke der Prestel und bemühte dabei den internationalen Vergleich mit Ploos van Amstel und Jean Baptiste Le Prince, während eine Erwähnung der Ehefrau die Ausnahme bleibt. So heißt es im „Journal zur Kunstgeschichte“ 1777 in den „Neusten Kunstnachrichten aus Deutschland“ in einem längeren Bericht über diese Zeichnungsreproduktionen nebenbei: „Viele dieser Zeichnungen sind von der geschickten Eheliebste [sic] unsers Künstlers, Frau Maria Katharina Prestelin, radiret.“³ Dabei braucht z. B. die Reproduktion mit „faksimilierter“ Goldhörung, die Maria Katharina Prestel von Jacopo Ligozzis Zeichnung „Die Wahrheit triumphiert über den Neid“ geschaffen hat, den internationalen Vergleich, wie mit dem Franzosen Louis-Marin Bonnet, der seit 1774 den Golddruck anwendete, nicht zu fürchten.

Eine Würdigung und Einordnung des Werkes der Maria Katharina Prestel ist mit dem Stichwort „Reproduktionsgraphik“ eng verbunden. Die qualitativ wertende Unterscheidung zwischen Originalgraphik und Reproduktionsgraphik, die lange den wissenschaftlichen Diskurs bestimmt hat, und auch in der Ausstellungspraxis der Graphischen Sammlungen sowie in Kunsthandel und Sammlerwesen wirksam ist, kristallisiert sich in der von Adam von Bartsch bekanntlich in seinem gleichnamigen 1821 abgeschlossenen Werk entwickelten Definition des „Peintre-Graveur“, des

¹ Timothy Clayton, *The English Print. 1688–1802*, New Haven, London 1997, S. 245–246.

² Clayton (wie Anm. 1), S. 275.

³ *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*, 4. Teil, 1777, S. 31.

„Maler-Radierers“, der nach seinen eigenen Erfindungen arbeitet. Ihm gegenüber steht der Reproduktionsstecher, der die Vorlagen des künstlerisch kreativen Erfinders „abkupfert“. Mit zunehmender Akzeptanz einer eigenständigen Bedeutung der Reproduktionsgraphik und ihrer historischen Einordnung im wissenschaftlichen Diskurs war in jüngerer Zeit ein Aufbrechen dieser Polarisierung gegeben und damit der Blick für in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht neue und interessante Fragestellungen freigelegt worden. Eine Definition des Begriffs der Reproduktionsgraphik wäre grundsätzlich in den jeweiligen Bezugsfeldern adäquat zu diskutieren. Dazu ist es nötig, die Ebene der Theorie und der Begriffsbildung auf einem soliden Fundament von historisch fundierten Einzeluntersuchungen zu installieren. Erst die entsprechenden Werke und Werkgruppen in ihrem jeweiligen historischen Umfeld betrachtet, erlauben Aussagen, die weiterführend in größere Kontexte eingebracht werden können. In diesem Zusammenhang ist die Betrachtung der Biographie und des Werkes einer Künstlerin wie Maria Katharina Prestel – jenseits des feministischen Ansatzes – von exemplarischer Bedeutung. In Leben und Werk der Nürnberger Stecherin verdichten sich wie in einem Prisma wesentliche Strukturen und Entwicklungen, die das Gebiet der Graphik, speziell der Reproduktionsgraphik, in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts prägen. Dies betrifft die Entwicklung und Optimierung neuer Techniken, wie die Aquatinta, in der Maria Katharina Prestel vorzugsweise gearbeitet hat. Die Erfindung dieser und weiterer druckgraphischer Techniken und die vielfältige Form ihrer Verwendung kulminieren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgrund von Interdependenzen, die sowohl Rezeptions- und Geschmacksfragen als auch das Publikations- und Vertriebswesen sowie ein aktuelles Bewußtsein für technische Fortschritte auch in den Künsten betreffen – um das komplexe Phänomen nur in wenigen Stichworten zu umreißen.

