



Christine Haug

„Die Mappe als edelste Kunstpublikation unserer Zeit“.
Das internationale Verlagsunternehmen Prestel und seine Namensgeber
Maria Katharina und Johann Gottlieb Prestel

Erstpublikation:

Joseph Kiermeier-Debre | Fritz Franz Vogel (Hg.): Kunst kommt von Prestel. Das
Künstlerehepaar Johann Gottlieb und Maria Katharina Prestel Frankfurt | London. Die
Sammlung Dr. Walter Prestel, Schwelm. Ausstellungskatalog. Köln: Böhlau 2008, S.
164-179. ISBN 978-3-412-20249-1

Vorlage:

Word-Datei der Autorin.

Autorin:

Prof. Dr. Christine Haug
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Buchwissenschaft
Schellingstraße 3
D - 80799 München
E-Mail: <christine.haug@germanistik.uni-muenchen.de>

Christine Haug

„Die Mappe als edelste Kunstpublikation unserer Zeit“.
 Das internationale Verlagsunternehmen Prestel und seine Namensgeber
 Maria Katharina und Johann Gottlieb Prestel

»Ich irrte von Meister zu Meister, und kehrte unmutig und voll Tiefsinn Abends heim. Dann sprach ich oft zu mir selbst: Du willst ein Mahler werden? mit dieser unfertigen Hand, mit diesem an großen und tiefen Gedanken so armen Geist? Was wirst du machen, da Raphael, Angelo, Dominichino, Guido Reni, das Beste und Höchste erreicht haben? Ich konnte keine Zeichnung, keine Gemälde mehr anfangen, die Größe selbst machte mich klein«.¹

Mit diesen Worten gestand sich einer der renommiertesten Künstler, Illustratoren und Faksimilestecher des 18. Jahrhunderts gegenüber seinem späteren Schüler und Biographen Georg Christoph Braun (1784-1834) sein künstlerisches Unvermögen ein, überwältigt von der großen, wahren Kunst der Italiener, mit der er sich auf seiner neunjährigen Italienreise von 1760 bis 1769 konfrontiert sah. Doch dieses selbstkritische, ja selbstzweiflerische Eingeständnis wusste Johann Gottlieb Prestel wie kaum ein anderer zur Entfaltung eines anderen kreativen Potenzials zu nutzen, in dem er sich – gemeinsam mit seiner Frau Maria Katharina Prestel, die zweifelsohne eine wichtige Inspirationsquelle war – der Reproduktionskunst zuwandte und das zu einem Zeitpunkt, als sich ein lukrativer Absatzmarkt für Druckgraphik und Faksimiles herausbildete. Das Künstlerehepaar Prestel kreierte mit seinen Faksimiles einen neuen Typus von Kunstbuch, das breiten Absatz im erstarkenden Bürgertum fand und schuf damit die Produktmarken »Kunstmappe« und »Kunstalbum«, hergestellt und vermarktet nach »Prestel-Manier« – so bereits der anerkennende Tenor zeitgenössischer Beobachter-, die bis heute über eine internationale Reputation verfügt und das entscheidende Bindeglied zwischen dem noch heute in München bestehenden Prestel-Verlag und seinen Namensgebern darstellt.

Als der promovierte Kunsthistoriker Hermann Loeb, sein Doktorvater war übrigens Heinrich Wölfflin, im Frühjahr 1924 das Unternehmen F[erdinand] A[ugust] C[hristian] Prestel in Frankfurt am Main erwarb, war der Fortbestand eines Traditionshauses mit internationaler Reputation auf den Buch- und Kunstmärkten der Welt gewährleistet, obgleich der neue Inhaber in keinerlei Hinsicht in verwandtschaftlicher Beziehung zu dem Künstlerehepaar Prestel stand, das mit seiner 1774 in Frankfurt eingerichteten Kunsthandlung den Grundstein für das spätere Verlagsunternehmen gelegt hatte.² So lässt sich die Geschichte des Prestel-Verlags also nicht über eine gemeinsame Familienbiographie beschreiben, sondern vielmehr über das Qualitätszeichen »Prestel«, das seit dem 18. Jahrhundert gleichermaßen für anspruchsvolle als auch für wohlfeile Reproduktionskunst steht. Da die Beziehungen zwischen den Begründern der Frankfurter Kunsthandlung Prestel und dem heutigen Prestel-Verlag eben nicht über ein verwandtschaftlich-familiäres Beziehungsgeflecht darstellbar ist, bedarf es anderer Scharnierstellen in der etwa

