LMU
LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

Studienabschlussarbeiten
Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Schwaighofer, Claudia:

Das druckgraphische Werk der Maria Catharina Prestel (1747–1794)

Magisterarbeit, 2003

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

https://doi.org/10.5282/ubm/epub.50

LMU
LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

Studienabschlussarbeiten
Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Claudia Schwaighofer:

Das druckgraphische Werk der Maria Catharina Prestel (1747–1794)

Magisterarbeit, 2003

Gutachter: Robert Stalla

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-50-4

Das druckgraphische Werk der Maria Catharina Prestel (1747–1794)

Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
eines Magister Artium am Institut für Kunstgeschichte
der Ludwig-Maximilians-Universiät München

vorgelegt von
Claudia Schwaighofer
Pläntschweg 78
81247 München

Danksagung

Die vorliegende Publikation entstand 2001 als Magisterarbeit bei Prof. Dr. Robert Stalla am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Für die stetige Unterstützung während meiner Arbeit möchte ich mich ganz besonders herzlich bei Herrn Prof. Dr. Stalla und Frau Prof. Dr. Steffi Roettgen bedanken. Des Weiteren danke ich den Herausgebern der neuen Schriftenreihe des Instituts für Kunstgeschichte, Herrn Dr. Günter Heischmann, Herrn Prof. Dr. Hubertus Kohle und Herrn Prof. Dr. Winfried Schulze für die Möglichkeit, meine Magisterarbeit zu veröffentlichen.

Außerdem möchte ich allen danken, die so freundlich waren, mir sämtliche Werke der Künstlerin Prestel zur Verfügung zu stellen. Es seien genannt Frau Dr. Doosry und Herr Dr. Schoch, Graphische Sammlung Germanisches Nationalmuseum, 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 ganz besonderer Dank gilt den Mitarbeitern der Staatlichen Graphischen Sammlung: Frau Tomaschek, Herrn Flassak, Herrn Graßl, Herrn Schlapansky und Herrn Staat. Last but not least möchte ich mich bei Frau Dr. Dagmar Walden-Awodu bedanken, die mir stets mit gutem Rat zur Seite stand.

München, Juni 2003

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung 4
1.1. Forschungsstand ... 5
1.2. Zielsetzung ... 8
II. Biographie und Werdegang der Maria Catharina Prestel 10
2.1. Biographie der Maria Catharina Prestel ... 10
2.2. Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten einer Künstlerin im 18. Jahrhundert ... 16
2.2.1. Voraussetzungen für eine künstlerische Laufbahn ... 17
2.2.2. Privater Zeichenunterricht ... 18
2.2.3. Öffentliche Zeichenschulen Ende des 18. Jahrhunderts ... 19
2.2.4. Atelierausbildung ... 21
2.2.5. Zulassung zur Akademie ... 22
2.2.6. „Feminine“ Themengebiete in der Kunst ... 23
2.2.7. Arbeitsmöglichkeiten einer Künstlerin ... 24
2.2.8. Trennung von Dilettantismus und Profession ... 24
2.3. Resumée: Parallelen und Unterschiede zum Werdegang der Maria Catharina Prestel ... 25
III. Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen 27
3.1. Voraussetzungen für die Aufwertung der Zeichnungen ... 27
3.2. Privates Sammeln von Zeichnungen und Druckgraphiken ... 30
3.2.1. Ordnen einer Sammlung ... 32
3.2.2. Reproduktionsgraphik als Ersatz für das Original? ... 33
3.3. Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen in Europa im Überblick ... 34
IV. Die Druckgraphiken der Maria Catharina Prestel: Ihr Werk in Deutschland 36
4.1. Reproduktionstechnik: Die Aquatinta ... 36
4.2. Maria Catharina Prestels Graphikblätter in deutschen Mappenwerken ... 38
4.2.1. Praunsches Kabinett (1776–1780) ... 38
4.2.1.1. Auftragslage ... 39
4.2.1.2. Präsentationsform der Mappe ... 40
4.2.1.3. Zusammensetzung der Mappe ... 42
4.2.2. Schmidtsches Kabinett (1779–1782) ... 43
4.2.2.1. Auftragslage ... 43
4.2.2.2. Präsentationsform der Mappe ... 44

4.2.2.3. Zusammensetzung der Mappe..... 45
4.2.3. Kleines Kabinett (1782–1785)..... 46
4.2.3.1. Auftragslage..... 46
4.2.3.2. Präsentationsform der Mappe..... 46
4.2.3.3. Zusammensetzung der Mappe..... 47
4.3. Resumée zu den drei Prestelschen Mappenwerken..... 48
4.4. Die Werke der Prestels im Urteil der Zeitgenossen..... 49
4.5. Zusammenarbeit von Maria Catharina und Johann Gottlieb Prestel..... 51
V. Ausgewählte Beispiele des Œuvres von Maria Catharina Prestel 53
5.1. Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen..... 54
5.1.1. Federzeichnungen..... 54
5.1.1.1. „Heilige Anna Selbdritt“ nach Albrecht Dürer (1471–1528)..... 55
5.1.1.2. „Schreitende Frau“ nach Martin Schongauer (1450–1491)..... 56
5.1.1.3. „Tod des Adonis“ nach Giulio Romano (1499–1546) 57
5.1.1.4. „Bad der Venus“ nach Annibale Carracci (1560–1609)..... 58
5.1.1.5. Zusammenfassung..... 59
5.1.2. Federzeichnungen auf farbigem Papier..... 60
5.1.2.1. „Geburt Christi“ nach einem unbekannten Meister von 1548..... 60
5.1.2.2. „Mund der Wahrheit“ nach Albrecht Altdorfer (1480–1538)..... 62
5.1.3. Lavierte Federzeichnungen..... 64
5.1.3.1. „Himmlische Glorie“ nach Luca Cambiaso (1527–1585)..... 65
5.1.3.2. „Bauern in einer Schenke“ nach Adriaen van Ostade (1610–1685)..... 66
5.1.4. Pinselzeichnungen..... 68
5.1.4.1. „Anbetung der Trinität“ nach Franciabigio (1482–1525)..... 68
5.1.5. Rötelzeichnungen..... 70
5.1.5.1. „Alte lesende Frau“ nach Gerrit Dou (1613–1675).... 71
5.1.6. Kreidezeichnungen auf farbigem Papier..... 72

5.1.6.1. „Landschaft mit Reiter und Wanderer“ nach Nicolaes Berchem (1620–1683) ... 73
5.1.7. Mehrfarbige Zeichnungen ... 74
5.1.7.1. „Die Wahrheit triumphiert über den Neid“ nach Jacopo Ligozzi (1547–1627) ... 74
5.1.7.2. „Venus und Cupido“ nach Francesco Mazzola gen. Il Parmigianino (1503–1540) ... 76
5.1.8. Beurteilung der Reproduktion nach Zeichnungen von Maria Catharina Prestel ... 80
5.2. Maria Catharina Prestels Werke in England ... 81
5.2.1. Die Wahl Londons als neuen Wohnsitz ... 82
5.2.2. Der Graphikmarkt im England des 18. Jahrhunderts ... 82
5.2.3. Die Gemäldereproduktionen nach Künstlern des 18. Jahrhunderts ... 84
5.2.3.1. „Gainsborough’s Forest“ nach Thomas Gainsborough (1727–1788) ... 85
5.2.3.2. „Vue de la Perte du Rhône“ nach Louis Bélanger (1736–1816) ... 86
5.2.3.3. „Retreating Shower“ nach William Hodges (1744–1797) ... 88
5.2.3.4. Zusammenfassung ... 89
5.2.4. Die Reproduktion nach Gemälden des 17. Jahrhunderts ... 90
5.2.4.1. „Hobbema’s Village“ nach Meindert Hobbema (1638–1709) ... 90
5.2.4.2. „Evening“ nach Frederick Moucheron (1633–1686) ... 91
5.2.4.3. Zusammenfassung ... 92

VI. Das Werk im Kontext der reproduzierenden Druckgraphik des 18. Jahrhunderts 94
6.1. Schlussbetrachtung ... 95
VII. Literaturverzeichnis 97
VIII. Abbildungsverzeichnis 105

I. 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.“[1]

Mit diesen Worten schilderte die deutsche Schriftstellerin Sophie de la Roche (1730–1805) eine Begegnung während ihres Besuches am 28. September 1786[2] im Hause des berühmten Londoner Verlegers John Boydell (1719–1804), für den die aus Deutschland stammende Graphikerin Maria Catharina Prestel (1747–1794) häufig tätig war.

Zu diesem Zeitpunkt konnte Maria Catharina Prestel 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“ schon einen hohen Bekanntheitsgrad erlangt. Beide widmeten sich der Reproduktion von Handzeichnungen 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 als „Faksimiledrucke“ bezeichnet. Sie erlebten im 18. Jahrhundert ihre große Blütezeit und sind seitdem beständig weiterentwickelt worden.

In den acht Jahren, die Maria Catharina Prestel von 1786 bis 1794 in London verbrachte, hatte sich das Spektrum ihrer reproduzierenden Tätigkeit erweitert, denn die Wiedergabe von Gemälden verschiedener Provenienz zählte dort zu ihren Hauptaufgaben. Der Bericht Sophie de la Roches 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

[1] Roche, Sophie de la: Tagebuch einer Reise durch Holland und England. 2. Aufl., Offenbach am Main 1791, S. 459. Im Folgenden zitiert als: *de la Roche 1791.*

[2] Wie in der Sekundärliteratur belegt ist, reiste de la Roche 1786 nach London, erst 1788 wurde ihr „Tagebuch“ erstmals veröffentlicht. Vgl. Wiede–Behrendt, Ingrid: Lehrerin des Schönen, Wahren und Guten: Literatur und Frauenbildung im ausgehenden 18. Jahrhundert am Beispiel Sophie von la Roche. Frankfurt am Main/Bern/New York 1987 (Europäische Hochschulschriften, Bd. 997), S. 436.

der Maria Catharina Prestel im Rahmen der damaligen Kunstproduktion zu? Von ihr sind insgesamt 96 Reproduktionen überliefert,[3] von denen lediglich vier Drucke nach eigener Invention geschaffen wurden.[4] Es gilt zu klären, auf welche Art und Weise Maria Catharina 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.

1.1. Forschungsstand

Untersucht man die Forschungsliteratur zum Thema Prestel, so ist zunächst festzustellen, dass in den älteren Publikationen das Künstlerehepaar Johann Gottlieb und Maria Catharina Prestel stets zusammen genannt wird. Erst in der neueren Literatur der 90er–Jahre des 20. Jahrhunderts wird Maria Catharina 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“.[5] Beiden Künstlern bescheinigt Grosswald gebührenden Erfolg und Können und spricht im Fall des Mappenwerks „Praunsches Kabinett“ sogar von „ausgezeichneten Blättern“, wobei er Maria Catharina Prestel lediglich als tüchtige, ihrem Gatten helfende Frau bezeichnet.[6] Der Autor vertritt die Ansicht, dass bei der Tätigkeit des Reproduktionsstechers Prestel die Leistung vor allem in der technischen Gewandtheit läge und letzlich in dem Verdienst, seltene Handzeichnungen durch deren Reproduktion einer breiten Öffentkeit zugänglich gemacht zu haben. Insgesamt widmet Grosswald den Prestels lediglich eine Seite in seiner Studie, wobei einige 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

[3] Nagler gibt ihr Œuvre mit nur insgesamt 73 Blättern an, in anderen Handbüchern differieren die Zahlen ebenso. Vgl. Nagler, Georg K.: Neues allgemeines Künstler–Lexikon oder Nachrichten von dem Leben (...) 3. Aufl., Nachdruck d. Ausgabe 1835–52, 25 Bde., Leipzig 1924. Hier: Bd. 13, Nr. 1–73. In dieser Arbeit werden nur die Blätter verzeichnet, die in den Kupferstichkabinetten tatsächlich noch nachgewiesen werden konnten, also insgesamt 96 Stück.

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

[5] Grosswald, Olgerd: Der Kupferstich des XVIII. Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg. Dissertation, München 1912. Im Folgenden zitiert als: *Grosswald 1912.*

[6] Vgl. Grosswald 1912, S. 52.

70er–Jahre des 20. Jahrhunderts schenkt die Forschung dem Künstlerehepaar Prestel wieder Beachtung. Die grundlegende Arbeit zum Thema Johann Gottlieb und Maria Catharina 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".[7] 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 anhand 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.[8]

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 wurde. Seine Zeichnungsbestände dienten den Prestels als Vorlagen für das Faksimile–Mappenwerk „Praunsches Kabinett", das sie ab 1776 als Zeichnungsfaksimile veröffentlichten. Im Rahmen der Nürnberger Ausstellung fanden auch die Prestelschen Faksimiledrucke Erwähnung, wobei eher

[7] Rebel, Ernst: Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts. Dissertation, Mittenwald 1981. Im Folgenden zitiert als: *Rebel 1981.*

[8] Vgl. Michels, Anette (Hrsg.): Invenit et Incidit. Druckgraphik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts nach Handzeichnungen. Eine Ausstellung aus eigenem Besitz im Benutzerraum der Graphischen Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Eberhard–Karls–Universität Tübingen. Juli-Dezember 1994. Stuttgart 1994. S. 29 ff. Schmidt–Linsenhoff, Viktoria/ Wettengl, Kurt (Hrsg.): Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830. Historisches Museum Frankfurt am Main 1988, S. 116 ff. Dort werden sogar Textpassagen von Rebel wörtlich (!) ohne Zitatangaben übernommen. Im Folgenden zitiert als: *Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1988*.

kurz auf die Bedeutung des Mappenwerkes selbst eingegangen wurde.[9] Man identifizierte jedoch in diesem Zusammenhang zahlreiche Zeichnungen aus der Sammlung Praun, die damals Gegenstand der Prestelschen Reproduktionsgraphiken gewesen waren.

Auch die 1995 publizierte Dissertation von Kathrin Achilles–Syndram erscheint in unserem Kontext von entscheidender Bedeutung.[10] 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 Praun–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.[11]

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 Stilllebenmalerei, ausführlich analysiert und anhand eines Katalogteils sowie Kurzbiographien der Malerinnen aus dem Nürnberger Raum ergänzt.[12] In diesem Zusammenhang findet auch Maria Catharina 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. „Frauenkunst“ und zeigt exemplarisch am Fall der Künstlerfamilie Dietzsch die Arbeitssituation der Nürnberger Künstlerinnen im 18. Jahrhundert auf.

[9] Kunst des Sammelns: Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 3.3.–15.5.1994, Nürnberg 1994. Im Folgenden zitiert als: *Kat. Ausst. Nürnberg 1994*.

[10] Achilles–Syndram, Kathrin: Die Zeichnungssammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus II. Praun (1548–1616). Versuch einer Rekonstruktion. Berlin 1995 (Mikrofiche-Ausg.). Im Folgenden zitiert als: *Achilles–Syndram 1995*.

[11] Bei dem „Vergleich“ zwischen Vorlage und Reproduktion handelt es sich nicht immer um einen bildlichen, da die Dissertation nur auf Microfiche ohne Abbildungen veröffentlicht wurde.

[12] Ludwig, Heidrun: Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert. Marburg a. d. Lahn 1998 (Acta Biohistorica. Schriften aus dem Museum und Forschungsarchiv für die Geschichte der Biologie Bd. 2). Im Folgenden zitiert als: *Ludwig 1998.*

Im Rahmen der Künstlerinnen–Forschung findet Maria Catharina Prestel auch im Gothaer Ausstellungskatalog von 1999 „Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe–Zeit zwischen 1750 und 1850“ Erwähnung.[13] 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 Catharina Prestel ist hier lediglich mit drei Werken und ihrer Biographie vertreten und spielt auch in diesem Rahmen eher eine marginale Rolle.

1.2. Zielsetzung

Aus dem geschilderten Forschungsstand geht deutlich hervor, welche Lücken noch in der Literatur zum Werk von Maria Catharina Prestel bestehen. In dieser Arbeit soll in einem ersten Schritt die Biographie [1. Kapitel] der Maria Catharina Prestel erarbeitet und gleichzeitig ihre Ausbildung näher beleuchtet werden, was bis jetzt nur in Form von kurzen Lexikonartikeln oder Katalogtexten 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 Catharina Prestel möglich.

Im zweiten Kapitel werden die Voraussetzungen für Reproduktionen nach Handzeichnungen 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 Catharina und Johann Gottlieb Prestel vorgestellt und ausgewertet.

Im vierten und zentralen Kapitel dieser Arbeit wird das Gesamtwerk der Maria Catharina Prestel einer Einzelanalyse unterzogen, die bis auf einige zaghafte Einzelblattbesprechungen noch nie systematisch vorgenommen wurde. Im Rahmen dieser Untersuchung werden ihre Arbeiten in zwei Gruppen unterteilt: zur Ersten gehören die in Deutschland entstandenen Zeichnungsreproduktionen, die zweite Gruppe bil-

[13] Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe–Zeit zwischen 1750 und 1850. Ausstellung im Schloßmuseum Gotha 1.4.–18.6.1999, Gotha 1999. Im Folgenden zitiert als: *Kat. Ausst. Gotha 1999.*

den die Gemäldereproduktionen aus der englischen Periode.
Abschließend wird Maria Catharina Prestels gesamtes künstlerisches Schaffen kritisch beurteilt, um so zu einer wissenschaftlichen Einordnung innerhalb der Reproduktionsgraphik im 18. Jahrhundert in Deutschland zu gelangen.

In einem dem Textband angeschlossenen 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.

II. Biographie und Werdegang der Maria Catharina Prestel

Von Maria Catharina Prestel sind keinerlei autobiographische Schriften erhalten, in den zeitgenössischen Quellen wurde ihr Leben meistens sehr knapp und vorwiegend in Verbindung mit ihrem Mann beschrieben. Ebenso kurz äußern sich die Autoren verschiedener Lexikoneinträge und anderer Veröffentlichungen über Maria Catharina Prestel. Neben widersprüchlichen oder falschen Angaben zu ihrer Person[14] und ihrem Werk[15] beschränken sich die Kommentare auf Chiffren wie beispielsweise „(...) Frau von seltenem Kunsttalenten (...)“,[16] „(...) vortreffliche Gattin und Mutter (...)“[17] oder dass sie „(...) die Natur mit vorzüglichen Talenten zu ihrer Kunst versehen (...)“[18] habe.

2.1. Biographie der Maria Catharina Prestel

Maria Catharina wurde als erste Tochter von Thomas und Maria Höll[19] am 22. Juli 1747 in Nürnberg geboren.[20] Die Familie war ursprünglich in „Goisen im Land ob der Ens“[21] ansässig, musste aber im Verlauf von Religionskriegen emigrieren und ließ sich, wie viele andere Exulanten, im protestantischen Nürnberg nieder.[22]
Durch die lukrative Tätigkeit des Vaters als Handelsmann gehörte die Familie dem Patriziat von Nürnberg an, was für Maria Catharina und ihre zwei Jahre jüngere Schwester, Elisabeth Christina,[23] deutliche Vorteile mit sich brachte. Einer davon war die Möglichkeit einer dilettantischen künstlerischen Beschäftigung nachzugehen, die

[14] Vgl. beispielsweise Ludwig 1998, S. 368 oder Gambichler, Dagmar: Malerinnen und Kupferstecherinnen des Rhein–Main–Gebietes von 1780 bis 1850. Ausbildung und Künstlerisches Schaffen zwischen Profession und Dilettantismus. Dissertation, Mainz 2000. Im Folgenden zitiert als: *Gambichler 2000.*

[15] Beispielsweise erwähnt Füssli einige Werke Maria Catharinas unter dem Namen Johann Gottlieb Prestels. Vgl. Füssli, H.: Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider (...). 2 Bde., Zürich 1809. Hier: Bd. 2, S. 1164.

[16] Lipowsky, Felix J.: Baierisches Künstler=Lexikon. 2 Bde., München 1810. Hier: Bd. 2, S. 23. Im Folgenden zitiert als: *Lipowski 1810.*

[17] Lipowski 1810, Bd. 2, S. 23.

[18] Will, Georg Andreas: Nürnbergisches Gelehrten=Lexicon oder Beschreibung aller Nürnbergischen Gelehrten beyderley Geschlechts nach Ihrem Leben (...). 7 Bde., Leipzig 1806. Hier: Bd. 7, S. 209. Im Folgenden zitiert als: *Will 1806*.

[19] Für den Familiennamen „Höll“ war auch die Schreibweise „Höl“, „Höhl“, „Hoell“ oder „Höllin“ in der weiblichen Form gebräuchlich, wie aus den verschiedenen Einträgen in Tauf- und Ehebüchern hervorgeht.

[20] Vgl. Taufbuch Nürnberg-St. Lorenz, Jg. 1747, S. 690 und Taufregister vom 22.7.1747, S. 346.

[21] Vgl. Eintrag zu Maria Höll geb. Brunner im Ehebuch Nürnberg-St. Sebald, Jg. 1741, S. 376.

[22] Bereits im 16. Jahrhundert und vor allem zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges flohen meist begüterte Exulanten (Glaubensflüchtlinge) aus Österreich, Böhmen und der Oberpfalz in protestantische Gebiete wie Nürnberg und Umgebung. Die letzte sog. „Salzburger Emigration“ erfolgte 1732, der möglicherweise die zukünftige Familie Höll angehörte. Für die freundliche Unterstützung und Auskunft danke ich Dr. Freiherr von Brandenstein, Oberarchivrat des evangelischen Landeskirchenamtes Nürnberg.

[23] Elisabetha Christina (1749–nach 1808) heiratete 1773 den aus Hamburg stammenden Maler Nicolaus Christoph Matthes (1729–1796) und lebte auch dort mit ihm.

in den Kreisen der gehobenen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts für junge Frauen als standesgemäß empfunden wurde [vgl. hierzu Kapitel 2.2.].[24]

Bereits mit 13 Jahren wurde Maria Catharina Höll im Zeichnen und Miniaturmalen unterrichtet, wobei sie überwiegend Landschafts- und Seestücke schuf.[25] Ihr Lehrer soll ein Porträtmaler namens Leonhard Fischer[26] gewesen sein. Ebenso wie Details zur Ausbildung fehlen jegliche Belege über deren Dauer. Es wird lediglich berichtet, dass sie nach Beendigung des Unterrichts „(...) ihre erlangten Kenntnisse, theils durch eignen Fleiß, theils durch die Anweisungen verschiedener Lehrer (...)“[27] weiterbildete.

Aus den Äußerungen Georg Andreas Wills geht hervor, dass die Ausbildung von Maria Catharina Höll lediglich „(...) durch die Connivenz ihrer Eltern, doch immer nur als Nebenwerk (...)“ von ihr ausgeübt werden durfte, doch wenn diese von Anfang an systematisch verlaufen wäre, „(...) vielleicht als Tochter eines Mengs oder Diderichs, sie ihrer würdigen Landsmännin (!) und Nebenbuhlerin, der Angelica, den Rang des Vortritts und den Lohn des schönsten Ehrenkranzes ihrer Kunst, mit dem besten Glück hätte streitig machen können.“[28]

Trotz des überschwänglichen, fast pathetischen Lobs und der Anspielung auf die wesentlich erfolgreichere Angelika Kauffmann (1741–1807) geht aus diesem Zitat hervor, welchen Stellenwert die Kunst in der Familie Höll inne hatte. Das Zeichnen und Malen wurde lediglich als dilettantische Nebenbeschäftigung seitens der Eltern geduldet und sollte nicht als Vorbereitung für eine professionelle Laufbahn dienen.

Wie sich die weitere Laufbahn der Maria Catharina Höll gestaltete, bleibt größtenteils im Dunklen verborgen. Doch gibt es einige Anzeichen dafür, dass sie sich zu einem späteren Zeitpunkt der Blumenmalerei zuwandte.

Nachdem die aus Frankfurt stammende Maria Sybilla Merian (1647–1717) die Stillebenmalerei in Nürnberg eingeführt hatte, welcher vor ihrer Ankunft in der mittelfränkischen Stadt keinerlei Bedeutung zukam,[29] widmeten sich stetig mehr Künstler und Künstlerinnen dieser Gattung. Besonders die Künstlerfamilie Dietzsch, die im 18. Jahrhundert die naturgeschichtliche Kabinettmalerei zu einem Höhepunkt führte,[30] leistete einen bedeutenden Beitrag. Vor allem die weiblichen Vertreter der Familie, Barbara Regina (1706–1783) und deren Schwester Margareta Barbara Dietzsch

[24] Vgl. Kat. Ausst. Gotha 1999, S. 9.
[25] Will 1806, Bd. 7, S. 208.
[26] Vgl. Ludwig 1998, S. 168, 186 (Anm. 123) und S. 302.
[27] Will 1806, Bd. 7, S. 208/9.
[28] Will 1806, Bd. 7, S. 209.
[29] Vgl. Ludwig 1998, S. 57.
[30] Vgl. Ludwig 1998, besonders Kapitel IV, S. 111–144, die sich eingehend mit der Thematik auseinander setzt.

(1726–1795), erlangten mit ihren Blumen-, Vögel- und Insektenbildern internationale Erfolge. Die beiden Schwestern hatten viele Schülerinnen und in diesem Zusammenhang erscheint besonders interessant, dass die jüngere Prestelschwester Elisabeth Christina, die 1773 den Hamburger Maler Nikolaus Christopher Matthes (1729–1796) ehelichte, nachweislich eine Dietzsch-Schülerin war.[31]
Es erscheint daher naheliegend, dass auch die ältere Schwester Maria Catharina Höll von Barbara Regina oder Margareta Barbara Dietzsch einige Zeit im Blumen- und Stilllebenmalen unterrichtet wurde.[32] Ihre Fertigkeiten als Pflanzenmalerin lassen sich heute lediglich durch ein Aquarell belegen, welches sie noch mit „M. C. Höllin" signierte und auf 1769 datierte.[33] Demnach war sie wie ihre Schwester auf dem Gebiet der Blumen- und Pflanzenillustration bzw. -malerei tätig, unklar bleibt jedoch, in welchem Umfang sie sich dieser widmete.
Tatsächlich lassen sich auch im Druckgraphischen Œuvre Maria Catharina Prestels sechs Aquatintablätter nachweisen, die sie nach Vorlagen des Johann Albrecht Dietzsch (1720–1782) anfertigte,[34] welche die Bekanntschaft der beiden Familien zumindest in späterer Zeit belegen.

Von 1769 an kann nachgewiesen werden, dass sie von ihrem späteren Ehemann Johann Gottlieb Prestel (1739–1808) unterrichtet wurde. Über die Lehrmethoden von Prestel, der ursprünglich als Maler ausgebildet und in Nürnberg als „(...) vollkommener Meister seiner Mahler- und Zeichenkunst (...)"[35] galt, ist nur wenig bekannt.
Auskunft über seine Unterrichtsinhalte könnte jedoch sein „Selbstbildnis im Atelier" geben.[36] Links neben der Staffelei steht ein Gips-Putto, über diesem sind weitere Büsten und Gipsabgüsse an der Wand befestigt. Diese könnten der Hinweis auf das Studium derselben nicht nur durch Prestel selbst, sondern auch durch seine Schüler und Schülerinnen sein, die er in seinem Atelier ausbildete.
Neben zahlreichen Malutensilien und weiteren Malerattributen wurden auch zwei Bücher im Vordergrund auf dem Boden drapiert. Beide verweisen auf die theoreti-

[31] Vgl. Ludwig 1998, S. 132.
[32] So äußert sich auch Ludwig 1998, S. 132.
[33] Vgl. Ludwig 1998, S. 302. Die vollständige Signatur lautet: „M. C. Höllin d. 17. Novbr. 1769". Thema der Darstellung ist eine Baumwollpflanze mit Darstellungen derer Samen und Blüten (heute Landbouwuniversiteit Wageningen; Maße: 43,7 x 27,6 cm; Technik: Stift, Aquarell, Deckfarbe und Feder auf Papier). Vgl. Ludwig 1998, S. 168 (Abb. 94) und S. 302. Auf eine Abbildung wurde in dieser Arbeit verzichtet, da es lediglich um den Nachweis geht, dass sich die Künstlerin auch mit dieser Gattung auseinander setzte.
[34] Vgl. Werkverzeichnis Nr. 15–20.
[35] Staatsarchiv Nürnberg, Unterlagen der Akademie der bildenden Künste, Rep. 246, Nr. 94, Prod. 23/26. Es handelt sich bei dem Schriftstück um einen auf 1772 datierten Brief des Bauamtes.
[36] Dabei handelt es sich um eine eigenhändige Radierung Johann Gottlieb Prestels, die sich in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart befindet.

schen Grundlagen, die Prestel beherrschte und an seine Schüler weitergab.[37] Darüberhinaus berichtet sein Schüler Georg Christian Braun (1784–1834), dass Johann Gottlieb Prestel auf „(...) den Baumschlag, den er unablässig mit seinen Schülern nach der Natur studirte (...)“ besonders großen Werte legte.[38] Insgesamt umfasste die Ausbildung bei Prestel offenbar die gesamte künstlerische Bandbreite, das zeichnerische Studium anhand dreidimensionaler Gipsabgüsse, kunsttheoretische Kenntnisse ebenso wie das Studium nach der Natur.

Neben den zeichnerischen Fertigkeiten lehrte Prestel auch verschiedene Maltechniken. Für Maria Catharina Höll wird das Erlernen der Öl- und Pastellmalerei bei Johann Gottlieb Prestel mehrfach bestätigt.[39] Ebenso führte er sie in die verschiedenen Techniken der Druckgraphik ein.[40]
Am 20. Juli 1772 ehelichte Maria Catharina Höll in St. Lorenz in Nürnberg Johann Gottlieb Prestel,[41] nachdem sie drei Jahre lang von ihm unterrichtet worden war. Wie Christian Georg Braun anführt, wollte Maria Catharina „(...) Mahlerin werden, und beschwor Presteln, ihr auf dem Weg zur Kunst Führer und Begleiter zu werden.“[42] Diese Aussage und die bereits zitierte Äußerung Wills, dass Maria Catharina Prestels Interesse an der Kunst nur von den Eltern geduldet wurde, bestärken die Annahme, dass ihr erst durch die Heirat mit Johann Gottlieb Prestel eine professionelle künstlerische Laufbahn ermöglicht wurde. Ohne diese hätte sich ihre Tätigkeit wohl immer in einem privaten Rahmen gehalten. Bereits 1773 wurde Christian Erdmann Gottlieb (1773–1830) als erstes von vier Kindern geboren.[43] Auch diese waren wie die Eltern künstlerisch begabt, wobei die einzige Tochter Ursula Magdalena verehelichte Reinheimer (1777–1845) als Malerin den höchsten Bekanntheitsgrad erreichte.

Die professionelle Zusammenarbeit der Eheleute mündete in der Gründung einer Werkstatt, in der sie sich auf die Reproduktion von Handzeichnungen spezialisier-

[37] Die Bücher stellen bestimmt keine Skizzenbücher o. ä. dar, da diese meist größer dargestellt wurden bzw. immer noch lose Blätter, die über den Buchrand hinausragten, beinhalteten. Es sind mit Sicherheit Theoriebücher.
[38] Braun, Georg Christian: Des Leonardo da Vinci Leben und Kunst. Nebst einer Lebensbeschreibung Johann Gottlieb Prestels, und einigen poetischen Versuchen über die Malerey. Halle 1819. Im Folgenden zitiert als: *Braun 1819*.
[39] Will 1806, Bd. 7, S. 209.
[40] Vgl. beispielsweise Lipowsky 1810, Bd. 2, S. 22.
[41] Vgl. Eintrag in das Ehebuch von Nürnberg-St. Lorenz, Jg. 1772, S. 79 „Der erbar, fürnehm und kunstbare Johann Gottlieb Prestel, Kunst–Mahler, (...) die erbare und tugends(ame) J(ung)fr(au) Maria Catharina, des Erbaren Thomas Höhl, Händlers S(eligen) N(achgelassene) E(heliche) Tochter. Frühmes oder um 1/2 Eins zu Tag ohne Eltern mit Malzeit.“
[42] Braun 1819, S. 182.
[43] Weitere Kinder waren Johann Adam (1775–1818) und Michael Gottlieb Prestel (1779–1815).

ten. Die von ihnen hauptsächlich angewendete Technik war die der Aquatinta, die sie mit verschiedenen Mischtechniken kombinierten. Zusammen gaben sie zwischen 1776 und 1785 die Mappenwerke „Praunsches Kabinett“, „Schmidtsches Kabinett“ und „Kleines Kabinett“ heraus, in denen Handzeichnungen in Drucktechnik wiedergegeben wurden [vgl. die ausführliche Besprechung in Kapitel III].

Obwohl sie in Deutschland bald zu anerkannten Künstlern avancierten, sahen sie sich aufgrund wirtschaftlicher Engpässe ihres Unternehmens gezwungen, in den Jahren 1782 bzw. 1783 Nürnberg zu verlassen. Maria Catharina Prestel ging nach Frankfurt am Main und fand durch den Familienfreund Heinrich Sebastian Hüsgen Unterstützung.[44] Durch ein Gesuch um einen Permissionsschein im Jahre 1782 für einen einjährigen Privataufenthalt ist belegt, dass Maria Catharina Prestel als erstes Mitglied der Familie nach Frankfurt umzog.[45] Aus diesem Schreiben geht unter anderem hervor, dass sie bei dem Maler Christian Georg Schütz d. Ä. (1731–1791) wohnte und als Kupferstecherin tätig war.[46] Sie berichtet, dass „(...) eben dergleichen mehrere Aufträge meine längere Gegenwart in hiesiger Gegend erfordern (...)“[47] und gleichzeitig ihr „(...) Hiersein niemand beeinträchtiget, und nur meinen hiesigen Gönnern und Freunden die gute Gelegenheit verschafft die von ihnen von Zeit zu Zeit erhaltenen Aufträge an meinen Ehemann den bekannten Kupferstecher Prestel in Nürnberg (...)“ weiterzuleiten.[48] Ein Jahr später zogen die übrigen Familienmitglieder mit der Werkstatt nach Frankfurt.

Im September 1786 trennte sich Maria Catharina Prestel von ihrem Mann angeblich wegen seiner „(...) Launen, Schroffheiten und Ausschweifungen (...)“[49] und ging nach London, das zu dieser Zeit als „Canaan der Kunst“[50] bezeichnet und vor allem florierendes Zentrum der Reproduktionsgraphik im 18. Jahrhundert war [vgl. Kapitel 5.2]. Diese Übersiedelung war wohl von längerer Hand geplant, denn Hüsgen berichtet, dass sie Unterricht bei einem „Sprachmeister“[51] nahm, möglicherweise dem

---

[44] Vgl. Hüsgen, Heinrich Sebastian: Artistisches Magazin. Enthaltend das Leben und die Verzeichnisse der Werke hiesiger und anderer Künstler. (...) Frankfurt am Main 1790. S. 416. Im Folgenden zitiert als: *Hüsgen, Artistisches Magazin 1790*.

[45] Vgl. Stadtarchiv Frankfurt am Main, Raths-Supplicationen Oktober bis Dezember 1782, Tom IV. 1782, S. 485–487. „Privataufenthalt“ heisst in diesem Falle lediglich, dass Maria Catharina Prestel in Frankfurt als Kupferstecherin tätig war und ihre Tätigkeit keiner Zunftordnung unterworfen und damit sozusagen „privat“ war. Für die freundliche Auskunft danke ich Herrn Dr. Fischer, Stadtarchiv Frankfurt am Main. Zudem wurde 1767 auch nicht–zünftigen Künstlern in Frankfurt am Main ein Arbeitsrecht erteilt. Vgl. Gambichler 2000, S. 4.

[46] Vgl. Stadtarchiv Frankfurt am Main, Raths–Supplicationen Oktober bis Dezember 1782, Tom IV. 1782, S. 485.

[47] Raths–Supplicationen Oktober bis Dezember 1782, Tom IV. 1782, S. 485 verso.

[48] Raths–Supplicationen Oktober bis Dezember 1782, Tom IV. 1782, S. 485/486.

[49] Vgl. u. a. Füssli, 1809, Bd. 2, S. 1164. Lipowski spricht sogar von „Mißhandlungen“, vgl. Lipowski 1810, S. 23.

[50] Hüsgen, Artistisches Magazin 1790, S. 421.

[51] Hüsgen, Artistisches Magazin 1790, S. 421.

Englischlehrer Jacob Carl Quarry, dessen Ehefrau die Prestelschülerin Regina geb. Schönecker (um 1762 –?) war.[52] In London arbeitete sie weiterhin als Reproduktionsstecherin, u. a. für den überaus erfolgreichen Verleger John Boydell (1719–1804) und das Verlagshaus Molteno & Colnaghi. Nachdem sie ihre finanzielle Situation gesichert hatte, nahm sie auch die beiden jüngsten Kinder Ursula Magdalena und Michael für einige Zeit zu sich nach London und unterstützte die übrige Familie in Frankfurt finanziell. Ein brieflicher Kontakt[53] mit ihrem Ehemann, der Rückschlüsse über ihre Tätigkeit in London geben könnte, kann heute nicht mehr nachgewiesen werden.[54] Die Annahme, dass sie einen eigenen Verlag in der Charles Street gegründet hatte,[55] lässt sich anhand der Bildunterschriften auf den in London angefertigten Drucken nicht verifizieren, eine „freiberufliche Tätigkeit" für verschiedene Verlage ist wahrscheinlicher [vgl. Kapitel 5.2.]. Nach achtjähriger Tätigkeit in London verstarb Maria Catharina Prestel dort am 16. März 1794. Die Behauptung, dass Maria Catharina Prestel nach ihrem Tode als „(...) Zeichen für ihre hohe Wertschätzung (...)" in Westminster Abbey beigesetzt worden wäre, erweist sich allerdings als falsch.[56]

Auch wenn bereits an dieser Stelle aus ihrer Biographie deutlich hervor geht, dass sie mit Sicherheit eine für damalige Zeit ungewöhnlich eigenständige Lebensanforderung, orientiert an ihrer künstlerischen „Karriere", verwirklichte, sollen die Beobachtungen nun in den historischen Kontext eingeordnet werden.
Um Maria Catharina Prestels Werdegang als Reproduktionsstecherin beurteilen zu können, müssen die Ausbildungsmöglichkeiten und anschließend die professionellen Betätigungsfelder, die sich einer Künstlerin des 18. Jahrhunderts boten, untersucht werden. Dabei ist vorauszuschicken, dass sich Künstlerinnen eher selten nur auf den graphischen Sektor spezialisierten, sondern oftmals die Malerei in ihrem Schaffen überwog.[57]

[52] Quarry, Regina Katharina geb. Schönecker (um 1762–?) war Schülerin der Prestels und möglicherweise mit ihnen verwandt. Sie heiratete 1786 Jacob Karl Quarry. Vgl. Gambichler 2000, S. 164.