In Anbetracht der künstlerischen wie technischen Leistung, die die Eheleute Prestel in ihren Mappenwerken nach Altmeisterzeichnungen erbracht haben, wurde den Aktivitäten, die Maria Katharina Prestel nach ihrer Übersiedlung nach London entfaltete, bisher wenig Beachtung geschenkt. Die englische Hauptstadt war zu dieser Zeit die international wahrscheinlich bedeutendste Metropole der Graphikproduktion und des Graphikhandels. Nachdem durch die Auswirkungen des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges (1778–1783) auf Europa der englische Graphikhandel einen Niedergang erlebt hatte, florierte der internationale Markt wieder und selbst in Paris wurden englische Graphiken zu einer regel-

rechten Mode.⁴ In dieser Atmosphäre stellten die speziellen Fähigkeiten, die Maria Katharina Prestel mit ihren Zeichnungsreproduktionen unter Beweis gestellt hatte, ein besonderes Kapital dar, mit dem sie sich allerdings gegenüber einer großen Konkurrenz behaupten mußte. Das von Claudia Schwaighofer vorgelegte Werkverzeichnis der Graphiken Maria Katharina Prestels läßt eine Neuorientierung der Künstlerin in ihrem neuen Domizil erkennen, worauf die Autorin ausdrücklich hinweist. Die Zeichnungsreproduktionen, mit denen die Prestel in Deutschland führend waren, bilden nun die Ausnahme, der Schwerpunkt liegt in London auf der Reproduktion von Gemälden. Anders als bisher in der Literatur erwähnt, wo ausschließlich John Boydell als ihr Verleger genannt wird,⁵ arbeitet Maria Katharina Prestel, wie aus den Verlagsadressen auf den betreffenden Blättern ersichtlich, in England am häufigsten mit dem Verlagshaus Molteno Colnaghi zusammen. Die früheste Verlagsadresse auf den in England entstandenen Blättern Maria Katharina Prestels ist die des Verlags Torre & Co, die sich auf der 1788 publizierte Reproduktion des Gemäldes von Philipp Jakob Louthembourg mit der Ansicht einer Bleimine in Cumberland findet. Anthony Torre hatte enge Geschäftsverbindungen nach Paris, er war der wahrscheinlich wichtigste Agent der englischen Verleger in der französischen Hauptstadt und seine Exporte wurden dort von seinem Bruder Louis Torre vertrieben.⁶ 1785 nahm Torre Paul Colnaghi als Partner auf, der zuvor für ihn in Paris als Agent tätig gewesen war. 1788 übernahm Colnaghi von Torre die Geschäfte in London und führte den Verlag zunächst unter dem Namen Molteno Colnaghi, später nur Colnaghi, immer unter der Adresse 132 Pall Mall weiter. Bis 1794, dem Jahr ihres Todes, in dem die letzten beiden Gemäldereproduktionen Maria Katharina Prestels bei Colnaghi erschienen sind, hatte die Künstlerin seit ihren Anfängen in London kontinuierlich für diesen Verlag gearbeitet. Im Gegensatz zu den übrigen für eine Reihe anderer Verleger angefertigten Blättern, die weitgehend nach Werken zeitgenössischer englischer bzw. in England tätiger Künstler entstanden, handelt es sich bei den Gemälden, deren Reproduktionen Maria Katharina Prestel für Torre und Nachfolger schuf, so gut wie ausschließlich um Wiedergaben von Gemälden alter Meister aus englischem Privatbesitz. Dieses Segment stellte offenbar einen

⁴ Clayton (wie Anm. 1), besonders S. 274–278; Antony Griffiths, *English Prints in Eighteenth-century Paris*. In: *Print Quarterly*, Vol. XXII, No. 4, 2004, S. 375–396.

⁵ Ernst Rebel, *Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts*. Mittenwald 1981. S. 88; Clayton (wie Anm. 1), S. 277.

⁶ Clayton (wie Anm. 1), S. 278.

konstanten Posten in dem Sortiment des Verlagshauses dar, auf den die Nürnberger Stecherin spezialisiert war und für das es einen internationalen Abnehmerkreis gegeben haben wird. Bereits 1781 hatte das „Journal zur Kunstgeschichte“ berichtet, daß Johann Gottlieb Prestel entschlossen sei, die Gemälde Adrians van der Werff, die sich in der Kurfürstlichen Galerie zu Düsseldorf befinden „in einer ganz besonderen Manier nach und nach herauszugeben“⁷ und Maria Katharina Prestel hatte schon in Deutschland vereinzelt Gemäldereproduktionen angefertigt. Während Johann Gottlieb Prestel sich schwer tat, seine Gemäldereproduktionen auf dem deutschen Markt zu etablieren, reüssierte Maria Katharina Prestel in London mit ihren Fähigkeiten, Gemälde – wahrscheinlich in der „ganz besonderen (Prestel) Manier“ – mit druckgraphischen Mitteln wiederzugeben. Dieser Erfolg war sicherlich nicht nur ihrer Kunstfertigkeit geschuldet sondern auch dem Umstand, daß sie diese in ein Netzwerk geeigneter Vertriebsmöglichkeiten einbringen konnte, die international wirksam waren.