¹ Georg Christian Braun: Einige Züge aus dem Leben J.G. Prestels. Halle 1819, S. 174-175; hier nach Rebel: Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgrafik des 18. Jahrhunderts. Mittenwald: Mäander Kunstverlag 1981, S. 85. Grundlegend auch: Ernst Rebel: Druckgrafik. Geschichte – Fachbegriffe. Stuttgart: Reclam 2003.

² 1924-1984. Prestel Verlag. Verlagsgeschichte und Bibliographie. München: Prestel 1984, S. 7-50.

230jährigen Unternehmensgeschichte und diese offenbaren sich einerseits im verlagstypischen Produkt der Kunstmappe und – damit verbunden – in seiner innovativen Vermarktung, sowie in einer kontinuierlichen technischen Fortentwicklung der Reproduktionskunst von der Mitte des 18. Jahrhunderts mit einem unstrittigen Höhepunkt in den Jahren der Weimarer Republik, also in der Phase, als Hermann Loeb sich für den Erwerb der Kunsthandlung F.A.C. Prestel entschieden hatte.

Die Entfaltung des Kunst- und Graphikmarkts des 18. Jahrhunderts

Johann Gottlieb Prestel war 1769 von seiner Italienreise nach Deutschland zurückgekehrt und ließ sich zunächst in Nürnberg nieder. Nürnberg war seit jeher eine bedeutende Drucker- und Handelsstadt, mit Blick auf die Märkte in Südeuropa verkehrsstrategisch bestens gelegen, und besaß eine kapitalkräftige Patrizierschicht, die als Auftraggeber und Mäzene fungierte. Die Wahl des Niederlassungsortes war von Prestel somit klug gewählt, sicherte dieser Standort dem jungen Künstler immerhin eine, wenngleich auch bescheidende, Existenz als Radierer und Zeichenlehrer. Bereits 1769 nahm er Maria Katharina Höll, seine spätere Frau, als Schülerin in seinem Atelier auf. Auf der anderen Seite fühlte sich Prestel durch das kleinbürgerliche Milieu Nürnbergs in seinem künstlerischen Entfaltungspotenzial behindert. So wechselte er 1775 für ein halbes Jahr nach Zürich. Hier knüpfte er neue Kontakte, lernte u. a. Lavater und Goethe kennen, der später in Frankfurt zu seinen Kunden gehören wird. Beide wurden auf Prestels Porträtkunst aufmerksam und Lavater versorgte Prestel sogar mit Auftragsarbeiten für seine *Physiognomischen Fragmente*, für die er mehrere Platten in Punktmanier radierte.³