[53] Vgl. Klötzer, Wolfgang (Hrsg.): Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon. Im Auftrag der Frankfurter Historischen Kommission. Bearbeitet von Reinhard Frost und Sabine Hock. 2 Bde., Frankfurt am Main 1996. Hier: Bd. 2, S. 153. Im Folgenden zitiert als: *Klötzer, Frankfurter Biographie 1996*.

[54] Vgl. schriftliche Mitteilung von Dr. Walter Prestel am 14.08.2000.

[55] Vgl. Gambichler 2000, S. 101 nach Laengsdorff, Julia Virginia: „Frankfurter Frauenköpfe", in: Frankfurter Zeitung. Stadtblatt. Nr. 204. 30.08.1936, S. 4. Im Folgenden zitiert als: *Laengsdorff 1936.*

[56] Klötzer, Frankfurter Biographie 1996, Bd. 2, S. 153. Ebenso Gambichler 2000, S. 101, die sich auf Laengsdorff 1936 bezieht, wobei der Artikel eher patriotisch übertrieben gefärbte Behauptungen enthält. Dank der freundlichen Auskunft von Tony Troles, Westminster Abbey und einem Einblick in die Sterberegister, konnte ein Grab Prestels nicht nachgewiesen werden.

[57] In Deutschland lassen sich keine Bildhauerinnen im Zeitraum von 1780–1850 nachweisen. Vgl. Gambichler 2000, S. 3 f. Erst im 19. Jahrhundert können Künstlerinnen als solche arbeiten.

Deshalb werden im Folgenden auch kurz die Wege aufgezeigt, die Frauen einschlugen, um professionell als Malerin arbeiten zu können.[58]

2.2. Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten einer Künstlerin im 18. Jahrhundert

Untersucht man die Literatur, die sich ausdrücklich mit dem Thema „Künstlerin" beschäftigt, so kann man vom Ende der 70er–Jahre bis in die 90er–Jahre des 20. Jahrhunderts Interessenschwerpunkte feststellen, die sich zuallererst mit der Unterdrückung und Ausgrenzung der Künstlerin beschäftigen und erst dann nach den Lebens- und Arbeitsbedingungen einer Künstlerin in der Gesellschaft fragen.[59] Hier sollen die Ergebnisse der neueren Forschung zu Künstlerinnen im Allgemeinen und Graphikerinnen im Speziellen präsentiert werden, um einen Einblick in ihre Ausbildungs- und Arbeitssituation zu gewähren.

Im 18. Jahrhundert, so wie in den Jahrhunderten zuvor, galt eine Künstlerin immer als eine Ausnahmeerscheinung. Nur wenigen von ihnen gelang es, durch ihre Werke die Aufmerksamkeit ihrer männlichen Zeitgenossen zu erlangen und damit auch in Sammlungen oder in die Kunstgeschichtsschreibung Eingang zu finden. Ebenso sind schriftliche Selbstzeugnisse der Künstlerinnen selten, die Aufschluss über ihr Leben oder ihr Werk geben könnten. Sucht man gar auf dem Feld der Graphik, so findet

[58] Wie bereits erwähnt, lernte Maria Catharina Prestel auch das Malen. Es ist nicht auszuschließen, dass sie neben ihrer Tätigkeit als Graphikerin auch Gemälde anfertigte, möglicherweise sind diese uns nur nicht mehr bekannt.

[59] Vgl. Greer, Germaine: The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work. New York 1979. Die deutsche Übersetzung lautet „Das unterdrückte Talent". Nobs–Greter, Ruth: Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung. Dissertation, Zürich 1984. Beide Werke, die hier stellvertretend für den feministischen Zweig der Kunstgeschichte genannt werden, sind richtungsweisend für die Forschungsanliegen der folgenden Jahre. Während Greer versucht, die Bandbreite und Vielzahl der Künstlerinnen durch die Jahrhunderte hindurch ansatzweise offen zu legen, schärft Nobs–Greter den Blick für die Beurteilung der in der Kunst tätigen Frauen vom 16. bis ins 19. Jahrhundert. Nobs–Greter untersuchte die Literatur nach ihrem spezifischen Vokabular und Denkansätzen, welche die Frau lediglich als „Muse" oder der „von Natur aus gegebenen Talente" betrachtet und durch diese Beurteilung eher der Persönlichkeit als dem Werk der Künstlerin Tribut zollt, um sie von den Leistungen der männlichen Kollegen abzugrenzen und nicht vergleichen zu können. Die systematische Ausgrenzung der Künstlerin durch viele Jahrhunderte in der theoretischen Kunstgeschichtsschreibung wird aufgedeckt, aber die Lebensbedingungen werden – thematisch bedingt – nicht angesprochen. Selbst Sabine Leßmann: Susanna Maria von Sandrart (1658–1716): Arbeitsbedingungen einer Nürnberger Graphikern im 17. Jahrhundert. Dissertation, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 59). Im Folgenden zitiert als: *Leßmann 1991*, bleibt diesem Ansatz der Aufarbeitung der Kunst von Frauen treu, analysiert aber am Beispiel Joachim von Sandrarts (1606–1688) Tochter die sozial-historischen Bedingungen des 17. Jahrhunderts in Nürnberg ebenso wie die Selbstzeugnisse der Künstlerin. Sie versucht zudem durch die Werkanalyse der Graphiken Susanna von Sandrarts auch das spezifische Arbeitsgebiet der Reproduktionsstecherin wissenschaftlich zu thematisieren. Letzlich lässt sich der Methodenwandel am deutlichsten in den bereits im Forschungsstand angesprochenen Veröffentlichungen des Kat. Ausst. Gotha 1999 und der Dissertation von Gambichler 2000 ablesen.

man nur wenige, die auch heute noch bekannt sind: Es seien die Italienerin Diana Scultori (1535–1590) genannt, die aus den Niederlanden stammende Magdalena van de Passe (ca. 1600–1640), die Französin Claudine Bouzonnet Stella (1636–1697) und die Nürnbergerin Susanna Maria von Sandrart (1658–1716). Weniger die Bekanntheit ihrer eigenen Arbeiten verhalf diesen zu bedeutenden Ruhm, als vielmehr die Tatsache, dass sie alle aus Familien stammten, deren männliche Mitglieder als Künstler bereits sehr erfolgreich gewesen waren.

Auch im 18. Jahrhundert gelang es nur wenigen Künstlerinnen internationalen Ruhm zu erlangen. Es sei hier auf Angelika Kauffmann (1741–1807), Anna Dorothea Therbusch-Lisiewska (1721–1782), Elisabeth Vignée–Lebrun (1755–1842) und Rosalba Carriera (1675–1757) verwiesen. Erstere und letztere waren auch graphisch tätig, Kauffmann schuf Radierungen nach eigenen Entwürfen,[60] Carriera wurde durch ihre zahlreichen Pastellporträts international populär. Insgesamt nahm die Zahl der Künstlerinnen im Laufe des 18. Jahrhunderts zu, was in Zusammenhang mit den epochalen Neuerungen und dem sich veränderten Frauenbild der Aufklärung stehen dürfte.[61]

2.2.1. Voraussetzungen für eine künstlerische Laufbahn

Üblicherweise resultierte die künstlerische Beschäftigung junger Damen aus dem Umstand, dass sie Mitglieder einer Künstlerfamilie waren, was jedoch selbst im 18. Jahrhundert noch nicht ohne weiteres zu einer professionellen Tätigkeit führte,[62] wenngleich es zweifellos die günstigste Voraussetzung für diese bot.

Oftmals war der Vater oder ein Onkel Künstler und konnte als erster Lehrer für die junge Tochter oder Nichte fungieren. Wie Renate Berger überzeugend anführt, wirkte sich das rechtzeitige Entdecken des künstlerischen Talents in einer Künstlerfamilie äußerst positiv auf das weitere Schaffen aus. Der Unterricht in der Familie, weiterführende Studien und letztlich auch die Möglichkeit, mit den „(...) Rahmenbedingungen ihrer Profession (...)“ vertraut zu werden, bereiteten einen fruchtbaren Boden für die weitere Entwicklung der Künstlerin.[63]

[60] Kauffmann veröffentlichte 1774 insgesamt 20 eigenhändige Radierungen nach eigener Invention. Vgl. Alexander, David: „Kauffmann and the Print Market in Eighteenth-Century England“, in: Roworth, Wendy Wassyng: Angelica Kauffmann. A Continental Artist in Georgian England. London 1992. S. 141–178. Hier: S. 151. Im Folgenden zitiert als: *Alexander 1992*.

[61] Diese Ansicht teilt auch Nobs-Greter, Ruth: „Kunsturteil und Geschlechterideologie. Aspekte des Zusammenspiels“, in: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e. V. Berlin (Hrsg.): Das Veborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen. 2 Bde., Berlin 1987, S. 10–14. Hier: S. 10. Im Folgenden zitiert als: *Nobs-Greter 1987*.

[62] Vgl. Berger, Renate: „>...denn meine Wünsche streifen das Unmögliche...< – Künstlerinnen zwischen Aufklärung und Biedermeier“, in: Kat. Aussst. Gotha 1999, S. 12–31, hier: S. 13. Im Folgenden zitiert als: *Berger 1999*.

[63] Vgl. Berger 1999, S. 22.

Beispielsweise wurde Philippine Maria Schütz (1767–1797) gemeinsam mit ihrem Bruder bei ihrem Vater, Christian Georg Schütz d. Ä. in seinem Atelier, in der Landschaftsmalerei unterwiesen.[64]

Auch Frauen, die nicht in eine Künstlerfamilie hineingeboren worden waren, fanden zuweilen den Weg zur Kunst. Es sind Fälle bekannt, in denen die Aspirantin zwar nicht mit Künstlern in einem verwandtschaftlichen Verhältnis stand, aber in gehobenen gesellschaftlichen Kreisen aufwuchs, was zumindest eine dilettantische Beschäftigung im Rahmen des bürgerlichen Bildungsprogramms miteinschloss.

2.2.2. Privater Zeichenunterricht

Prinzipiell waren die ersten Schritte, die eine Frau in künstlerischer Hinsicht unternahm, immer an das Erlernen des Zeichnens gebunden, da dieses als Basis für jede weitere künstlerische Beschäftigung galt. Dabei gab es zwei Möglichkeiten, die sowohl nacheinander als auch nebeneinander der Übung und Herausbildung der Technik dienten: das Lernen mit der Hilfe von Zeichenlehrbüchern[65] im autodidaktischen Rahmen und der Unterricht bei einen Privatlehrer.

Die Vorlagenbücher vermittelten in einem ersten Schritt die gröbsten Grundstrukturen des Zeichnens und boten zudem eine finanziell günstigere Alternative zu einem Lehrer. Als oberstes Prinzip galt das Kopieren nach Vorlagen, durch das man lernte, mit dem Stift umzugehen und die Vorlagen gekonnt umzusetzen. Als bekanntes deutsches Beispiel sei Johann Daniel Preisslers (1666–1737) „Die durch Theorie erfundene Praktik“ angeführt, das bereits 1721 von dem Maler und Direktor der Nürnberger Kunstakademie veröffentlicht worden war.[66] Das Lehrwerk enthielt Radierungen von seinem Sohn Georg Martin Preissler (1700–1754) nach Zeichnungen von Johann Daniel, die zusätzlich kommentiert wurden. Von einzelnen Zonen des Gesichts wie Augen oder der Mundpartie ausgehend, übte man schrittweise das Nachzeichnen. Dieses steigerte sich mit zunehmendem Schwierigkeitsgrad bis hin zu

[64] Gambichler 2000, S. 77.

[65] Hans Dickel weist darauf hin, dass Vorlagen- oder Zeichenbücher auch an der Akademie genutzt wurden. Vgl. Dickel, Hans: Deutsche Zeichenlehrbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung. Hildesheim/Zürich/New York 1987 (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 48), S. 9. Im Folgenden zitiert als: *Dickel 1987.*

[66] Der vollständige Titel lautet: Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich verfasste Regul deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstler Zeichen-Wercken bestens bedienen kann. Nürnberg 1721. Vgl. hierzu die ausführliche Besprechung von Dickel 1987, S. 192–208. Ebenso einflussreich in den „argumentierenden Zeichenlehren“ war die „Gründliche Anleitung zur Zeichenkunst“ von Gerard de Lairesse, die erstmals 1705 in Deutsch erschien und epochemachend war. Vgl. Dickel 1987, S. 206.

ganzen menschlichen Figuren, die nach und nach mit Licht und Schatten sowie Binnenstrukturen vollständig ausgearbeitet werden konnten. Schritt für Schritt wurden durch das Kopieren der Vorlage die Fertigkeiten des Schülers gesteigert. Die freie Zeichnung wurde bewusst ausgespart.[67] Dabei war das Zielpublikum nicht nur auf Kunstschüler beschränkt, sondern wendete sich auch an Handwerkslehrlinge ebenso wie an kunstinteressierte Dilettanten.[68] Inwiefern diese Klientel auch Frauen einschloss, wurde bis jetzt noch nicht erforscht.
Erst um 1740 erschien in Nürnberg ein sich ausdrücklich an Frauen wendendes „Auserlesenes Blumen–Zeichenbuch für Frauenzimmer“[69] von Georg Wolfgang Knorr (1705–1761). Es war mit Kupferstichen nach Vorlagen floraler Motive von Barbara Regina Dietzsch illustriert und bot Frauen einen ersten Umgang mit der Gattung anhand eines Sujets, das für sie als Passendstes erachtet wurde.

Die Zeichenanleitung durch Bücher, welche zwar erste Kenntnisse vermittelten und auch der Übung dienlich waren, konnten die praktische Ausbildung bei einem Lehrer allerdings nie ersetzen. Neben der Vermittlung von künstlerischen Inhalten konnten Schülerinnen „(...) Arbeitsweise, Organisation, Auftrags- und Preisgestaltung ihrer Lehrer in Augenschein nehmen“.[70] Dennoch empfanden Künstler die Ausbildung von Schülerinnen oft als Belastung, der sie sich aber aus finanziellen oder freundschaftlichen Gründen nicht entziehen konnten. Die Folge solcher Machart war oftmals ein unsystematisches Vorgehen bei der Ausbildung.[71] Doch dieser mangelhaften Ausbildung konnten junge Frauen bald dank der Gründung der ersten Zeichenschulen entgehen, was im Folgenden erläutert werden soll.

2.2.3. Öffentliche Zeichenschulen Ende des 18. Jahrhunderts

Am Ende des Jahrhunderts konnten bereits 18 Institute in Deutschland verzeichnet werden, die sich der zeichnerischen Ausbildung von Schülern und Schülerinnen widmeten.[72] Dabei verfolgten die einzelnen Zeichenschulen unterschiedliche Ziele, nicht immer ging es darum, auf eine professionelle Karriere vorzubereiten.

Unter Herzogin Anna Amalia wurde 1774 auf Anregung Friedrich Justin Bertuchs

[67] Vgl. Dickel 1987, S. 206.
[68] Vgl. Dickel 1987, S. 206.
[69] Ludwig 1998, S. 104. In dem Buch Knorrs sind 23 Kupferstiche enthalten, die nach Vorlagen der Barbara Regina Dietzsch und nach Motiven Maria Sybilla Merians entstanden. Das definitive Erscheinungsjahr des Buches ist unbekannt.
[70] Berger 1999, S. 16.
[71] Vgl. Berger 1999, S. 16.
[72] Vgl. Dickel 1987, S. 5.

die erste Gründung der freien Zeichenschule in Weimar initiiert, die 1781 eröffnet wurde.[73] Ziel war zunächst, die Weiterbildung für Handwerker und Künstler zu forcieren, doch schließlich konnten nicht nur lernbegeisterte männliche Aspiranten jeglicher Herkunft, sondern auch Mädchen und Frauen der verschiedenen Stände am öffentlichen Zeichenunterricht teilnehmen und sich schulen.[74] Trotzdem wurden die Standes- und Geschlechtsbarrieren nicht völlig aufgehoben. Sie machten sich beispielsweise im reduzierten Angebot für Frauen, besonders aber für Mädchen der unteren Stände bemerkbar: ihnen wurde lediglich das Einüben von Stickmustern als primäres Ziel nahegelegt.[75]

In Frankfurt wurde 1779 ein „Zeichnungsinstitut" gegründet, welches Frauen eine öffentliche Ausbildung ermöglichen sollte.[76] Doch es „(...) ist freylich Ihre Bestimmung nicht, dasjenige zu Ihrem Hauptgeschäfte zu machen, was Ihnen nur bloß zur Unterhaltung dienen soll; (...)",[77] wie es in der Rede anläßlich der 2. Preisverleihung im „Frankfurter Zeichnungsinstitut" 1782 hinsichtlich seiner Schülerinnen hieß. Demzufolge war die Ausbildung an einer öffentlichen Schule für Frauen zwar möglich, wurde aber nicht als Schritt auf dem Wege zur Profession gewertet.[78] Über den Verlauf des Unterrichts in Frankfurt ist bekannt, dass man „(...) nach der Natur, nach Gypsmodellen und guten Originalzeichnungen (...)" studierte.[79]

Erste Stufe des Zeichnens war das Kopieren nach Vorlagen. Anfänglich fertigten die Lehrer der Institute noch selbst die Zeichnungen oder Aquarelle an, die den Schülern als Vorlagen dienten. Mit steigender Anzahl der Teilnehmer konnten Originale den Vorlagenbedarf nicht mehr decken und Drucke wurden benötigt, um die Kenntnisse zu vermitteln. Dennoch waren Kupferstiche zu teuer und in der Auflage zu niedrig, um allen Schülern als Unterrichtsmaterial zur Verfügung zu stehen. Crayon- und Aquatintablätter, die als Vorlagen für Arbeiten in Kreide oder für lavierte Zeichnungen fungieren konnten, waren noch kostspieliger in der Herstellung als die Kupferstiche. Daher sahen sich die Lehrer häufig gezwungen, ihre eigene Produktivität als Maler einzuschränken, um stattdessen genügend Vorlagen für den Unterricht erstellen zu

[73] Vgl. Berger 1999, S. 14.
[74] Vgl. Berger 1999, S. 14.
[75] Berger 1999, S. 14.
[76] Vgl. Gambichler 2000, S. 4. Dem Bürgertum kommt bei der Förderung des Kunstunterrichts im Allgemeinen eine entscheidende Rolle zu. Vgl. hierzu besonders Gambichler 2000, S. 17.
[77] Zitiert nach Gambichler 2000, S. 24. Sie bezieht sich auf Akte Ugb C 31, Nr. 2 Bericht von der Austheilung der Preise, welche die Unter Obrigkeitlichem Schutz errichtete Zeichnungsakademie zu Frankfurt am Mayn, Donnerstags den 31. Jänner 1782, S. 16 (Stadtarchiv Frankfurt am Main).
[78] Vgl. Gambichler 2000, S. 21. Es wird auch erwähnt, dass sogar das Sticken als spezifisch weibliche Tätigkeit in Weimar vornehmlich als Unterricht geübt wurde.
[79] Gwinner, Friedrich: Kunst und Künstler der Stadt Frankfurt. 2 Bde., Frankfurt am Main 1862, Bd. 1, S. 333–335. Im Folgenden zitiert als: *Gwinner 1862*.

können.[80] Nach dem Studium der zweidimensionalen Zeichnungen wandten sich die Kunstschüler der Wiedergabe von dreidimensionalen Objekten aus Gips und anschließend dem Studium der Natur zu. Das Aktstudium als höchste Stufe wurde von beiden Geschlechtern geübt, jedoch bei den Mädchen lediglich nach einem Gips- und nicht nach dem lebenden Modell.[81]

2.2.4. Atelierausbildung

Generell fehlt es an Quellen, die über die Ausbildungssituation in einem Künstleratelier eines Malers oder Graphikers im 18. Jahrhundert genaue Auskunft geben könnten. Dies kann bedeuten, dass es sog. „Werkstattgeheimnisse“ gab, welche die Arbeit eines Kupferstechers oder Radierers schützen sollten, oder es weist darauf hin, dass den Künstlern des 18. Jahrunderts die Vorgänge so vertraut waren, dass diese nicht schriftlich festgehalten wurden. Für Ersteres spricht zum Beispiel der Fall des Künstlers Le Prince, der das Geheimnis der neuen Aquatintatechnik lediglich seiner Nichte vermachte.

Gleichwohl lassen sich einige Überlegungen anstellen, wie eine Ausbildung zur Graphikerin oder zur Malerin erfolgte, wobei letztere hier nur kurze Erwähnung finden wird, da Maria Catharina Prestel in erster Linie Graphikerin war. Erster Schritt war in jedem Fall das Erlernen des Zeichnens nach verschiedenen Vorlagen und Schwierigkeitsstufen,[82] wie bereits angesprochen [vgl. hierzu Kapitel 2.2.2]. Dabei bildete das Zeichnen wiederum die Basis für die Ausbildung als Kupferstecherin oder Malerin. Wie Sabine Leßmann in Bezug auf Susanna Maria von Sandrart und das 17. Jahrhundert berichtet, umfasste die Ausbildung zur Graphikerin in den ersten Schritten „(...) Arbeiten wie Zeichnen, Abpausen, Gravieren, aber auch den Umgang mit Säuren und Druckverfahren, zum Teil also auch Handgriffe, die ohne besondere Ausbildung ausgeführt werden können.“[83] Es scheint plausibel, dass die Lehrlinge schrittweise immer vielfältigere und schwierigere Arbeiten ausführen durften, die schließlich in der selbstständigen Bearbeitung einer Kupferplatte mündeten. Deutlich wird, dass die Ausbildung, ob zur Graphikerin oder zur Malerin, wie im Falle der Christiane Friedericke Strickner (1780–1840), stets mit hohen Ausbildungs- und Materialkosten verbunden war. Strickner konnte aus finanziellen Gründen die vorge-

[80] Vgl. Kemp, Wolfgang: „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch. Frankfurt am Main 1979 (Beiträge zur Sozialgeschichte der ästhetischen Erziehung, Bd. 2), S. 101. Im Folgenden zitiert als: *Kemp 1979*.

[81] Vgl. Gambichler 2000, S. 36. Sie bezieht sich auf die Akte Ugb C 31, Nr. 2 (Stadtarchiv Frankfurt am Main). Auf der Preisverleihung von 1782 war das Modell der Jungen anwesend, bei den Mädchen wurde lediglich ein Gipsmodell, nach dem sie zeichneten, aufgestellt.

[82] Vgl. Kemp 1979, S. 122.

[83] Vgl. Leßmann 1991, S. 68 f.

sehenen Lehrstunden bei Ferdinand Kobell (1740–99) nicht wahrnehmen, sondern ging zu einem unbekannteren preisgünstigeren Lehrer in die Schule.[84]
Häufig bildete aber auch im 18. Jahrhundert die Familie die erste Ausbildungsstätte für eine Künstlerin. Die Loslösung von der Familie und das selbstständige Arbeiten war dann ein Schritt, der definitiv als „Pionierarbeit“ bezeichnet werden konnte.[85]
Ferner erwies sich, dass vor allem die Frauen zur Druckgraphik kamen, die mit einem Graphiker in verwandtschaftlichem Verhältnis standen, der ihnen ohne großen Aufwand das Wissen vermitteln und das benötigte Material zur Verfügung stellen konnte.
Zu Guter letzt gilt es zu bedenken, dass die Ausbildung zum Graphiker Jahre dauerte und eine derart intensive Ausbildung Frauen in der Regel nicht zukam. Während in den vorangegangenen Jahrhunderten vornehmlich im Kupferstich gearbeitet worden war, kamen nun die in ihrer Erlernung und Handhabung „leichteren“ Techniken der Radierung und Aquatinta auf. Dadurch eröffneten sich Wege, die auch Frauen das druckgraphische Arbeiten erleichterten. Dennoch waren die meisten nach wie vor im Bereich der Reproduktion tätig, nur selten schufen sie Originalgraphiken. Beispielsweise nutzte Mary Cosway (1760–1838) die Weichgrundätzung, um die Zeichnungen ihres Mannes zu reproduzieren und schuf sogar ein Zeichnungsbuch, das bei Amateuren sehr beliebt war.

2.2.5. Zulassung zur Akademie

Neben dem Unterricht in einem privaten Atelier boten die Akademien, die im 18. Jahrhundert enorm an Bedeutung gewannen, eine Instanz, die verbindliche Richtlinien für die Ausbildung eines Künstlers schuf: „Der Unterricht sollte von den Zufälligkeiten der im Atelier vorhandenen Musterbücher und von einer unmittelbaren Lehrer–Schüler–Abhängigkeit befreit werden, zugunsten einer gleichmäßigeren Qualifikation und damit besseren Einsetzbarkeit der Adepten.“[86] Gleichwohl sollten Künstlerinnen bis in das späte 19. Jahrhundert immer den Ausnahmefall an einer Akademie bilden. Dennoch fanden einige Zugang zu den Akademien, beispielsweise auf Empfehlung[87] oder als sog. „Ehrenmitglieder“, die aber nicht einen vollwertigen Mitgliedsstatus und die damit verbundenen Rechte und Reputation inne hatten. Da

[84] Gambichler 2000, S. 23.
[85] Kat. Ausst. Gotha 1999, S. 32.
[86] Kemp 1979, S. 123 und Kat. Ausst. Gotha 1999, S. 61.
[87] Dies geschah im Falle der Glasmalerin Johanna Elisabeth Weymüller (1725–1807), die durch die Empfehlung der Regentin Maria Antonia Walpurgis von Wittelsbach gegen den Widerstand der Professoren den Status eines Akademiemitgliedes erhielt. Vgl. Kat. Ausst. Gotha 1999, S. 62.

Maria Catharina Prestel nie eine Akademie besuchte, soll dieser Aspekt der Künstlerinnenausbildung hier nicht weiter verfolgt werden.

2.2.6. „Feminine“ Themengebiete in der Kunst

Neben dem eingeschränkten Ausbildungsangebot, welches Frauen zur Verfügung stand, gab es nur bestimmte Themenfelder, denen sich Künstlerinnen widmen durften. Vornehmlich waren dies die Landschafts-, Stillleben- und Porträtmalerei, die nicht nur von professionell tätigen Frauen, sondern auch von Dilettantinnen ausgeübt werden konnten.

An der Spitze der Gattungshierarchie stand die Historienmalerei, während der Gattung Landschaft bis weit ins 19. Jahrhundert nur eine untergeordnete Bedeutung zugestanden wurde. Erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts erfuhr die Landschaftsmalerei und -radierung in Deutschland eine partielle Wertschätzung, beispielsweise durch den Dresdener Galerie- und Akademiedirektor Ludwig von Hagedorn,[88] wobei eine derartige Einstufung der gängigen Ansicht über die Landschaft beinahe singulär gegenüber stand.

Doch gerade die fehlende Wertschätzung führte dazu, dass die Landschaftsmalerei von Frauen ungehindert ausgeführt werden konnte. Es wurde argumentiert, dass sie dem künstlerischen Niveau der Frau entspräche, wobei die Landschaftsmalerei auch „(...) den Schwierigkeiten der Dilettantinnen entgegen (...)“ kommen würde.[89]

Auch die Blumen-, Insekten-, und Stilllebenmalerei fand Platz im „femininen Themenkanon“. Naturkundliche Themen waren im Lehrprogramm der Zeichenschulen für Frauen und Mädchen vorgesehen,[90] und die Ursache für die Zuweisung dieser Gattungen lag rein in der geschlechtspezifischen Annahme, dass diese dem Gemüt und der Natur der Frau eher entsprechen würde als andere.[91] Seit Maria Sybilla Merians Tätigkeit wurden diese Gattungen als besonders geeignet für Frauen angesehen. Bei „(...) diesen (Schönheiten der Natur, C. S.) und bei den Insekten, hatte ihre Seele bei der Beobachtung nicht so viel zu leiden, als der Historienmahler, welcher allen Zügen der menschlichen Leidenschaften nachspüren muß.“[92] So bemerkte es zumindest die Schriftstellerin Sophie de la Roche, was die Schicksalsergebenheit der Frauen gegenüber dem Urteil der Männer widerspiegelt.

In diesem Zusammenhang erscheint auch die Diskussion um das Aktstudium, das

[88] Kat. Ausst. Gotha 1999, S. 79.
[89] Kemp 1979, S. 135.
[90] Gambichler 2000, S. 17 f.
[91] Vgl. Ludwig 1998, S. 103.
[92] De la Roche 1791, S. 227.

erst im 19. Jahrhundert den Frauen erlaubt werden sollte, als interessant. Obwohl es offiziell untersagt war, konnte Bettina Baumgärtel anhand von Aktzeichnungen Angelika Kauffmanns nachweisen, dass sie im privaten Rahmen die Möglichkeit zum Studium nach dem lebenden Modell hatte.[93] Ebenso belegt Renate Berger für Frankreich, dass im Zeitraum von 1790 bis 1810 Jacques Louis David (1748–1825) und andere Künstler Studentinnen der Akademie im privaten Atelier im Aktzeichnen unterrichteten.[94]

2.2.7. Arbeitsmöglichkeiten einer Künstlerin

„Zu den Künsten, die Frauen sowohl als Beruf wie auch zur Beschäftigung in den Mußestunden ausüben durften, zählten insbesondere die Stickerei und andere Kunstarbeiten, die nicht an die städtischen Handwerksordnungen gebunden waren.“[95] Diese Prämisse, die Heidrun Ludwig für die Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisen konnte, blieb bis weit ins 18. Jahrhundert bestehen. Neben den textilen Künsten wurde auch die Miniaturmalerei geübt, wobei diese nicht mit Gemälden auf dem Kunstmarkt konkurrieren konnte, sondern stets nur in kleinerem Rahmen Anerkennung fand.[96]

Sieht man von diesen eher kunsthandwerklichen Arbeitsmöglichkeiten ab, boten sich den Künstlerinnen theoretisch die Malerei oder die Reproduktionsgraphik als vornehmliche Betätigungsfelder an, wenn sie professionell tätig werden konnten. Nur in seltenen Fällen kam eine Künstlerin dazu, nach eigener Invention zu stechen oder zu radieren. Zwangsläufig war dieser berufliche Werdegang an das Atelier gebunden und damit an einen Personenkreis, der in enger Verbindung mit Künstlern stand: Es kam damals nicht vor, dass eine Frau selbstständig arbeitete, sie tat dies ausschließlich im Kreise ihrer eigenen Familie.

2.2.8. Trennung von Dilettantismus und Profession

Auf die zeichnerische Ausbildung folgte nicht zwangsläufig die Weiterbildung zu einer professionellen Malerin oder Graphikerin. Der größte Hinderungsgrund lag für Frauen mit „Karriereplänen“ in ihrer Standeszugehörigkeit. Weder für weibliche

[93] Baumgärtel, Bettina: Angelika Kaufmann (1741–1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts. Dissertation, Basel 1990 (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 20), S. 156. Im Folgenden zitiert als: *Baumgärtel 1990*.
[94] Berger 1999, S. 30.
[95] Ludwig 1998, S. 102.
[96] Vgl. Baumgärtel 1990, S. 49.

Mitglieder des Großbürgertums des 18. Jahrhunderts noch für solche des Adels war es akzeptabel sich dem Verdacht auszusetzen, man müsse durch eigener Hände Arbeit zum Broterwerb der Familie beitragen. Somit war nur einem geringen Prozentsatz der Frauen, die Zeichenunterricht auf privater oder öffentlicher Basis genommen hatten, eine weiterführende Ausbildung in einem Atelier möglich. Auch die frühzeitige Eheschließung führte bei vielen dazu, dass die eigene Kreativität und Produktivität zu Gunsten der familiären Verpflichtungen aufgegeben werden musste. Überspitzt bezeichnete Bärbel Kovaleski gar die „Ehe als Sarg weiblicher Kreativität“.[97]

2.3. Resumée: Parallelen und Unterschiede zum Werdegang der Maria Catharina Prestel

Abschließend soll der Vergleich zwischen der Ausbildung von Maria Catharina Prestel und den damaligen allgemeinen Möglichkeiten erweisen, ob ihr Werdegang der Norm entsprach oder einen Sonderfall darstellte.

Da nicht angenommen werden kann, dass sich ein Künstler oder eine Künstlerin in der Ursprungsfamilie der Maria Catharina Prestel befand, muss ihre im Alter von 13 Jahren begonnene Ausbildung als dilettantische Beschäftigung innerhalb einer Patrizierfamilie gewertet werden. Sowohl der Unterricht im Zeichnen, Miniaturmalen und im Aquarell als auch die Themengebiete der Landschafts- und Blumenmalerei erweisen sich als typische Betätigungsfelder einer jungen Frau der besseren Gesellschaft. Der Hinweis auf die autodidaktische Weiterbildung „durch eigenen Fleiß“ impliziert den Gebrauch von Vorlagen- oder Lehrbüchern, aus denen Maria Catharina Prestel kopierte. Dies entsprach ebenfalls den üblichen Kriterien bei einer dilettantischen Bildung.

Eine Ausbildung an der Zeichenakademie nahm sie im Gegensatz zu ihrer Tochter Ursula Magdalena Reinheimer geb. Prestel nicht wahr.[98] Ebenso erfolgte kein Unterricht an der Akademie beispielsweise in ihrer Heimatstadt Nürnberg. Erst der ab 1769 bei Johann Gottlieb Prestel stattfindende Unterricht im Zeichnen, später in der Ölmalerei, im Pastell und in der Druckgraphik, kann als nachweisbare Ausbildung im Atelier gelten. Die Technik der Aquatinta und der Radierung kam wiederum durch die relativ kurze Lehrzeit und Leichtigkeit in der Ausführung den beschränkten Möglichkeiten einer Frau entgegen. Dabei muss bedacht werden, dass auch ihr Lehrer und späterer Ehemann Johann Gottlieb Prestel keine Kupferstecherausbildung

[97] Kat. Ausst. Gotha 1999, S. 18.
[98] Vgl. Gambichler 2000, S. 219.

hatte. Klar wird auch, dass erst durch die Ehe mit Johann Gottlieb Maria Catharina Prestel die Chance hatte, als professionelle Künstlerin zu arbeiten. Ohne männliche Unterstützung hätte sie nicht den „Sprung“ zur Profession getan. Ihre Ehe war im Gegensatz zu der anderer Künstlerinnen kein Hinderungsgrund für die Arbeit. Dass sie wiederum nur auf dem Gebiet der Reproduktionsgraphik tätig war, wie viele ihrer Kolleginnen, darf nicht negativ formuliert werden als „typische Frauentätigkeit“, sondern muss relativiert werden, da auch ihre Ehemann „nur“ reproduzierte und selten Originalgraphiken schuf: beide Reproduktionsstecher teilten sich die Arbeit so, dass man von einer Gleichstellung innerhalb des Ateliers sprechen muss [vgl. auch Kapitel 2.2.4.]. Bedenkt man zudem, dass Maria Catharina Prestel auch Themen aus Mythologie, Genre oder biblischen Inhalts fertigen durfte, ist es evident, dass sie sich dank ihres Mannes über die üblichen „weiblichen Themen“ hinweg setzen konnte. Die Heirat war für Maria Catharina Prestel keinesfalls eine Einschränkung, vielmehr profitierte sie in vielerlei Hinsicht davon. Zudem führte die Berühmtheit ihres Mannes auch dazu, dass ihre Tätigkeit einem weiten Kreis bekannt wurde und letztlich durch ihre selbstbewußte Signierung der von ihrem Mann veröffentlichten Blätter auch der größte Teil ihres Œuvres überliefert werden konnte.

Nach diesem Vergleich zeigt sich, dass Maria Catharina Prestels Karriere eine Ausnahme bildete. Letztlich gab ihr die Ehe mit Johann Gottlieb Prestel den entscheidenden Anstoß, um als Graphikerin tätig werden zu können. Dennoch ist zu bedenken, dass ihre Karriere nicht nur auf das fördernde Wohlwollen ihres Mannes zurück geht. Vielmehr benötigte eine Frau im 18. Jahrhundert ein hohes Maß an Selbstbewusstsein, um eine professionelle Laufbahn einzuschlagen. Deutlich wurde auch bei der Fortführung ihrer Karriere in England, dass sie ohne die Hilfe ihres Mannes ihre ehrgeizigen Ziele auch weiterhin verfolgte. Letzlich wird am Werdegang der Maria Catharina Prestel ein Beispiel überliefert, wie sich eine Frau als Künstlerin im 18. Jahrhundert durchsetzen konnte.

III. Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen

3.1. Voraussetzungen für die Aufwertung der Zeichnungen

Wie im vorherigen Kapitel besprochen, galt im 18. Jahrhundert das Zeichnen als die grundlegende Disziplin in der Ausbildung zum Künstler. Diese Tradition rührte von den mittelalterlichen Musterbüchern her, in denen Vorlagen für Lehrlinge und andere Mitglieder einer Werkstatt gesammelt wurden und auch bereits hier als Grundlage galten. Spätestens seit der Renaissance wurde es dann bei den Künstlern üblich, mehrere Vorzeichnungen für ein geplantes Werk anzufertigen. Auch hier war die Zeichnung als Hilfsmittel und Studie funktional in den Werkprozess miteingebunden. Erst Anfang des 17. Jahrhunderts begannen wohl Künstler wie Federico Zuccari (1540-1609) der Zeichnung einen autonomen Wert beizumessen.[99] Die Bedeutung des Mediums sollte von nun an beständig zunehmen. Doch nicht nur Künstler hatten ihr Verhältnis zur Zeichnung geändert, auch interessierte Laien ließen, besonders im 18. Jahrhundert, der Zeichnung eine große Anerkennung zukommen. Dies offenbart sich in einem kaufinteressierten Publikum, zuallererst aber schlug es sich in der Kunsttheorie nieder.
Würde man lediglich den Markt für Zeichnungen und Reproduktionen sowie das Sammelverhalten betrachten, so hätte man zwar das faktische Ergebnis – das deutliche Interesse der Privatpersonen – konstatiert, aber nicht die Ursachen für Wertschätzung und Käuferverhalten aufgedeckt. Einen Anfang ermöglichen diesbezüglich die kunsttheoretischen Schriften, da diese nachweislich einen prägenden und vorbildhaften Charakter für den Sammler- und Käufergeschmack im 18. Jahrhundert hatten. Im Folgenden sollen die wichtigsten Schriften im Überblick vorgestellt sowie deren maßgebliche Inhalte wiedergegeben und beurteilt werden.

Bereits 1699 sprach Roger de Piles (1635–1709) in seinem „Abrégé de la vie des Peintres“[100] über die „Connaissance des Desseins, & l’Utilité des Estampes“. Das 26. Kapitel widmet er der Zeichnung und vertritt die Ansicht, dass sich das Genie und Talent eines Meisters an der Ausführung seiner Zeichnungen ablesen lasse.[101] Er bezeichnet bereits zu diesem Zeitpunkt die „(...) Desseins touchez & peu finis (...)“ als diejenigen, die mehr Geist in sich tragen und besser gefallen würden als die zur

[99] Vgl. Koschatzky, Walter: Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Salzburg 1977. S. 44. Im Folgenden zitiert als: *Koschatzky 1977*.
[100] Piles, Roger de: Abrégé de la vie des Peintres. Avec des réflexions sur leurs Ouvrages. Et un Traité du Peintre parfait, de la connaissance des Desseins, & de l’Utilité des Estampes. MDCXCIX Paris. Faksimileneudruck Hildesheim 1969. Im Folgenden zitiert als: *De Piles 1699.*
[101] De Piles 1699, Vorrede.

Gänze ausgeführten Zeichnungen. Ebenso legt er die korrekte Identifikation des Urhebers und sachgerechte Beurteilung der künstlerischen Qualität der jeweiligen Zeichnung als wahre Kennerschaft seitens des Sammlers fest. De Piles Werk sollte bezüglich der Aufwertung der Zeichnung und ihrer Bedeutungsfunktion für das 18. Jahrhundert und auch für die deutsche Kunsttheorie richtungsweisend sein.

Zu den bedeutensten Schriften des 18. Jahrhunderts darf der zwischen 1745 und 1752 in drei Bänden veröffentlichte „Abrégé de la vie des plus fameux peintres" von Antoine Joseph Dézaillier D'Argenville gerechnet werden, der bereits 1762 in einer zweiten Auflage in vier Bänden vorlag.[102] 1767–68 erschien der „Abrégé" sogar in einer deutschen Übersetzung. Obwohl bei dieser Publikation die Viten der Maler das Hauptthema bildeten, berichtet D'Argenville in seiner Vorrede auch von der Bedeutung der Zeichnungen als kreative Vorarbeiten zum Gemälde:

„*Les desseins infiniment supérieurs aux estampes, tiennent un juste milieu entr'elles & les tableaux; ce sont les premières idées d'un peintre, le premier feu de son imagination, son style, son esprit, sa maniere de penser: ils sont les premiers originaux que servent souvent aux éléves du maître, à peindre les tableaux que n'en sont que les copies. Les desseins prouvent encore la fécondité, la vivacité du génie de l'artiste, la noblesse, l'élévation de ses sentiments, & la facilité avec laquelle il les a exprimés. Un artiste, en peignant un tableau, se corrige, & réprime la fougue de son génie; en faisant un dessein, il jette le premier feu de la pensée; il s'abandonne à lui-même; il se montre tel qu'il est.*"[103]

Mit diesen Worten spricht D'Argenville der Zeichnung nicht nur eine Vermittlerrolle zwischen der Druckgraphik und der Malerei zu, sondern erhebt die Zeichnungen in ihrem Stellenwert über die der Druckgraphiken. Ebenso wie de Piles referiert er, dass sich „das Feuer der Fantasie, des Stils und der Geist" des Malers in der Zeichnung manifestieren. In einem Gemälde sei dieser persönliche Ausdruck oftmals zurückgenommen.

D'Argenville analysiert nicht nur den künstlerischen Wert der Zeichnungen, er gibt außerdem Sammlern Regeln an die Hand, beispielsweise wie er aufgrund stilistischer Kriterien einem Meister eine Zeichnung zuschreiben kann, wie die Schulen zu differenzieren und Kopien von Originalen zu unterscheiden sind.

[102] D'Argenville Anton Joseph Dézaillier: Abrégé de la vie des plus fameux peintres/ avec leurs protraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages (...). 3 Bde., Paris 1762. Im Folgenden zitiert als: *D' Argenville 1762*.

[103] D' Argenville 1762, S. XXXII f. Übersetzung: Die Zeichnungen sind den Druckgraphiken unendlich überlegen, weil sie eine Mittlerrolle zwischen ihnen (den Druckgraphiken C.S.) und den Gemälden inne haben; dies sind die ersten Ideen eines Malers, das erste Feuer seiner Fantasie, seines Stils, seines Geistes, seiner Art zu denken: es sind die ersten Originale, die oft den Schülern des Meisters, um Gemälde zu malen, dienen, die nichts weiter als Kopien sind. Die Zeichnungen beweisen überdies die Fruchtbarkeit, die Lebendigkeit des Genies des Künstlers, den edlen Charakter, die Erhebung seiner Gefühle und die Leichtigkeit mit der er sie ausgedrückt hat. Ein Künstler, der ein Gemälde malt, korrigiert sich und unterdrückt dabei das Feuer seines Genies; indem er eine Zeichnung anfertigt, versprüht er das erste Feuer seiner Gedanken; er gibt sich seinem Selbst hin; er zeigt sich, so wie er ist."

Kurz vor D'Argenville veröffentlichte 1741 Pierre Jean Mariette (1694–1774)[104] seine „Description Sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays–Bas et de France, du Cabinet de Feu M. Crozat. Avec des Réfléxions sur la maniere de dessiner des principaux peintres", die anlässlich der Versteigerung der Sammlung des Pierre Crozat (1665–1750) entstanden war. Auch er ordnete die Blätter nach Schulen und analysierte die Zeichnungen der Sammlung aufgrund der stilistischen Besonderheiten der einzelnen Meister mit anschließender Bewertung der jeweiligen zeichnerischen Leistung. Ein wichtiges neues Kriterium in diesem Kanon war das der Provenienz der Zeichnungen, die er – falls bekannt – der Beschreibung hinzufügte. Mariettes Herangehensweise war für seine Zeit und auch später so maßgeblich, dass sich viele Theoretiker und Kenner, auch in Deutschland, seine „Description" zum Vorbild nahmen.

Deutschland rezipierte mit einiger zeitlicher Verzögerung Bedeutungswandel und Aufwertung der Zeichnung. Karl Heinrich von Heinecken (1706–1791) schuf mit seinem 1771 veröffentlichten Werk „Idée Générale d'une Collection complette d'Estampes" die theoretischen Grundlagen für das Wertverständnis der Zeichnung in Deutschland und für das Sammeln derselbigen. In seinem französischsprachigen Traktat bezieht sich Heinecken explizit auf die Vorarbeiten französischer Theoretiker: „Mr. Mariette a traité cette matière, à l'occasion de la vente des dessins du Cabinet de Crozat, avec une telle précision, qu'il seroit superflu, d'en dire encore un mot."[105]

Die erläuterten Quellen machen deutlich, dass bereits Ende des 17. Jahrhunderts die Wertschätzung der Zeichnung in der Kunstliteratur ihren Anfang nahm. Auch im 18. Jahrhundert blieb diese Aufwertung von Zeichnungen gekoppelt an den Kultstatus, den das künstlerische Genie bei den Kunsttheoretikern genoss. Diese „göttliche Erfindungsgabe" kam ihrer Meinung nach nur in der Zeichnung als erster Idee zu einem größeren Kunstwerk unverfälscht zum Ausdruck. D'Argenville tradierte im 18. Jahrhundert die Gedanken de Piles und versuchte erste Kriterien für den Kenner und Sammler darzulegen. Am deutlichsten und verbindlichsten gestaltete sich der „Verkaufskatalog" des Mariette, der mit Präzision die wichtigsten Kriterien der Be-

[104] Mariette war Mitglied einer Kupferstecher- und Kunsthändlerfamilie, die sich über mehrere Generationen hinweg mit Kunst- und Kunsthandel beschäftigte. Er sollte der bekannteste Vertreter seiner Familie werden und war als Kunstschriftsteller, Sammler und vor allem als Kenner von Zeichnungen und Gemälden über die Grenzen seines Landes hinaus berühmt. Zwischen 1717 und 1718 ordnete er schon in jungen Jahren die Sammlung des Prinz Eugen von Savoyen in Wien.

[105] Heinecken, Carl Heinrich von: Idée Générale d'une Collection complette d'Estampes. Avec une Dissertation sur l'origin de la Gravure & sur les premiers Livres d'Images. Leipzig/Wien 1771, S. 517. Im Folgenden zitiert als: *Heinecken 1771*.

urteilung einer Zeichnung seitens des Kenners formulierte und durch die detaillierte Beschreibung der vorliegenden Zeichnungen einen verbindlichen Kanon für die Bewertung einzelner Meister vorgab. Diesem Vorbild folgend, äußerte sich auch in Deutschland durch Heinecken das wachsende Interesse an der Zeichnung und setzte für deutsche Sammler verbindliche Maßstäbe, an denen sie sich zweifellos auch orientierten.

3.2. Privates Sammeln von Zeichnungen und Druckgraphiken

Im Bereich der Sammlungen muss zwischen Kollektionen der Künstler, des Adels und des Großbürgertums unterschieden werden, wobei letztere in unserem Kontext die wichtigste Rolle spielen. Erstere lässt sich bereits im Mittelalter in Form von Musterbüchern nachweisen, Leonardo da Vincis Zeichnungen wurden von seinem Schüler gesammelt und Giorgio Vasari (1511–1574) gilt als der wichtigste Renaissancesammler von Künstlerzeichnungen. Ebenso finden sich bereits sehr früh Zeichnungen in den Sammlungen der Adelshäuser, welche dort aber stets in Verbindung mit anderen Objekten wie Gemälden, Skulpturen, Gemmen oder Kuriositäten standen.[106]

Schon im Deutschland des 16. Jahrhunderts gab es auch private Sammler, die zwar einen hohen Rang in der Gesellschaft bekleideten, aber nicht dem Adelsstand angehörten. Prominetestes Beispiel aus Deutschland war Paulus Praun (1548–1616), ein Patrizier und Handelsmann aus Nürnberg, dessen Zeichnungssammlung in Bezug auf das Künstlerehepaar Prestel eine entscheidende Rolle zukommt [vgl. Kapitel 4.2.1.]. Auch andere Sammlungen wie die des Basilius Amerbach lassen sich im 16. Jahrhundert nachweisen. Es versteht sich von selbst, dass derartige Privatsammlungen nur von finanziell begüterten Personen aufgebaut wurden. Im Zeitalter der Aufklärung erlebte die bürgerliche Sammlung eine große Blütezeit, weil diese Schicht es sich nun aufgrund ihrer gestärkten Position in der Gesellschaft vermehrt leisten konnte, dem Idealbild des adeligen Sammlers und Kunstmäzen nachzueifern.
Generell lassen sich verbindliche Tendenzen für „den bürgerlichen Sammler“ schwer festlegen, hier klafft für den fraglichen Zeitraum leider in der Froschung noch eine

[106] Als wichtige Adelssammlungen seinen genannt: Prinz Eugen von Savoyen, der seine Sammlung von Mariette ordnen ließ. Nach dem Tode des Prinzen wurde sie von Kaiser Karl VI. angekauft und 1738 in die Hofbibliothek transferiert, die den Grundstock der Albertina bildet. Für München war die graphische Sammlung unter König Maximilian und die unter Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) angelegete Kupferstichsammlung entscheidend. Vgl. hierzu auch Liporini, Heinrich: Der Kupferstichsammler. Ein Hand- und Nachschlagebuch samt Künstlerverzeichnis für den Sammler Druckgraphischer Kunst. Berlin 1924, S. 148 ff. Im Folgenden zitiert als: *Liporini 1924.*

Lücke. Bislang wurden lediglich einzelne Sammler oder Privatkollektionen in einer Region untersucht. Ein kurzer Abriss soll hier Abhilfe schaffen und Einblick in das Sammlerleben gewähren.
Im 18. Jahrhundert distanzierten sich die Sammler von dem alten Ideal der universellen Raritätenkammer und beschränkten sich zunehmend auf wenige oder nur ein Sammlungsgebiet, welches sich durch die Qualität des Gesammelten und nicht durch deren Quantität auszeichnete.[107] Die in der Kunstliteratur bereits vollzogene Aufwertung der Zeichnungen rückte diese wie gesagt ins Blickfeld der Privatsammler. Viele Bürger interessierten sich jetzt für Künstlerzeichnungen und auch für Graphiken, die oft zusätzlich zu Gemälden gesammelt wurden, im Vergleich zu diesen aber preisgünstiger waren. Doch nicht nur bürgerliche Sammler fanden Interesse an Zeichnungen und Graphiken, sondern auch Fürsten und Adelige verpflichteten sich der neuen Sammlungsstrategie.[108]

Beispielsweise sammelte Anton von Klein (1746–1810) vornehmlich Druckgraphiken.[109] Laut dem Inventar von 1822 konnte der Kunstverleger insgesamt 20.000 Kupferstiche, von denen über 8000 in 76 Werken gebunden waren, sein Eigen nennen.[110] Die Sammlung war sogar Künstlern und Kunstinteressierten frei zugänglich.
Der Frankfurter Johann Valentin Prehn (1749–1821), ein Konditormeister und zugleich der bedeutenste Privatsammler der Region, hatte wiederum in seiner Sammlung nicht nur zahlreiche Gemälde, sondern auch Handzeichnungen.[111]

Neben Zeichnungen wurden auch Kupferstiche gesammelt, die vornehmlich nicht als Ersatz für die fehlenden Gemälde galten. Die ab dem 19. Jahrhundert so hoch geschätzten Originalgraphiken, wo der ausführende Künstler nach eigener Invention arbeitete, spielten im 18. Jahrhundert noch eine untergeordnete Rolle im Vergleich zum reproduzierenden Stich. Denn dieser gab dem Kenner und Sammler die Möglichkeit Kompositionen, Bildentwürfe und Stile von Künstlern zu studieren, die sie möglicherweise im Original nie sehen hätten können.[112] Wie Heller in seinem 1823 er-

[107] Vgl. Becker, Christoph: „Das Kölner Sammelwesen im Zeitalter der Aufklärung – ein besonderer Fall“, in: Kier, Hiltrud/ Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler. Kat. Ausst. Wallraf–Richartz–Museum in der Kunsthalle Josef-Haubrich Frankfurt a. Main, Frankfurt 1995, S. 141–148, hier: S. 141.
[108] Mraz, Gerda/ Galavics, Géza: Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlung der Fürsten Esterházy. Wien/Köln/Weimar 1999 (Esterházy Studien, Bd. 2), S.178.
[109] Tenner, Helmut: Mannheimer Kunstsammler und Kunsthändler bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Dissertation, Heidelberg 1966, S. 98. Im Folgenden zitiert als: *Tenner 1966.*
[110] Tenner 1966, S. 101.
[111] Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1988, S. 33.
[112] Vgl. Heller, Joseph: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher (...) 2 Bde., Bamberg, 1823. Bd. 1, S. 2. Im Folgenden zitiert als: *Heller 1823*.

schienenen Handbuch anführt, war es zudem „(...) auch nicht schwer, seine Wünsche, wenn man sie nicht auf einem höhern Grad ausdehnt, als es die Verhältnisse erlauben, zu befriedigen. Wie kostspielig sind dagegen die plastischen Arbeiten, Gemälde und Zeichnungen vorzüglicher Künstler, und was für Kenntnis gehört nicht dazu, sich vor Kopien und mittelmässigen Sachen zu schützen? Wie wenige sind in dem glücklichen Verhältnisse, solche Sachen zu erwerben?“[113]

Wie aus diesem Zitat auch hervorgeht, bildete sich aus dem Bedürfnis, Zeichnungen zu besitzen, eine entsprechende Nachfrage auf dem Graphikmarkt. Denn längst nicht alle konnten sich den relativen Luxus von Originalzeichnungen leisten. Reproduktionen, welche die spezifischen Eigenschaften von Zeichnungen wiedergeben konnten, gaben die Antwort auf das bürgerliche Kunstinteresse.

3.2.1. Ordnen einer Sammlung

Frägt man nach den Ordnungskriterien, die in einer Sammlung maßgeblich waren, findet man in von Heineckens „Idée Générale d’une Collection complette d’ Estampes“ einen verbindlichen Katalog. Wie er im Vorwort seines Buches darlegte, wandte er sich an die Liebhaber der Drucke und wollte am Beispiel des Ordnungssystems des Kupferstichkabinetts in Dresden einen gestalterischen Vorschlag anbringen.[114]

Seine Einteilung erfolgte in 12 Klassen, die vornehmlich nach Ländern gegliedert waren, wobei Deutschland besonders ausführlich besprochen wurde. Aber auch nach Sujets und Kunstobjekten wie Porträts, illustrierten Bibeln, Drucken nach Antiquitäten oder Kunstbüchern wurde strukturiert. Heinecken schlug vor, die Drucke nach den Schulen der Maler zu gruppieren, nach denen reproduziert worden war. Falls aber ein Stecher selbst einen hohen Bekanntheitsgrad erlangt hatte, wurden die Graphiken unter dessen Namen verzeichnet. Auch hier wurde noch keine Differenzierung zwischen Original- und Reproduktionsstich getroffen. Diese von von Heinecken geschaffene Ordnung, obwohl sie später teilweise modifiziert wurde, blieb über die Jahrhunderte hinweg aktuell, wie viele Ordnungssysteme von Kupferstichkabinetten zeigen.

Trotz von Heineckens Vorgaben konnte die Ordnung natürlich variiert werden, je nach den Vorlieben des einzelnen Sammlers. Es konnte nach Themengebieten geordnet werden, beispielsweise nach mythologischen oder biblischen Inhalten, ohne dass die Schule, die Chronologie oder die alphabetische Anordnung eine Rolle gespielt hätten.

[113] Heller 1823, Bd. 1, S. 4.
[114] Heinecken 1771, Vorwort, S. I.

Wie bereits durch den Begriff der „Mappenwerke“ angedeutet, wurden die meisten Zeichnungen nicht einzeln, sondern gebundenen in einer Mappe aufbewahrt. Diese Art der Aufbewahrung hatte sich etabliert, weil Stiche und Zeichnungen traditionell meist Teil einer Bibliothek waren und auch auf dem Buchmarkt oder auf entsprechenden Auktionen, verkauft wurden.[115] Innerhalb dieser Mappen waren die Drucke oder Zeichnungen meist aufmontiert und wurden, falls die Größe nicht jener der Mappe entsprach, gefaltet.[116] Geordnet waren sie, je nach Vorliebe des Sammlers, nach Schulen oder nach dem Sujet.

3.2.2. Reproduktionsgraphik als Ersatz für das Original?

Beobachtet man die steigende Nachfrage bezüglich der Handzeichnungen im 18. Jahrhundert, so muss man sich die Frage stellen, warum diese mit einem entsprechendem Interesse für Reproduktionsgraphik einherging und welche Funktion diese Graphik erfüllte.

Suchten die Interessenten durch die Reproduktionsgraphik den Ersatz für das oft zu teuere oder rare Original, oder waren sie gar erst durch die Reproduktionsgraphik zum Sammeln angeregt worden? Möglicherweise bedingten diese beiden Variationsaspekte einander beim aufkommenden Sammlungswesen in bürgerlichen Kreisen. Die Druckgraphiken – Kupferstiche, Radierungen, Schabkunstblätter oder Aquatinten – waren trotz ihres stolzen Preises noch verhältnismäßig günstig im Vergleich zu einem Original. Auf diese Weise konnte sich ein wohlhabender Bürger ein kleines Kabinett mit einigen Blättern einrichten. Er erlangte damit einen Überblick zu wichtigen Bereichen der Kunst und holte sich durch preiswerte Reproduktionen „(...) etwas von der Ausstrahlung weltberühmter Kunstwerke wie von der privaten Atmosphäre alter Kabinette oder Galerien in die eigene häusliche Umgebung (...)“.[117] Das Sammeln kam Ende des 18. Jahrhunderts in Nürnberg in Mode[118] und diese Erscheinung wird sich mit Sicherheit nicht nur auf die freie Reichsstadt beschränkt, sondern ebenfalls in anderen Kunstzentren präsent gewesen sein. Die Druckgraphiken wurden zwar auch von gelehrten Zeichnungsammlern gekauft, deren Bestreben es war, durch Druckgraphiken die „Lücken“ in ihren Sammlungen zu schließen, um so einen Überblick über die Stileentwicklung der Zeichnung zu erlangen, doch vor allem boten sie kunstinteressierten Bürgern die Möglichkeit, selbst Sammler zu werden.

[115] Vgl. Lambert, Susan: The Image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings. London, 1987, S. 176. Im Folgenden zitiert als: *Lambert 1987*.
[116] Vgl. Lambert 1987, S. 176.
[117] Achilles–Syndram 1995, S. 102 f.
[118] Achilles–Syndram 1995, S. 116.

3.3. Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen in Europa im Überblick

Bereits im 17. Jahrhundert wurde damit begonnen, einzelne Zeichnungen so originalgetreu wie möglich zu reproduzieren, sodass in der Wiedergabe noch die Vorlage deutlich erkennbar war. Aber erst im 18. Jahrhundert wurde es mit dem Aufkommen neuer Graphiktechniken möglich, die spezifischen Merkmale einer Handzeichnung adäquat wiederzugeben. Beispielsweise ermöglichte die französische Crayonmanier die Wiedergabe von Pastell- und Kreidezeichnungen in graphischen Werten, die dem Original unglaublich nahe kamen. Da sich die Crayonmanier einer großen Beliebtheit erfreute, gingen Künstler wie François Boucher (1703–1770) sogar dazu über, Zeichnungen nur für den Zweck der Vervielfältigung anzufertigen.

Neben Einzelzeichnungen wurden nun auch ganze Zeichnungskonvolute reproduziert. Den ersten Meilenstein auf dem Weg zum originalgetreuen „Faksimile“, d. h. zur graphischen Umsetzung einer Zeichnung mit all ihren speziellen Eigenschaften, stellte die Veröffentlichung des sog. „Recueil Crozat“ dar. Das Kabinett des Großbankiers Pierre Crozat, zu dessen Zeichnungssammlung Mariette den Versteigerungskatalog erstellte, beinhaltete Zeichnungen französischer, niederländischer und deutscher Meister. Insgesamt soll Crozat 19.000 Zeichnungen besessen haben.[119] Die Reproduktionen zahlreicher Zeichnungen und auch eines Teils seiner Gemälde wurden in zwei Bänden 1729 und 1742 veröffentlicht.

Richtungsweisend für die nachfolgende Graphikentwicklung war die Gestaltung der Drucke. Sie wurden mit einem Rahmen eingefasst, sodass der Eindruck einer wertvoll gerahmten und auf Papier montierten Zeichnung erweckt wurde. Unter dem Druck befand sich eine Inschrift, welche die Vorlage als Zeichnung auswies, die mittels der Radierung und des Holzschnitts reproduziert wurde.[120] Außerdem waren der Zeichner der Vorlage und der Stecher der Graphik hier verzeichnet. Bei jedem Werk wurde die Provenienz, falls bekannt, angegeben, und zusätzlich wurden den Mappen kurze Biographien der Zeichner hinzugefügt. Um farbige Zeichnungen zu reproduzieren, wurde ein Holzstock verwendet, über den anschließend eine Linienplatte gedruckt wurde. Bei der Graphik wurde nicht nur auf die Farb- und Linientreue in der Wiedergabe geachtet, sondern es wurden auch die Sammlermarken der Vorlagen reproduziert. Die Anzahl der Ausgaben des „Recueil Crozat“ belief sich auf 800 Stück, wobei 100 an den König gingen, 500 an Subskribenden und lediglich 200 Exemplare für den freien Verkauf übrig blieben. Mit diesem Werk setzten die Franzo-

[119] Vgl. Brieger, Lothar: Die großen Kunstsammler. Berlin 1931, S. 183. Im Folgenden zitiert als: *Brieger 1931.*

[120] Vgl. Inschrift einer Darstellung einer Sacra Conversatione: „(...) Dessein de (...) dans le Cabinet de Mr. Crozat/Gravé à l’ eau forte par Mr. Le c...de C., et en bois sous conduite par Nicolas le Sueur.“ München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1962: 319.

sen einen Standard auf höchstem Niveau, dem in der Folgezeit viele Künstler nacheiferten.

Bereits 1766 wurde von Andrea Scacciati eine Mappe mit 100 Reproduktionen nach Zeichnungen mit dem Titel „Disegni originale d' Eccelenti Pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze (...)" veröffentlicht. Die Blätter sollten nicht nur das Motiv, sondern auch die Blattgröße und Farbigkeit der einzelnen Zeichnungen exakt wiedergeben.
In diesem Fall wurde nicht mehr durch die Kombination von Tief- und Hochdruck reproduziert. Zur farblichen Wiedergabe wurde eine Mischung aus Crayon- und Aquatintamanier genutzt.[121] Auch diese Drucke waren von einem entsprechendem Rahmen eingefasst, in ihrem Erscheinungsbild und in der Druckqualität hielten sie den Vergleich mit Mappenwerken der Folgezeit jedoch nicht stand. Da Johann Gottlieb Prestel während eines längeren Aufenthalts in Italien auch Florenz besuchte, ist anzunehmen, dass er mit Scacciati bekannt war und auch dessen Werk kannte.

Wie in Frankreich und Italien machte auch in England die Entwicklung der Handzeichnungsreproduktion große Fortschritte, wie beispielsweise das von Arthur Pond (1705–1758) zwischen 1732–1736 veröffentlichte Konvolut. Arthur Pond, der möglicherweise den Recueil Crozat kannte,[122] versuchte auch durch die Kombination von Holzschnitt und Linienradierung farbige Zeichnungen zu imitieren.

Wie dieser kurze Überblick erläutern sollte, war die Graphikproduktion des Künstlerehepaares Prestel mit der gesamteuropäischen Entwicklung verknüpft. Die Vorgaben für die Standards der Zeichnungsreproduktion kamen aus Frankreich und fanden auch Eingang in die Prestelmappen. Wie die Prestels den vorgegebenen Formenkanon in ihren Arbeiten umsetzten und welche eigene künstlerische Entwicklung an ihren Mappenwerken abzulesen ist, wird die folgende Analyse zeigen. Dies wird unter besonderer Berücksichtigung der Anteile geschehen, die Maria Catharina Prestel an den deutschen Zeichnungsreproduktionen der Werkstatt Prestel bis 1786 hatte.

[121] Vgl. Kat. Ausst. Tübingen 1994, S. 24.
[122] Hyde, Sarah (Hrsg.): Drawings in Print. The reproduction of drawings in eighteeenth–century England. Kat. Ausst. University of London. Courtauld Institute Galleries 12.2–12.6.1983, S. 6. Im Folgenden zitiert als: *Hyde 1983*.

IV. Die Druckgraphiken der Maria Catharina Prestel: Ihr Werk in Deutschland

Um die Mappenwerke, die Maria Catharina Prestel zusammen mit ihrem Mann schuf, beurteilen zu können, muss man sich zunächst mit der von ihnen verwendeten und damals neuen Technik der Aquatinta vertraut machen.

4.1. Reproduktionstechnik: Die Aquatinta

Die auch als Lavis- oder Tuschmanier bezeichnete Aquatinta[123] ist ein Tiefdruckverfahren, das den Druck von ganzen Flächen mit malerischer Wirkung ermöglicht. Zunächst wird in einem Staubkasten mit Hilfe eines Blasebalgs oder durch ein Flügelrad Harz-, Asphalt- oder Kolophoniumpulver aufgewirbelt. Anschließend sinken die Staubpartikel auf eine in den Kasten geschobene, polierte Kupfer- oder Zinkplatte. Die bestäubte Platte wird dann erhitzt, um die Körner auf ihr zu fixieren. Je nach Erhitzungsgrad, Korngröße und -dichte ergibt sich eine mehr oder weniger säurefeste Schicht, die lediglich an den staubfreien Stellen das blanke Metall zum Ätzen im anschließenden Säurebad freilässt. Im Druckbild zeigen sich keine Linien, sondern Flächen, auf denen man die einzelnen Körner manchmal mit bloßem Auge erkennen kann. Deckt man nach dem ersten Ätzvorgang einzelne Partien ab und ätzt erneut, lassen sich unterschiedliche Hell–Dunkel–Werte erzielen, deren Übergänge jedoch nie fließend, sondern stufenweise verlaufen. Auf diese Weise kann eine Platte bis zu sechs Mal geätzt werden, woraus sich eine Fülle von unterschiedlichen Tönen ergeben kann.

Neben diesem Herstellungsverfahren gibt es Abwandlungen, wie beispielsweise die der Salzaquatinta, bei der an Stelle der Harzkörner Salz verwendet wird, das durch den flüssigen, zuvor erhitzten Ätzgrund auf die Platte sinkt, die anschließend ins Wasserbad gelegt wird. Durch das Konzentrationsgefälle löst sich das Salz auf und ein durchlöcherter Ätzgrund entsteht. Die Sandpapieraquatinta wird durch das Auflegen eines Sandpapierbogens auf den Ätzgrund hergestellt. Anschließend werden die Platte und das raue Sandpapier mehrmals durch die Presse gezogen. Dabei wird der Grund perforiert und ein feinkörniges Muster bedeckt denselbigen.

Die Vorteile der Aquatinta liegen in der raschen Arbeitsweise und der Wiedergabe von farbigen Flächen, die malerische Werte vermitteln können. Je nach Anzahl der Platten lassen sich entsprechend viele Farben im Druck wiedergeben. Dies war im Kupferstich oder in anderen Linientechniken nicht möglich. Die Nachteile der Aqua-

[123] „Aquatinta“ leitet sich von den lateinischen Begriffen „aqua fortis“ (Säure) und „tinta“ (Farbe) ab.

tinta bestehen darin, dass nur ca. 100 gute Abzüge möglich sind und die Töne oftmals sehr zart oder schwach bleiben. Auch muss die Aquatinta meist in Kombination mit der Radierung genutzt werden, um Konturen und Umrisslinien wiedergeben zu können. Als Erfinder der Technik wird Jean Baptiste Le Prince (1734–1781) angenommen, der bereits Anfang der 70–er Jahre des 18. Jahrhunderts mit der Technik experimentierte und druckte. Als Erfinder der Salzaquatinta gilt der Franzose Robert Stapart. Während bis zum 18. Jahrhundert farbige Flächen lediglich durch Holzdruckstöcke im Hochdruckverfahren erzeugt werden konnten, wie das beispielsweise noch Arthur Pond in England tat, konnte jetzt ausschließlich im Tiefdruck und Ätzverfahren gearbeitet werden.

Dass die Prestels bei der Reproduktion von Zeichnungen vornehmlich in der Aquatintatechnik arbeiteten, liegt darin begründet, dass gerade zu Beginn ihrer Tätigkeit die Technik in Deutschland äußerst populär war. Einen Beleg dafür liefert die 1780 in Nürnberg veröffentlichte Schrift von M. J. C. Harrepeter „Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen“, die eine Übersetzung der französischen, bereits 1773 publizierten Abhandlung von Robert Stapart zum Thema hatte. Die Aquatinta bot jedoch auch einen entscheidenden Vorteil: sie war in kurzer Zeit zu erlernen, kam dem Arbeiten mit dem Stift oder Pinsel bei der Zeichnung oder beim Aquarell sehr nahe und nahm nicht viel Arbeitszeit in Anspruch. Beim Kupferstich konnte es dagegen bis zu neun Monaten dauern, bis eine Platte fertiggestellt werden konnte.[124] Wie die Prestels im Detail arbeiteten, bleibt trotz fachmännischer Untersuchung häufig ein Geheimnis.[125] Klar ist jedoch, dass sie oft mehrere Platten verwendeten, wobei stets vom hellsten zum dunkelsten Ton gedruckt wurde. Evident ist auch, dass sie die Aquatinta regelmäßig mit der Radierung und der Crayonmanier kombinierten.

Die Aquatinta mit ihren primären Eigenschaften, Flächen in Farbe drucken zu können, wurden von den Prestels gezielt verwendet, um Zeichnungen zu reproduzieren. Dabei sollte nicht nur die Komposition einer Zeichnung wiedergegeben, es sollten auch die persönliche Handschrift des Zeichners und die spezifischen Eigenschaften der jeweiligen Zeichnung zum Ausdruck gebracht werden. Mit Blick auf die

[124] Vgl. Luther, Edith: Johann Friedrich Frauenholz (1758–1822). Kunsthändler und Verleger in Nürnberg. Nürnberg 1988. (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, hrsg. von Rudolf Endres, Gerhard Hirschmann und Kuno Ulshöfer, Schriftreihe des Stadtarchivs Nürnberg Bd. 41), S. 43. Im Folgenden zitiert als: *Luther 1988*.

[125] Nach freundlicher Auskunft des Restaurators Hr. Mayr der Staatlichen Graphischen Sammlung München kann man bei vielen Blättern der Prestels lediglich Vermutungen anstellen, aber keine genauen Bestimmungen vornehmen.

„Handzeichnungsmanier“, durch welche die Prestels so bekannt wurden, wird immer wieder der Begriff des „Faksimiles“ aufgebracht. Die Technik war in deren Arbeiten offensichtlich soweit vorangeschritten, dass das druckgraphisches Medium dem Original weitgehend entsprach. Besonders die Zeichnung, bei der im allgemeinen keine Verkleinerung im Maßstab oder Veränderung des Strichs oder der Lavierungen mehr von Nöten war, bot sich für eine solche „originalgetreue“ Wiedergabe an.

4.2. Maria Catharina Prestels Graphikblätter in deutschen Mappenwerken

Mit der Vorstellung der drei Mappenwerke, an denen Maria Catharina Prestel entscheidend beteiligt war und die von ihrem Mann Johann Gottlieb ediert wurden, soll eine quantitave und qualitative Analyse einhergehen, wie sie bis zu diesem Zeitpunkt in der Forschung nicht vorgenommen wurde.[126] Damit soll das Themengebiet, auf dem Maria Catharina Prestel fast ausschließlich in Deutschland arbeitete, vorgestellt werden. Da das Praunsche Kabinett nicht nur das erste, sondern auch bedeutenste Kabinett ist, das die Prestels jemals reproduzierten, soll dieses ausführlicher besprochen werden.

4.2.1. Praunsches Kabinett (1776–1780)

Der Nürnberger Kaufmann Paulus II. Praun (1548–1616) war einer der ersten und wichtigsten Sammler von Zeichnungen nördlich der Alpen. Sein Vermögen erlaubte ihm neben anderen Objekten rund 600 Zeichnungen zu erwerben, von denen heute nur noch ein Teil erhalten ist. Das Praunsche Interessenspektrum belief sich überwiegend auf deutsche Zeichnungen, doch durch seine Tätigkeit in Bologna kamen auch zahlreiche italienische, aber auch niederländische Zeichnungen hinzu.[127] Nach seinem Tode blieb die Sammlung im Familienbesitz, war kaum einem Kunstinteressierten zugänglich[128] und wurde von seinen Nachfahren als „todes Capital“[129] angesehen. Letztlich wurde sie 1802 in Wien von Johann Friedrich Frauenholz (1758–1822), dem bekannten Nürnberger Kunsthändler und Verleger, versteigert. Anlässlich dieser Auktion war von Christoph Gottlieb von Murr (1733–1811) in

[126] In der Forschungsliteratur wurden lediglich punktuell Untersuchungen durchgeführt.
[127] Achilles–Syndram konnte 244 deutsche, 184 italienische und 33 niederländische Zeichnungen inventarisieren und gibt damit, nach eigenen Angaben, einen repräsentativen Überblick über die Sammlung des Paulus Praun. Vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 111.
[128] Selbst Wilhelm Heinrich Wackenroder, der 1793 bei einem Besuch in Nürnberg die Sammlung sehen wollte, wurde der Zugang verweigert. Zwischen 1768–1801 haben nur 65 Personen, unter ihnen Johann Wolfgang von Goethe, Zutritt zum Kabinett erlangt. Vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 91.
[129] Achilles–Syndram 1995, S. 75.