Gut recherchierte monographische Untersuchungen und Werkverzeichnisse speziell zu den in den graphischen Künsten reproduzierend tätigen Künstlern des 18. Jahrhunderts bilden weiterhin die Ausnahme, was das Arbeiten auf diesem Gebiet mit seinen vielfältigen Fragestellungen, die sich zunehmend eröffnen, erschwert. Mit der nun vorliegenden Monographie über Maria Katharina Prestel konnte eine wichtige Lücke geschlossen werden.

Christiane Wiebel

⁷ (Wie Anm. 3) 10. Teil, 1781, S. 86.

3 Danksagung

Die vorliegende Publikation entstand 2001 als Magisterarbeit bei Prof. Dr. Robert Stalla und Prof. Dr. Steffi Roettgen am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Für die stetige Unterstützung während meiner Arbeit möchte ich mich bei beiden herzlich bedanken. Des Weiteren danke ich meiner Herausgeberin, Frau Dr. Zita Ágota Pataki, und den Mitarbeitern des *Ibidem*-Verlags, im Besonderen Frau Jessica Haunschild, Frau Valerie Lange und Herrn Christian Schön, für die Betreuung der Publikation.

Außerdem möchte ich allen danken, die so freundlich waren, mir sämtliche Werke der Künstlerin Prestel zur Verfügung zu stellen. Es seien namentlich genannt Frau Dr. Christiane Wiebel, Kunstsammlungen der Veste Coburg, die Mitarbeiter der Graphischen Sammlung des Kunstmuseums Düsseldorf sowie des British Museum London, Department of Prints and Drawings, Frau Dr. Doosry und Herr Dr. Schoch, Graphische Sammlung Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Herr Dr. Kaulbach, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Herr Dr. Mende, Graphische Sammlung Nürnberg sowie Frau Muske und Frau Seuß, Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste München. Mein besonderer Dank gilt den Mitarbeitern der Staatlichen Graphischen Sammlung, Herrn Dr. Achim Riether, Frau Tomaschek, Herrn Flassak, Herrn Graßl, Herrn Schlapansky und Herrn Staat. Ebenso möchte ich mich bei Frau Dr. Dagmar Walden bedanken, die mir stets mit gutem Rat zur Seite stand. Last but not least danke ich meiner Mama Margot Weber und Christoph Sahm, die immer für mich da sind.

München, im November 2006

4 Einleitung

„endlich erblickte ich eine fremde Frau, welche mit ihrem Begleiter eine Menge Landschaften vor sich betrachtete. Als ich hörte, daß sie deutsch sprach, so redete ich sie an, und bemerkte ihre Freude, mich hier anzutreffen: – Mit angenehmer Überraschung bekam ich Madam Prestel in London, und gerade in dem Gebiete ihres Kunstgeistes zu sehen. – Herr Boydell sprach mit Achtung von ihrem Talent, und ich wünschte, daß diese edle Nation dieser schätzbaren und großen Künstlerin Gerechtigkeit erweisen möge.“⁸

Mit diesen Worten schilderte die deutsche Schriftstellerin Sophie de la Roche (1730–1805) eine Begegnung während ihres Besuches am 28. September 1786⁹ im Hause des berühmten Londoner Verlegers John Boydell (1719–1804), für den die aus Deutschland stammende Graphikerin Maria Katharina Prestel (1747–1794) häufig tätig war.

Zu diesem Zeitpunkt konnte Maria Katharina Prestel (Abb. 1) bereits auf eine erfolgreiche Laufbahn als Reproduktionsgraphikerin zurückblicken. Denn in Deutschland hatten sie und ihr Mann Johann Gottlieb Prestel (1739–1808) durch die sog. Prestel-Drucke bereits einen hohen Bekanntheitsgrad erlangt. Beide widmeten sich der Reproduktion von Zeichnungen anderer Künstler aus verschiedenen Epochen, die sie »in der Handzeichnungsmanier täuschend ähnlich« nachzuahmen wussten. Diese Blätter, welche die Prestels vornehmlich mit Hilfe der Aquatintatechnik herstellten, werden heute allgemein als »Faksimiledrucke« bezeichnet. Sie erlebten im 18. Jahrhundert ihre große Blütezeit und sind seitdem beständig weiterentwickelt worden.