1772 heiratete Prestel seine Zeichenschülerin Maria Katharina Höll (1747-1794). Erst die Zusammenarbeit mit seiner Ehefrau setzte eine beachtliche künstlerische Schaffenskraft frei, geschickt kombiniert mit kaufmännischem Geschäftssinn, und schuf die Voraussetzungen für den nun einsetzenden Erfolg des Unternehmens Prestel.⁴ Das Künstlerehepaar verstand nun das Potenzial des künstlerisch-kaufmännischen Milieus der Handelsstadt Nürnberg für seine Produktions- und Vermarktungsstrategien mit Bedacht auszuschöpfen und einen florierenden Handel mit Zeichnungen zu betreiben. Den Prestels gelang es, wichtige Geschäftsbeziehungen zur Patrizierschicht zu knüpfen, die mit ihrer Sammelleidenschaft und Finanzkraft zu den wichtigsten Auftragsgebern auch der Prestels gehörte. Vor allem die geschäftliche Beziehung zu dem Nürnberger Patrizier Siegmund Christoph Ferdinand Praun, dessen Kunstliebhaberei sich in seinem berühmten Kunstkabinett offenbarte, waren von geradezu existenzieller Bedeutung für das Künstlerehepaar, das sich inzwischen im Nürnberger Literatur- und Kunstbetrieb etabliert hatte. Als selbständige Unternehmer waren die Prestels auf eine professionelle Pressearbeit und wirksame Werbestrategien angewiesen, sowie auf verlässliche, auch über Nürnberg hinausreichende Netzwerke, um langfristig einen zuverlässigen Kundenstamm an ihre Verlagsprodukte zu binden. So verwundert es nicht, dass der Nürnberger Publizist Christoph Gottlieb von Murr, Herausgeber des *Journals zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur* (Nürnberg 1775-1789) und vorzüglicher Kenner der literarischen Netzwerke in Nürnberg, maßgeblich an der Protektion der

³ Rebel: Faksimile und Mimesis, S. 84-85.

⁴ Vgl. den Beitrag von Claudia-Alexandra Schwaighofer »Maria Katharina Prestel – eine Meisterin auf dem Gebiet der Reproduktionsgraphik im 18. Jahrhundert« in diesem Katalog.

Prestels beteiligt war. Murr unterhielt zudem ein angesehenes Kunst- und Literaturkabinett in Nürnberg und war Vorreiter für die Gründung von speziellen Frauenlesekabinetten, ein emanzipatorisches Selbstverständnis, das zweifelsohne aus seiner Mitgliedschaft in der radikal-demokratischen Geheimgesellschaft *Deutsche Union* des Hallenser Radikalaufklärers Karl Bahrdt resultierte.⁵

Doch nicht nur Murrs Kunstjournal, auch andere Zeitschriften, u. a. *Der Teutsche Merkur* (Weimar 1773-1789) oder die *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (Leipzig 1765-1806) berichteten inzwischen verstärkt über die aktuellen Entwicklungen und Modetrends auf den internationalen Kunstmärkten und waren schnell auf die außergewöhnlichen Reproduktionsradierungen der Firma Prestel - dem Publikum offeriert in augenfällig gestalteten Sammelmappen - aufmerksam geworden. Die Prestels hatte sich erfolgreich auf den sukzessiven Aufbau und Ausbau eines überregional wirksamen Kommunikationsnetzes konzentriert, so dass es nicht lange dauerte, bis ein Frankfurter Kunsthändler, Sammler, Schriftsteller und verlässlicher Kunde, Heinrich Sebastian Hülsgen (1745-1807), sich den Prestels als hilfreicher Freund, Agent und Finanzier anbot. Hülsgen gehörte in Frankfurt zur wohlhabenden Oberschicht und verfügte über exzellente Kontakte, u. a. zu Sophie La Roche, Johann Heinrich Merk, Johann Wolfgang von Goethe, zum Darmstädter Hof sowie zu diversen Diplomaten, die sich in Frankfurt aufhielten. Hülsgen war Kunstliebhaber mit dem Sammelschwerpunkt Albrecht Dürer.⁶ Er stellte schließlich das erforderliche Kapital für die Eröffnung einer Kunsthandlung in Frankfurt am Main bereit, ein lukrativer Standort für die Prestels, galt die Messestadt Frankfurt doch als das Zentrum des internationalen Buch- und Kunsthandels mit vorzüglichen Verkehrsverbindungen und Handelsbeziehungen sowie einem wirtschaftlich potenten Stadtbürgertum, das sich zunehmend für Druckgraphik interessierte. Das Unternehmen Prestel spezialisierte sich in Frankfurt verstärkt auf die Reproduktion von Gemälden, war er an seinem neuen Wirkungsort verstärkt einem sich stets wandelnden bürgerlichen Geschmacksdiktat unterworfen, das sich hauptsächlich in einem ausgeprägten Dekorationsbedürfnis in den privaten Wohnräumen der Bürger bemerkbar machte. Trotz der Wirtschaftsvorteile des neuen Standortes Frankfurt reichte das Einkommen aus der Werkstatt und Kunsthandlung für die inzwischen fünfköpfige Familie nicht und Maria Katharina Prestel entschied sich 1786 zur einvernehmlichen Trennung von ihrem Mann, ging als Reproduktionsgraphikerin nach London und unterstützte ihre Familie von England aus. Maria Katharina Prestel starb im März 1794 und Johann Gottlieb Prestel bemühte sich um die Fortführung seiner Werkstatt und Kunsthandlung gemeinsam mit seinen Kindern. 1808 starb schließlich auch Johann Gottlieb Prestel.