25–jähriger Arbeit ein 500–seitiges Inventar erstellt worden, das als Versteigerungskatalog dienen sollte und neben der Auflistung der Zeichnungen auch die der wichtigsten Gemälde, Skulpturen, Gemmen und Kuriositäten beinhaltete und auch die Prestelmappe bespricht.[130] Wichtigster Käufer war Miklós Esterházy (1765–1833), der den größten Teil der Zeichnungen erwarb. Aus diesem Grund befinden sich diese heute im Museum der Bildenden Künste in Budapest.[131]

4.2.1.1. Auftragslage

Wie bereits Kathrin Achilles–Syndram darlegt, stellte Christoph Gottlieb von Murr die Verbindung zwischen Johann Gottlieb Prestel (dieser war 1775 aus der Schweiz zurückgekehrt) und dem damaligen Verwalter des Praunschen Nachlasses, Sigmund Christoph Ferdinand von Praun (1731–1795) her.[132] Für beide Parteien brachte die Zusammenarbeit deutliche Vorteile: Johann Gottlieb Prestel wurde gestattet, sich die „besten" Zeichnungen aus der überregional bekannten Sammlung auszusuchen und zu reproduzieren. Wohlklingende Künstlernamen wie Raffael, Michelangelo, Carracci oder Dürer würden einen guten Verkauf der Graphiken garantieren. Die Familie Praun wiederum könnte darauf bauen, dass für den später geplanten Verkauf der Originalzeichnungen bei der potentiellen Käuferschicht großes Interesse geweckt und damit auch den Marktpreis der Zeichnungen positiv beeinflusst werden würde.[133] Details über die Auftragslage und die Auswahl der zu veröffentlichenden Blätter seitens der Prestels bleiben jedoch im Dunkeln, da keinerlei Aufzeichnungen existieren.[134] Vermutlich sichtete Johann Gottlieb gemeinsam mit Maria Catharina Prestel die Bestände der Zeichnungssammlung, um die geeignetsten Blätter für die Reproduktionen selbst auszuwählen, denn die Erben der Prauns verfügten diesbezüglich über keine Sachkenntnis.[135] Welches „Stimmrecht" seine Ehefrau bei der Auswahl hatte, bleibt ungewiss. Jedoch wurden vor allem die Blätter ausgewählt, die von berühmten, insbesondere italienischen Künstlern, stammten. Nicht die Qualität der Zeichnungen war hier ausschlaggebend, sondern der Geschmack der Zeit und die Hoffnung auf Erfolg beim Publikum.[136] Von einigen Zeitgenossen wurden diese Vor-

[130] Von Murr erwähnt in seinem Katalog jede Zeichnung, die von den Prestels vervielfältigt wurde. Zudem gibt er die Technik der Zeichnungen an. Vgl. Murr, Christophe Theophile de: Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun a Nuremberg. Nuremberg, 1797. Im Folgenden zitiert als: *Von Murr 1797*.
[131] Zum Sammlungsverbleib vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 106 ff.
[132] Vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 103.
[133] Vgl. auch hierzu Achilles–Syndram 1995, S. 105.
[134] Weder im Nürnberger Stadtarchiv noch im Staatsarchiv konnten Dokumente, die Aufschluss über die Prestel–Praun Verbindung geben hätten können, nachgewiesen werden.
[135] Vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 107.
[136] Vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 29.

gehensweise allerdings kritisiert [vgl. Kap 4.4.]. Es ist sogar denkbar, dass die Prestels selbst oder von Murr bei unsignierten Zeichnungen eigenhändige Zuschreibungen an bekannte Künstler vornahmen, um die Graphiken besser verkaufen zu können.[137]

4.2.1.2. Präsentationsform der Mappe

Bei dem insgesamt 48 Blätter[138] umfassenden Kompendium des Praunschen Kabinetts ist bezüglich der Gestaltung und der Aufmachung der Mappe die Orientierung an französischen Mappen- bzw. Galeriewerken wie beispielsweise dem „Recueil Crozat“ nicht zu leugnen. Die Prestels gaben die zwischen 1776 und 1780 erschienene Mappe in Royal–Folioformat mit einem Titel- und Widmungsblatt heraus, das den Inhalt der Edition definierte (Abb. 1, 2):

„*DESSINS/ des meilleurs Peintres/ d' Italie, d' Allemagne,/ et des Pays-Bas,/ du Cabinet/ de Monsieur/ Paul de Praun/ à Nuremberg./ Gravées d' après les Originaux/ de même Grandeur/ par/ Jean Théophile Prestel/ Peintre/ et Membre de l' Académie des Beaux-Arts/ de Düsseldorf./ 1780.*“[139]

Die Blätter nach italienischen Meistern waren mit 33 Stück die am stärksten vertretene Gruppe.[140] Dann folgte die deutsche Schule mit 12 Blättern, hinzu kam ein Blatt eines Niederländers.[141] Offensichtlich hatte Johann Gottlieb Prestel nicht versucht, einen repräsentativen Überblick der Praunschen Sammlung wiederzugeben, sondern hatte in eigenem Gestaltungsinteresse (s. o.) ausgewählt. Aus dem Titel geht auch hervor, dass die Reproduktionen in derselben Größe wie die Originalzeichnungenangefertigt wurden. Der Käufer besaß demnach eine Reproduktion, die nicht nur durch die Technik der Aquatinta, sondern auch im Maßstab dem Original möglichst nahe kommen wollte. Tatsächlich erweist sich bei einem Vergleich der Graphiken mit den Originalen diese Angabe als im Wesentlichen korrekt, auch wenn einige Reproduktionen im Verhältnis zur Vorlage um wenige Millimeter differieren.

[137] Vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 81. Sie vermutet den bevorstehenden Verkaufszwang als Ursache für die oft falschen Zuschreibungen an bekannteste Künstler. Dem hinzuzufügen ist, dass man auch an der Sachkenntnis von Murrs und auch an der Prestels zweifeln könnte.

[138] Von Murr gibt in seinem Journal zur Kunstgeschichte an, dass noch mehrere folgen sollten. Vgl. Murr, Christoph Gottlieb von: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur. Nürnberg 1780, 9. Teil, S. 65. Im Folgenden zitiert als: *Von Murr 1780, Journal.*

[139] Wie Achilles–Syndram bemerkt, trug die Veröffentlichung vornehmlich italienischer Zeichnungen und auch der Besprechung in von Murrs Katalog von italienischen Zeichnungen bis zu ihrer Arbeit der Sammlung den Ruf ein, dass sich vornehmlich italienische Zeichnung des 16. Jh. in dieser Sammlung befanden. Achilles–Syndram 1995, S. 115.

[140] Bei der zahlenmäßigen Verteilung wird das Mappenblatt Nr. 13 nach einem damals unbekannten Meister vernachlässigt.

[141] Das Blatt nach Denis Calvaert (um 1540–1619) ist das einzige niederländische. Bei der Zählung ausgenommen wurde das Blatt Nr. 13, da dies von den Prestels einem unbekannten Meister zugeschrieben wurde. Im Gesamten wurden nicht 48, sondern nur 47 Blätter faksimiliert, als Nr. 1 wurde das Titelblatt gerechnet.

Für die Schrift, die auf dem Titel-, Widmungsblatt und den Graphiken erscheint, wurde eigens ein Schriftenstecher engagiert: der auf dem Titelblatt genannte Johann Georg Sturm (1742–1793) führte auch auf allen anderen Blättern die Schrift aus, wobei trotz des langen Entstehungszeitraumes von vier Jahren die größtmögliche Uniformität in der Beschriftung angestrebt wurde.
Das Widmungsblatt wurde von Johann Gottlieb Prestel an den Kurfürsten Karl Theodor (1777–1799) adressiert.[142] Wichtigster Grund dafür war, dass sich Prestel von dem als Zeichnungssammler bekannten Regenten eine entsprechende Würdigung seines Mappenwerkes erhoffte.[143] Dieses Lob kam Prestel in Form eines Briefes von Stephan von Stengel, dem „Kabinets=Secretarius", zu. Aus „Werbezwecken" wurde dieses Schreiben dann in von Murrs „Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur" 1780 veröffentlicht. Kurfürst Karl Theodor habe die Praunsche Mappe „(...) mit besonderm Wohlgefallen, und mit jenem Beyfalle, den ein für die Kunst so schätzbares Werk in den Augen des Kenners verdienet, gnädigst aufgenommen, (...)" und als Dank eine goldene Gedenkmünze im Wert von 30 Dukaten an Johann Gottlieb Prestel gesendet.[144]

Die Einzelblätter wurden einheitlich gestaltet, um die Zusammengehörigkeit der Mappe zu betonen (vgl. Abb. 3): ein schwarzer durch zwei Linien gebildeter Rahmen fasste die Druckgraphik ein, wodurch die Montierung einer Zeichnung auf einem Karton suggeriert wurde. Unterhalb des Zierrahmens befand sich eine französische Inschrift, die den Künstler und ggf. den Titel der Vorlage, die Blattnummer und Maria Catharina oder Johann Gottlieb Prestel als Graphiker verzeichnete. Ohne erkennbares System wurden einige Graphiken mit einer Jahreszahl versehen, bei anderen fehlt diese. Untersucht man die Blätter hinsichtlich der Drucktechnik, so lassen sich zwei wesentliche Arbeitsschritte erkennen. Zuerst wurde der radierte Rahmen mit der Schrift gedruckt. In einem zweiten Schritt wurden passgenau die Platten hinzugefügt, welche die Zeichnung reproduzierten, was technisch sehr aufwendig zu realisieren war.[145]

[142] Die genaue Inschrift lautet: A Son Altesse Serenissime,/ Electorale,/ CHARLES THEODORE,/ Comte Palatin du Rhin,/ Duc des deux Bavières,/ Archi-Dapifere et Electeur/ du Saint Empire,/ Duc de Juliers, Cleves, et Berg,/ etc. etc. etc. très - humblement consacrés/ par/ Jean Théophile Prestel, Peintre,/ Membre honoraire de l' Academie du Dessin et des Beaux-Arts/ de Düsseldorf./ J. G. Sturm scrips. et sc.

[143] Man darf davon ausgehen, dass Prestel dem Kurfürsten ein Exemplar zur Beurteilung zukommen ließ.

[144] Von Murr 1780, Journal, 9. Theil, S. 65. Der Brief von Stengels ist auf den 12.04.1780 datiert.

[145] Dieser Vorgang lässt sich anhand der Nr. 7 des Praunschen Kabinetts beweisen, da die helle Tonplatte etwas über den schwarzen Rahmen hinaus gedruckt wurde. Vgl. München, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 15722. Schwierig erwies sich die Technik dadurch, dass das Kupferdruckpapier mindestens zweimal gewässert wurde und sich oftmals zusammenziehen oder ausdehnen konnte, sodass nicht immer alles bis auf den Millimeter passte.

Die Prestels veröffentlichten die 48 Blätter nicht alle zur selben Zeit. Alle vier Monate erschein eine der sog. „Suiten“ à 6 Exemplaren.[146] Sie wurden zwischen 1776 und 1780 publiziert und jeweils in einer Auflage von ca. 150 Stück gedruckt.[147] Der lange Zeitraum war mit Sicherheit durch die aufwendige Reproduktionsmethode bedingt. Es wurden keine Einzelblätter, sondern nur Konvolute von sechs Stück verkauft.[148] Die Suiten waren – wie zu dieser Zeit üblich – nicht in Buchform gebunden: der Käufer selbst sorgte für die anschließende Bindung, was an den unterschiedlichen mehr oder weniger prächtigen Einbänden der noch vorhandenen Exemplare belegbar ist.[149] Der Verkauf erfolgte auf Subskriptionsbasis, d. h. Prestel arbeitete nur auf Bestellung und fertigte keine Suiten im Voraus, um diese auf dem freien Markt anzubieten.

Alle aufgezählten Merkmale wie Titel- und Widmungsblatt, Ziereinfassungen, aufwendige Schriftgestaltung und der Verkauf auf Subskriptionsbasis in einer limitierten Auflage sollten den Käufer signalisieren, im „(...) Besitz eines wervollen kleinen Kabinetts (..)“ zu sein.[150] Als Zielgruppe für die Produktion wollten die Prestels offenbar potentielle Sammler ansprechen, die es sich leisten konnten, mehr als nur einzelne Graphiken zu kaufen.

4.2.1.3. Zusammensetzung der Mappe

Betrachten man die acht Suiten des Praunschen Kabinetts im Einzelnen, so kommt man hinsichtlich der Künstler, der Themen und der Anteile Maria Catharinas und Johann Gottlieb Prestels zu jeweils unterschiedlichen Ergebnissen. Im Folgenden sollen die wichtigsten Charakteristika erläutert werden.
Wie bereits angesprochen [vgl. Kapitel 4.2.1.2.], waren die italienischen Künstler mit 33 reproduzierten Zeichnungen am stärksten vertreten.[151] Die erste Suite bestand

[146] Bei der ersten Suite ist eine Druckgraphik weniger vorhanden als in den folgenden Suiten, da das Titelblatt als Nr. 1 mitgezählt wurde.
[147] Zur Auflagenhöhe vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 111. Woher diese Anzahl kommt, ist nicht klar. Es könnten aber auch weitaus mehr Exemplare gedruckt worden sein, da die Technik dies erlaubt hätte.
[148] Nach freundlicher Auskunft von Frau Dr. Doosry und Dr. Schoch, beide Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, ist trotz der Subskriptionsmethode der Verkauf von Einzelblättern nicht auszuschließen. Diese könnten immer noch nach dem Verkauf aller Mappenwerke zusätzlich gedruckt worden sein.
[149] Sowohl Dr. Fischer, Stadtarchiv Frankfurt am Main, als auch Dr. von Kulmbach, Staatsgalerie Stuttgart, bestätigten diese Vorgehensweise, dass Kupferstiche und auch Bücher in Bögen, d. h. ohne Einband verkauft wurden. Je nach Vermögenslage des Käufers wurde anschließend das Buch, oder wie im vorliegenden Fall, die Mappe mit Druckgraphiken gebunden.
[150] Achilles–Syndram 1995, S. 104.
[151] Das 13. Blatt des Praunschen Kabinetts, einer Kopie nach Luca Cambiaso, wurde bei dieser Anzahl nicht berücksichtigt, da die Prestels es als ein Blatt eines unbekannten Meisters sahen.

sogar nur aus Drucken nach italienischen Vorlagen. Johann Gottlieb Prestel wollte mit Sicherheit durch Namen wie Correggio, Raphael oder Michelangelo potenzielle Käufer anziehen. Dagegen fehlen in der siebten Suite Reproduktionen nach italienischer Invention gänzlich, an Stelle derer sind sechs Drucke nach Arbeiten des Deutschen Israhel von Meckenem (1450–1503) mit Heiligendarstellungen zu finden.[152]
Insgesamt wurden nur diejenigen Künstlernamen ausgewählt, die im 18. Jahrhundert einen hohen Bekanntheitsgrad inne hatten, weil das die Nachfrage nach den Suiten erhöhte. Da Paulus Praun bereits 1616 verstarb, gilt dies als terminus ante quem für die Datierung der im Praunschen Kabinett wiedergegebenen Zeichnungen.
Analysiert man die Darstellungen nach ihren Themengebieten, so dominieren biblische Themen mit insgesamt 32 gegenüber zehn Darstellungen mythologischen Inhalts sowie zwei Landschaften.
Hinsichtlich der reproduzierten Zeichnungstechniken herrschte eine große Vielfalt vor: es wurden 15 Federzeichnungen, 16 Pinselzeichnungen, sechs Federzeichnungen mit Lavierungen, sechs Federzeichnungen auf farbig grundiertem Papier und vier vielfarbige Zeichnungen, welche aus verschiedenen zeichnerischen Mitteln kombiniert wurden, reproduziert. In der Auswahl nach zeichentechnischen Kriterien lassen sich weder eindeutige Präferenzen für Maria Catharina noch Johann Gottlieb Prestel erkennen. Der Anteil Maria Catharina Prestels an der Praunschen Mappe ist mit 19 Graphiken von ihrer Hand belegt, dem stehen 28 Graphiken ihres Mannes gegenüber.

4.2.2. Schmidtsches Kabinett (1779–1782)

Wie das Titelblatt verrät (Abb. 4), war der Besitzer der Zeichnungen, die den Prestels bei diesem Mappenwerk als Vorlagen dienten, Gerhard Joachim Schmidt (1742–1801). Über das Leben und die Sammlung des in Hamburg geborenen und lebenden Kaufmanns ist weiter nichts bekannt.[153]

4.2.2.1. Auftragslage

Da auch Quellen fehlen, die über die Auftragssituation informieren könnten, lässt sich nur eine Vermutung anstellen. Wie bereits erwähnt [vgl. Kapitel 2.1], heiratete Maria Catharina Prestels jüngere Schwester Elisabeth Christina 1772 Nikolaus

[152] Diese Singularität sowohl in Bezug auf den Künstler als auch auf das Heiligensujet kommt weder in einer anderen Suite des Praunschen noch in einem der beiden anderen Mappenwerke vor.
[153] Lediglich die Information, dass er am 20.09.1770 Maria Rebecca Ehlers heiratete und mit ihr 8 Kinder hatte, ist im Staatsarchiv Hamburg verzeichnet. Für die freundliche Auskunft danke ich Dr. Peter Gabrielsson, Staatsarchiv Hamburg.

Christopher Matthes und zog mit ihm nach Hamburg. Matthes, ein früherer Schüler des Johann Justin Preißler (1698–1771) in Nürnberg, war Porträtmaler, Radierer und Kunsthändler. Die Prestels reproduzierten auch nach Zeichnungen aus der Sammlung Matthes.[154] Dies wiederum könnte bedeuten, dass er im Zuge der eigenen Sammeltätigkeit Schmidt kennengelernt und anschließend den Kontakt zu den Prestels in Nürnberg hergestellt hat.

4.2.2.2. Präsentationsform der Mappe

Im Unterschied zum Praunschen Kabinett (48 Stück) wurden im Fall des Schmidtschen Kabinetts nur 30 Blätter ediert, wobei 1781 im „Journal zur Kunstgeschichte" zunächst angekündigt worden war, dass die Mappe mit 12 Blättern geschlossen werde,[155] doch einige Zeit später muss sie noch fertiggestellt worden sein. Bezüglich der Gestaltung schließt sich die Mappe in zahlreichen Punkten an das Praunsche Kabinett an, der Titel gibt den Inhalt der Mappe wieder:

„DESSINS/ des meilleurs Peintres des Païs-Bas,/ d' Allemagne et d' Italie;/ du Cabinet de Monsieur/ Gérard Joachim Schmidt/ à Hamburg/ Gravés d´après les Originaux/ de même Grandeur/ par/ Jean Théophile Prestel,/ Peintre./ 1779./ Chez J. T. Prestel à Nuremberg./ Paul Küffner scrips. et fc."

Insgesamt wurden 13 italienische, 10 niederländische, fünf französische und zwei deutsche Zeichnung in dem Kabinett reproduziert. Interessanterweise spiegelt sich diese Verteilung der Kunstlandschaften im Titel nicht exakt wider, denn die Blätter der französischen Künstler bleiben unerwähnt. Für dieses Kabinett wurde Paul Küffner (1713–1786) als Schriftenstecher engagiert, auf ein Widmungsblatt wurde verzichtet.

Der größte Unterschied zur Praunschen Mappe liegt in der Gestaltung der Einzelblätter: Während jene Faksimiles in einem komplizierten Verfahren auf dasselbe Blatt wie Ziereinfassung und Bildunterschrift gedruckt worden waren, griff man im Schmidtschen Kabinett zu einer technisch vereinfachten Variante: die Zeichnungsreproduktionen wurden separat auf „holländisches Papier" gedruckt, anschließend der Plattenrand getilgt und dann auf das Blatt mit Rahmung und Schrift montiert. Dadurch wurde nicht nur das Druckverfahren enorm vereinfacht, sondern diese Präsentationsform kam auch dem Erscheinungsbild der auf Untersatzkarton montierten Originalzeichnung sehr viel näher.[156]

[154] Vgl. Nr. 3 des Kleinen Kabinetts, die laut Bildunterschrift aus Matthes Sammlung stammte.
[155] Vgl. von Murr 1781, Journal, 10. Teil, S. 85. Der Preis betrug 20 Gulden für 12 Blätter.
[156] Fälschlicherweise wurde in der Literatur die spezielle Aufmachung des Schmidtschen Kabinetts oftmals auch dem Praunschen Kabinett zugeschrieben.

4.2.2.3. Zusammensetzung der Mappe

In dieser Mappe waren Reproduktionen nach italienischen und niederländischen Vorlagen fast zu gleichen Teilen repräsentiert (Verhältnis 13 : 10). Wieder wurden bewusst große Namen wie Rubens, van Dyck oder Raphael gewählt, um Kaufinteressenten anzuziehen. Auffällig ist, dass die französischen Zeichnungen gegenüber den deutschen zwar überwiegen, aber im Titel nicht erwähnt wurden. Die Zusammensetzung der einzelnen Suiten erweist sich bezüglich der Kunstlandschaften als ausgewogen, wobei die Niederländer vorwiegend in den ersten drei Suiten auftreten, die Italiener hingegen in den Suiten drei bis sechs.

Da Schmidt ein Zeitgenosse der Prestels war, lässt sich anhand der reproduzierten Zeichnungen exemplarisch der Sammlergeschmack eines Bürgers des 18. Jahrhundert feststellen: in der Schmidtschen Sammlung waren französische Zeichnungen vorhanden, bei Praun fehlten diese noch. Auch die Wertschätzung der niederländischen Zeichnung hatte im Verhältnis offenbar zugenommen und reflektiert die neuen Sammlerinteressen. Und natürlich finden sich auch zeitgenössische Künstler in der Mappe wie der Frankfurter Wilhelm Friedrich Hirth (1721–72), von dem die deutschen Blätter stammen (Nr. 22, 30) oder der Franzose Joseph Vernet (1714–1789) (Nr. 29).

Bei der Auswertung der 30 Blätter hinsichtlich ihrer Themen findet man wieder ein deutliches Übergewicht der biblischen bzw. christlichen Sujets mit insgesamt 14 gegenüber vier mythologischen Darstellungen. Außerdem tauchen sechs Genrethemen und 3 Landschaftsdarstellungen in diesem Kabinett auf.
In Bezug auf die reproduzierten Zeichnungstechniken lässt sich festhalten, dass diese ebenso vielfältig sind wie die des Praunschen Kabinetts: fünf Federzeichnungen, vier Federzeichnungen mit Lavierungen, sechs Federzeichnungen auf farbigem Papier, sechs Pinselzeichnungen, vier Rötel- und fünf Kreidezeichnungen. Neu erscheint hier die Kategorie der Rötelzeichnungen, die im Praunschen Kabinett nicht vorhanden waren. Bezüglich der Frage nach bestimmten Präferenzen für eine bestimmte Zeichnungsart seitens Maria Catharina Prestels oder ihrem Mann lassen sich keine klaren Richtlinien erkennen.

Sowohl der Themenkreis als auch der Kreis der Kunstlandschaften und der zeichnerischen Mittel hat sich im Schmidtschen Kabinett deutlich gegenüber seinem Vorgängerkabinett erweitert. Neu hinzu kamen jetzt Reproduktionen nach Zeichnungen

des 17. und 18. Jahrhunderts. Dem Anteil nach fertigte Maria Catharina Prestel nur 1/3 aller Reproduktionen, neu war zudem, dass die Prestelschülerin Regina Kathrina Quarry geb. Schöneckern (1762–?) drei Blätter zum Kabinett beisteuerte (Nr. 22, 29, 30), die wiederum die einzigen Reproduktionen nach zeitgenössischen Zeichnungen waren.

4.2.3. Kleines Kabinett (1782–1785)

Bei der letzten Mappe, die Maria Catharina und Johann Gottlieb Prestel gemeinsam erstellten, wurden nicht mehr Zeichnungen aus einer einzelnen Sammlung ausgewählt, sondern aus acht verschiedenen Kollektionen kombiniert.[157] Die wegen ihres Formats „Kleines Kabinett“ genannte Mappe erschien in Frankfurt am Main, wohin die Prestels nach dem finanziellen Niedergang ihrer Nürnberger Werkstatt 1782/83 gezogen waren.

4.2.3.1. Auftragslage

Es ist anzunehmen, dass das Ehepaar Prestel selbst die Initiative zur Publikation des Kleinen Kabinetts ergriff. Mit Sicherheit hat sie Heinrich Sebastian Hüsgen, der als Herausgeber der Mappe fungierte, in ihrem Vorhaben bestärkt, da er sich einen Erfolg der Edition auch zu seinem Nutzen erhoffte. Parallel zu den Druckgraphiken erschien sogar ein von Hüsgen verfasster „Freymüthiger Katalog“, in dem er jedes Blatt in Kürze unter zeitgenössischen Gesichtspunkten interpretierte.[158] Sicherlich sollte diese Veröffentlichung im Hinblick auf das Mappenwerk verkaufsfördernd wirken.

4.2.3.2. Präsentationsform der Mappe

Im Zeitraum von 1782 bis 1785 wurden 36 Blätter in sechs Suiten zu je sechs Blättern herausgegeben. Auch in diesem Fall wurde das Opus mit einem Titelblatt versehen:

„DESSINS/ des meilleurs Peintres/ d’ Italie, d’ Allemange,/ et des Pays-Bas,/ Tirés/ de divers célebres Cabinets./ Gravés d’ apres les Originaux/ de même grandeur/ par/ Jean Théophile Prestel/ Peintre/ et Membre de l’ Académie des Beaux-Arts/ de Düsseldorf./ J. G. Sturm sc./ 1782“

[157] Die einzelnen Sammler waren: Paulus Praun (Nürnberg), Johann Christoph Matthes (Hamburg), Johann Friedrich Ettling (Frankfurt), Heinrich Sebastian Hüsgen (Frankfurt), J. Wild (Nürnberg), Christian Georg Schütz d. Ä. (Frankfurt), F. W. Hoynck (Frankfurt), von Berkenkamp (Bremen).

[158] Dieser „Freymüthige Katalog“ wurde durch die Veröffentlichung in den Meuselschen „Miscellaneen Artistischen Inhalts“ einem breiten Publikum vorgestellt. Vgl. Meusel, Johann Georg: Miscellaneen Artistischen Inhalts, 1785, Heft 26, S. 67–70. Im Folgenden zitiert als: *Meusel, Miscellaneen.*

Wie im Titel angegeben, wurden Zeichnungen aus Italien, Deutschland und den Niederlanden, die aus verschiedenen Kabinetten stammten, wiedergegeben. Es wurden 16 niederländische, 11 deutsche, acht italienische und eine französische Handzeichnungen faksimiliert.[159]

Bei diesem Kabinett wurde erneut Johann Georg Sturm für die Ausführung der Schrift engagiert, der diese Aufgabe bereits für das Praunsche Kabinett übernommen hatte. Obgleich weder ein vollständiges Exemplar des Kleinen Kabinetts noch ein Einzelblatt in seiner originalen Montierung erhalten ist, lässt sich aufgrund von Hüsgens Kommentaren in seinem „Artistischen Magazin“ vermuten, dass die Zeichnungsfaksimiles wie im Schmidtschen Kabinett auf einen Untersatzbogen mit Rahmung und Schrift montiert waren.[160] Im „Teutschen Merkur“ veröffentlichte man mehrfach, dass die Platten nach dem Druck von 160 Exemplaren „verdorben“ wurden. Dies signalisierte dem potentiellen Käufer, dass die Anzahl der Drucke bewusst niedrig gehalten wurde und er eine limitierte Auflage erwerben konnte.

4.2.3.3. Zusammensetzung der Mappe

Wie bereits erwähnt, waren in dem Mappenwerk niederländische und italienische Zeichnungen zusammen die am stärksten repräsentierte Gruppe, die deutschen Zeichnungen waren mit acht Blättern vertreten.[161] Wieder wurden berühmte Künstlernamen aufgenommen wie beispielsweise Ostade, Domenichino, Vasari, Altdorfer oder Dürer. Die Zeichnungsreproduktionen der jeweiligen Künstler sind gleichmäßig über die einzelnen Suiten verteilt und nicht etwa monographisch zusammengeschlossen.

Es sind Künstler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts vertreten, letztere mit insgesamt acht Blättern. Die Reproduktionen nach Meistern des 16. Jahrhunderts gehen fast alle auf Vorlagen zurück, welche aus der Praunschen Sammlung für diese Mappe reproduziert wurden (diese waren nicht identisch mit den Reproduktionen aus dem Praunschen Kabinett).[162] Es ist anzunehmen, dass die Graphiken aus dem Praun–Fundus noch in der Nünrberger Zeit der Prestels entstanden.[163] Maria Catharina

[159] Die Zeichnung eines „unbekannten alten Meisters“ (Nr. 28) wurde zu den deutschen Zeichnungen gezählt, da diese sicher bereits zu Prestels Zeiten als eine solche zu erkennen war.

[160] Selbst die fast vollständigen Blätter in Coburg sind nicht mehr in originaler Montierung. Die Bildunterschrift wurde mittlerweile auf die Rückseite des Kartons geklebt.

[161] Die französische Zeichnung (Nr. 35) nach Carel du Jardin (1635–1678) fällt bei der Zählung praktisch nicht ins Gewicht.

[162] Aus der Praun–Sammlung stammten die Blätter Nr. 1, 6, 7, 10, 12, 14, 21, 23, 24, 25, 28 und Nr. 30.

[163] Einige der in Fußnote 162 aufgelisteten Blätter wurden von Maria Catharina Prestel geschaffen, d. h. um sie zu erstellen, benötigte sie die Originale, die ihr mit Sicherheit nur in Nürnberg zur Verfügung standen.

Prestel war 1782 und ihr Mann 1783 nach Frankfurt gegangen. Hinsichtlich des Themenkanons kann festgestellt werden, dass hier im Unterschied zu den beiden Vorgängern nur sieben Blätter christlichen bzw. biblischen Inhalts vertreten waren, vier stammen aus der Mythologie, zwei waren nach Genreszenen und sechs beinhalteten andere Themen, darunter einige Porträts. Den weit größten Anteil nehmen in diesem Kabinett aber mit 12 Blättern die Landschaftsdarstellungen ein.[164] Des Weiteren erscheinen auch drei Tierstücke. Die im 18. Jahrhundert immer mehr an Bedeutung gewinnende Landschaft hat jetzt auch in den Reproduktionen der Prestels ein entsprechendes Übergewicht gewonnen.

Bezüglich der zu reproduzierenden Zeichnungstechniken herrscht auch hier wieder Vielfalt vor. Es wurden sechzehn Pinselzeichnungen, sechs Federzeichnungen, drei Federzeichnungen mit Lavierungen und vier auf farbigem Papier, fünf Kreide- oder Kohlezeichnungen sowie zwei Zeichnungen mit mehreren kombinierten Techniken reproduziert. Bei Maria Catharina und Johann Gottlieb Prestel können auch hier keine Vorlieben für eine bestimmte Technik gesehen werden.

Bemerkenswert hoch ist in diesem Kabinett jedoch die Anzahl der von Maria Catharina Prestel gefertigten Reproduktionen mit 21 Stück. Dem stehen lediglich acht von ihrem Mann und fünf von Regina Katharina Schönecker gegenüber.

Der Themenkanon hat sich – sowohl durch die Auswahl aus verschiedenen Sammlungen als auch durch die Anpassung an den Zeitgeschmack – offensichtlich zu Gunsten der Landschaften hin entwickelt. Wie bereits erwähnt, treten religiöse Themen deutlich in den Hintergrund. Außerdem übernimmt Maria Catharina Prestel in diesem Kabinett mit fast 2/3 der angefertigten Blätter deutlich die Führungsposition in dieser Produktion.

4.3. Resumée zu den drei Prestelschen Mappenwerken

Wie man deutlich erkennen konnte, orientierten sich das Praunsche, Schmidtsche und das Kleine Kabinett in ihrer Gestaltung von Zierrahmung, durchlaufender Nummerierung der Einzelblätter, Bildunterschrift mit Titel, Stecher und Angabe des Zeichners vornehmlich an französischen Vorbildern wie dem bekannten und Richtungsweisenden „Recueil Crozat“ [vgl. Kapitel 3.3].

Die Titelblätter gaben Auskunft über die Kunstlandschaften, aus denen die Originalzeichnungen stammten. Der Verkauf erfolgte über Subskription oder auf Pränummeration. Damit waren Sammler als Zielpuplikum angesprochen.

Die Zeichnungen wurden von den Prestels vornehmlich nach dem Bekanntheitsgrad

[164] In diese Kategorie fanden sowohl Landschaften wie auch Seestücke Aufnahme.

der Künstler ausgesucht, wobei die Epochenzugehörigkeit je nach Zeichnungssammlung differierte: Während das Praunsche Kabinett vorwiegend Italiener des 16. Jahrhunderts bot, kamen im Schmidtschen und Kleinen Kabinett auch Blätter des 17. und 18. Jahrhunderts hinzu. Auch bezüglich der reproduzierten Themen kann man eine Entwicklung entsprechend dem Zeitgeschmack konstatieren. Waren im Praunschen noch religiöse Themen in der Mehrzahl, stand im letzten Kleinen Kabinett die Landschaft im Vordergrund.

Bezüglich der reproduzierten Zeichnungsarten steht fest, dass diese in allen drei Kabinetten eine breite Palette aufweisen. In Abhängigkeit von den Sammlerinteressen, beispielsweise von Gerhard Joachim Schmidt, treten bei ihm Rötelzeichnungen auf, die bei Paulus Praun fehlten, da der Rötel erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts sehr häufig zum Zeichnen verwendet wurde [vgl. Kapitel 5.1.5].

Weder bei Maria Catharina noch Johann Gottlieb Prestel konnte nach dieser Analyse eine bestimmte Präferenz für eine zu reproduzierende Zeichnungsart festgestellt werden, sodass nicht behauptet werden könnte, dass sich einer der beiden auf beispielsweise die Nachahmung von Federzeichnungen spezialisiert hätte.

In Bezug auf die technische Leistung ist das Praunsche Kabinett das am aufwendigsten gedruckte, bedenkt man, dass Zeichnungsreproduktion und Rahmenwerk auf ein Blatt gedruckt wurden, während im Schmidtschen und Kleinen Kabinett diese auf einen präparierten Untersatzkarton montiert wurden.

4.4. Die Werke der Prestels im Urteil der Zeitgenossen

Im Zeitalter der Aufklärung gewannen Zeitungen, Zeitschriften und Periodika als „schnelle Medien“ zunehmend an Einfluss hinsichtlich der Bürgerlichen Gesellschaft.[165] Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts stieg auch die Zahl der Kunstzeitschriften,[166] welche die Bildenden Künste diskutierten. Die steigende Werktschätzung von Malerei, Bildhauerei und Druckgraphik ging Hand in Hand mit dem sich immer stärker manifestierenden Kunstmarkt, der es u. a. ermöglichte, im öffentlichen Raum über Kunst zu diskutieren.[167] Auch die Prestels nutzten die neuen Medien geschickt, um Werbung für den Verkauf ihrer Mappenwerke zu machen. Gleichzeitig waren diese Medien aber auch die Foren, in denen Werke beurteilt und kritisiert wurden.

[165] Vgl. Fischer, Ernst/ Haefs, Wilhelm/ Mix, York-Gothart (Hrsg.): Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800. München 1999. S. 1 ff. Im Folgenden zitiert als: *Fischer 1999.* Auch die Herausgeber des Handbuches merken an, dass das Marktsegment „Kunstzeitschrift“ bis dato noch weitgehend unbearbeitet ist. Vgl. S. 159 f.

[166] Ca. 24 Kunst- und Archäologiezeitschriften können in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verzeichnet werden. Vgl. Fischer 1999, S. 159.

[167] Vgl. Fischer 1999, S. 157 f.

Von 1775 bis 1789 erschien in 17 Teilen Christoph Gottlieb von Murrs „Journal zur Kunstgeschichte und Allgemeinen Literatur“, das in Nürnberg verlegt wurde.[168] Bereits 1776 wurde unter der Rubrik „Kunstnachrichten“ die Arbeit am Praunschen Kabinett mittgeteilt[169] und von diesem Zeitpunkt an folgten zahlreiche Vorankündigungen, wie zum Beispiel, dass „(...) Herr Johann Gottlieb Prestel allhier in der nämlichen Größe und Zeichnungsart, aufs accurateste wie die Originale sind, nunmehr alle vier Monate heftweise, jedes von sechs Blättern im größten Imperialfolio (...)“ Reproduktionen der Zeichnungen des Praunschen Kabinetts veröffentlicht.[170] Ebenso konnten die Käufer und Kunstinteressierten hier erfahren, dass die Suiten auf Pränummeration 7 Gulden 30 Kreuzer kosteten. Von Murr sagte zudem: „(...) ich glaube nicht, daß le Prince im Stande ist, die Manier und Farbendrucke so grosser Stücke im Ganzen herauszubringen (...)“.[171] Bei solchen Bemerkungen darf nicht vergessen werden, dass von Murr mit den Prestels befreundet war und sein Lob auch aus diesem Grunde oftmals „der guten Gesinnung halber“ noch überschwenglicher ausfiel. Ähnlich gezielt für den Verkauf formuliert wurden die Ankündigungen für das Schmidtsche und das Kleine Kabinett, auch wenn einige der angeführten Werke, wie beispielsweise die von Rembrandt und Elsheimer, später nicht in dem Kabinett auftauchten.[172] Stand das Programm eingehend fest, so wurden nicht nur die einzelnen Blätter mit Künstler und Thema genannt, sondern auch die Zeichnungstechnik.