In den acht Jahren, die Maria Katharina Prestel von 1786 bis 1794 in London verbrachte, hatte sich das Spektrum ihrer reproduzierenden Tätigkeit erweitert: nicht mehr die Zeichnungen Dürers, Carraccis oder Parmigianinos waren es, die sie reproduzierte. Vielmehr zählte nun die

⁸ DE LA ROCHE 1791, S. 459.

⁹ Wie in der Sekundärliteratur belegt ist, reiste de la Roche 1786 nach London, zwei Jahre später wurde ihr Tagebuch erstmals veröffentlicht. Vgl. WIEDE-BEHRENDT 1987, S. 436.

4 Einleitung

Wiedergabe von Gemälden wie zum Beispiel denen des Thomas Gainsborough (1727–1788) zu ihren Hauptaufgaben. Der Bericht von Sophie de la Roche bringt Begeisterung für Prestel zum Ausdruck, aber auch eine sorgenvolle Skepsis darüber, ob die Leistungen dieser »großen Künstlerin« in England auch wirklich angemessen gewürdigt werden. Kann eine persönliche Stellungnahme eines interessierten Laien als repräsentativ gelten für die Sichtweise gewisser gesellschaftlicher Kreise auf eine erfolgreiche reproduzierende Graphikerin im 18. Jahrhundert? Welche Funktion und Bedeutung kam dem Œuvre der Maria Katharina Prestel im Rahmen der damaligen Kunstproduktion zu? Von ihr sind insgesamt 96 Graphiken überliefert,¹⁰ von denen lediglich vier Drucke nach eigener Invention geschaffen wurden.¹¹ Es gilt zu klären, auf welche Art und Weise Maria Katharina Prestel die druckgraphischen Techniken nutzte, auf deren Beherrschung sich ihr Ruhm begründete. Daraus kann ein tieferes Verständnis sowohl ihrer Reproduktionsgraphik und deren Rezeption durch ihre Zeitgenossen als auch ihrer Rolle als Künstlerin des 18. Jahrhunderts erlangt werden.

4.1 Forschungsstand

Untersucht man die Forschungsliteratur zum Thema Prestel, so ist zunächst festzustellen, dass in den älteren Publikationen stets vom Künstlerehepaar Johann Gottlieb und Maria Katharina Prestel gesprochen wird. Erst in der neueren Literatur der 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts wird Maria Katharina Prestel als eigenständige Künstlerin gewürdigt.

Erstmals erwähnt Olgerd Grosswald das Künstlerehepaar Prestel in der 1912 veröffentlichten Dissertation *Der Kupferstich des 18. Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg*.¹² Beiden Künstlern bescheinigt Grosswald gebührenden Erfolg und Können und spricht im Fall des Mappenwerks *Praunsches Kabinett* sogar von »ausgezeichneten Blättern«, wobei er Maria Katharina Prestel lediglich als tüchtige, ihrem Gatten helfende Frau bezeichnet.¹³ Der Autor vertritt die Ansicht, dass bei der Tätigkeit des

¹⁰ Nagler gibt ihr Œuvre mit nur insgesamt 73 Blättern an, in anderen Handbüchern differieren die Zahlen ebenso. Vgl. NAGLER 1835–1852, Bd. 13, Nr. 1–73. In dieser Arbeit werden nur die Blätter verzeichnet, die auch heute noch in den Kupferstichkabinetten nachgewiesen werden konnten, also insgesamt 96 Stück.

¹¹ Es handelt sich um vier Baumstudien, die einzig in der Staatlichen Graphischen Sammlung München vorhanden sind (vgl. Werkverzeichnis Nr. 60–63).

¹² GROSSWALD 1912.

¹³ Vgl. GROSSWALD 1912, S. 52.

Reproduktionsstechers Prestel die Leistung vor allem in der technischen Gewandtheit läge und letztlich in dem Verdienst, seltene Zeichnungen durch deren Reproduktion einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben. Insgesamt widmet Grosswald den Prestels lediglich eine Seite in seiner Studie, wobei nur wenige Schlagwörter zum Thema aufgeworfen werden. Eine eingehende Analyse wird hingegen nicht anstrebt.