Was macht den kommerziellen Erfolg der »Prestel-Drucke« im ausgehenden 18. Jahrhundert aus? Prestels gelang die Herausbildung und Schärfung eines eigenen Profils, mit dem sie sich auf dem Kunstmarkt trotz der sich stetig verschärfenden Konkurrenzsituation erfolgreich durchzusetzen vermochten. Zum Erfolgsgaranten entwickelte sich die vielfach beschworene »Prestel-Manier«, ein Markenzeichen, das, flankiert von einer ideenreichen Vermarktung, sich in bürger-

⁵ Christine Haug: Die Bedeutung der radikal-demokratischen Korrespondenzgesellschaft "Deutsche Union" für die Entstehung von Lesegesellschaften in Oberhessen im ausgehenden 18. Jahrhundert. In: Frühe Neuzeit in Mittel- und Osteuropa. Festgabe für Günter Mühlpfordt. Köln u.a.: Böhlau 1997, S. 299-321.

⁶ Friedrich Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts. Frankfurt am Main: Verlag von Joseph Baer 1862, S. 535-540.

lichen Kreisen glänzend verkaufte. Die »Prestel-Drucke« trafen nicht nur den bürgerlichen Kunstgeschmack um 1800, sondern unterstrichen sehr bewusst und werbewirksam den Warencharakter des Kunstproduktes, u. a. dadurch, dass Prestel eigene Passepartouts als dekorative Rahmenpräsentation mitlieferte. Die Firma Prestel betrieb außerdem professionelle Werbung. In den zahlreichen Mode- und Kunstjournalen erschienen Verlagsanzeigen, es wurden Qualitäts- und Echtheitsgarantien gegeben und die Trennung von künstlerischem Schaffen und Verkauf der Kunstwerke medienwirksam vollzogen: In den Kunstjournalen wurden die Kunstliebhaber und Kunden darüber informiert, dass J.G. Prestel »künftig sich mit dem Verkauf und Absatz seiner sowohl bereits erschienenen als auch noch etwan erscheinenden Kupferstichwerke auf keinerlei Art und Weise mehr abgeben, sondern lediglich seinem Kunstfache widmen werde«. ⁷ Anfragen und Bestellungen würden fortan von F.W. Hoyneck, Hochstift-Münsterischer Agent in Frankfurt am Main bearbeitet. ⁸