Christoph Martin Wieland gründete bereits 1773 die Zeitschrift „Teutscher Merkur“ nach dem Vorbild des „Mercure de France“. Aber erst ab 1776 erschienen Beiträge, die Kunstwerke oder Künstler vorstellten, wobei das Hauptaugenmerk weniger auf Rezensionen, als auf Ankündigungen und kurzen Nachrichten lag.[173]

Zwischen 1779 und 1787 wurden in 30 Heften Johann Georg Meusels „Miscellaneen artistischen Inhalts“ in Erfurt veröffentlicht.[174] Auch in dieser Zeitschrift, die als „(...) Schnittstelle zwischen Künstler- und Kunstliebhaber (...)“[175] gedacht war

[168] Diese Journal widmete sich als erste Zeitschrift konsequent Kunstthemen. Meistens wurden Nachrichten aus Deutschland präferiert, dann England. Dennoch traten mit der Zeit Berichte über Kunst und Künstler in den Hintergrund. Vgl. Lehmann, Ernst Herbert: Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland. Leipzig 1932, S. 85. Im Folgenden zitiert als: *Lehmann 1932.* Vgl. ebenso Fischer 1999, S. 165.
[169] Vgl. von Murr 1776, Journal, 2. Theil, S. 259.
[170] Von Murr 1774, Journal, 4. Teil, S. 30.
[171] Von Murr 1774, Journal, 4. Teil, S. 30.
[172] Von Murr 1779, Journal, 7. Teil, S. 43.
[173] Vgl. Lehmann 1932, S. 102 f.
[174] 1787–1792 erschien als Nachfolgezeitschrift der Miscellaneen das „Museum für Künstler und für Kunstliebhaber“, anschließend das „Neue Museum“ von 1795–1803, letzlich von 1803–1808 als Fortsetzung das „Archiv für Künstler und Kunstfreunde“.
[175] Fischer 1999, S. 165.

und sich erstmals sämtlichen Bereichen der Kunst widmete, wurde unter der Rubrik „Vermischte Nachrichten“ ein öffentlicher Brief Hüsgens publiziert, der im patriotischen Tenor zur Würdigung des Prestelschen Werkes und gleichzeitig zum Kauf des in seinem Verlage erschienenen „Kleinen Kabinetts“ aufrief.[176] Auch hier wurden die einzelnen Suiten im Detail angekündigt. Wie Ernst Herbert Lehmann betont, nahmen die Journale von Meusel lange Zeit die höchste Stellung unter den Kunstzeitschriften in Deutschland ein.[177] Damit war die Werbewirksamkeit der Prestelschen Anzeigen und der Rezensionen, zum Beispiel von Hüsgen, nicht zu unterschätzen. Die Prestels und ihre Partner wussten offenbar die öffentlichen Medien und die damit verbundenen neuen Werbemöglichkeiten für ihre Produktionen vorteilhaft zu nutzen.

Doch die Presse bot nicht nur ein Forum für werbliche Zwecke, sondern übte auch Kritik an dem Werk der Prestels. Beispielsweise wurde in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und Freyen Künste“ das „Praunsche Kabinett“ der Prestels kritisiert: „Ich bedaure den Herrn Prestel, daß er über so schlechte Urbilder gerathen, nach welchen er unmöglich etwas Gutes den Liebhabern und Kennern liefern konnte. Ich begnüge mich hier von dem ersten Stücke zu reden, welches zur Beschimpfung des berühmten Correggio, mit seinem Namen bezeichnet ist, (...).“[178] Demzufolge wurde nicht die Graphiktechnik, sondern die Zuschreibung und die Auswahl der Blätter kritisiert, die nicht besonders gelungen gewesen sei.

4.5. Zusammenarbeit von Maria Catharina und Johann Gottlieb Prestel

Wie bereits dargelegt [vgl. Kapitel 2.1], kam Maria Catharina erst durch ihren Lehrer und späteren Gatten Johann Gottlieb Prestel zur Druckgraphik. Es bleibt ungeklärt, was der Anstoß für die beiden war, sich auf Reproduktionen nach Zeichnungen zu spezialisieren.
Zudem ist es schwierig, die jeweilige künstlerische Leistung differenziert zu beurteilen, einfach weil das erklärte Ziel die Faksimilierung von Zeichnungen war, nämlich die der Handschrift eines anderen Künstlers ohne eigene Zusätze wiederzugeben. Folglich nahmen Maria Catharina und Johann Gottlieb Prestel ihre eigene künstlerische Handschrift so weit wie möglich zurück, um der Vorlage gerecht zu werden. Obwohl einige Blätter, die Maria Catharina Prestel fertigte, technisch besonders

[176] Meusel, Johann Georg: Miscellaneen artistischen Inhalts. 1783, 16. Heft, S. 250 f.
[177] Lehmann 1932, S. 145.
[178] Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der Freyen Künste, Leipzig 1778, S. 56.

hochrangig und ausgefeilt erscheinen,[179] sind auch Johann Gottlieb Prestels Leistungen durchaus bemerkenswert, wie die seitenverkehrte Graphik nach Hans Hoffmanns (um 1545–1591) „Kopf des 93-jährigen Alten“[180] exemplarisch zeigt (Abb. 5). Prestel wusste mit äußerster Präzision die mit dem Pinsel in Weiß und Schwarz auf grau grundiertem Papier ausgeführten Linien des Porträts adäquat wiederzugeben.

Eine eindeutige Zuordnung der Graphiken zu den jeweiligen Künstlern ist ohne die identifizierenden Beischriften auf den Blättern der Kabinette äußerst schwierig, da wie gesagt der Faksimileanspruch eine entsprechende Rolle spielte. Da bei einigen Graphiken in den mittlerweile oft beschnittenen Zuständen Zuschreibungen fehlen, gibt es bis heute große Unklarheiten beziehungsweise widersprüchliche Zuschreibungen im Zusammenhang mit den Blättern, die in den verschiedenen Kupferstichkabinetten Deutschlands liegen. Eine Klärung dieser Detailfragen wird wohl kaum möglich sein, da zusätzliche schriftliche Quellen fehlen.

Gleichwohl wird deutlich, dass die Arbeitsteilung der beiden Prestels sehr ausgewogen ausfiel: von insgesamt 106 Blättern[181] führte Maria Catharina Prestel nachweislich 65 Druckgraphiken aus, also etwas über die Hälfte. Betrachtet man die Mappenwerke innerhalb eines Entwicklungszeitraums, so wird evident, dass die Produktivität Maria Catharina Prestels vom ersten bis zum dritten Kabinett deutlich zunahm, während der Anteil von Arbeiten ihres Mannes gerade im letzten Kleinen Kabinett bemerkenswert reduziert wurde.

[179] Erwähnt seien hier die Drucke beispielsweise nach Ligozzi, die komplizierter waren als manche Blätter, die Johann Gottlieb Prestel anfertigte.
[180] Vgl. Abbildung in Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 191. Das Blatt Hoffmanns ist auf 1580 datiert.
[181] Diese Zahl ergibt sich aus der Summe aller drei Mappenwerke abzüglich der Titelblätter und der sieben Blätter von der Hand Schöneckers.

V. Ausgewählte Beispiele des Œuvres von Maria Catharina Prestel

Im vorhergehenden Kapitel wurde das in Deutschland entstandene Œeuvre Maria Catharina Prestels im Gesamten betrachtet. Die in Zusammenarbeit mit ihrem Mann entstandenen Mappenwerke wurden bezüglich des Erscheinungsbildes, der Arbeitsteilung in der Werkstatt und der Rezeption durch die Kunstmedien untersucht. Die gewonnenen Erkenntnisse und Informationen bilden die Grundlage für die nun folgende Einzelanalyse der Reproduktionsgraphik Maria Catharina Prestels.

Um ihre Graphiken nach Zeichnungen und Gemälden forschungsgerecht analysieren zu können, war es notwendig ein Werkverzeichnis zu erstellen, das alle nachweisbaren Arbeiten von ihrer Hand beinhaltet [vgl. Band II]. Ein solches existierte in der Forschung bislang noch nicht. Es bildet die Basis für eine repräsentative Auswahl der Blätter und ermöglicht erstmals ihr Werk unabhängig von dem ihres Mannes zu beurteilen.

Ideal wäre der Vergleich der Reproduktionsgraphiken mit den Vorlagen, nach denen sie entstanden. Die praktische Umsetzung dieses Vorhabens gestaltet sich allerdings schwierig, da viele Zeichnungen und auch Gemälde, nach denen Maria Catharina Prestel reproduzierte, als verschollen gelten. Als zweites Hindernis erweist sich die Tatsache, dass viele der in den Mappenwerken vorgenommenen Zuschreibungen von der neueren Forschung als falsch reklamiert werden.[182] Demnach stammen nicht alle der als Vorlagen dienenden Zeichnungen tatsächlich von den Künstlern, die auf den jeweiligen Graphiken genannt sind. In Ermangelung der direkten Vergleichsmöglichkeiten zwischen Original und Reproduktion müssen folglich noch andere Kriterien gefunden werden, um das Œuvre der Künstlerin nach objektiven Maßstäben beurteilen zu können.

Um eine erste Struktur zu erlangen, wurde ihr Œuvre in zwei große Gruppen geteilt, die Reproduktion nach Zeichnungen und die nach Gemälden. Diese Trennung stimmt auch mit der Entstehungsgeschichte der Graphiken überein: Zeichnungen wurden in Deutschland, Gemälde in England reproduziert.[183]

Für die erste Gruppe, die Zeichnungsreproduktionen, erwies sich die Aufteilung nach den verschiedenen Zeichentechniken am sinnvollsten. An den Anfang gestellt wurde die „einfachste“ Zeichnungsart, die der Federzeichnung. Am Ende stehen die

[182] Vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 130: „In den meisten Fällen waren diese Künstler in der Sammlung Praun jedoch durch Kopien repräsentiert. Insgesamt muß von den über 180 bekannten italienischen Zeichnungen ungefähr die Hälfte als Kopien gelten.“

[183] Sie fertigte drei Gemäldereproduktionen in Deutschland neben den Zeichnungsfaksimiles (Werkverzeichnis Nr. 13, 14 und 77) und eine Zeichnungereproduktion in England (Werkverzeichnis Nr. 12) neben den Blumenzeichnungen nach Margaret Meen (Werkverzeichnis Nr. 42–47) an.

„schwierigsten“ Reproduktionsvorlagen, die mehrfarbigen Zeichnungen. So kann die gesamte Bandbreite des Könnens Maria Catharina Prestels aufgezeigt werden. Auf die Gliederung nach reproduzierten Künstlern, nach Kunstlandschaften oder nach Mappenwerken wurde bewusst verzichtet, nicht nur aufgrund der oben geschilderten Probleme, sondern auch, weil nicht die Stilmerkmale der Künstler, Epochen oder Kunstlandschaften der Vorlagen Thema dieser Arbeit sind. Hier geht es um die Reproduktionsgraphiken der Maria Catharina Prestel.

5.1. Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen

5.1.1. Federzeichnungen

Maria Catharina Prestel reproduzierte 17 Blätter nach Zeichnungen, die mit der Feder ausgeführt worden waren.[184] Hier vorgestellt werden diejenigen Graphiken nach Federzeichnungen, die sich untereinander stark in der Nutzung des bildnerischen Mittels unterscheiden. Sie zeigen, wie breit das Spektrum der technischen Fertigkeiten Maria Catharina Prestels war.

Die Federzeichnung ist eine der ältesten und am weitesten verbreiteten Zeichentechniken. Sie fand bereits in frühchristlicher Zeit Anwendung.[185] Sie konnte sich über viele Jahrhunderte hinweg als zeichnerisches Mittel behaupten, wobei ihr Gebrauch und ihre Wertschätzung im 17. und 18. Jahrhundert abnahm, da Pastellstifte, Kreide und Rötel in Mode kamen und zeitweilig die Feder ganz verdrängten.

Die Feder ist ein Instrument, das nicht selbstzeichnend ist, sondern eine übertragende Funktion hat, denn man benötigt für die Zeichnung zwei Komponenten, die Feder und die Tinte.[186] Es gibt unterschiedliche Federarten, wobei die Rohr- und Kielfeder die beiden gebräuchlichsten darstellen. Beiden gemeinsam ist, dass der Strich je nach Druck der ausführenden Hand breiter oder feiner wird. Doch ist die Linie einer Rohrfeder stets breiter und kräftiger. Diese kann fast in malerischer Weise eingesetzt werden. Die Gänsekielfeder lässt feinere Striche zu und ihr Linienduktus ist deutlich von dem einer Rohrfederzeichnung zu unterscheiden. Mit beiden Federn können Flächen aber lediglich durch mehr oder weniger dicht nebeneinander gesetzte Striche

[184] Von dieser Anzahl ausgenommen sind die Federzeichnungen, die auf farbigem Papier gezeichet oder mit anderen Techniken kombiniert wurden.

[185] Vgl. Meder, Joseph: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung. Zweite, verbesserte Auflage, Wien 1923, S. 33. Im Folgenden zitiert als: *Meder 1923*.

[186] Stets ging der Federzeichnung eine Bleigriffelzeichnung voraus, da diese Korrekturmöglichkeiten erlaubte; a la prima wurde seltenst mit der Feder gezeichnet. Vgl. Meder 1923, S. 164.

oder Schraffuren erzeugt werden. Folglich bleiben Konturen und die einzelnen Linien immer die vorherrschenden Darstellungselemente. Von entscheidender Bedeutung ist auch die Tinte, die für eine Federzeichnung verwendet wird, da sie sowohl rein schwarz wie die Gallustinte sein kann als auch durch die Verwendung von Bister oder Sepia eine rötlichbraune beziehungsweise braune Färbung annehmen kann.[187] Die Tinten waren im Vergleich zu anderen zeichnenden Mitteln lange haltbar und einfach in der Handhabung. Mit welchen drucktechnischen Mitteln Maria Catharina Prestel die Federzeichnungen verschiedener Meister nachzuahmen versuchte, soll anhand der folgenden Blätter erläutert werden.

5.1.1.1. „Heilige Anna Selbdritt“ nach Albrecht Dürer (1471–1528)

Als erstes Beispiel wird das Faksimile nach einer Federzeichnung Albrecht Dürers dienen, das Maria Catharina Prestel 1776 als Nummer sieben für das Praunsche Kabinett fertigte und die „Hl. Anna Selbdritt“ zum Thema hat (Abb. 6).
Dargestellt ist die überlebensgroße Figur der Hl. Anna mit dem Christusknaben auf ihrem linken Arm. Unmittelbar vor den beiden ist die wesentlich kleinere Maria in leichter Schrägsicht zu sehen. Sie wendet sich der Zweiergruppe mit zum Gebet gefalteten Händen zu. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit Bäumen, Bergen und einem Gehöft angedeutet.
Maria Catharina Prestel fertigte im ersten Schritt der Faksimilierung eine sehr fein gekörnte Aquatinta-Tonplatte an, um den Braunton des Papiers der Zeichnung wiederzugeben. Anschließend wurde auf das bearbeitete Papier die Linienradierung gedruckt. Die radierten, stumpf auslaufenden Linien passen sich in Breite, Schwung und Lage genau denen der Vorlage an. Dennoch erscheinen die Paralellschraffuren im Mantel der Anna und im Kleid der Maria in der Reproduktion dichter aneinander gelegt und damit dunkler als im Original, das sich heute in der Graphischen Sammlung in der Albertina in Wien befindet.[188] Trotz dieser minimalen Abweichungen in der Ausführung erzielt die Graphik einen sehr hohen Grad an Übereinstimmung mit dem Original.

Bei der im Gegensinn faksimilierten Federzeichnung Albrecht Dürers handelte es sich wohl ursprünglich um einen auf ca. 1502/3 zu datierenden Entwurf für ein Glasfenster. Laut Kathrin Achilles–Syndram folgt die Darstellung mit stehenden Figuren zwar einem etablierten und bekannten Bildtypus, zeigt aber wohl aufgrund des zu

[187] Koschatzky 1977, S. 129 ff.
[188] Vgl. Abbildung Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 121.

dieser Zeit einem Höhepunkt entgegen strebenden „Annenkultes“ die Heilige mit dem Christusknaben in unnatürlicher Größe.[189]
Als interessant erweist sich der Umstand, dass das Faksimile in zwei unterschiedlichen Zuständen existiert: ein Druck entspricht dem bereits vorgestellten Blatt mit einer vor der Linienradierung gedruckten Tonplatte in leichtem Braunton. Der andere und frühere Zustand ist eine einfache Linienradierung auf weißem Grund.

5.1.1.2. „Schreitende Frau“ nach Martin Schongauer (1450–1491)

Das nächste ausgewählte Blatt ist die Nummer sieben des Kleinen Kabinetts, die von Maria Catharina Prestel 1780 seitenrichtig wiedergeben und als eine Zeichnungsreproduktion mit dem Thema einer „Schreitenden Frau“ nach einem Original von Martin Schongauer angesehen wurde (Abb. 7).
Auf einem nur durch wenige Striche angedeutetem Grund schreitet eine Frau von rechts nach links. Ihr in weiten Stoffkaskaden herabfallendes Kleid hat eine Schleppe, die sich vom Boden aufwärts zu erheben scheint. Schräg vor ihr läuft ein kleiner Hund mit Ringelschwanz, der Hintergrund bleibt undefiniert.
Auch diese Vorlage, die sich heute im Museum der Bildenden Künste in Budapest befindet,[190] setzte Maria Catharina Prestel durch eine Radierung um. Dabei musste das Medium, das sonst vor allem für weiche oder schwungvolle, spontan gesetzte Linien besonders geeignet ist, aufgrund der Stileigenschaften der Vorlage dem Charakter des Kupferstichs angenähert werden. Besonders gut lässt sich das an den zahlreichen Falten des stoffreichen Gewandes erkennen: Im Bereich des Rückens und in der schwungvoll sich nach oben drehenden Schleppe erscheinen die Falten nicht weich, sondern hart und eckig. Dunkle, breite und gerade nach unten geführte Umrisslinien geben die Richtung der Falten vor. Kurze, in Kreuzschraffuren angelegte Striche markieren die Lichter und Schatten des Stoffes und verleihen ihm Plastizität.
Diese Struktur gibt Maria Catharina Prestel in ihrer Radierung wider, indem sie die Radiernadel wie einen Grabstichel einsetzt. Besonders bemerkenswert sind auch die Stellen des Bodens um die Schleppe herum. Diese sind durch breite, spitz zulaufende Linien gekennzeichnet, die zudem so dicht neben- und übereinander gesetzt wurden, dass sich fast eine schwarze Fläche ergibt. Gerade durch diesen Tonkontrast wird die Schleppe in ihrer Helligkeit besonders hervorgehoben. Die derart dominante Linienradierung wurde über eine sehr fein gekörnte, hellbraune Aquatintatonplatte

[189] Vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 518, Nr. Z 240.
[190] Vgl. Abbildung Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 115.

gedruckt, die den Farbton des Papiers wiedergeben sollte. Wie Kathrin Achilles–Syndram anführt, wurde bereits in der Forschungsliteratur eine Verwandtschaft des Motivs mit einem Blatt Martin Schongauers erwähnt. Dennoch ist nach den neuen Ergebnissen der Forschung die Zuschreibung der Originalzeichnung an einen unbekannten Oberdeutschen Künstler wahrscheinlicher.[191]

5.1.1.3. „Tod des Adonis“ nach Giulio Romano (1499–1546)

Als Nummer neun des Praunschen Kabinetts liegt die seitenverkehrte Radierung nach einer braunen Federzeichnung vor, die zur Zeit der Prestels dem Giulio Romano zugeschrieben, von Kathrin Achilles–Syndram jedoch als die Zeichnung eines unbekannten Künstlers des 16. Jahrhunderts nach Girolamo da Carpi identifiziert wurde.[192] Thema der Darstellung ist der „Tod des Adonis“ (Abb. 8).

Die querformatige, vielfigurige Komposition stellt das Thema in zwei simultan geschilderten Szenen dar. In der linken Bildhälfte sieht man die am Boden liegende nackte Gestalt des Adonis, dem Venus, von rechts kommend, zu Hilfe eilt. Hinter dem Verwundeten sind zwei Lanzen tragende Männer damit beschäftigt, den Eber, der Adonis angegriffen hatte, zu töten. In der rechten, durch einen Baum abgetrennten Bildhälfte erscheint die eigentliche Sterbeszene. Gestützt von Venus, sitzt der totgeweihte Adonis im Kreise von bärtigen Männern, die miteinander zu diskutieren scheinen. Beide Szenen werden durch zahlreiche, dem Adonis helfende Putti komplettiert.

Für die Umsetzung der Federzeichnung konnte Maria Catharina Prestel wieder das Medium der Radierung nutzen. Durch diese Technik wurden sowohl die für die Schatten verwendeten Parallelschraffuren als auch die feinen, spontan mit der Feder gesetzten Häckchen adäquat wiedergegeben. Dank der leicht zu führenden Radiernadel konnten ebenso die zahlreichen geschwungenen Striche und die für Federzeichnungen charakteristischen, stumpf endenden Linien fast originalgetreu reproduziert werden. Lediglich in den Schattenbereichen um den Baum herum und rechts von dem eine Rolle haltenden Mann setzte Maria Catharina Prestel kräftigere, breitere und dunklere Linien als die der Vorlage ein.
Wie Kathrin Achilles–Syndram sowohl in ihrer Dissertation als auch im Ausstellungskatalog zum Praunschen Kabinett ausführt, wurde die der Radierung zu Grunde

[191] Vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 114, Nr. 3.
[192] Vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 344, Nr. Z 75.

liegende Zeichnung nach einem römischen Sarkophag aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. angefertigt, auf dessen Vorderseite ein Hochrelief die besprochende Szene zeigt.[193] Dieser Sarkophag befand sich längere Zeit im Besitz des römischen Bildhauers Andrea Bregno, welcher über eine Antikensammlung verfügte. Später wurde er von Vespasiano Gonzaga für sein Schloss in Sabbiaoneta erworben, fast zwei Jahrhunderte später gelangte er 1771 nach Mantua in den Palazzo del Tè, wo er sich noch heute befindet.

Die offensichtlich sehr populäre Szenenfolge des Sarkophags wurde wiederholt von Künstlern in Zeichnungen festgehalten. So fertigten zum Beispiel Gentile da Fabrinano (1385–1427), Antonio Pisanello (1395–1455), Giovanni da Franco (1498–1561) und Amico Aspertini (wohl 1474–1552) Blätter nach dem Sarkophag an.
In der hier relevanten Zeichnung nach Girolamo da Carpi sind einige Abweichungen in Haltungsmotiven und anderen Details gegenüber dem Relief festzustellen.[194] Venus, welche die Wunden des Adonis pflegt, die Kopfhaltung des Sterbenden, der zweite Jäger und die Putti rechts von der Gruppe, werden in der Zeichnung wiedergegeben. Dabei handelt es sich im Übrigen um Ergänzungen am Relief aus späterer Zeit. Abweichend vom Relief gab der Zeichner in der Mitte einen Baum wieder, wo ursprünglich ein Pilaster war. Stilistische Merkmale führten Kathrin Achilles– Syndram zur Zuschreibung der Zeichnung an einen Kopisten, der wiederum nach einem Meister seines Faches gearbeitet haben musste. In Frage kommen würde als Meister Girolamo da Carpi, der nachweislich eine Zeichnung zu dem Relief anfertigte.

5.1.1.4. „Bad der Venus“ nach Annibale Carracci (1560–1609)

Der Nummer 16 der Praunschen Mappe diente eine Zeichnung des Annibale Carracci als Vorlage. Thema der Darstellung ist laut Bildunterschrift das „Bad der Venus“ (Abb. 9).
In einem nicht näher definierten Innenraum, der nach hinten durch gesockelte Doppelpilaster abgeschlossen wird, sind zahlreiche nackte Frauen zu sehen, die wohl mit ihrer Toilette beschäftigt sind. In der rechten Bildhälfte steht eine durch ihre Haltung hervorgehobene Frau, die sich ihrer Kleider entledigt. An ihrem linken Fuß klammert

[193] Vgl. Abbildung in Degenhart, Bernhard/ Schmitt, Annegrit: „Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums“, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1960, III. Folge, S. 81. Vgl. des Weiteren Achilles–Syndram 1995, S.347 f. und Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 224 f.
[194] Vgl. Abbildung Kat. Ausst. Nünrberg 1994, S. 224.

sich ein geflügelter Putto. Diese Gestalt rahmen zahlreiche andere Aktfiguren, die in verschiedenen Haltungen, mal in Rücken-, mal in Seitenansicht wiedergegeben sind.

Die Komposition erhält durch die bewegten Körper eine gewisse Dynamik. Die Konturen sind als Doppellinien gegeben, einfache Parallelschraffuren modellieren die Körper und verleihen ihnen Plastizität. Die Hauptfigur ist besonders opulent ausgearbeitet, mit zahlreicheren Licht- und Schatten wiedergebenden Strichen. Die gesamte Komposition und der spontane Zeichenduktus legen die Vermutung nahe, dass es sich beim Original um eine Skizze mit weiblichen Aktstudien handelt, nicht um eine mythologische Komposition.

Maria Catharina Prestel ahmte mittels einer Aquatintatonplatte in einem kräftigen Ocker den Papierton nach und übertrug durch die Radierung die Handschrift des Künstlers in das Medium der Druckgraphik. Während die Prestels noch davon ausgingen, ein Blatt des Annibale Carraccis reproduziert zu haben, geht die heutige Forschung von einer Zuschreibung an einem dem Raffael–Schüler Giovanni Francesco Penni (1496–1528) nahe stehenden Künstler aus.[195] Das Thema wird vorsichtiger als „Frauen im Bad“ tituliert.

5.1.1.5. Zusammenfassung

Bei der Analyse der vier vorgestellten Blätter ist deutlich geworden, wie virtuos Maria Catharina Prestel die verschiedenen Ausdruckswerte der Radiernadel einsetzte, um den jeweiligen Charakter des Blattes und die Handschrift der vier verschiedenen Künstler wiederzugeben.
Bei der Reproduktion nach Dürers Vorlage sollten die klaren Umrisslinien ebenso wie die parallelen Schraffuren der Binnenstrukturen reproduziert werden, was durch eine breitere, genau den Linien der Vorlagen folgende Nadel umgesetzt wurde. Dagegen sollten in der Reproduktion des damals Schongauer zugeschriebenen Blattes die Linien schroffer, eher hart wie im Kupferstich wiedergegeben werden. Hier wurde der freie und leichte Duktus der Radierung zu Gunsten einer eher dem Kupferstich entsprechenden Gesamtwirkung zurückgestellt.
Im Blatt nach der vermeintlichen Vorlage des Giulio Romano wurde den spontanen, eigendynamischen Linien der feinen Feder mit den Mitteln der Radierung genauestens entsprochen. Wie das letzte Beispiel „Bad der Venus“ demonstrierte, konnte

[195] Vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 398, Z 126.

die Radiernadel schließlich auch den frei gesetzten und oft mehrfach gezeichneten Umrisslinien folgen und diese originalgetreu im druckgraphischen Medium präsentieren.
Die Aquatinta, für die Maria Catharina Prestel eigentlich bekannt war, spielte bei der Reproduktion von Federzeichnungen eine untergeordnete Rolle. Die Aquatintatonplatte sollte hier nur den jeweiligen Papierton wiedergeben. Den Ausdrucksqualitäten der Federzeichnungen hätte diese Reproduktionstechnik naturgemäß nicht gerecht werden können.

5.1.2. Federzeichnungen auf farbigem Papier

In dieser Kategorie sollen diejenigen Zeichnungen besprochen werden, deren Wirkung nicht nur auf Linien, sondern auch auf Farbe basiert. Wie bereits besprochen, wurde bei der Wiedergabe von Federzeichnungen oft eine Hintergrund gebende Tonplatte eingesetzt, welche die Farbe des Zeichenpapiers imitieren sollte. Wie die folgenden zwei Beispiele zeigen, konnte Maria Catharina Prestel durch minimale Variationen eine Wirkung erzielen, die über die Imitation des Papiertons weit hinaus reichte.

5.1.2.1. „Geburt Christi“ nach einem unbekannten Meister von 1548

Das vorliegende Blatt, das die „Geburt Christi“ zum Thema hat, wurde von Maria Catharina Prestel 1780 nach der Vorlage eines unbekannten Meisters seitenrichtig faksimiliert und als Nummer 28 im Kleinen Kabinett veröffentlicht (Abb. 10).

Im Bildmittelgrund ist der Christusknabe auf einem Bettchen aus Stroh zu sehen. Links neben ihm kniet seine Mutter Maria und betet, kleine Engel umringen das Strohbettchen und beäugen neugierig den Neugeborenen. Hinter dieser Gruppe treten drei Hirten durch einen Fensterbogen in die notdürftig als Stall eingerichtete Ruine ein. Vom rechten Bildrand her schreitet Joseph auf die Gruppe zu, stützt sich auf seinen Stock und ist schräg von hinten zu sehen. Links auf dem Boden komplettieren Ochs und Esel sowie Hasen die Szenerie, über dem Geschehen schweben in einer Lichtgloriole weitere kleine Engel mit einer Schriftrolle herbei und versinnbildlichen mit ihrer Anwesenheit das göttliche Geschehen.
Die Szene wird von einem monumentalen Arkadenbogen gerahmt, der durch die Blatträndер überschnitten wird. Perspektivisch verkürzt erscheint dahinter ein wei-

terer Bogen im Innenraum. Das Fenster gewährt einen Ausblick ins Freie auf die Schafherden der Hirten.
Für die Umsetzung der Zeichnung[196], die mit der Feder in Schwarz auf gelbbraunem Ölpapier ausgeführt und mit Deckweiß gehöht wurde, benutzte Maria Catharina Prestel zusätzlich zur Radierung eine farbige Aquatintaplatte. Im ersten Schritt wurde die braunrote Farbfläche gedruckt. Wieder fand die Aquatinta als feinkörnige Platte Verwendung, die das kolorierte Papier imitieren sollte. Anders als bei den zuvor besprochenen Blättern [vgl. Kapitel 5.1.1] wurde hier zusätzlich mit einem feinen Pinsel Lack auf die Stellen gelegt, die später im Druckbild die Funktion der Weißhöhung übernehmen sollten. Anschließend wurde die schwarz eingefärbte Linienplatte gedruckt, welche die mit der Feder ausgeführten Linien der Komposition in die Graphik übersetzte. Das fertige Druckbild war nun der Zeichnung täuschend ähnlich.
Novum bei dieser Drucktechnik war, dass die in der Zeichnung mit Deckweiß erhaben aufgetragenen Weißhöhungen in der Graphik quasi als „Negativform“ ausgeführt wurden: Die als Weißhöhung erscheinenenden Lichter wurden im Druck ausgespart, wodurch der Papierton des bedruckten Blattes nun als Höhung fungiert.

Mittels dieses Zweiplattenverfahrens war es also möglich, die filigrane Linienstruktur der Feder mit zahlreichen, in lockerem Abstand nebeneinander gesetzten Strichen wiederzugeben. Auch die regelmäßigen Kreuzschraffuren im Hintergrund links und die zahlreichen kurzen Häckchen, welche die Binnenzeichnung der Gewänder bilden, werden reproduziert.
Außerdem konnten wie beschrieben durch die Aussparungen im Druck die zahlreichen Weißhöhungen des Blattes, die dem Ganzen Struktur und Licht verleihen, umgesetzt werden. Minimale Abweichungen diesbezüglich sind lediglich am Bogenrahmen rechts und am dahinter liegenden kleineren Raumteil festzustellen. In der Zeichnung verdichtet sich das Deckweiß zu einer ganzen Fläche, in der Druckgraphik wurde diese Fläche aber in eine Bahn mit einzelnen Linien zergliedert.

Lange wurde die Vorlage, die Maria Catharina Prestel für die Faksimilierung benutzte, in einem Blatt vermutet, das sich heute in der Albertina in Wien befindet. Nach der Auffindung einer Zeichnung gleichen Themas und durch die Untersuchungen von Kathrin Achilles–Syndram in Budapest[197] konnte dieses wohl aus der Sammlung Praun stammende Blatt als wirkliche Vorlage für das Faksimile Maria Catharina Prestels identifiziert werden. Zugleich konnte die Budapester Zeichnung aufgrund

[196] Vgl. Abbildung Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 69.
[197] Budapest, Museum der Bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 278.

ihrer Komposition und Architekturkulisse von Kathrin Achilles–Syndram folgerichtig als Kopie des Wiener Blattes identifiziert werden.[198] Obwohl die Herkunft des Blattes weder eindeutig aus der Donauschule noch dem Umkreis Dürers abgeleitet werden kann, gilt das Faksimile als ein gutes Beispiel für die Dürerrezeption des 18. Jahrhunderts.

5.1.2.2. „Mund der Wahrheit“ nach Albrecht Altdorfer (1480–1538)

Als Nummer 44 wurde im Praunschen Kabinett ein Blatt nach einer Vorlage von Albrecht Altdorfer seitenverkehrt faksimiliert und hat den „Mund der Wahrheit“ zum Thema (Abb. 11).

In einem Raum hat sich eine Schar von Personen versammelt. Anlass ist die vermutete Untreue einer Ehefrau, die durch eine Mutprobe ihre Unschuld beweisen soll. Erhöht auf einer Stufe stehend und in Begleitung eines Narren ist sie im Begriff, ihre linke Hand in das Maul einer Löwenstatue zu legen, die in einer Nische erscheint. Der Löwe droht zuzubeissen, falls sie lügt. Die Szene spielt in adeligen Kreisen, was deutlich an der Kleidung der Protagonisten zu erkennen ist: Die Frau trägt ein in der Taille geschnürtes Kleid mit Schösschen, geschnürten Ärmeln und eine Haube. Ihr Ehemann trägt einen weiten Mantel mit breitem Pelzbesatz und einen äußert auffälligen Federhut.

Die Darstellung geht auf die alte Legende vom strafenden Biss der „Bocca della Verità“ von Santa Maria in Cosmedin in Rom zurück. Diese antike Tritonenmaske soll Lügner bestrafen und durch den Gebissabdruck brandmarken – was die Wahrheit ans Licht bringt. Diese Volkssage schlug sich auch in der deutschen Lyrik und Literatur nieder.[199] Das Thema fand dann auch in Form der von Altdorfer entworfenen Zeichnung Eingang in die Kunst der Graphik.[200] Es tauchte später ebenfalls im Kunstgewerbe auf und fand durch die Cranach-Werkstatt auch Einzug in die Malerei, die schließlich sogar ganze Zyklen mit der Darstellung von sogenannten „Weiberlisten“ zum Besten gab.
Vor diesem Hintergrund der Legende interpretierte die Forschung die Darstellung der Zeichnung als die List einer Ehefrau, die ihren Liebhaber als Narren verkleidete und ihn an ihrer rechten Hand hält. Ohne zu lügen konnte sie nun behaupten, dass nur ihr

[198] Vgl. die Ausführungen Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 163.
[199] Vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 158.
[200] Vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 158.

eigener Ehemann, der in einigem Abstand am rechten Bildrand zu sehen ist, und der Narr sie berührt hätten.[201]

Die für die Graphik relevante Darstellung spielt in einem Innenraum romanischen Baustils, wie der Rundpfeiler mit Blattkapitell und das oberhalb gezeigte Kämpfergewölbe dokumentieren. Auch das höfische Ambiente und die adelige Kleidermode aus der Zeit Altdorfers schafft aktuelle Bezüge. Spannung erhält die Szene nicht zuletzt durch die Löwenstatue, die der anstehenden Mutprobe Dramatik verleiht.

Das Faksimile von Maria Catharina Prestel geht aber wohl nicht unmittelbar auf das sich im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Blatt Altdorfers von 1513 zurück. Als Vorlage diente die Kopie eines anonymen Künstlers, die sich in Farbgebung, breiterer Proportionierung der Figuren und Stimmung des Blattes vom Original abhebt.[202]
Bei der druckgraphischen Ausführung wurde zuerst die in ihrer Struktur sehr feinkörnige Aquatintaplatte in einem dunklen bräunlich–grünem Ton gedruckt, der das farbige Papier, das der Kopist Altdorfers verwendet hatte, imitierte. Lediglich die im Druckbild als Weißhöhung erscheinenden Stellen wurden mit einer vor der Ätzung schützendem Lack überzogen. Anschließend wurde die Linienplatte radiert, welche die in schwarz ausgeführten Federstriche der Zeichnung nachahmte.
Im Duktus hält sich Maria Catharina Prestel exakt an die Striche der Vorlage: die schwungvoll gesetzten bogigen Linien, welche die Krümmung des Pfeilers umschreiben und die Binnenlinien der Gewänder definieren, wurden von ihr bis ins Detail kopiert. Gleichwohl setzen die Striche etwas dicker an und werden erst im weiteren Verlauf feiner. Zudem erscheinen viele Linien des gesamten Blattes nicht mehr so fein ausdifferenziert, sondern sind gleichmäßiger geformt und verteilt, was zu einem klareren Erscheinungsbild als dem der Vorlage beiträgt. Ebenso weichen die mit Deckweiß ausgeführten Linien insofern von der Zeichnung ab, als dass sie oft breiter und zum Beispiel beim Fuß des Löwen, dem Sockel oder der Wand zahlreicher und gleichmäßiger gesetzt wurden.
Interessanterweise ist das ligierte Monogramm „AA“ mit der Jahreszahl 1513 in der seitenverkehrten Reproduktion Maria Catharina Prestels seitenrichtig wiedergegeben, wobei die Jahreszahl von der rechten an die linke Seite des Monogramms verschoben wurde. Zusätzlich wurden die im Original deutlich zu erkennenden horizontalen und vertikal verlaufenden Knickfalten des Zeichenblattes weggelassen.