Nach Grosswald klafft in der Literatur eine jahrzehntelange Lücke. Erst Ende der 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts schenkt die Forschung dem Künstlerehepaar Prestel wieder Beachtung. Die grundlegende Arbeit zum Thema Johann Gottlieb und Maria Katharina Prestel ist die 1979 als Dissertation in München vorgelegte und 1981 veröffentlichte Arbeit von Ernst Rebel zum Thema *Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts*.¹⁴ Hier werden erstmals die »Prestel-Drucke« im Rahmen der Diskussion um die reproduzierende Druckgraphik im 18. Jahrhundert in Deutschland einer ausführlicheren Bearbeitung unterzogen.

Aufgrund des umfassenden Ansatzes von Ernst Rebel, die gesamte deutsche Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts und den Übergang zur Lithographie am Ende desselben Jahrhunderts zu beleuchten und zu analysieren, bleibt die Behandlung der Prestelwerke zwangsläufig summarisch. Rebel erläutert im Anschluss an einführende biographische und bibliographische Ausführungen nicht nur die drei gemeinsam publizierten Mappenwerke, das *Praunsche Kabinett*, das *Schmidtsche Kabinett* und das *Kleine Kabinett*, sondern versucht auch mit Hilfe dreier ausgewählter Beispiele das besondere Druckverfahren und die Intentionen der Prestels zu erläutern. Anschließend werden die späteren Gemäldereproduktionen des Johann Gottlieb Prestel, nachdem sich seine Frau alleine nach England begeben hatte, und schließlich das Gesamtwerk der Prestels in den Reproduktionskontext des 18. Jahrhunderts eingeordnet.

Bis zum jetzigen Zeitpunkt hat die Forschungsliteratur zum Thema Prestel keine neuen Aspekte herausgearbeitet. Die auf Rebel folgenden Publikationen spiegeln im Wesentlichen dessen Forschungsstand wider ohne Neues zu leisten.¹⁵

Im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg wurde 1994 eine Ausstellung zum Thema *Die Kunst des Sammelns* gezeigt, in welcher die Sammlung des Kaufmanns Paulus Praun (1548–1616) präsentiert wur-

¹⁴ REBEL 1981.

¹⁵ Vgl. AUSST. KAT. TÜBINGEN 1994, S. 29 ff. Vgl. ebenso AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 1988, S. 116 ff.

4 Einleitung

de. Seine Zeichnungsbestände dienten den Prestels als Vorlagen für das *Praunsche Kabinett*, das sie ab 1776 veröffentlichten. Im Rahmen der Nürnberger Ausstellung fanden auch die Prestelschen Drucke Erwähnung, wobei eher kurz auf die Bedeutung des Mappenwerkes selbst eingegangen wurde.¹⁶ Zahlreiche Zeichnungen der Sammlung Praun wurden in diesem Zusammenhang untersucht und oftmals neu zugeschrieben, die im 18. Jahrhundert Gegenstand der Prestelschen Reproduktionsgraphiken gewesen waren.

Auch die 1995 publizierte Dissertation von Kathrin Achilles-Syndram erscheint in unserem Kontext von entscheidender Bedeutung.¹⁷ Mit der Sichtung und Erforschung der Zeichnungssammlung des Paulus Praun, deren Blätter lange Zeit von der Forschung unbeachtet im Museum der Bildenden Künste in Budapest gelegen hatten, leistete Kathrin Achilles-Syndram einen grundlegenden Beitrag zur Erforschung von Zeichnungssammlungen des frühen 17. Jahrhunderts. Die Analyse der betreffenden Zeichnungen aus der Praunschen Sammlung liefern wichtige Informationen für die Beurteilung der Druckgraphiken des *Praunschen Kabinetts* der Prestels. Achilles-Syndrams Ausführungen, mit einem Blick auf die Mappenwerke selbst, machen direkte Vergleiche zwischen den zeichnerischen Vorlagen und den Reproduktionen möglich.¹⁸

In der 1998 veröffentlichten Dissertation von Heidrun Ludwig über die Nürnberger naturgeschichtliche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts wird ein typisches Betätigungsfeld für Künstlerinnen, nämlich die Blumen- und Stillebenmalerei, ausführlich analysiert und anhand eines Katalogteils sowie Kurzbiographien der Malerinnen aus dem Nürnberger Raum ergänzt.¹⁹ In diesem Zusammenhang findet auch Maria Katharina Prestel Erwähnung, da sie ein Blatt fertigte, das eine botanische Darstellung zum Thema hatte. Ludwig sucht mittels dieser Veröffentlichung das Desiderat einer oft vernachlässigten und unterschätzten Gattung der Malerei zu decken und zudem nach der Entstehungsgeschichte und den Bedeutungsfunktionen naturkundlicher Malerei zu fragen, die offensichtlich über das rein Dekorative weit hinausreichen. Zudem leistet sie durch die Analyse der Werke einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der sog. »Frauen-

¹⁶ AUSST. KAT. NÜRNBERG 1994.