Die entscheidenden Impulse für die Herausbildung des Graphikmarkts im 18. Jahrhunderts, an dem das Unternehmen Prestel so erfolgreich zu partizipieren verstand, kamen von den Kunstsammlern, deren Sammelleidenschaft und Sammelkriterien sich zunehmend spezialisierten und zugleich zu einer sukzessiven Ausdifferenzierung und Professionalisierung des Kunst- und Sammlermarkts beitrugen. Sammeln im 18. Jahrhundert war längst modischen Trends unterworfen, flankiert von der Ausbildung eines internationalen Mode- und Kunstjournalismus, begleitet von der Entstehung vielfältiger Kunst- und Modezeitschriften, die einerseits über internationale Modeentwicklungen berichteten, andererseits diese aber auch erzeugten. C.H. von Heineken kommentierte in der *Neuen Bibliothek* fast schon lakonisch das modische Sammelverhalten seiner Zeitgenossen: »Einige sammeln nichts als Portraite, es sei nun überhaupt, oder von einer gewissen Art, andere bloße historische, oder Stücke von einem besonderen Fache. Einige suchen nur die raresten Blätter von allen Meistern zusammen, oder sammeln bloß die schönsten Arbeiten von einem jeden Künstler, und dies ist heutige Mode in Paris«. ⁹ Zu den wohl bedeutendsten Modezeitschriften, die auch unmittelbar auf den internationalen Markt mit Druckgraphiken einwirkten, gehörte das *Journal des Luxus und der Moden* des Weimarer Verlegers Friedrich Justin Bertuch, der sich übrigens völlig im Einklang mit der wirtschaftsbürgerlichen Denkdoktrin, nämlich den Nationalfleiß zu befördern, im Weimarer Raum durch die Gründung von Gewerbe- und Kunstproduktionsstätten und Zeichenschulen profiliert hatte. Das Sammeln von Handzeichnungen in Bild- und Kunstmappen, die Reproduktionen von Gemälden und Handzeichnungen berühmter Maler enthielten und kommentierten, damit zugleich dem bürgerlichen Wissens- und Bildungsbedürfnis gerecht wurden, war also zu einer wichtigen Modeerscheinung geworden, die im Stande war, einen absatzstarken Markt für diese Kunstprodukte zu schaffen.

Vor diesem kulturwirtschaftlichen Hintergrund war zugleich ein neuer Kunstbuchttypus entstanden, der nicht nur den neu konstituierten Kunstmarkt stimulierte, sondern auch maßgeblich zur Weiterentwicklung der Reproduktionstechniken beitrug und beachtlichen Erfindungsreichtum

⁷ Der Teutsche Merkur, 1782, Bd. 2, S. 301.

⁸ Ebd.

⁹ Neue Bibliothek, 1774, Bd. 16, S. 26-27.

und Vermarktungsimpulse freisetzte.¹⁰ Zu den marktgängigsten und gefragtesten Produkten des Kunstmarkts avancierte die Reproduktionsgraphik des Faksimiles.

Kaufkräftige Zielgruppe der Druckgraphik war das Bürgertum, das auf dem Markt mit Reproduktionsgraphiken eine ebenso rege Sammleraktivität wie auch geschäftige Betriebsamkeit entwickelte, also zu einer deutlichen Kommerzialisierung des Bildermarktes überhaupt erst beitrug. Den bürgerlichen Kunstsammler zeichneten neben Sammelleidenschaft zugleich exzellente Marktkenntnisse aus, u.a. über die aktuellen Preisentwicklungen und Wiederverkaufschancen eines Kunstwerks. Johann Heinrich Merck hatte bereits 1778 die Kerneigenschaften des professionellen Kunstliebhabers in seinem Beitrag *Über die Frage: wie eine Kupferstichsammlung anzulegen sei* im *Teutschen Merkur* auf den Punkt gebracht: »Kennen muß ich die seltenen Blätter so gut wie die Münzsorten, weil sie eine Ware sind, die ihren einmal angenommenen Wert hat. Man besitzt oft etwas lange, dessen imaginären Wert man nicht kennt, vertauscht es endlich an einen Händler gegen etwas wesentlich Besseres und verliert doch 2-300 Prozent vom Kapital, wenn's als Ware auf den Markt gebracht wird. [...] Manche Kunstwerke sind in ihrem Preise gefallen, manche sind gestiegen, und manche steigen noch [...]. Rembrandts Blätter steigen täglich«. ¹¹

Sammelleidenschaft, Kunstliebhaberei und Marktkenntnisse in bürgerlichen Schichten offenbarten sich somit hauptsächlich in ihrem marktorientierten, spekulativen Charakter. So verwundert es also nicht, dass die expansive Entwicklung der Faksimile-Mode in den literarisch-kulturellen Zentren Berlin, Leipzig und Dresden ihre Anfänge nahm und insbesondere in den Bürgerhäusern eine ausgeprägte Sammeltätigkeit einsetzte, die sich nicht zuletzt in der Vielzahl von privaten Kunstkabinetten spiegelte, die um 1800 zum Synonym bürgerlichen Kunstkonsums wurden. Das Kunstwerk war nun endgültig zur Ware geworden und wurde nach den Gesetzmäßigkeiten des Marktes gehandelt und zu den bedeutendsten Vertretern dieses Marktes gehörten zweifelsohne die Faksimile-Stecher Johann Gottlieb und Maria Katharina Prestel, die den Kunstmarkt systematisch und marktorientiert bedienten.