[201] Vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 158.
[202] Vgl. Abbildung Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 159.

Exemplarisch haben die beiden Graphiken gezeigt, wie Maria Catharina Prestel mit Feder und Deckweiß auf farbigem Papier ausgeführte Zeichnungen nachahmte. In einem ersten Schritt wurde die Aquatintaplatte eingefärbt, um die entsprechende Farbe des Zeichenpapiers wiederzugeben. Die Platte wurde zwar in einem einheitlichen Ton gedruckt, aber diejenigen Stellen, welche die in der Zeichnung mit Deckweiß ausgeführten Linien imitieren sollten, wurden durch einen Lack abgedeckt und somit fungierte der Blattton in der Graphik als Weißhöhung. Der nächste Schritt war dann der Druck der radierten Linienplatte, die die Federstriche der Vorlage wiedergab.
Somit konnte durch den auf die Aquatintaplatte gelegten Abdecklack eine weitere „Farbe" geschaffen werden: die des Deckweißes, das ein wichtiges Gestaltungselement in den Hell–Dunkel–Zeichnungen des Altdorfer- und Donauschulkreises war. Beide Beispiele zeigen, dass durch diese Veränderungen der Aquatintaplatte neue Effekte erzielt werden konnten.

5.1.3. Lavierte Federzeichnungen

Der Definition nach bedeutet „Lavierung", dass in halbfertige oder fertige Zeichnungen mit einem weichen Pinsel Farbe eingearbeitet wird, um ganze Flächen farbig zu gestalten, feine Tonabstufungen zu kreieren oder die räumlich–plastische Wirkung des Dargestellten zu verstärken.[203] Die Farbe, meist Sepia oder Bister, kann beim Auftragen verwaschen, d. h. mit Wasser verdünnt werden, um besonders zarte Übergänge vom hellen zum dunkleren Farbton zu schaffen. Lavierungen treten besonders häufig in Verbindung mit Federzeichnungen auf, können aber auch mit allen anderen Zeichentechniken kombiniert werden. Bereits im 15. Jahrhundert lassen sich Lavierungen nachweisen,[204] Leonardo da Vinci (1452–1519) führte sie in seinen Landschaftszeichnungen zu einem ersten Höhepunkt. Auch im Barock fand das gestalterische Element starke Verbreitung und wurde vor allem zur Akzentuierung von Kontrasten zwischen Linie und Fläche instrumentalisiert. Aber auch im 18. Jahrhundert kamen Lavierungen zum Einsatz, zum Beispiel zur Wiedergabe von diffusem Licht bei Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) oder Francesco Guardi (1712–1793).

[203] Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. 5 Bde., Leipzig 1987. Bd. IV, S. 246. Im Folgenden zitiert als: *Olbrich 1987*.
[204] Olbrich 1987, Bd. IV, S. 246.

5.1.3.1 „Himmlische Glorie“ nach Luca Cambiaso (1527–1585)

1775 faksimilierte Maria Catharina Prestel im Gegensinn nach einem ihr unbekannten Meister eine „Himmlischen Glorie“, der nach heutigem Forschungsstand eine Kopie nach Luca Cambiaso zugrunde liegt (Abb. 12).[205]

Auf der querformatigen Darstellung sind himmlische Heerscharen zu sehen. Etwas von der Mittelachse nach links verschoben erscheint Gottvater als ein älterer Mann mit Bart, der seinen Blick nach unten wendet und beide Arme erhoben hält. Sein fast schwerelos wirkender Körper, der aus der hinteren Bildebene nach vorne zu schweben scheint, wird von zwei Putti gestützt. Links von ihm sitzten einige Engel dicht nebeneinander auf einer Wolke, unter der sich wiederum Putti tummeln und diese spielerisch zu tragen versuchen. Im Hintergrund werden zahlreiche Engelsköpfe sichtbar, die aus den Wolken herauszudrängen scheinen. In der rechten Bildhälfte setzt sich die Szenerie mit Engeln und Putti in Variationen fort.

Charakteristische Eigenschaft der Darstellung ist, dass die linke Hälfte des Blattes flächige Schatten in unterschiedlichen Tonabstufungen aufweist, während diese auf der rechten Hälfte fehlen. Diese Unterschiede gehen auf die als Vorlage verwendete Zeichnung zurück, die mit der Feder ausgeführt, deren linke Bildhälfte aber zusätzlich grau laviert wurde.

Maria Catharina Prestel druckte diesmal zuerst eine radierte Linienplatte, welche die Umrisse der Figuren und der Wolkenformationen wiedergab. Dem Duktus der Vorlage folgend wählte sie dafür eine dünne Radiernadel, um die feinen, klaren und sehr kleinteiligen Linien der Zeichnung nachzuahmen. Obwohl die Detailfreude bedingt durch die Figurenfülle auf kleinster Fläche eine klare Linienführung verlangt, wirkt der Strich des unbekannten Meisters trotzdem locker und spontan. Die Binnenzeichnung ist sehr schwungvoll und die Umrisslinien sind häufig unterbrochen und neu angesetzt. Durch die Radierung konnte Maria Catharina Prestel diese Struktur genau imitieren. Anschließend wurde von ihr passgenau eine mit feinsten Aquatintakörnern besetzte Platte in einem grauolivfarbenen Ton gedruckt, um die Lavierungen in fünf unterschiedlichen Farbnuancen wiederzugeben.[206] Ein erster Druckzustand der Platte zeigt deutlich, dass die Aquatintaplatte zur genauen Wiedergabe der Farbtöne bearbeitet wurde.[207] Die Lavierungen erscheinen schon in der Zeichnung

[205] Vgl. Achilles–Syndram 1995, S. 283, Z 19.

[206] Es könnte auch nur eine Platte verwendet worden sein, deren Linien zuerst radiert wurden, anschließend abgedeckt und dann im Aquatintaverfahren weitergeätzt wurde. Laut Hr. Mayr, Restaurator Graphische Sammlung München, ist das bei einigen Blättern der Prestels nicht genau definierbar.

[207] Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Kapsel 1472a, Inv. Nr. K 23570/ 28.

nicht fließend, sondern diese werden von Federstrichen gerahmt. Dies erwies sich für den Einsatz der Aquatinta von Vorteil, da in diesem Tiefdruckverfahren keine sanften Übergänge möglich gewesen wären.

Grundsätzlich ermöglichte die Aquatinta, den Charakter einer „unfertigen“ Zeichnung zu reproduzieren. Während mit anderen Techniken wie Kupferstich oder Radierung die Wiedergabe des „Infinito“ einer Zeichnung unmöglich oder nur sehr schwer umzusetzen war, konnte dank der Aquatinta die exakte Wiedergabe einer Federzeichnung mit Lavierungen erreicht werden. Da das Blatt zu Zeiten Prestels lediglich als „D'un maître inconnu“[208] geführt und sich die Darstellung der „Himmlischen Glorie“ weder vom Inhalt noch von der Darstellungsqualität mit anderen Vorlagen messen konnte, war sicher der wichtigste Grund für die Reproduktion der technische Effekt. Die Wiedergabe einer mehrstufigen Lavierung mittels der Aquatinta stellte schließlich hohe Anforderung an das Können der Graphikerin.

5.1.3.2. „Bauern in einer Schenke“ nach Adriaen van Ostade (1610–1685)

Als 21. Blatt des Schmidtschen Kabinetts reproduzierte Maria Catharina Prestel 1784 eine lavierte Federzeichnung nach der Vorlage des Adriaen van Ostade, deren Thema „Bauern in einer Schenke“ lautet. Die Zeichnung, die seitenverkehrt wiedergegeben wird, befand sich ursprünglich im Besitz des Frankfurter Sammlers Johann Friedrich Ettling (Abb. 13).

Unter einem halb verfallenen, mit Stroh gedecktem Vordach sitzen drei Männer beim Biertrinken. Der Linke, wie die anderen derb und bäuerlich gekleidet, greift mit seinem rechten Arm der Bedienung neben ihm ans Dekolletté, was sie mit ihrer linken Hand und einem entsprechenden Blick abzuwehren sucht. Im Hintergrund ist links der Wirt zu sehen, rechts erscheinen zwei spielende Jungen.
Hinter dem Vordach zeichnen sich die klaren Konturen eines Hauses ab, an dessen linker Seite ein Flaschenzug befestigt ist. Vor der Hauswand hängt zudem eine Leine mit Wäsche. Die Schilderung einer alltäglichen Genreszene wird durch weitere kleine Details komplettiert. Während die Laube, welche die Szene rahmt, und die Gäste des Wirtshauses im Schatten gezeigt werden, sind das Haus und die weitere Umgebung in hellstes Sonnenlicht getaucht. Licht und Schatten werden durch zahlreiche Lavierungen in unterschiedlichsten Helligkeitsabstufungen belebt und variiert. Mit Liebe

[208] Die genaue Inschrift des Exemplars lautet: N.° 13. / Dessin d' un Maître inconnu./ Gravé d' après l' Original de même grandeur./ E Museo Prauniano Norimb. 1775./ Marie Cathérine Prestel sc.

zum Detail werden fast alle Stellen der Federzeichnung mit dem Pinsel überarbeitet und ergänzt, sodass der Eindruck einer ausgearbeiteten Genrekomposition entsteht.

Um die Zeichnung in die Druckgraphik umzusetzen, musste Maria Catharina Prestel die wenigen mit der Feder ausgeführten Linien der Zeichnung mittels radierter Striche wiedergeben. In einem weiteren Schritt wurde dann die Aquatinta in zahlreichen Helligkeitsstufen von grau bis schwarz gedruckt, um die Lavierungen abzubilden. Viele Linien der Zeichnung wurden mit dem Pinsel nachgearbeitet, der oftmals sehr breit im Duktus ist und fast flächig zusammenläuft. Gleichwohl hebt sich der Strich der Feder gegenüber den Lavierungen deutlich ab, was besonders im Hintergrund an den mit einen freien, fast gekräuselten Strich beschriebenen Pflanzen deutlich wird.

Aufgrund des eingefügten Monogramms „AVO“ am unteren Blattrand rechts, das sich schon auf der Zeichnung befand, ging Maria Catharina Prestel davon aus, dass es sich um eine lavierte Federzeichnung des Adrian van Ostade handelte. Erst die neuere Forschung schrieb die Zeichnung, die sich heute im Städel befindet,[209] seinem Bruder Isaack van Ostade (1621–1649) zu und datiert diese in den Zeitraum 1643/49.[210] Beide van Ostade waren wie Adriaen Brouwer (1605–1638) Schüler des Frans Hals (1581–1585) in Haarlem und kamen vorwiegend durch die Schilderung von derben Wirtshausszenen zu Ruhm. Neben Gemälden schuf vor allem Adriaen eine Fülle an Zeichnungen, die ihn zum wichtigsten Zeichner auf dem Gebiet der niederländischen Genredarstellungen machten. Ostades Blätter waren bereits zu seinen Lebzeiten beliebte Sammlerstücke, desgleichen auch seine eigenhändigen Originalradierungen. Die 50 Platten, die Adriaen nach eigener Invention schuf, wurden bereits 1710 durch Bernard Picart neu aufgelegt, um 1780 noch einmal durch François Basan.[211] Dies belegt, dass Ostades Werke sich auch Ende des 18. Jahrhunderts noch großer Beliebtheit erfreuten. Die Reproduktionen von Maria Catharina Prestel sind folglich auch als Ostaderezeption zu verstehen.

Beide Beispiele zeigen, wie wandelbar die Aquatinta ist und wie vielfältig diese von Maria Catharina Prestel eingesetzt wurde. Beim ersten Blatt wurde sie herangezogen, um die charakteristischen Merkmale einer nur zum Teil lavierten Federzeich-

[209] Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 902 (Adriaen van Ostade zugeschrieben). Es handelt sich um eine Federzeichnung in Braun über Bleigriffel und schwarzer Kreide, die graubraune Lavierungen und Weißhöhungen aufweist. Das Monogramm „AVO“ mit Bleistift stammt von fremder Hand. Vgl. hierzu auch: Schnackenburg, Bernhard: Adriaen van Ostade. Isack van Ostade. Zeichnungen und Aquarelle. Gesamtdarstellung mit Werkkatalogen. 2 Bde., Hamburg 1981. S. 178, Nr. 512. Im Folgenden zitiert als: *Schnackenburg 1981*.

[210] Vgl. Abbildung Schnackenburg 1981, S. 217, Nr. 512. Zur Datierung des Blattes vgl. S. 178.

[211] Schnackenburg 1981, S. 179.

nung wiederzugeben und um zugleich großen Vorteil gegenüber den Linientechniken zu demonstrieren. Denn hier war die Wiedergabe einer Fläche durch eine Farbfläche möglich, und nicht wie im Kupferstich oder in der Radierung durch eine Übersetzung der Fläche in Linien. Bei der zweiten Graphik wurde evident, wie wirkungsvoll auch eine beinahe vollständig lavierte Zeichnung mit den unterschiedlichsten Helligkeitsnuancen wiedergegeben werden konnte. Beide Beispiele legen Zeugnis nicht nur für die Variationsbreite der Aquatinta, sondern auch für die geschickte Umsetzung durch Maria Catharina Prestel ab.

5.1.4. Pinselzeichnungen

Insgesamt fertigte Maria Catharina Prestel drei Druckgraphiken an, deren Vorlagen reine Pinselzeichnungen waren, also ohne die Zuhilfenahme einer Linien gebenden Feder oder Kreide ausgeführt worden waren.

Die Pinselzeichnung gilt als eine der ältesten und gebräuchlichsten Techniken der Zeichenkunst. Sie wurde bereits lange vor dem Mittelalter genutzt und im Laufe der Jahrhunderte stetig weiter entwickelt. Der Pinsel ist wie die Feder kein selbstauftragendes, sondern ein übertragendes Instrument. Feste oder feine Tierhaare (Borsten- oder Haarpinsel), die an einem Stil zusammengehalten werden, saugen Tinte, Tusche, Bister oder Sepia auf und geben sie gleichmäßig wieder ab. Je nach Breite und Führung des Pinsels können unterschiedliche Linien oder Flächen entstehen und dieser ermöglicht je nach Farbintensität ein breites Spektrum an fließenden Übergängen. Aufgrund seiner Beschaffenheit hat der Pinsel eine Sonderstellung inne, denn mit seiner optischen und strukturellen Wirkung stellt er den Übergang von der Zeichnung zur Malerei dar. Am folgenden Beispiel soll aufgezeigt werden, wie und durch welche druckgraphische Technik Maria Catharina Prestel eine Pinselzeichnung wiedergab.

5.1.4.1. „Anbetung der Trinität“ nach Franciabigio (1482–1525)

Die „Anbetung der Trinität“ faksimilierte Maria Catharina Prestel 1778 seitenverkehrt als Nummer 34 des Praunschen Kabinetts nach einer Vorlage, die ursprünglich dem Franciabigio, eigtl. Francesco di Cristofano, und heute Pietro Faccini (1562–1602) zugeschrieben wird (Abb. 14).[212]

[212] Vgl. Abbildung Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 247. Vgl. des Weiteren Achilles–Syndram 1995, S. 292, Nr. Z 28.

In einem hochformatigen Bildausschnitt öffnet sich ein weit in die Tiefe gehender Raum, bevölkert von einer großen Anzahl an Personen, die auf Wolken stehen. Im Vordergrund rechts sind der kniende Hl. Franziskus und ein Mönch in Rückenansicht gegeben. Der Hl. Franziskus wendet seinen Kopf nach links und schafft damit einen Bezug zum Betrachter. Gleichzeitig leitet er mit seiner erhobenen, nach hinten weisenden rechten Hand, in der er ein Kruzifix hält, in die nächste hintere Bildebene über. Dort sieht man eine kniende Frau und einen aufrecht stehenden jungen Mann. Beide tragen jeweils einen Märtyrerpalmwedel in Händen und wenden ihren Blick nach oben zu Christus.[213] Dieser schwebt auf einer Wolke und blickt nach unten, wodurch die beiden Bildebenen miteinander verknüpft werden. Maria, die schräg hinter ihm steht, wendet ihren Kopf mit verklärtem Blick nach oben zu einer Lichtergloriole, welche die Trinität andeutet und von Engelsscharen umgeben ist. Unterhalb der Wolken und im Hintergrund stehen noch zahlreiche weitere Figuren, die dem himmlischen Geschehen beiwohnen.
Die Komposition wird bestimmt durch die schräg hintereinander gestaffelten Bildebenen, die wiederum durch eine Kette von verbindenden Gesten und Blicken der Figuren miteinander verwoben sind. Dadurch entsteht eine in die Tiefe gehende und gleichzeitig nach oben führende Bewegung. Die monochrome Farbgebung in Braun wird durch verschiedene Helligkeitsabstufungen variiert. Gleichzeitg erhält die Darstellung durch die Modellierung der Körper und der greifbar erscheinenden Wolken Plastizität, was die ungeheure Raumtiefe zusätzlich steigert.

Maria Catharina Prestel nutzte für die Umsetzung in das druckgraphische Medium ausschließlich die Aquatinta. Indem die Druckplatte insgesamt fünf Mal geätzt und nur jene Stellen mit Lack abgedeckt wurden, die jeweils heller als der Farbton der folgenden Stufe sein sollten, konnten alle Töne der Vorlage wiedergegeben werden. Die malerische Wirkung der Pinselzeichnung entsprach den technischen Variationsmöglichkeiten der Aquatinta in einem so hohen Maße, dass diese als einzige für die Reproduktion dieses Blattes und anderer Pinselzeichnungen in Frage gekommen sein durfte. Die wenigen Umrisslinien sind sowohl in der Zeichnung als auch auf der Aquatintaplatte mit dem Pinsel gezogen und damit konnte erstmals bei der Graphik auf die helfende Radiernadel verzichtet werden.

Gegenüber der Vorlage mussten jedoch an den Stellen Einschränkungen in der Wiedergabe gemacht werden, an denen ein weicher Ton–in–Ton–Übergang auftrat, da die

[213] Achilles–Syndram hält den mit nacktem Oberkörper Gezeigten für Johannes den Täufer. Vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 248.

Aquatinta aufgrund der verschiedenen Ätzphasen keine fließenden Übergänge erzeugen kann. Trotzdem überwiegen die Vorteile der Aquatinta deutlich, da sie den stimmungsvollen Eindruck der Vorlage adäquat vermitteln konnte.

Von Murr sah in der Darstellung eine „Heilige von Engeln empfangen“,[214] erst die neuere Forschung interpretierte das Blatt als „Anbetung der Trinität“.[215] Bezüglich der Figurenbildung wird eine Verwandtschaft zu einigen Gemälden Ludovico Carraccis (1555–1619), die zwischen 1587 und 1592 entstanden, angenommen.[216] Die Funktion der Pinselzeichnung könnte sehr wohl die einer Vorstudie für ein Altargemälde gewesen sein.

5.1.5. Rötelzeichnungen

Im Œuvre der Maria Catharina Prestel lassen sich nur zwei Reproduktionen nachweisen, die Rötelkreidezeichnungen zu imitieren versuchen.[217] Es handelt sich dabei um Graphiken nach Zeichnungen von Giuseppe Cesari, gen. Cavalier d’ Arpino (1568–1640) und Gerrit Dou (1613–1675). Die Reproduktion von Cesari wird an dieser Stelle nicht besprochen (dafür im Werkverzeichnis), da es sich bei der Vorlage wohl um eine lavierte Zeichnung handelt und die eigentlichen Ausdruckswerte des Rötels der flüssigen und malerischen Gesamtstruktur des Blattes völlig untergeordnet wurden.

Der Rötel fand erst ab dem Ende des 15. Jahrhunderts, zunächst vor allem in Oberitalien, Verwendung.[218] Nicht nur Michelangelo, Raffael oder Correggio setzten in der Renaissance die Rötelkreide ein. Auch die Gebrüder Carracci im späten 16. und Künstler wie Domenichino, Lanfranco oder Rubens im ausgehenden 17. Jahrhundert bedienten sich dieser Zeichentechnik. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts verhalf schließlich Jean–Antoine Watteau (1684–1721) der Rötelzeichnung in Frankreich zu einer enormen Popularität.[219]
Wichtigste Eigenschaft des selbstzeichnenden Rötels gegenüber anderen zeichnerischen Mitteln ist die Farbe, deren Palette von hellem Rot bis zu einem dunklen, fast

[214] Von Murr 1797, S. 64.
[215] Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 248.
[216] Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 248.
[217] Die Nummer des Werkverzeichnisses (Nr. 75) von Roelandt Savery ist eine kombinierte Technik, die Rötelimitation und Kreidezeichnungsimmitation vereinigt.
[218] Wie Koschatzky anführt, wurde die Rötelkreide zuvor lediglich für Vorzeichnungen und Studien verwendet und erfuhr erst, wie durch Zeichnungen Leonardos um 1500 belegt, eine höhere Wertschätzung. Vgl. Koschatzky 1977, S. 117 f.
[219] Vgl. Koschatzky 1977, S. 118.

ins Bräunliche spielenden Rotton reicht. Mit der Rötelkreide lässt sich ein weicher, sehr breit zeichnender Strich, der malerische Werte vermitteln kann, hervorrufen. Spitzt man die Kreide, so lassen sich auch feine Linien ziehen. In jedem Fall kann man mit dem Rötel der Darstellung durch entsprechendes Modellieren starke Plastizität verleihen. Sicher war die Popularität der Rötelzeichnung im 18. Jahrhundert ein Grund, warum Maria Catharina Prestel eine Zeichnung des Gerrit Dou imitierte.

5.1.5.1. „Alte lesende Frau“ nach Gerrit Dou (1613–1675)

Auf dem siebten Blatt des Schmidtschen Kabinetts, das 1780 veröffentlicht wurde, ist die Darstellung einer „Alten lesenden Frau“ nach der Vorlage Dous zu sehen (Abb. 15). Eine Frau ist als Halbfigur an einem Tisch sitzend porträtiert. Sie stützt sich mit ihrem linken Ellbogen auf ein großes Buch, das vor ihr liegt und auf dessen Seiten noch eine abgelegte Lesebrille sichtbar wird. Ihre linke Hand hat sie zu ihrem Gesicht erhoben, den Blick und Kopf wendet sie nachdenklich zur Seite. Bekleidet ist sie mit einem gestreiften Kopftuch und einer weißen Bluse, über der sie eine dunkle Jacke trägt. Der Tisch und der Stuhl werden nur mit wenigen Strichen angedeutet, der Hintergrund bleibt gänzlich undefiniert.

Durch das von rechts oben einfallende Licht wird nur das Kopftuch der Frau, die linke Gesichtshälfte und ihr linker Arm beleuchtet, alles andere ist abgedunkelt. Die verschatteten Partien der Komposition entstehen durch dicht nebeneinander gesetzte Parallelschraffuren, die sich im rechten Ärmel fast zu einer gepunkteten Fläche verdichten. An den helleren Stellen sind die Striche lockerer aneinander gesetzt und erscheinen auch in ihrer Farbe nicht so intensiv. Neben dem typischen Rötel imitierenden Strichbild durch die in der Technik der Crayonmanier verwendete Roulette, ist der rote Farbton für die Reproduktion bestimmend.
Da die Originalvorlage zur Reproduktion, eine in Rötel ausgeführte Zeichnung des Gerrit Dou als verschollen gilt, soll eine andere Zeichnung, die in derselben Technik zum selben Thema von Nicolaes Maes (1634–1693) ausgeführt wurde, ersatzweise zum Vergleich herangezogen werden.[220] Maes war ebenso wie Gerrit Dou ein Schüler Rembrandts. Bevor die heute in der Graphischen Sammlung des Frankfurter Städels befindliche Rötelzeichnung dem Nicolaes Maes zugeschrieben wurde, vermutete

[220] Vgl. Abbildung in: „Nach dem Leben und aus der Phantasie“. Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 18. Jahrhundert aus dem Städelschen Kunstinstitut. 24.2–14.5.2000. Kat. Ausst. Frankfurt am Main 2000, S. 125. Im Folgenden zitiert als: *Kat. Ausst. Frankfurt am Main 2000*.

man in ihr ein Werk des Gerrit Dou, wie eine rückseitige Inschrift verrät.[221]
Betrachtet man die Rötelzeichnung, so erkennt man deutlich, wie jeder Strich erhaben auf dem Blatt steht. Durch mehr oder weniger starken Druck beim Ziehen eines Strichs wird jeweils eine größere oder kleinere Menge Rötel auf das Papier aufgetragen. In den dunkleren Partien, wie beispielsweise am Buchrücken, ist der Abrieb größer und der Farbauftrag somit dunkler, in den helleren Zonen sind die Linien weniger dicht und in einem helleren Ton gegeben.
Vergleicht man nun die technische Umsetzung der Prestelschen Graphik mit der Rötelzeichnung, so muss man konstatieren, dass das Blatt nicht in allen Punkten einer Originalzeichnung gerecht wird. Die Lebendigkeit und Plastizität der in lockerem Duktus ausgeführten Zeichnung fehlt in der Druckgraphik, da das Strichbild mit wesentlich schematischeren Schraffuren ausgeführt wurde. Dadurch wirkt das Blatt im Ausdruck flacher und härter in seiner Struktur.
Obwohl Gerrit Dou das Thema der „Alten lesenden Frau“ auch in seinen Gemälden mehrfach umsetzte, sind diese mit der Prestelreproduktion im Ausdruck nicht vergleichbar.[222] Nimmt man jedoch die Originalzeichnung von Maes zum selben Thema als Maßstab, so wird deutlich, dass die Reproduktion bei der Wiedergabe aufgrund techischer Diskrepanzen keine wie früher gewohnte Übereinstimmung mit der Zeichnung erzielen konnte. Wenngleich Prestel auch mit der Roulette umzugehen wusste, konnte sie die Zeichenwerte des Rötel nicht adäquat imitieren.

5.1.6. Kreidezeichnungen auf farbigem Papier

Maria Catharina Prestel hat nur einen Druck angefertigt, der eine Kreidezeichnung imitieren sollte. Auch dieses Blatt soll vorgestellt werden, um das gesamte technische Repertoire der Künstlerin beurteilen zu können.

Die Kreide wurde seit dem 16. Jahrhundert sowohl nördlich als auch südlich der Alpen immer häufiger zum Zeichnen verwendet. Kreidezeichnungen wurden meist selten auf weißem, häufig jedoch auf farbigem, meist in Blau oder Grün grundiertem Papier ausgeführt. Immer wieder wurde bei diesen Zeichnungen farbige mit weißer Kreide zur Weißhöhung, oder mit Rötel als Kontrastfarbe kombiniert.[223] Die Kreide,

[221] Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt am Main 2000, S. 124 „Rembrandt. Peut–être par Gerard Douw. (...)“ Die Blattmaße sind 20,7 x 18,0 cm.
[222] Beispielsweise das Gemälde von 1632, das die gleiche Thematik hat, ist in seiner Konzeption völlig anders. „Rembrandts Mutter“ um 1628/31 im Rijksmuseum Amsterdam, hat dieselbe Thematik, hier ist das Gesicht aber ganz fein ausgearbeitet ebenso wie die Hände. Vgl. Kat. Ausst. Leiden „Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou toto Frans van Mieris de Jonge 1630–1760.“ Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, Leiden 1988/89.
[223] Vgl. Koschatzky 1977, S. 109. Ebenso können Lavierungen auftreten.

von der verschiedenste Qualitäten und Farbabstufungen bekannt sind,[224] zeichnet in einem sehr weichen und breiten Strich, der sich aus vielen kleinen Punkten zusammensetzt oder sich bei starkem Aufdrücken zu einer erhaben auf dem Blatt stehenden Oberfläche verdichten kann. Durch Verwischen lassen sich sehr plastische und tonige Effekte erzielen, die dem Dargestellten Volumen verleihen sowie Licht und Schatten modellieren können.

5.1.6.1. „Landschaft mit Reiter und Wanderer“ nach Nicolaes Berchem (1620–1683)

Wie sich Maria Catharina Prestel mit derartigen Vorlagen auseinander setzte, soll am Beispiel der „Landschaft mit Reiter und Wanderer“ des Nicolaes Berchem gezeigt werden, die sie 1780 als Nummer 12 für das Schmidtsche Kabinett ausführte (Abb. 16).

Von einem distanzierten Betrachterstandpunkt aus ist ein Mann auf einem Esel zu erkennen, an dessen linker Seite ein Wanderer mit einem Hund spaziert. Während links der Ausblick auf die Landschaft durch den Bildrand beschnitten wird, erstreckt sich rechts neben dem breiten Weg eine Felsformation, die mit zahlreichen Bäumen und Sträuchern bewachsen ist. Im Hintergrund eröffnet sich ein Ausblick in eine weite Ebene, die am Horizont von einem flachen Höhenzug abgeschlossen wird.

Maria Catharina Prestel druckte in einem ersten Schritt eine in Blaugrau gehaltene Aquatintaplatte, um den charakteristischen Papierton der Vorlage wiederzugeben. Lediglich die Stellen, die in der Vorlage als Weißhöhungen erschienen, wurden mit Lack abgedeckt, um den ursprünglichen Papierton dort zu erhalten und ihn als Höhung nutzten zu können. Mit Hilfe der Crayonmanier versuchte Maria Catharina Prestel die schwarzen Kreidestriche der Vorlage adäquat umzusetzen. Diese beschreiben mit enormer Feinheit in der Ausführung die zarten Blätter der Sträucher am Wegesrand. Dadurch, dass die Linien, vor allem an den verschatteten Partien der Felsen dicht nebeneinander gesetzt wurden, entstanden beinahe geschlossene Flächen aus körnigen Punkten.

Wenngleich die Vorlage im zeichnerischen Œuvre des Berchem nicht aufgefunden werden konnte, weisen die technischen Ausdruckswerte der Graphik darauf hin, dass es sich beim Original um eine Kreidezeichnung auf blauem Papier mit weißen

[224] Eine genaue Aufzählung gibt Koschatzky an, vgl. Koschatzky 1977, S. 109.

Kreidehöhungen gehandelt haben muss. An der Reproduktion wird deutlich, wie durch den Einsatz von einer Ton- und einer Linienplatte drei unterschiedliche Farben evoziert werden konnten, da zusätzlich mit dem ursprünglichen Papierton gearbeitet wurde. In der Methode bleibt Maria Catharina Prestel auch hier dem der Imitation einer Federzeichnung mit Weißhöhungen auf farbigem Papier treu, doch an Stelle der Radierung wurde die Linienplatte in Crayonmanier bearbeitet.

5.1.7. Mehrfarbige Zeichnungen

Unter dem Begriff „mehrfarbige Zeichnungen“ sind diejenigen zu verstehen, die nicht nur auf farbigem Papier ausgeführt wurden, sondern die durch die Kombination von verschiedenen zeichnerischen Mitteln wie Feder, Lavierungen und Kreide mehrfarbig gestaltet wurden. Sie sind den bereits vorgestellten Reproduktionen nach Zeichnungen auf farbigem Papier zwar verwandt, erreichen aber in ihrer Reproduktion einen anderen Schwierigkeitsgrad und besitzen dadurch einen anderen Stellenwert in dem Œuvre der Reproduktionsgraphikerin.

5.1.7.1. „Die Wahrheit triumphiert über den Neid“ nach Jacopo Ligozzi (1547–1627)

Als erstes Beispiel soll die Zeichnung „Die Wahrheit triumphiert über den Neid“ von Jacopo Ligozzi herangezogen werden, welche von Prestel 1781 seitenverkehrt als 24. Blatt des Kleinen Kabinetts faksimiliert wurde (Abb. 17).

Auf einer Wolke sind in starker Untersicht zwei Figuren zu sehen. Eine junge Frau, bekleidet mit einem eng anliegenden Kleid, das ihre Brüste unverhüllt lässt, holt mit ihrer zur Faust geballten Linken aus, um einen älteren Mann zu schlagen. Zudem kniet die Frau mit einem Bein auf seinem Rücken, die rechte Hand des Mannes drückt sie mit ihrem anderen Fuß nieder und mit ihrer Rechten hat sie ihn am Kopf gepackt. Der Alte ist mit nacktem muskulösem Körper gezeigt, nur eine Schlange windet sich durch seine Beine und verdeckt auf diese Weise seinen Schambereich. Neben der Schlange ist noch der Kopf eines weiteren Ungetiers am Boden zu erkennen, das gerade etwas verschlungen hat.
Die kreisförmige Komposition ist so konzipiert, dass das Auge des Betrachters sich zuerst auf den knienden Mann richtet, über dessen Kopf hinweg zur ausholenden Bewegung des Armes der Frau geleitet wird, um dann wieder durch ihren gesenkten Blick nach unten geführt zu werden.

Die Dramatik des Blattes ergibt sich einerseits aus der überdeutlichen Schilderung des Geschehens, das durch drastische Körperhaltungen und die Anspannung vor dem Moment des Zuschlagens seitens der Frau bestimmt wird. Zusätzlich wird die Darstellung durch die dramatische Verteilung von Licht und Schatten und das kontrastreiche Farbspiel der beiden dominierenden Farben Braun und Gold ein besonders theatralischer Effekt verliehen.

Die Reproduktion entstand in diesem Fall durch die Verwendung einer sehr feinkörnigen Aquatintaplatte, die fünf unterschiedliche Brauntöne wiedergibt. In einem zweiten Druckvorgang wurde dann die radierte Linienplatte integriert, welche die Umrisse der Wolken und Personen formt. In einem letzten Schritt wurde eine zweite Linienplatte hinzugefügt, um die filigranen Goldhöhungen der Zeichnung wiederzugeben. Deutlich lassen sich die einzelnen Linien der Goldbronze[225] voneinander unterscheiden. Zusammen mit den dunklen Brauntönen bildet die Goldhöhung einen für Druckgraphiken außergewöhnlichen Blickfang.

Vergleicht man den Druck von Maria Catharina Prestel mit der Zeichnung Ligozzis, die sich heute in der Albertina in Wien befindet,[226] so werden einige Unterschiede zwischen Zeichnung und Vorlage offenbar.[227] Wichtigstes Kriterium ist die Farbgebung der Zeichnung, die im Vergleich zum Druck wesentlich heller, eher ins Gelbliche spielend ist. Der Kontrast zwischen ockerfarben grundiertem Papier und den aufgetragenen Lavierungen in brauner Tusche ist wesentlich gemindert, und die braune Linienzeichnung kann dadurch deutlicher zu Tage treten. Auch erscheinen die von Ligozzi mit einer feinen Feder aufgetragenen Goldhöhungen filigraner und dezenter in ihrer Wirkung als die der Graphik. Sie dienen zur Unterstreichung der Komposition, übertönen aber nicht die Wirkung der anderen zeichnerischen Mittel. Neben Tusche und Goldbronze fand auch weiße Kreide Anwendung: ein feines, kleinteiliges Gitternetz überzieht das Original. Es lässt darauf schließen, dass es sich um eine Vorzeichnung für einen Holzschnitt handeln könnte. Das Gitternetz wurde nicht in die Reproduktion übernommen.

Es erweist sich, dass die Farbgebung in der Prestelreproduktion absichtlich zugunsten eines dramatischeren Effekts verändert wurde, der durch den Kontrast der leuch-

[225] Bei dem Golddruck dürfte es sich um eine Art Goldbronze handeln, die flüssig auf die Platte aufgetragen wurde. Für die freundliche Auskunft danke ich Hr. Kolod, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung.
[226] Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 1658.
[227] Vgl. Abbildung Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 95.

tenden Goldhöhung und der dunklen Brauntöne der Aquatintafarbplatte hervorgerufen wird. Folglich kann die übliche originalgetreue Übereinstimmung mit der Vorlage nicht das Ziel dieser Reproduktion gewesen sein. Vielmehr ist anzunehmen, dass man sich von einer derart opulent gestalteten Graphik einen größeren Publikumserfolg bei den Sammlern versprach. Ligozzis Zeichnung bot für diese technische Überinterpretation eine hervorragende Ausgangsposition. Seit 1575 war Ligozzi Hofmaler in Florenz und arbeitete auch als Kupferstecher und Holzschneider. Als Zeichner widmete er sich vorwiegend der Darstellung religiöser und profaner Allegorien, die er in sorgfältig ausgeführten Federzeichnungen sehr oft mit Weiß oder Gold höhte. Oftmals wurden seine Zeichnungen als Vorlagen für den Holzschnitt in Chiaroscuromanier genutzt,[228] was auch bei dem vorgestellten Blatt möglich gewesen sein könnte.
In der Literatur kam man hinsichtlich der dargestellten Allegorie immer wieder zu neuen Deutungsvarianten. Während Hüsgen in seinem „Freymüthigen Katalog“ zum Kleinen Kabinett „Die Tugend wie sie die alte Boßheit unter die Füße tritt, und mit Fäusten schlägt“[229] in dem Blatt verkörpert sieht, denkt Rebel an die Tugend, die das Laster besiegt[230] und die neuere Literatur geht davon aus, dass hier die Wahrheit über den Neid triumphiert.[231]

Mit dem folgenden Beispiel soll nicht nur eine weitere Umsetzung einer Vorlage mit unterschiedlichen zeichnerischen Mitteln vorgestellt werden. Hier kann auch der Vergleich der Prestelschen Graphik mit anderen Reproduktionen vorgenommen werden, die sich dem gleichen Sujet widmeten, aber andere Techniken aufweisen.