¹⁷ ACHILLES-SYDRAM 1995.

¹⁸ Bei dem Vergleich zwischen Vorlage und Reproduktion handelt es sich nicht immer um einen bildlichen, da die Dissertation auf Microfiche ohne Abbildungen veröffentlicht wurde.

¹⁹ LUDWIG 1998.

kunst« und zeigt exemplarisch am Fall der Künstlerfamilie Dietzsch die Arbeitssituation der Nürnberger Künstlerinnen im 18. Jahrhundert auf.

Im Rahmen der Künstlerinnen-Forschung findet Maria Katharina Prestel auch im Gothaer Ausstellungskatalog von 1999 *Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850* Erwähnung.²⁰ Themen wie Ausbildungschancen, Freundschaftskult unter Malerinnen, Goethes Haltung gegenüber Künstlerinnen, die Ausbildung an den deutschen Akademien und Italienreisen werden ausführlich erörtert. Die Essays bieten neue Ansätze zum besseren Verständnis der Stellung von Künstlerinnen in dieser Epoche. Maria Katharina Prestel ist hier lediglich mit drei Werken und ihrer Biographie vertreten und spielt auch in diesem Rahmen eher eine marginale Rolle.

4.2 Zielsetzung

Aus dem geschilderten Forschungsstand geht deutlich hervor, welche Lücken noch in der Literatur zum Werk von Maria Katharina Prestel bestehen. In dieser Arbeit soll in einem ersten Schritt die Biographie der Maria Katharina Prestel erarbeitet und gleichzeitig ihre Ausbildung näher beleuchtet werden, was bis jetzt nur in Form von kurzen Lexikonartikeln oder Katalogbeiträgen erfolgte. Ein weiterer Schritt soll Klarheit über die Hintergründe schaffen, die im Deutschland des 18. Jahrhunderts bestanden, sich als Künstlerin, sei es auf dilettantischer oder professioneller Ebene, zu betätigen. Erst auf dieser Grundlage ist eine objektive Bewertung des Werdegangs der Maria Katharina Prestel möglich.

Im zweiten Kapitel werden die Voraussetzungen für Reproduktionen nach Zeichnungen geklärt, die sich sowohl auf eine theoretische Basis stützen als auch in dem Sammelverhalten von Privatpersonen jener Zeit begründet sind. Anschließend werden kurz die wichtigsten Reproduktionswerke des 18. Jahrhunderts in Europa vorgestellt, eine weitere Voraussetzung für die Analyse des gemeinsamen Œuvres des Ehepaares Prestel. Deren Mappenwerke werden im dritten Kapitel in ihrer Zusammensetzung, Erscheinungsform und der Arbeitsteilung zwischen Maria Katharina und Johann Gottlieb Prestel vorgestellt und ausgewertet.

Im vierten und zentralen Kapitel wird das Gesamtwerk der Maria Katharina Prestel einer Einzelanalyse unterzogen, die bis auf einige zaghafte Einzelblattbesprechungen noch nie systematisch vorgenommen wurde. Im

²⁰ AUSST. KAT. GOTHA 1999.

4 Einleitung

Rahmen dieser Untersuchung werden ihre Arbeiten in zwei Gruppen unterteilt: zur Ersten gehören die in Deutschland entstandenen Zeichnungsreproduktionen, die zweite Gruppe bilden die Gemäldereproduktionen aus der englischen Periode.

Abschließend wird Maria Katharina Prestels gesamtes künstlerisches Schaffen kritisch beurteilt, um so zu einer wissenschaftlichen Einordnung innerhalb der Reproduktionsgraphik im 18. Jahrhundert in Deutschland zu gelangen.

Im Werkverzeichnis werden erstmals die gesamten Druckgraphiken, die sich eindeutig als die von Prestels Hand identifizieren lassen, in kurzen Texten vorgestellt und alphabetisch nach den Namen der Künstler geordnet, von denen die Originalzeichnungen stammen, welche sie reproduzierte. Dabei handelt es sich um 96 druckgraphische Blätter aus den Kupferstichkabinetten Coburg, Frankfurt am Main, München, Nürnberg und Stuttgart sowie London, die Zeugnis über die Produktivität der Künstlerin ablegen.