5.1.7.2. „Venus und Cupido“ nach Francesco Mazzola gen. Il Parmigianino (1503–1540)

Bei dem Blatt von Maria Catharina Prestel handelt es sich um eine seitenverkehrte Reproduktion einer Zeichnung des Francesco Mazzola gen. Il Parmigianino (1503–1540), die 1777 als Nummer 32 im Praunschen Kabinett unter dem Titel „Venus und Cupido“ veröffentlicht wurde (Abb. 18).

[228] Vgl. Liporini, Heinrich: Der Kupferstichsammler. Ein Hand- und Nachschlagebuch samt Künstlerverzeichnis für den Sammler Druckgraphischer Kunst. Berlin, 1924, S. 64.
[229] Hüsgen, Heinrich Sebastian: Freymüthiger Catalog über 36 schöne Blätter in 8vo und 4to welche Herr Johann Gottlieb Prestel auf Zeichnungs Art meisterhaft in Kupfer gebracht, wovon nur 160 Abdrucke gemacht und die Platten verdorben worden, nun nicht weiter vermehret werden, und bey mir Endes unterzeichneten zusammen für 9 Ducaten einzig und allein zu haben und zu kaufen sind. Frankfurt am Main 1785, Nr. 24 o. S.
[230] Rebel 1981, S. 93.
[231] Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 292.

Zu sehen ist die nackte Venus, die frontal zum Betrachter in einer Ansammlung von Kissen sitzt. Die Füße hat sie elegant übereinandergeschlagen, ihren linken Arm stützt sie auf ein längliches Kissen, den Rechten hat sie spielerisch in die Luft erhoben und hält damit einen Bogen, der unschwer als derjenige von Cupido zu identifizieren ist. Der pausbackige Cupido, in kindlicher Gestalt und mit einem Flügelpaar ausgestattet, wird in schräger Rückenansicht gezeigt. Nur auf seinem linken Bein stehend versucht er umsonst unter dem kühlen Blick der Venus nach seinem Bogen zu greifen. Während seiner vergeblichen Bemühungen bemerkt er nicht, dass er mit seinem linken Bein auf dem Flügel einer Taube der Venus steht.

Erneut druckte Maria Catharina Prestel in einem ersten Schritt eine Aquatintaplatte in mehreren Tonabstufungen. Die hell- bis dunkelbrauen Lavierungen der Zeichnung[232] werden mithilfe der stufenweisen Aquatintaätzung umgesetzt, bleiben jedoch – bedingt durch die Aquatintatechnik – stärker voneinander abgesetzt. Dagegen zeigt die Zeichnung an diesen Stellen mit einem weichen und breiten Pinsel lavierte Abtönungen. Feine, immer wieder unterbrochene radierte Linien in einem dunklen Braunton skizzieren die Umrisse von Venus und Cupido sowie die wichtigsten Gegenstände des Interieurs, die in der Vorlage mit der Feder ausgeführt wurden.
Am deutlichsten lassen sich Unterschiede zum Original in der Ausbildung der Weißhöhungen erkennen. In der Zeichnung wurden von Parmigianino weiße, mit Kreide ausgeführte Lichter eingefügt, die besonders gut an der Hüfte der Venus zu erkennen sind. Das Weiß der Kreide tritt dabei als Fleck auf, aus dem nur wenige Linien herausführen. Im Presteldruck hingegen wurden die weißen Partien in Linien umgesetzt, die jeweils stärker oder schwächer zur Mitte hin anschwellen. Diese Weißhöhungen enstanden im Druck durch die bereits bekannte Methode des partiellen Abdeckens der Aquatintaplatte mit einem Lack, den die Säure des Ätzbades nicht angreifen konnte und der somit den Papierton stehen ließ.
Auch in diesem Beispiel wird deutlich, dass Maria Catharina Prestel durch die Kombination von Aquatinta- und Radiertechnik im Stande war, eine auf farbig grundiertem Papier mit Feder, zahlreichen Lavierungen unterschiedlicher Stärke, Weißhöhung und schwarzer Kreide ausgeführten Zeichnung im Druck umzusetzen. Trotzdem sind die Abweichungen von der Vorlage evident. Beispielsweise wurde die gerade erwähnte schwarzer Kreide im Druck vernachlässigt und die Farbgebung des gesamten Blattes entspricht im Ton nicht exakt dem der Vorlage, sondern erscheint etwas heller.

[232] Vgl. Abbildung Kat. Ausst. Nürnberg 1994, S. 92.

Fazit ist, dass Maria Catharina Prestel der Vorlage in wesentlichen Punkten, hinsichtlich der Größe, der Haltungsmotive und Liniengebung, folgte, aber zugleich einige drucktechnische Vereinfachungen vornahm, wodurch das Erscheinungsbild des Drucks flacher und kontrastloser wirkt als das der Zeichnung.

Zieht man nun nicht mehr den Vergleich zwischen Original und Reproduktion, sondern untersucht exemplarisch Druckgraphiken älterer Künstler, die gleichermaßen solche Zeichnungen als Vorlagen nutzten, so wird evident, dass die Reproduktionsgraphik der Maria Catharina Prestel ein technisches Novum gegenüber den Werken der Vorzeit darstellte.

Parmigianino setzte das Thema der „Venus entwaffnet Cupido" mehrmals zeichnerisch um. Da nach einer weiteren Zeichnung Druckgraphiken entstanden, sollen diese zum Vergleich herangezogen werden. Wie bereits 1971 A. E. Popham in ihrer Monographie zu den Zeichnungen Parmigianinos nachweisen konnte, existiert ein anonymer Stich des 16. Jahrhunderts, dem die Zeichnung im Besitz des Major Robb in London zu Grunde liegt.[233] Diese Zeichnung verhält sich seitenverkehrt zu der des Budapester Museums, ist aber dennoch in Komposition und Ausführung mit ihr vergleichbar.
Bei dem anonymen Kupferstich[234] erfolgte nicht nur eine Umsetzung der Farbe und Flächen in Schwarzweiß–Linien, sondern auch das Motiv wurde seitens des Stechers verändert: Proportionierung und Haltung der Venus wurden abgewandelt, ihr Gesicht erhielt einen anderen Ausdruck und das komplette Ambiente der Szene wurde neu arrangiert. Eine Herme links im Bild, die von einem Vorhang zum Teil verdeckt wird, eine Vase auf einem Tisch und eine große Schale rechts im Vordergrund waren ursprünglich in der Zeichnung nicht vorhanden. Neben den kompositorischen Veränderungen wurden auch die Hell–Dunkel–Tonwerte mittels Kreuzschraffuren oder mehr oder weniger dichter gelegter Parallelschraffuren umgesetzt, ohne diese Vorgaben wirklich adäquat wiedergeben zu können.
Die Intention, die der Künstler bei diesem Kupferstich verfolgte, war demnach nicht dieselbe wie die von Maria Catharina Prestel: die Komposition der beiden Figuren sollte annähernd reproduziert werden, nicht aber die spezifischen Eigenarten einer Zeichnung.

[233] Popham, A. E.: Catalogue of the Drawings of Parmigianino. 3 Bde., New Haven/London 1971. Abbildung in Bd. 3, Nr. 775, Abb. 276.
[234] Abbildung siehe Reverdy, G.: Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Antony Blunt. London 1967, Abb. VII.

Mit dem Aufkommen des Chiaroscuro–Holzschnittes unternahm man dann erstmals Versuche, Zeichnungsreproduktionen durch das Über- oder Nebeneinanderdrucken verschiedenfarbiger Holzstöcke mehrfarbig zu gestalten. Die Anfänge sind u. a. bei Ugo da Carpi (1480–1532) zu suchen, der mehrfach Vorlagen des Parmigianino zur Vervielfältigung nutzte.

Nachdem der Holzdruck in den folgenden Jahrhunderten als reproduzierendes Medium wieder in Vergessenheit geraten war, erfuhr er im 18. Jahrhundert eine erneute Blüte. Vornehmlich in Frankreich und England wurde diese Technik verwendet, um mehrfarbige Vorlagen adäquat umzusetzen. Einer dieser Künstler war der Brite John Baptist Jackson (1701–1780),[235] der sogar einen Holzschnitt nach der Parmigianinovorlage anfertigte, welche schon dem Künstler des eben vorgestellten Kupferstichs als Inspiration gedient hatte.[236]

Jacksons auf 1731 datierter Holzschnitt wurde mit vier Farbblöcken bearbeitet, wobei die hellste Farbe zuerst gedruckt wurde. Trotz des Versuchs, durch den Farbholzschnitt die farblichen Töne der Vorlage umzusetzen, lassen sich bereits in der Komposition der Reproduktion Abweichungen ausmachen, wie die des deutlicher zu Tage tretenden Fensters. Außerdem wurde die in der Vorlage mit Feder gezeichneten Linien im Holzschnitt stellenweise etwas breiter oder dunkler wiedergegeben. Farblich erscheint der Druck gegenüber der Vorlage etwas simplifiziert, was auch auf die Reduzierung auf vier Druckstöcke zurück geht. Interessanterweise werden die Weißhöhungen der Zeichnung, die von Parmigianino aufgesetzt wurden, im Druck durch das Fehlen von Farbe umgesetzt: sie hat der Künstler beim Druck einfach ausgespart.

Im Vergleich zum Kupferstich wurde beim Holzschnitt neben der getreuen Wiedergabe der Komposition auch das Ziel angestrebt, die differenzierten Tonvaleurs der Zeichnung und den persönlichen Duktus Parmigianinos genau zu imitieren. Trotzdem sind auch hier, nicht zuletzt aufgrund der Drucktechnik, Abweichungen von der Vorlage festzustellen.

Zusammenfassend lässt sich mit Blick auf die Reproduktionsergebnisse des Kupferstichs, des Holzschnitts und der Aquatinta konstatieren, dass der Faksimileanspruch des späten 18. Jahrhunderts, der in den Werken der Maria Catharina Prestel evident wird, sich bereits in den Drucken ihrer Vorgänger ankündigte. Der Anspruch entstand aus dem Wunsch und Bemühen, die Wiedergabequalität einer Zeichnung

[235] Vermutlich war Jackson Schüler des Elishah Kirkall (1682–1752). Von ihm soll er auch die Kunst des Hell–Dunkel bzw. Farbenholzschnitts gelernt haben.

[236] Vgl. Abbildung in Kainen, Jacob: John Baptist Jackson: 18th-Century Master of the Color Woodcut. Washington 1962, S. 144.

oder eines Gemäldes zu perfektionieren. Im Falle des Kupferstichs des 16. Jahrhunderts „genügte“ noch das annähernd korrekte Teilzitat der Komposition, beim Holzschnitt von John Baptist Jackson wurden bereits Kompositionstreue und feine Tonvaleurs in den Druck miteingebracht. Ihre vorläufige Vollendung aber erreichen diese Bemühungen in den Werken, welche die Aquatinta mit anderen Techniken kombinierten. Diese gemeinsam geben dem reproduzierenden Künstler nun fast alle technischen Freiheiten und Feinheiten an die Hand, um einzigartige Werke der Zeichenkunst als Graphiken einem breiten Sammlerkreis zugänglich zu machen.

5.1.8. Beurteilung der Reproduktion nach Zeichnungen von Maria Catharina Prestel

Im Rahmen der Analyse einiger repräsentativ ausgewählter Graphiken, die Maria Catharina Prestels Gesamtwerk in Deutschland beleuchten sollten, konnte eine breite Palette von Ausdrucksmöglickeiten aufgezeigt werden, die dieser bedeutenden Reproduktionsgraphikerin zur Verfügung standen. Bei der Reproduktion von Federzeichnungen gelang es Maria Catharina Prestel durch den virtuosen Einsatz der Radiernadel die unterschiedlichen technischen Merkmale der Originalzeichnungen und die jeweilige künstlerische Handschrift zu imitieren. Durch die Verwendung einer fein gekörnten Aquatintaplatte wurden die Radierungen dem jeweiligen Papierton der Zeichnung entsprechend ergänzt, um auch in dieser Hinsicht dem Original zum Verwechseln ähnlich zu sein.
In den Fällen, wo Federzeichnungen auf farbigem Papier zusätzlich durch Weißhöhungen akzentuiert worden waren, verwendete die Graphikerin einen technischen Kunstgriff. Sie verzichtete auf den Einsatz einer weiteren Platte, um die Linien zu drucken. Stattdessen bearbeitete sie geschickt die den farbigen Papierton imitierende Aquatintaplatte. An den Stellen, die im Druck als Weißhöhungen erscheinen sollten, trug sie einen säurebeständigen Lack auf, sodass später auf der Graphik keine Farbe erschien, sondern der ursprüngliche Papierton stehen blieb und so die Weißhöhungen ersetzte.

Um lavierte Zeichnungen zu reproduzieren, wurde die Aquatina nicht mehr allein zur farbigen Hintergrundgestaltung herangezogen, sondern in ihrer Tonwertigkeit variiert. An der Stelle der gleichmäßigen trat jetzt eine stufenweise Ätzung, und es wurden auf diesem Wege im selben Farbton unterschiedliche Lavierungen reprodu-

zierbar. Die Aquatinta konnte aber auch ganze, mit dem Pinsel lavierte Flächen so wiedergeben, als ob sie „mit dem Pinsel in Kupfer gestochen“ worden wären. Besonders Zeichnungen, die nur zum Teil laviert waren, konnten durch die Aquatinta in ihrem „Infinito“ passend wiedergegeben werden. Für die Reproduktion der Linien waren aber letztlich auch die lavierten Federzeichnungen auf die Radierung angewiesen.

An weiterer Bedeutung gewinnt die Aquatinta bei der Reproduktion von Pinselzeichnungen. Hier kam die Graphikerin sogar ohne radierte Linienplatten aus. Die Vermittlung von rein malerischen Pinselstrukturen ließen sich hier am geeignetsten in diese Technik umsetzen und die Aquatinta erhielt eine gewisse „Selbstständigkeit“.

Gleichwohl wird am Fall der Reproduktion einer Rötelzeichnung deutlich, dass der Technik Maria Catharina Prestels gewisse Grenzen gesetzt waren. Die Gesamtwirkung der Prestelschen Verwendung der Roulette in dieser Druckgraphik konnte der des Originals nicht entsprechen. Dagegen gelingen die Imitationen von Kreidezeichnungen mit Hilfe einer Aquatintaplatte und der Crayonmanier Maria Catharina Prestel in wesentlichen Punkten besser.

Noch deutlicher zeigen sich die Grenzen der Nachahmungs- und Anpassungsfähigkeit der reproduzierenden Techniken, die Maria Catharina Prestel anwendete, an den zuletzt vorgestellten Blättern nach Ligozzi und Parmigianino. Während bei ersterem absichtlich ein effektvolleres Aussehen des Graphikblattes angestrebt wurde, konnte man am letzteren deutlich die Grenzen der Reproduzierbarkeit der persönlichen Handschrift eines Künstlers ablesen. Diese Druckgraphiken nach komplexen und virtuosen Vorlagen verloren in ihrem Ausdruck deutlich an Spontaneität. Gleichwohl wurde erwiesen, dass die Prestelschen Graphiken im Vergleich zu anderen Drucken, die von ihren Vorgängern produziert worden waren, der mehrfarbigen Zeichnung in ihrer Gesamtwirkung auf bewundernswerte Weise nahe kamen.

5.2 Maria Catharina Prestels Werke in England

Im Folgenden sollen die Gründe erörtert werden, warum Maria Catharina Prestel 1786 nach London ging, um dort weiterhin als Reproduktionsstecherin zu arbeiten. Anschließend wird der englische Markt für Druckgraphik im 18. Jahrhundert vorgestellt, analysiert und der Frage nachgegangen, ob sich anhand der in England entstandenen Drucke von Maria Catharina Prestel eine Publikums- und marktorientierte Produktion ihrerseits nachweisen lässt.

5.2.1. Die Wahl Londons als neuen Wohnsitz

Wie bereits angesprochen [vgl. Kapitel 2.1], trennte sich Maria Catharina Prestel im September 1786 von ihrem Ehemann. Persönliche Differenzen, die oftmals in der Literatur angesprochen werden, dürften nur ein Grund gewesen sein, warum sie Johann Gottlieb Prestel verließ. Ein anderer war sicherlich die anhaltend schlechte finanzielle Lage, die dem Familienbetrieb in Deutschland beschert war.

Möglicherweise entstand der erste Kontakt zu London über den Nürnberger Kunsthändler und Verleger Johann Friedrich Frauenholz (1758–1822), der nachweislich in brieflichem Kontakt mit beiden Prestels[237] und in geschäftlicher Beziehung mit dem Londoner Verleger und Kunsthändler John Boydell stand, für den Maria Catharina Prestel später mehrfach tätig werden sollte.[238]
Georg Will führt an, dass sie einen Ruf nach London erhalten habe, um Reproduktionen nach den Vorlagen des Künstlers John Webber (1751–1793) zu erstellen, die dieser auf der dritten Reise des John Cook angefertigt hatte.[239] Tatsächlich lassen sich Druckgraphiken von der Hand Maria Catharina Prestels nachweisen, die eine Zusammenarbeit zwischen Webber und ihr belegen (vgl. Werkverzeichnis Nr. 88).
Kurz – der wohl wichtigste Grund für jenen Umzug nach London waren sicherlich die vielfältigen Arbeitsmöglichkeiten, die sich der Reproduktionsgraphikerin in der Metropole boten.

5.2.2. Der Graphikmarkt im England des 18. Jahrhunderts

Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatte London seine Position als international bedeutender Graphikmarkt etabliert, Mitte des Jahrhunderts hatte die Stadt bereits die führende Rolle in der Druckgraphik gegenüber anderen Kunstzentren übernommen.
Die auf dem Markt angebotenen Graphiken waren vornehmlich Reproduktionen, denn nicht nur in England sondern auch in den übrigen Teilen Europas kam damals der Originalgraphik im Vergleich zur Reproduktionsgraphik im 18. Jahrhundert noch kaum eine Bedeutung zu.[240]
In Verbindung mit der gesteigerten Nachfrage seitens der Sammler, insbesondere der

[237] Luther. Edith: Johann Friedrich Frauenholz (1758–1822). Kunsthändler und Verleger in Nürnberg. Nürnberg, 1988. (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, hrsg. Rudolf Endres, Gerhard Hirschmann und Kuno Ulshöfer, Schriftreihe des Stadtarchivs Nürnberg Bd. 41). Im Folgenden zitiert als: *Luther 1988.* Hier: S. 61.
[238] Luther 1988, S. 69.
[239] Will 1809, S. 210.
[240] Peters, Anne: Francesco Bartolozzi. Studien zur Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen. Dissertation, Duisburg, 1987. S. 54. Im Folgenden zitiert als: *Peters 1987*.

Neusammler aus dem Bürgertum, kamen Mitte des Jahrhunderts auch neue Techniken auf, die einfacher und zeitsparender in der Ausführung waren als der Kupferstich: Schabkunst, Punktiermanier und Aquatinta übernahmen die Führungspositionen unter den reproduzierenden Techniken.[241] Ein weiterer Vorteil der neuen Drucktechniken war ihre Wandlungsfähigkeit, weil sie sich (bis auf die Schabkunst) hervorragend zur adäquaten Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden gleichermaßen eigneten. Desweiteren ermöglichten Punktiermanier und Aquatinta auch die Wiedergabe farbiger Flächen, was dem Kupferstich verwehrt war. Hohe Produktivität und authentisches Erscheinungsbild, dank des Farbdrucks, waren die unschlagbaren Vorteile dieser modernen Reproduktionstechniken.

Ungeachtet ihrer Vorteile übten zahlreiche Künstler und die Royal Academy of Arts Kritik an den neuen Drucktechniken: Diese würden eher wirtschaftlichen als künstlerischen Aspekten dienen und keine besondere Kunstfertigkeit seitens des Reproduktionsgraphikers voraussetzen. Gerade durch die „(...) augentäuscherische Ähnlichkeit mit der Vorlage (...)“[242] würde keine Übersetzung eines Gemäldes oder einer Zeichnung in ein anderes Medium erfolgen und die künstlerische Leistung des Graphikers sei dadurch auf ein Minimum reduziert. Es ist verwunderlich, dass sich zwischen dem Geschmack der bürgerlichen Käuferschicht und dem Berufsethos der Künstler, welche die akademische Position vertraten, in der Diskussion um den Wert der Reproduktionsgraphik ein tiefe Kluft öffnete. Doch auf dem freien Markt sprachen die wirtschaftlichen Erfolge der Graphiker und Verleger längst eine deutlich positive Sprache.

Da in den erwähnten Techniken sowohl Zeichnungen als auch Gemälde reproduziert werden konnten, nutzte man diese neu gewonnenen Möglichkeiten auf dem Markt in entsprechend großem Umfang. Die wohl am meist verbreiteten und damit auch bekanntesten Zeichnungsreproduktionen fertigte der in London lebende Francesco Bartolozzi (1727–1815) in der Punktiermanier an, sowohl nach Handzeichnungen italienischer Künstler des 17. Jahrhunderts wie auch nach zeitgenössischen Vorlagen, beispielsweise von Angelika Kauffmann. Gemäldereproduktionen wurden von einer großen Anzahl an Graphikern reproduziert, jedoch keiner von ihnen war annähernd so berühmt wie Francesco Bartolozzi.

London als Zentrum der Reproduktionsgraphik bot folglich für Maria Catharina

[241] Peters 1987, S. 54.
[242] Peters 1987, S. 63.

Prestel ein attraktives Arbeitsfeld. Und auch um die Absatzmöglichkeiten von Druckgraphiken war es in London besser bestellt als in Deutschland. Insbesondere die Aquatinta erfreute sich beim kaufkräftigen Publikum hoher Wertschätzung. Wie am berühmten Fall der Angelika Kauffmann nachvollzogen werden kann – in London wurde der Ausspruch getan „(...) the whole world is Angelica mad (...)“[243] – gab es gute Chancen dafür, dass eine aus dem deutschsprachigen Raum stammende Künstlerin hier Anerkennung und Wertschätzung finden konnte.
Maria Catharina Prestels Voraussetzungen für eine erfolgreiche Tätigkeit in der Kunstmetropole waren gut: Sie war äußerst erfahren in der Aquatintatechnik und genoss einen bestimmten Grad an Renommiertheit, die ihr schließlich auch wertvolle Kontakte zur Londoner Kunst- und Verlegerszene einbrachte.

Wie sich aus dem Werkverzeichnis ergibt, fertigte Maria Catharina Prestel letztlich nur wenige in Aquatintatechnik ausgeführte Zeichnungsreproduktionen in London an, denn Gemäldereproduktionen in Aquatinta bildeten hier ihr Hauptbetätigungsfeld. Welche Ursachen für die Hinwendung zur Gemäldereproduktion verantwortlich waren und ob sich die Künstlerin bezüglich der Auswahl der Vorlagen dem Geschmack des Publikums anpasste, soll anschließend analysiert werden. In einem ersten Schritt werden einzelne Werke vorgestellt, die einen Querschnitt aus ihrem Londoner Œuvre repräsentieren. Dabei soll zwar erneut die technische Ausführung der Blätter erörtert werden, doch im Vordergrund steht hier letztlich die Frage, welches inhaltliche Repertoire die Reproduktionen widerspiegeln.

5.2.3 Die Gemäldereproduktionen nach Künstlern des 18. Jahrhunderts

Insgesamt lassen sich heute noch 23 Reproduktionen nach Gemälden, die Maria Catharina Prestel zwischen 1786 und 1794 in London anfertigte, in den Kupferstichkabinetten von London, Coburg, Frankfurt am Main, München, Nürnberg und Stuttgart nachweisen.[244] Davon ist die überwiegende Anzahl, 15 Blätter, nach Werken zeitgenössischer Künstler angefertigt worden. Diese Graphiken lassen sich wiederum in Reproduktionen nach Vorlagen englischer, deutscher und französischer Künstler unterteilen. Die am häufigsten reproduzierte Gattung war die der Landschaft mit 11 Gemälden. Sie wird in den folgenden Beispielen vorgestellt.[245]

[243] Alexander 1992, S. 166.
[244] Es ist nicht auszuschließen, dass Maria Catharina Prestel noch weitere Graphiken in England anfertigte. Deutsche Handbücher vernachlässigen oft ihre Produktion in England, fehlende Beschriftungen an den oftmals beschnittenen Blättern in den Kupferstichkabinetten erschweren die korrekte Zuschreibung an Maria Catharina Prestel.
[245] Daneben gab es noch vier Tierstücke nach Rosa da Tivoli.

5.2.3.1. „Gainborough's Forest" nach Thomas Gainsborough (1727–1788)

Das Blatt, das den Titel „Gainsborough's Forest" trägt,[246] wurde im Gegensinn nach einem Gemälde des Thomas Gainsborough reproduziert und im Jahre 1790 im Verlag von John Boydell veröffentlicht (Abb. 19).
Von einem distanzierten Betrachterstandpunkt aus wird eine Waldlichtung gezeigt. Figuren von Holzfällern sind in Mittel- und Hintergrund zu sehen. Rechts und links der kleinen Lichtung stehen zahlreiche hochaufragende knorrige Laubbäume, die bis zum Horizont hintereinander gestaffelt erscheinen. Etwas rechts von der Bildmittelachse wird der Blick durch die den Wegrand säumenden Bäume in die Ferne auf ein kleines Dorf mit einer Kirche freigegeben. Während die Waldlichtung von einer indirekten Lichtquelle von oben beleuchtet wird, erscheint der übrige Teil des Waldes im Schatten.
Der Druck wurde mit zwei verschiedenfarbigen Platten in unterschiedlichen Helligkeitsabstufungen angefertigt. Während im Bereich des Himmels gelbliche Töne vorherrschen, die lebhaft und detaillert unterschiedliche Wolkenformationen schildern, ist der übrige Teil der Aquatinta in dunkleren Grüntönen gehalten. Trotz der Beschränkung auf zwei Farben vermag das Blatt einen genauen Eindruck der Komposition und der Hell–Dunkel–Wertigkeiten des Gemäldes zu vermitteln.

Das auf 1748 datierte Gemälde Gainsboroughs wurde in der Reproduktion von seinen ursprünglichen Maßen (121,9 x 154,9 cm) auf etwas mehr als die Hälfte reduziert.[247] Prestel war darum bemüht, die genauen Oberflächenstrukturen des Waldbodens, der Blätterkronen und der Wolkenformationen wiederzugeben, während die Farbgebung weitgehend verändert wurde. Ein Vergleich mit dem Original zeigt, dass Gainsborough vorwiegend Erdfarben und Gelbtöne für die Schilderung des Waldes verwendete (Graphik: grün), der Himmel erscheint in hellen Blau- und Grautönen (Graphik: gelb).

„Gainsborough's Forest" ist zu seinem Frühwerk zu rechnen. Das 1748 gefertigte Gemälde zeigt möglicherweise eine Gegend bei Suffolk, wo sich der Künstler zu dieser Zeit aufhielt.[248] Deutlich lässt sich in Komposition und Landschaftsauffassung eine Orientierung an den Landschaftsgemälden der Niederländer des 17. Jahrhunderts

[246] Neben dieser Bezeichnung ist das Gemälde unter dem Titel „Cornard Wood" bekannt, den es aber erst im 19. Jahrhundert durch seinen Besitzer David Pike Watts erhielt.
[247] Vgl. Abbildung Nr. 17 in Hayes, John: The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough. A critical text and catalogue raisonné. 2 Bde., London 1982. Hier: Bd. 2, S. 343.
[248] Vermutungen, ob die dargestellte Ortschaft im Hintergrund Sudbury/Suffork ist, wurde mehrfach angestellt, sind aber in diesem Rahmen nicht relevant.

konstatieren. Die Licht- und Schattenverteilung, Staffagefiguren, detaillierte Naturschilderungen und der steinige Weg, der den Blick des Betrachters in die Ferne in den Bildhintergrund leitet, lassen an Motive von Ruisdael, Wijnants oder Hobbema denken. Diese Vermutung wird von den eigenen Aussagen Gainsboroughs gestützt, der in Erinnerung an seine frühen Jahre als Maler davon berichtet, dass er sich noch gut an die „(...) first imitations of little Dutch Landskips (...)“ erinnern könnte.[249]
Laut der Bildunterschrift des Druckes befand sich das Gemälde im Besitz des Alderton, Bruder des John Boydell, und wurde 1790 in dessen „Shakespeare Gallery“ in der Pall Mall ausgestellt. Die Reproduktion Prestels wurde zwei Jahre nach dem Tode Gainsboroughs veröffentlicht und sollte Käufer ansprechen, die im Gedenken an den Künstler eine seiner Landschaften zumindest als Graphik besitzen wollten. Zugleich erinnerte das Blatt an die niederländischen Landschaften des 17. Jahrhunderts, die sich Ende des 18. Jahrhunderts in England großer Beliebtheit erfreuten [vgl. Kap. 5.2.4.].

5.2.3.2. „Vue de la Perte du Rhône“ nach Louis Bélanger (1736–1816)

Im Jahr 1791 fertigte Maria Catharina Prestel nach einem Gemälde des Franzosen Louis Belanger eine Landschaftsgraphik, die sog. „Vue de la Perte du Rhône“, an (Abb. 20).[250]
Von einem distanzierten Betrachterstandpunkt aus ist der Wasserfall der Rhône zwischen zwei massiven Felsen zu sehen. Überspannt wird die Schlucht von einem riesigen Baum, der, wie die Bildunterschrift ausführlich schildert,[251] bei einem Gewitter von dem linken Ufer zum anderen hin fiel und von diesem Zeitpunkt an eine Attraktion für Ausflügler bot. Links wird die Szene von dem sehr dunklen Felsmassiv im Bildmittelgrund gerahmt, das vom oberen Blattrand beschnitten wird. Der knorrige, riesige Baum, immer noch mit zahlreichen grünen Ästen und Blättern besetzt, leitet den Blick des Betrachters über den Wasserfall zum gegenüber liegenden Felsen, dessen beleuchtetes Gestein in helleren Tönen wiedergegeben ist. Von den beiden rahmenden Massiven deutlich abgesetzt erscheinen der Bildvordergrund gefüllt mit hellem, stark bewegtem Wasser, und der ebenfalls helle Hintergrund, der den Flusslauf weit in die Landschaft hinein fortsetzt.
Fast unscheinbar gegenüber den Gewalten der Natur wirken einige menschliche Figuren. Sie erscheinen auf dem den Wasserfall überspannendem Baum, unterhalb des

[249] Woodall, Mary: The Letters of Thomas Gainsborough. London 1963, S. 91.
[250] Die Übersetzung des Titels lautet „Wasserfall der Rhône“.
[251] Die Bildunterschrift findet sich unter Werkverzeichnis Nr. 3.

linken Uferrands und auf einem kleinen Plateau rechts. Diese Staffagefiguren haben unter anderem die Funktion dem Betrachter die vorherrschenden Größenverhältnisse zu verdeutlichen.
Das Gemälde, welches nicht mehr erhalten ist, wurde von Maria Catharina Prestel in einem Grünton reproduziert, der in verschiedenen Helligkeitsabstufungen changiert. Das Felsmassiv links erscheint im dunkelsten Ton und kontrastiert auffallend mit der hellen Gischt des Wasserfalls und dem fast leuchtenden, von der Sonne beschienenen Felsen rechts. Erneut gibt Maria Cathrina Prestel nicht die verschiedenen Farben des Gemäldes wieder, sondern beschränkt sich diesmal auf einen Grünton in Variation.

Louis Bélanger, der Ende des 18. Jahrhunderts vornehmlich für seine Flusslandschaften und insbesondere die meisterliche Wiedergabe des Elements Wasser bekannt geworden war, wanderte nach England aus und blieb dort von 1790 bis 1798.[252] Bereits im Jahr seiner Ankunft gelang es ihm in der Jahresausstellung der Royal Academy of Arts in London zwei Gemälde zu präsentieren. Eines von ihnen war die „Vue de la Perte du Rhône“, das Maria Catharina Prestel ein Jahr später reproduzierte. Da das Gemälde Dank der Akademieausstellung über einen hohen Bekanntheitsgrad verfügte, dürfte diese wohl der Anlass für die Herstellung der Graphik gewesen sein, die im Verlag Molteno & Colnaghi gedruckt wurde. Die in Englisch und Französich verfasste Bildunterschrift lässt vermuten, dass die Reproduktion auch für den Verkauf in Frankreich gedacht war.
Von dem Druck ist eine zweite Fassung bekannt, die sich von der ersten in wesentlichen Punkten in Bezug auf die Farbgebung unterscheidet.[253] Es handelt sich dabei um eine Handkolorierung des gleichen Blattes. Durch die vielfarbige und aufwendig ausgeführte Kolorierung wurde sozusagen eine „Veredelung“ intendiert, die wohl als Gemäldeersatz mit Unikatscharakter fungieren sollte. Derartige Bemalungen von Hand erfolgten häufig, was sich auch an anderen Graphiken Maria Catharina Prestels nachweisen lässt.[254]
Das handkolorierte Blatt ist auch deshalb interessant, weil es nicht denselben Farbabdruck der Aquatinta aufweist wie das eingangs beschriebene Exemplar. Vielmehr unterscheidet sich die Druckfarbe in wesentlichen Punkten: sie ist hier mehrfarbig und erscheint in den lichten Bereichen, zum Beispiel beim Wasser, in einem hellen Blauton und in verschatteten Bereichen wie bei dem Felsen links, in einem dunklen,

[252] Vgl.Bertin, Claudie: „Un gouachiste oublié: Louis Bélanger (1756–1816)“, in: Gazette des Beaux-Arts. Juli/August 1984, S. 12–19.
[253] Vgl. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 60228.
[254] Vgl. Werkverzeichnis Nr. 15–20, 93.

fast schwarzem Ton. Demnach war schon beim Druck des Blattes eine anschließende Kolorierung geplant und es zeigt sich, dass sich mit ein und derselben Platte unterschiedlichste Farbwirkungen und Bedeutungsfunktionen erzeugen ließen: das einfarbige Blatt reproduziert die Komposition eines Gemäldes, das zweite Exemplar wird durch bereits im Druck angelegte Mehrfarbigkeit mit anschließender Handilluminierung zu einem Gemäldeersatz mit Unikatscharakter umgeformt.

5.2.3.3. „Retreating Shower“ nach William Hodges (1744–1797)

Das letzte Blatt nach der Vorlage eines zeitgenössischen Künstlers, das in diesem Zusammenhang vorgestellt werden soll, hat den Titel „Retreating Shower“ und wurde von Maria Catharina Prestel nach einem Gemälde des William Hodges (1744–1797) im Jahre 1790 angefertigt (Abb. 21).

Neben einem imposanten, knorrigen Baum, der die gesamte rechte Bildhälfte einnimmt, wird links der Blick auf einen Teich freigegeben, in dem sich einige Kühe und Schafe zum Trinken versammelt haben. Am linken Ufer sitzt eine junge Frau, die in nachdenklicher Pose ihren Kopf auf den linken Arm stützt. Sie wird von einem Hirten beobachtet, der hinter einem Busch hervorlugt. Im Hintergrund sieht man ein Stück Wald, links wird ein schmaler Ausschnitt mit Blick in die weite von Hügeln umgebene Ebene gezeigt, getaucht in die Regenschauer eines Gewitters. Die gesamte Darstellung erscheint sehr düster, lediglich das Mädchen, eine der Kühe und Teile der Landschaft im Hintergrund werden von nicht definierten Lichtquellen beschienen.
Maria Catharina Prestel setzte die Vorlage wieder in einer einfarbigen Aquatinta mit einem einheitlichen Schwarzton um. Die Komposition ebenso wie die Hell–Dunkel–Kontraste werden so zwar eindrucksvoll imitiert, nicht aber die Farbigkeit des heute verschollenen Gemäldes.
Dieses wurde 1791, ein Jahr nach Erscheinen der Reproduktionsgraphik von Maria Catharina Prestel, in der Royal Academy ausgestellt und in der Tageszeitung „Morning Cronicle“ mit den Worten „(...) a very fine picture (...)“ und der Bemerkung „There is a great boldness in the trees, and the cattle are remarkably drawn. The whole painting has a coolness exactly suitable to the scene represented“ positiv bewertet.[255] Auf dem Prestelschen Blatt befand sich neben einer Widmung an einen

[255] Zitiert nach Stuebe, Isabel Combs: The Life and Works of William Hodges. Dissertation New York University 1978 (Outstanding dissertations in the fine Art), S. 346. Im Folgenden zitiert als: *Stuebe 1979*.

Joseph Banks ein längeres Gedicht von Henry James Pye, das sich auf die Darstellung in der linken Bildhälfte bezieht.[256] Sowohl die Schilderung der Landschaft mit ihren stimmungsvollen Elementen als auch das Gedicht spiegeln die romatische Tendenz wider, die sich in der Landschaftsmalerei Ende des 18. Jahrhunderts manifestierte. In der Forschungsliteratur zu Hodges wird das Gemälde sogar in Beziehung zu einem Werk Gainsboroughs thematisiert, wobei der Vergleich jeglicher Grundlage entbehrt.[257]

5.2.3.4. Zusammenfassung

Die drei hier vorgestellten Reproduktionen, die Maria Catharina Prestel nach Gemälden zeitgenössischer Künstler ausführte, stehen für die Dominanz der Gattung Landschaft in ihrem britischen Oeuvre. Damit passte sich die Graphikerin offensichtlich den Wünschen des Publikums an, das vorwiegend an landschaftlichen Themen interessiert war.
Doch zeigen nicht nur die hier vorgestellte Auswahl, sondern auch die übrigen Reproduktionen, dass Maria Catharina Prestel vornehmlich Gemälde von zeitgenössischen Künstlern reproduzierte die allerdings, das sei am Rande bemerkt, heute nicht mehr über die gleiche Popularität wie zu ihren Lebzeiten verfügen. Gainsborough bildet hier natürlich als großer Künstler des 18. Jahrhunderts eine Ausnahme.

Maria Catharina Prestel verwendete bei den Gemäldereproduktionen die Aquatinta meist nur mit einer oder zwei Farbplatten, die in unterschiedlichen Tonabstufungen geätzt wurden.[258] Somit wird auch klar, dass die Reproduktionen nach Gemälden sich vom technischen Aufwand her deutlich einfacher gestalteten als die Zeichnungsreproduktionen der Graphikerin in Deutschland. Diese Tatsache dürfte auf die Größe der verwendeten Druckplatten und die damit verbundenen Kosten zurückzuführen sein ebenso wie auf die wirtschaftlich effizientere Arbeitsweise der Verleger, der sich Prestel während ihrer Londoner Arbeitsjahre naturgemäß anpasste.

[256] Der genaue Wortlaut des Gedichtes unter Werkverzeichnis Nr. 32.
[257] Vgl. Stuebe 1979, S. 346. Laut ihrer Ansicht hätte Hodges das Gemälde bei einer Versteigerung gesehen und sich an ihm orientiert. Bei dem Vergleich der beiden Bilder sind aber lediglich zwei Kühe und eine Frau die Gemeinsamkeiten, die Auffassungen der Landschaft stehen in keinerlei Beziehung zueinander.
[258] Der Druck von Belanger in seinem zweiten Zustand bildet diesbezüglich eine Ausnahme.

5.2.4. Die Reproduktion nach Gemälden des 17. Jahrhunderts

Abgesehen von den Landschaftsgemälden des 18. Jahrhunderts erfreuten sich vor allem niederländische Landschaften des 17. Jahrhunderts einer hohen Popularität und Maria Catharina Prestel fertigte nachweislich sieben Graphiken nach niederländischen Gemälden an,[259] von denen im Folgenden zwei Werke exemplarisch vorgestellt werden sollen.

5.2.4.1. „Hobbema's Village" nach Meindert Hobbema (1638–1709)

Das erste hier vorgestellte Blatt wurde von Maria Catharina Prestel seitenverkehrt nach einem Gemälde des Meindert Hobbema (1638–1709) unter dem Titel „Hobbema's Village" reproduziert (Abb. 22). Obwohl in England ab 1735 das Copyright eingeführt und jeder Verleger dazu verpflichtet war, in einer „Publication Line" die wichtigsten Angaben zur Reproduktion bekannt zu geben, ist sie für dieses Blatt nicht erhalten. Daher ist nur eine ungefähre Datierung in die Londoner Zeit Prestels zwischen 1786 und 1794 möglich.[260]

Vom vorderen Bildrand ausgehend führt ein breiter Weg in die Schilderung einer Landschaftskulisse ein. Der Weg wird im Vordergrund von sanft ansteigenden mit Gras bewachsenen Hügeln und einigen am Boden liegenden knorrigen Baumstämmen auf der rechten Seite gesäumt. Im Bildmittelgrund sieht man zwei Männer in bäuerlicher Kleidung, die von einem Hund begleitet werden. Hinter diesen erhebt sich ein die Szenerie beherrschender Baum. Links von ihm fällt der Blick auf ein versteckt liegendes Bauernhaus, in dessen Türrahmen eine junge Frau erscheint. Auf der rechten Seite des Weges stehen weitere Bäume. Den Bildhintergrund bildet der helle, mit vielen Wolken besetzte Himmel mit tief liegendem Horizont.

Maria Catharina Prestel setzte das Gemälde mit Hilfe von nur einer Aquatintaplatte um. Dabei wurde der obere Teil der Platte mit den Wolkenformationen des Himmels in einem hellen Gelbton eingefärbt und der übrige Teil in einem Grünton. Deutlich lässt sich dieses Vorgehen in den Übergangszonen zwischen Baumkronen und Himmel erkennen: Teile der abgebildeten Blätter sind in hellem Gelb wie der Himmel gefärbt. Zusätzlich wurden einge Teile der Platte, welche die Wolken wiedergeben, mit einem schütztendem Decklack überzogen, so dass diese im strahlenden Weiß des Pa-

[259] Dem hinzuzufügen ist eine Reproduktion nach Salvator Rosa, vgl. Werkverzeichnis Nr. 70.
[260] Alle Exemplare der Kupferstiche sind so stark beschnitten, dass die vollständige Bildunterschrift fehlt.

piertons erscheinen. Neben der Aquatinta fand auch die Radiernadel in einigen Teilen der Platte, wie beispielsweise bei den Umrisslinien der dargestellten Personen und Zonen des Vordergrunds, Anwendung.[261] Das Blatt erzielt durch seine warmen Farbtöne, das sanft einfallende indirekte Licht und die wenigen radierten Linien einen sehr malerischen und stimmungsvollen Gesamteindruck.

Meindert Hobbema, ein Schüler des Jacob van Ruisdael (1628–1682), war bereits zu seinen Lebzeiten wegen seiner Landschaften, in die er oft Motive wie Windmühlen oder Baumgruppen einfügte, bekannt und wurde im England des 18. Jahrhunderts aufgrund des in seinen Gemälden vorherrschenden Realismus regelrecht „verehrt". Als Indiz und Ergebnis dieser Wertschätung, die ihm sowohl vom Kunstpublikum als auch von den englischen Landschaftsmalern selbst entgegen gebracht wurde, ist auch Prestels Aquatinta zu verstehen. Das Motiv des vom vorderen Bildrand beschnittenen Weges mit säumenden Baumgruppen setzte Hobbema mehrfach in seinen Gemälden ein. Das dem Druck zu Grunde liegende Gemälde befand sich im 18. Jahrhundert in englischem Privatbesitz.[262]

5.2.4.2. „Evening" nach Frederick Moucheron (1633–1686)

Das zweite hier vorgestellte Blatt mit dem Titel „Evening" wurde von Maria Catharina Prestel nach einem Gemälde des Frederick Moucheron (1633–1686) gefertigt und befand sich im Besitz des Edward Cox.[263] Im Jahre 1791 wurde Prestels Reproduktion im Verlag Molteno & Colnaghi veröffentlicht (Abb. 23).

Von einem hoch gelegenen Betrachterpunkt führt der Blick in eine hügelige Landschaft, aus der sich diagonal von links vorne nach rechts hinten ein schmales Flusstal windet. Dieses wird in der linken Hälfte von einem mit zahlreichen Bäumen bewachsenen Hügel sowie auf der rechten Seite von Sträuchern und einem hoch aufragenden Laubbaum begrenzt, der vom Bildrand überschnitten wird. Am Ende des in einem sanften Schwung nach links auslaufenden Gewässers wird der Blick in eine weite Ebene eröffnet, über der sich eine hell beleuchtete Burg erhebt. In weiter Ferne begrenzt eine Bergkette die Ebene gegen den Horizont. Die Landschaft wird von zahlreichen Staffagefiguren wie einem Hirten, seiner Herde mit Ziegen und Schafen im

[261] Man darf davon ausgehen, dass für die Linienradierung keine zusätzliche Platte angefertigt wurde, sondern diese in dieselbe Platte wie die Aquatinta einradiert wurden.
[262] Broulhiet, George: Meindert Hobbema (1638–1709). Paris 1938, S. 325.
[263] Zu der Person des Edward Cox existieren keine Informationen. Wahrscheinlich handelte es sich um einen der zahlreichen englischen Privatsammler des 18. Jahrhunderts.

Bildmittelgrund und einem vom Hügel links kommendem Jäger belebt.
Laut der Bildunterschrift wurde die Staffage von Adriaen van de Velde (1636–1672) gemalt, eine Arbeitsteilung zwischen Landschafts- und Figurenmaler, die im 17. Jahrhundert in den Niederlanden weit verbreitet war. In der Darstellung ist keine direkte Lichtquelle auszumachen, vielmehr werden die Bäume des Waldrandes indirekt von der rechten Seite her beleuchtet. Dagegen erscheint der Himmel mit einem tief liegenden Horizont durch den Kontrast zum verschatteten Waldrand geradezu zu leuchten. Sowohl der Ausblick auf die weite Ebene im Hintergrund als auch das Licht geben der Darstellung eine Stimmung, die an italienische Landschaften oder an Claude Lorrains (1600–1682) in Rom gefertige Werke dieser Gattung erinnert. Maria Catharina Prestel setzte für diese Graphik nur eine Aquatintaplatte ein, die sie durch zahlreiche Ätzstufen derart bearbeitete, dass sich eine Farbpalette von zartem Grün im Hintergrund der Landschaft bis hin zu sattem Dunkelgrün im verschattet liegendem Vordergrund ergab.

Obwohl die Bildunterschrift Isaack de Moucheron (1667–1744), den weitaus bekannteren Sohn Fredericks als Maler des Gemäldes nennt, konnte in der Forschung nachgewiesen werden, dass es sich um ein Werk des Vaters handelt.[264] Für Frederick ist zwar kein Aufenthalt in Italien nachweisbar, doch er spezialisierte sich nichtsdestoweniger auf Landschaften im italianisierenden Stil und orientierte sich dabei an seinem Lehrer Jan Asselijn (1610–1652), welcher der zweiten Generation der niederländischen Italianisanten zuzurechnen ist.

5.2.4.3. Zusammenfassung

Sowohl die hier vorgestellten Reproduktionen als auch die im Werkverzeichnis angeführten englischen Drucke zeigen, dass Maria Catharina Prestel der Nachfrage nach niederländischen Reproduktionen des 17. Jahrhunderts Folge leistete. Dabei fanden sowohl Gemälde mit der „typischen“ niederländischen Landschaft als auch Werke im italianisierenden Stil bei den Käufern Anklang.
Bereits für die letzte Dekade des 17. Jahrhunderts und das beginnende 18. Jahrhundert lässt sich belegen, dass die Anzahl der italienischen oder niederländischen Landschaftsgemälde in den britischen Sammlungen stetig zunahm. Mit Sicherheit ist da-

[264] Das Gemälde muss als ein Gemälde des Frederick de Moucheron (1633–1686) identifiziert werden, da der Figurenmaler Adriaen van der Velde bereits 1672 verstarb Vgl. hierzu auch Wedde, Nina: Isaac de Moucheron (1667–1744). His life and works with a catalogue raisonné of his drawings, watercolours, paintings, and etchings. Dissertation, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Zürich/New York/Paris/Wien 1996, S. 29 und S. 524, Nr. C5.

von auszugehen, dass diese Tendenz sich auch auf den Geschmack des breiten Publikums auswirkte. Die Entscheidung darüber, ob ein Gemälde reproduziert werden durfte, lag übrigens in erster Linie beim Besitzer des Werkes.[265] Den Kontakt zum Eigentümer stellten im Falle von Maria Catharina Prestel sicherlich ihre Verleger her. Diese verfügten über die notwendigen gesellschaftlichen Kontakte, um mit den in Frage kommenden Sammlern zu verhandeln.

Auch den Gemäldereproduktionen Maria Catharina Prestels ist stets anzumerken, wie sehr sie auf die originalgetreue Wiedergabe achtete. Die Graphikerin führte sowohl die Komposition als auch die Licht- und Schattenverteilung genau so aus, wie dies im Gemälde geschehen war. Allerdings konnte die Reproduktionsgraphik im Format nicht an die des Gemäldes heranreichen. Die Blätter erreichten zwar eine verhältnismäßig imposante Größe, doch waren sie im Maßstab deutlich gegenüber den Originalen reduziert, was drucktechnisch bedingt gewesen sein dürfte.

Außerdem erfolgt in den Blättern, die Prestel in England fertigte, eine deutliche Einschränkung auf eine oder zwei Farben. Die angeführten Kriterien legen die Vermutung nahe, dass bei ihrer britischen Produktion nicht mehr jener Faksimileanspruch im Vordergrund stand, der die Druckgraphiken nach Handzeichnungen in Deutschland brilliant dominiert hatte. Die von Prestel und ihren Verlegern gleichermaßen verfolgten Intentionen sind in anderen Bereichen zu suchen. Erklärtes Ziel war es, dem Publikum Druckgraphiken zu offerieren, die in ihrer Qualität und Ausführung sehr hochwertig und damit auch hochpreisig waren, die aber auch einen Verkaufserfolg sicher stellen sollten. Diese Prämissen, die als bestimmend für die Produktion Prestels in London anzusehen sind, kann zu einem Teil von ihrer eigenen veränderten Einstellung zu ihrer Arbeit herrühren, kann aber zum anderen auch auf die wirtschaftlichen Interessen ihrer Verleger zurückzuführen sein.

Somit steht fest, dass den britischen Werken Prestels ein gänzlich anderes künstlerisches Selbstverständnis zu Grunde liegt als dies die Analyse der deutschen Werke hätte vermuten lassen. Deutlicher tritt dabei auch im Rückblick betrachtet die Rolle Johann Gottlieb Prestels zu Tage, der – bedenkt man den Richtungswechsel Maria Catharina Prestels in England – wohl Richtlinien und Qualitätsstandards für die Produktion der deutschen Presteldrucke festgelegt hatte. Das wird im genauen Ausmaß erst im Vergleich zu Maria Catharina Prestels Werken in England offenbar.

[265] Godfrey, R. T. (Hrsg.): Painters and Engraving. Kat. Ausst. New Haven (Conn.) 1980, S. 11.

VI. Das Werk im Kontext der reproduzierenden Druckgraphik des 18. Jahrhunderts

Antworten auf die Fragen nach Hintergründen und Bedeutung des Œuvres von Maria Catharina Prestel finden sich nicht nur durch die gründliche immanente Werkanalyse- und interpretation, sondern auch durch die Einordnung ihrer Werke in die Entwicklungsgeschichte der reproduzierenden Druckgraphik des 18. Jahrhunderts.

Betrachtet man die tiefgreifenden Veränderungen in der Reproduktionsgraphik dieser Epoche, so wird evident, dass die Graphiker durch die Erfindung immer neuer und immer „besserer", in ihrer Anwendung oft komplizierterer Verfahren versuchten, Vorlagen so originalgetreu wie möglich wiederzugeben. Dies bedeutete für die reproduzierenden Künstler, dass sie die eigene Handschrift zu Gunsten der des reproduzierten Künstlers zurück nehmen mussten. Diese Prämisse ist zugleich die Grundlage zum Verständnis der Presteldrucke selbst. Mit ihrer gemeinsamen Idee, in „Handzeichnungsmanier" zu arbeiten, versuchten Maria Catharina und Johann Gottlieb Prestel Zeichnungen originalgetreu im druckgraphischen Medium der Aquatinta umzusetzen, die sie zusätzlich mit anderen Techniken kombinierten, um möglichst alle Werte der Vorlage wiedergeben zu können.

Das Ergebnis wird heute mit dem Fachausdruck „Faksimile" umschrieben. Diese Faksimilierung von Zeichnungen reiht sich in die Tradition ein, durch Drucke einzigartige Kunstwerke zu vervielfältigen. Drucke boten bis zur Erfindung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts die einzige Möglichkeit, Bildideen einem breiten Interessentenkreis – sowohl Künstlern als auch Laien – zugänglich zu machen. Nur wenn man die Faksimiledrucke als das Ergebnis der langen Kette der reproduzierenden Druckgraphiken sieht, kann man die veränderte Zielsetzung, das neue Selbstverständnis der reproduzierenden Künstler des 18. Jahrhunderts begreifen.

Die Wertschätzung des Publikums und die damit einhergehende Blüte der Graphiksammlungen weist darauf hin, dass Wertbegriffe von künstlerischer Leistung und Qualität der Werke im Sinne von Geniekult und Meisterwerk für dieses Medium keine passenden Messlatten sind.

Das Interesse des emanzipierten Publikums an Druckgraphiken trieb die Entwicklung mit voran. Bedingt durch den Strukturwandel der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts strebte das Bürgertum immer mehr nach Selbstständigkeit und Bildung. Die Bürger verlangten in einem aufkeimenden Interesse an Kunst als neue Käuferschicht Graphiken in Form von Einzeldrucken oder Mappenwerken zum Sammeln. Um diese Nachfrage befriedigen zu können, produzierten die Prestels ihre Faksimilemappen. Es entstand eine Aktion–Reaktion, eine Art Wechselwirkung zwischen Ange-

bot und Nachfrage, die zwar schon seit Anbeginn der Druckgraphik bestanden hatte, aber erst im 18. Jahrhundert derart weitreichende Konsequenzen zeigte. Denn plötzlich trat eine Vielzahl an Künstlern und „Kunstschaffenden“ auf, die mit ihren Werken gleichwohl nicht immer dem Vergleich zu anderen, hochrangigen Künstlern standhalten konnten. Auch die Prestelschen Mappenwerke, und damit in entscheidendem Maße das in Deutschland gefertigte Werk Maria Cathrina Prestels, mögen tatsächlich im Vergleich mit bekannten Größen der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts hintan stehen und nahmen bislang einen untergeordneten Platz in der Kunstgeschichte ein. Dennoch zeugen diese Drucke nicht nur von bedeutenden technischen Neuerungen und dem professionellen Umgang mit den Anforderungen von Werkstatt und Serienproduktion, sondern geben auch detailliert Auskunft über einen Zweig der Druckgraphischen Künste des 18. Jahrhunderts in Deutschland.

6.1. Schlussbetrachtung

Ziel der Arbeit war es, das gesamte Spektrum des druckgraphischen Werks der Maria Catharina Prestel aufzuzeigen und zu analysieren. Es erwies sich, dass es in ihrem Œuvre eine klare Zweiteilung gab, welche sich geographisch in Deutschland und England als den beiden gegenpoligen Zentren ihres Schaffens manifestierte.

Gemeinsam mit ihrem Mann Johann Gottlieb Prestel schuf sie in Deutschland in den Jahren 1776 bis 1785 das Praunsche Kabinett, das Schmidtsche Kabinett und das Kleine Kabinett. Diese Mappenwerke gaben Reproduktionen nach Zeichnungen wieder. Durch den Einsatz der zu ihrer Zeit neuen Technik der Aquatinta waren die Graphiker im Stande, die persönliche Handschrift des Künstlers der Zeichnung ebenso wie die charakteristischen Eigenschaften der Vorlage selbst ins druckgraphische Medium umzusetzten. Was zu Zeiten Prestels mit dem Begriff „Handzeichnungsmanier“ umschrieben wurde, fand spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts im Begriff des „Faksimile“ seinen Ausdruck. Bei der Analyse der Mappenwerke zeigte sich, dass Maria Catharina Prestel bezüglich der Arbeitsleistung gleichrangig mit ihrem Mann war, das heißt sie schuf fast genauso viele Druckgraphiken wie er. Für eine Künstlerin des 18. Jahrhunderts stellte diese Tatsache eine große Ausnahme dar.

Wie der Vergleich mit den allgemeinen Ausbildungsmöglichkeiten einer Künstlerin des 18. Jahrhunderts zeigte, hatte Maria Catharina Prestel aufgrund gesellschaftlich bedingter Ausbildungstabus nur begrenzte Möglichkeiten, ihre künstlerische Laufbahn nach eigenem Ermessen und eigener Zielsetzung zu gestalten. Sie wurde lediglich durch ihren Mann in die druckgraphischen Techniken eingeführt, wobei auch dieser keine Ausbildung als Kupferstecher erhalten hatte. Beide lernten wohl mehr oder weniger gemeinsam, mit der zu ihrer Zeit neuen Technik der Aquatinta umzugehen und Drucke herzustellen. Vor diesem Hintergrund sind ihre Leistungen und insbesondere die der noch keineswegs gleichberechtigten Künstlerin durchaus respektvoll zu würdigen.
Aufgrund der Analyse ihrer einzelnen Graphiken, sowohl derer die Maria Catharina Prestel in Deutschland als auch derer die sie in England schuf, kommt man zu dem Schluss, dass sie eine sehr gute Technikerin war. Sie wusste um ihre Fähigkeiten und sah auf dem reproduzierenden Sektor der Druckgraphik ihre Chance, professionell arbeiten zu können und damit einen weitaus größeren Erfolg zu erzielen als zum Beispiel auf dem Gebiet der Malerei. Die Diskussion um das Gebiet der Originalgraphik, das ihr theoretisch offen gestanden hätte, erweist sich in vielerlei Hinsicht als zwiespältig. Die Differenzierung zwischen Original- und Reproduktionsgraphik zum Beispiel von Adam von Bartsch (1757–1821) wurde erst Anfang des 19. Jahrhunderts vorgenommen und führte schließlich zu einer Umwertung der Reproduktionsgraphik. Ganz im Gegensatz zu ihrer Blütezeit wurde den Reproduktionen gegenüber Originalgraphiken jetzt eine inferiore Stellung zugewiesen, eine Wertung, die in dieser Ausprägung im 18. Jahrhundert wohl gar nicht existierte.

In Erinnerung bleibt mit Blick auf Maria Catharina Prestels Werdegang vor allem die für ihre Zeit erstaunlich zielgerichtete Berufswahl und ihr selbstbewußtes Vorgehen bei „Karriereentscheidungen“. Nach langjähriger Tätigkeit in der Prestelwerkstatt wagte sie schließlich den „Sprung“ in die künstlerische Unabhängigkeit und nach England, wo sie sich als Reproduktionsgraphikerin erfolgreich neuen Herausforderungen stellte.
Ihre Vielzahl an qualitätvollen Druckgraphiken legt beredes Zeugnis ab von der Produktivität einer Künstlerin des 18. Jahrhunderts und gewährt einen tieferen Einblick in ihr berufliches Selbstverständnis – lange bevor Künstlerinnen tatsächlich gleichberechtigt und für ihre Meisterwerke angemessen gewürdigt werden sollten.

VII. Literaturverzeichnis

1. Quellen

D'Argenville, Anton Joseph Dézaillier: Leben der berühmten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Character, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung die Zeichnungen und Gemälde großer Meister zu kennen. Aus dem Französischen übersetzt, verbessert und mit Anmerkungen erläutert. Leipzig 1767.

D'Argenville, Antoine Joseph Dezailler: Abrégé de la vie des plus fameux peintres/ avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, (...) 3 Bde., Paris 1762 (Reprint Genève 1972).

Bosse, Abraham: Die Kunst in Kupfer zu stechen, sowohl vermittelst des Aetzwaßers als mit dem Grabstichel; ingleichen die sogenannte schwarze Kunst, und wie die Kupferdrucker=Preße nach jetziger Art zu bauen und die Kupfer abzudrucken sind. (...) Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt. Dresden 1765.

Heinecken, Carl Heinrich von: Idée générale d'une Collection complette d'Estampes. Avec une Dissertation sur l'origin de la Gravure & sur les premiers Livres d'Images. Leipzig/Wien 1771.

Hüsgen, Heinrich Sebastian: Artistisches Magazin. Enthaltend Das Leben und die Verzeichnisse der Werke hiesiger und anderer Künstler. (...) Frankfurt am Main, 1790.

Ders: Freymüthiger Catalog über 36 schöne Blätter in 8vo und 4to welche Herr Johann Gottlieb Prestel auf Zeichnungs Art meisterhaft in Kupfer gebracht, wovon nur 160 Abdrucke gemacht und die Platten verdorben worden, nun nicht weiter vermehret werden, und bey mir Endes unterzeichneten zusammen für 9 Ducaten einzig und allein zu haben und zu kaufen sind. Frankfurt am Main 1785.

Mariette, Pierre-Jean: Description Sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du Cabinet de Feu M. Crozat. Avec des Réfléxions sur la maniere de dessiner des principaux peintres. Paris 1741 (Reprint Genève 1973).

Murr, Christoph Gottlieb von: Bibliotheque de Peinture, Sculpture, et de Gravure. 2 Bde., Frankfurt/Leipzig, 1770.

Ders.: Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun a Nuremberg. Nuremberg 1797.

Ders.: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur. Nürnberg 1775 ff.

Meusel, Johann Georg: Miscellaneen artistischen Inhalts. Erfurt 1783 ff.

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipzig 1765 ff.

Piles, Roger de: Abrégé de la vie des Peintres. Avec des réflexions sur leurs Ouvrages. Et un Traité du Peintre parfait, de la connaissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes. MDCXCIX Paris (Faksimileneudruck Hildesheim 1969).

Roche, Sophie de la: Tagebuch einer Reise durch Holland und England. 2. Aufl., Offenbach am Main 1791.

Taufbuch von St. Lorenz in Nürnberg, Jahrgang 1747.

Weigel, Rudolf: Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen, lithographierten und photographierten Facsimiles von Originalzeichnungen großer Meister. Leipzig 1865.

Wieland, Christoph Martin: Teutscher Merkur, 1773 ff.

Ratssupplicationen 1782-1786 Stadtarchiv Frankfurt am Main.

Staatsarchiv Nürnberg, Unterlagen der Akademie der bildenden Künste, Rep. 246, Nr. 94, Prod. 23/26.

2. Forschungsliteratur

Achilles–Syndram, Kathrin: Die Zeichnungssammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus II. Praun (1548–1616). Versuch einer Rekonstruktion. Berlin, 1995 (Mikrofiche-Ausg.).

Alexander, David: Kauffmann and the Print Market in Eighteenth-century England, in: Roworth, Wendy Wassyng: Angelica Kauffmann. A Continental Artist in Georgian England. London 1992, S. 141–178.

Baumgärtel, Bettina: Angelika Kaufmann (1741–1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts. Dissertation, Basel 1990 (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 20).

Becker, Christoph: „Das Kölner Sammelwesen im Zeitalter der Aufklärung – ein besonderer Fall", in: Kier, Hiltrud/Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler. Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum in der Kunsthalle Josef-Haubrich Frankfurt, Frankfurt 1995, S. 141–148.

Brieger, Lothar: Die großen Kunstsammler. Berlin 1931.

Bertin, Claude: „Un gouachiste oublié: Louis Bélanger (1756-1816)", in: Gazette des Beaux-Arts. Juli/August 1984, S. 12–19.

Broulhiet, Georges: Meinert Hobbema (1638-1709). Paris, 1938.

Bruntjen, Sven H. A.: John Boydell 1719–1804. A Study of Art Patronage and Publishing in Georginan London. Dissertation, New York/London 1985 (Outstanding Dissertations in the Fine Arts).

Degenhart, Bernhard/ Schmitt, Annegrit: „Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums“, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1960, III. Folge, S. 59–151.

Desmond, Ray: Kew. The History of the Royal botanic Gardens. London 1995.

Dickel, Hans: Deutsche Zeichenlehrbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung. Hildesheim/Zürich/New York 1987 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 48).

Fischer, Ernst/ Haefs, Wilhelm/ Mix, York-Gothart (Hrsg.): Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800. München 1999.

Floercke, Hanns: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.–18. Jahrhundert. München/Leipzig 1905.

Gambichler, Dagmar: Malerinnen und Kupferstecherinnen des Rhein-Main-Gebietes von 1780 bis1850. Ausbildung und Künstlerisches Schaffen zwischen Profession und Dilettantismus. Dissertation, Mainz 2000.

Gröning, Maren: „Die geschichtliche Situation der Handzeichnungsreproduktion im späten 18. Jahrhundert und die romantische, insbesondere nazarenische Druckgraphik“, in: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1998, S. 161–168.

Greer, Germaine: The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work. New York 1979.

Grosswald, Olgerd: Der Kupferstich des XVIII. Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg. Dissertation, München 1912.

Guhl, Ernst: Die Frauen in der Kunstgeschichte. Berlin 1858.

Hayes, John: The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough. A critical text and catalogue raisonné. 2 Bde., London 1982.

Hayes, John: „British Patrons and Landscape Painting. 2. Eighteenth Century collecting“, in: Apollo, Bd. 83 (1966), S. 188–197.

Held, Julius S.: **„**The early appreciation of Drawings“, in: Latin American Art, and teh Baroque Period in Europe. Studies in Western Art. Acts of the 20th interantional congress of the history of art. Vol. III. Princeton 1963, S. 72–95.

Hutter, Heribert: Die Handzeichnung. Entwicklung–Technik–Eigenart. München, 1966.

Kemp, Wolfgang: „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch. Frankfurt am Main, 1979 (Beiträge zur Sozialgeschichte der ästhetischen Erziehung, Bd. 2).

Koschatzky, Walter: Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Salzburg 1977.

Lambert, Susan: The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings. London, Victoria & Albert Museum 1987.

Lehmann, Ernst Herbert: Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland. Leipzig 1932.

Ludwig, Heidrun: Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert. Marburg a. d. Lahn 1998 (Acta Biohistorica. Schriften aus dem Museum und Forschungsarchiv für die Geschichte der Biologie Bd. 2).

Luther, Edith: „Der Graphikverlag Frauenholz in Nürnberg. Ein Beitrag zum Graphikhandel und Verlagswesen um 1800“, in: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1998, S. 89–96.

Dies: Johann Friedrich Frauenholz (1758–1822). Kunsthändler und Verleger in Nürnberg. Nürnberg, 1988. (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, hrsg. Rudolf Endres, Gerhard Hirschmann und Kuno Ulshöfer, Schriftreihe des Stadtarchivs Nürnberg Bd. 41).

Manwaring, Elisabeth Wheeler: Italian Landscape in eighteenth century England. A study chiefly of the influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English taste 1700–1800. New York 1925.

Meder, Joseph: Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung. Zweite, verbesserte Auflage, Wien 1923.

Michel, Petra: Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) und die Problematik des Eklektizismus. München 1984.

Mraz, Gerda/ Galavics, Géza: Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlung der Fürsten Esterházy. Wien/Köln/Weimar 1999 (Esterházy Studien, Bd. 2).

Müllenmeister, Kurt J.: Roelant Savery. Kortrijk 1576–1639 Utrecht. Hofmaler Kaiser Rudolf II. in Prag. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1988.

Nobs-Greter, Ruth: „Kunsturteil und Geschlechterideologie. Aspekte des Zusammenspiels“, in: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e. V. Berlin (Hrsg.): Das Veborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen. 2 Bde., Berlin 1987, S. 10–14.

Oberhuber, Konrad: „Anmerkungen zu Bartolomäus Spranger als Zeichner“, in: Umêní. Rocník XVIII, 1970, S. 213–223.

Peters, Anne: Francesco Bartolozzi. Studien zur Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen. Dissertation, Duisburg 1987.

Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien. Aus dem Englischen übersetzt von Roland Floercke. 2. Auflage, München 1986.

Popham, A. E.: Catalogue of the Drawings of Parmigianino. 3 Bde., New Haven/ London 1971.

Rebel, Ernst: Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts. Dissertation, Mittenwald 1981.

Roethlisberger, Marcel G.: Abraham Bloemaert and his Sons. Paintings and Prints. 2 Bde., Ghent, 1993.

Roworth, Wendy Wassyng: Angelica Kauffmann. A Continental Artist in Georgian England. London 1992.

Smith, Charles Saumarez: Eighteenth–Century Decoration. Design and the Domestic Interior in England. London 1993.

Steland, A. C.: „Thomas Wijck als italienisierender Zeichner: Beobachtungen zu Herkunft, Stil und Arbeitsweise“, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, XIVII–XIIX, (1988), S. 215–247.

Stuebe, Isabel Combs: The Life and Works of William Hodges. Dissertation, New York University 1978 (Outstanding dissertations in the Fine Arts).

Tenner, Helmut: Mannheimer Kunstsammler und Kunsthändler bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Dissertation, Heidelberg 1966.

Wagner, Walter: Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Wien 1967.

Webster, Mary: Francis Wheatley. London 1970 (Studies in British Art).

Wedde, Nina: Isaac de Moucheron (1667-1744). His life and works with a catalogue raisonné of his drawings, watercolours, paintings, and etchings. Dissertation, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Zürich/New York/Paris/Wien 1996.

Weigel, Rudolf: Zur Geschichte der Handzeichnungssammlungen. Salzburg 1946.

Wessely, J. E.: Adriaen van Ostade. Verzeichniss seiner Original-Radierungen und der graphischen Nachbildungen nach seinen Werken. Hamburg 1888.

Wiede–Behrendt, Ingrid: Lehrerin des Schönen, Wahren und Guten: Literatur und Frauenbildung im ausgehenden 18. Jahrhundert am Beispiel Sophie von la Roche. Frankfurt am Main/Bern/New York 1987 (Europäische Hochschulschriften, Bd. 997).

3. Kataloge

Kat. Ausst. Den Haag/London: Shock of Recognition. The landscape of English Romaticism and the Dutch seventeenth-century school. The Mauritshuis, The Hague 24.11.1970-10.01.1971/Tate Gallery London 22.01.–28.02.1971.

Kat. Ausst. Frankfurt am Main 2000: „Nach dem Leben und aus der Phantasie". Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 18. Jahrhundert aus dem Städelschen Kunstinstitut. 24.2–14.5.2000. Frankfurt am Main 2000.

Kat. Ausst. Leiden 1988/9: Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou toto Frans van Mieris de Jonge 1630–1760. Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden 1998/89.

Kat. Ausst. Nürnberg: Kunst des Sammelns: das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 3.3.–15.5.1994. Nürnberg 1994.

Godfrey, R. T. (Hrsg.): Kat. Ausst. New Haven (Conn.): Painters and Engraving. New Haven 1980.

Kat. Ausst. Gotha 1999: Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe–Zeit zwischen 1750 und 1850. Ausstellung im Schloßmuseum, Gotha 1.4.–18.6.1999. Gotha 1999.

Hyde, Sarah: Drawings in Print. The reproduction of drawings in eighteeenth–century England. 12.2–12.6.1983. University of London. Courtauld Institute Galleries.

Lambert, Susan: The Image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings. London 1987.

Michels, Anette (Hrsg.): Invenit et Incidit. Druckgraphik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts nach Handzeichnungen. Eine Ausstellung aus eigenem Besitz im Benutzerraum der Graphischen Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Juli–Dezember 1994. Stuttgart 1994.

Massari, Stefania (Hrsg.): Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche au-

tographiche. Ministero beni Culturali Istituto Nazionale per la Grafica. Rom 1993.

Neue Gesellschaft für bildende Kunst e. V. Berlin (Hrsg.): Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen. 2 Bde., Berlin 1987.

Paris, Leslie: Landscape in Britain 1750–1850. Kat. Ausst. The Tate Gallery 1973.

Roettgen, Hervarth (Hrsg.): Il Cavalier d'Arpino. Kat. Ausst. Palazzo Venezia, Rom Juni–Juli, Rom 1973.

Rumbler, Helmut (Hrsg.).: Kat. Auktion C. W. E. Dietrich genannt Dietricy. Sammlungen Fürsten von Lichtenstein/Fürst zu Fürstenberg, Donaueschingen. Frankfurt am Main 1988.

Schmidt–Linsenhoff, Viktoria/ Wettengl, Kurt (Hrsg.): Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830. Historisches Museum Frankfurt am Main 1988.

4. Lexika/ Nachschlagewerke

Allgemeine Deutsche Biographie. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern. Heraugegeben durch die historische Commission bei der königlichen Akademie der Wissenschaften. Lepizig, 1875 ff. (56 Bde.).

Andresen, Andreas: Handbuch für den Kupferstichsammler. 2 Bde., Leipzig 1870–1873.

Bartsch, Adam: Le peintre graveur. 21 Bde., Neuaufl., Würzburg 1920.

Bénézit, E: Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs des tous les temps et de tous les pays par un groupe d' écrivains spécialistes français et étranges. Nouvelle édition, 10 Bde., Libraire Gründ 1957.

Le Blanc, M. Charles: Manuel de l' amateur d' estampes (...), Paris 1887 ff.

Füssli, H.: Allgemeines Künstlerilexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider (...). 2 Bde., Zürich 1809.

Klötzer, Wolfgang (Hrsg.): Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon. Im Auftrag der Frankfurter Historischen Komission. Bearbeitet von Reinhard Frost und Sabine Hock. 2 Bde., Frankfurt am Main 1996.

Liporini, Heinrich: Der Kupferstichsammler. Ein Hand - und Nachschlagebuch samt Künstlerverzeichnis für den Sammler Druckgraphischer Kunst. Berlin, 1924.

Meusel, Johann Georg: Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztle-

benden teutschen Künstler. Nebst einem Verzeichnis sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland. Verfertiget von Johann Georg Meusel Fürstl. Quedlinburgischen Hofrath, ordentlichem Professor der Geschichtskunde auf der Universität zu Erfurt, und Mitgliede einiger Akademien. 2 Bde., Erfurt 1778.

Nagler, Georg K.: Neues allgemeines Künstler–Lexikon oder Nachrichten von dem Leben (...) 3. Aufl., Nachdruck d. Ausgabe 1835–52, 25 Bde., Leipzig 1924.

Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. 5 Bde., Leipzig 1987.

Thieme, Ulrich/ Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bde., Leipzig 1907–1950.

Weigel, Rudolph: Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen, lithographierten und photographirten Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister. Leipzig 1865.

Will, Georg Andreas: Nürnbergischen Gelehrten=Lexicon oder Beschreibung aller Nürnbergischen Gelehrten beyderley Geschlechts nach Ihrem Leben (...) 7 Bde., Leipzig 1806.

VIII. Abbildungsverzeichnis

Frontispiz: Porträt Maria Catharina Prestels, gezeichnet von ihrem Ehemann Johann Gottlieb Prestel. Pastell, um 1780. Historisches Museum Frankfurt am Main, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 26440. Abbildung aus: Schmidt–Linsenhoff, Viktoria/ Wettengl, Kurt (Hrsg.): Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830. Historisches Museum Frankfurt am Main 1988, Abb. 74.