Die Sammellust resultierte nicht aus bloßer Kunstbegeisterung, sondern entsprang dem Bedürfnis nach Besitz und Repräsentation. Deshalb war die bürgerliche Sammelleidenschaft flankiert von einer Gründungswelle von Kunstzirkeln und Kunstvereinen; hier tauschten sich die Sammler über ihre neuesten Erwerbungen aus und diese Zirkel spielten eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Herausbildung des Kunstmarktes und von modischen Trends. Die Konjunktur von Reproduktionsgraphik im ausgehenden 18. Jahrhundert spiegelt das Bedürfnis der bürgerlichen Rezipienten von Kunst nach „Wohlfeilheit“, also nach finanziell erschwinglicher Kunst. Dieser Trend stimulierte zugleich ein weiteres Segment des zeitgenössischen Buchmarktes, nämlich das der Ratgeber für Kunstsammler. Bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert stieg die Zahl von Handbüchern, Nachschlagewerken und Ratgebern für Graphiksammler beachtlich an, eine Entwicklung, die sich im 19. Jahrhunderts deutlich verstärkte.

¹⁰ Rebel: Faksimile und Mimesis, S. 83.

¹¹ Johann Heinrich Merck: Aus einem Schreiben an den Herausgeber über die Frage: Wie eine Kupferstichsammlung anzulegen sei. In: *Teutscher Merkur*, 1778, Bd. 2, S. 170-175.

»Gute Kunst überall« – Expansion des Graphikmarkts zwischen den Weltkriegen

Eine neuerliche Konjunktur erlebte der Graphikmarkt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Die modischen Kunstprodukte »Alben« und »Kunstmappen« erlebten seit der Jahrhundertwende eine neuerliche Nachfragewelle, vor allem Künstler-Steinzeichnungen waren in finanziell weniger gut situierten Bürgerschichten als Wandschmuck und Gemäldeersatz sehr beliebt. Bedeutende Verlagshäuser wie Friedrich Bruckmann in München und Ernst Elert Arthur Heinrich Seemann in Leipzig spezialisierten sich verstärkt auf die Produktion aller Arten von Kunstblättern und Kunstmappen.¹²

Die starke Nachfrage stellte auch die Vertreter der Kunsterziehungsbewegung vor neue Herausforderungen, die sich zum Ziel gesetzt hatte, »gute, wohlfeile« Kunst in alle Haushalte zu bringen und vielfältige Distributionssysteme entwickelte, um diesem ambitionierten Projekt gerecht zu werden: So gehörten Kunstabonnements zu einer beliebten Form von Kundenbindung, aber auch die kostenlose Belieferung von Heimen, Behörden und Hotels sowie die Einrichtung von »Leihpinakotheken« – u. a. unterhalten vom »Dürerbund« – zählten zu den erfolgreichen Praktiken der Kunsterziehungsbewegung.

Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg setzte eine regelrechte Flut von Mappenwerken und illustrierten Büchern ein, auf die steigende Nachfrage reagierten Künstler und Verlage wiederum mit einer steigenden Produktion. Schnell klagten zeitgenössische Kritiker daher über diese geradezu epidemische Entwicklung, die sich zwangsläufig auf die Qualität der Kunstprodukte auswirkte. Hans W. Singer kommentierte in seinem *Handbuch für Kupferstichsammler* den expansiven Kunsthandel in den Jahren der Weimarer Republik mit großer Skepsis: »Graphik ist Mode geworden. In den letzten fünf Jahren ist mehr Graphik in Deutschland geschaffen worden, wie in den vorangehenden fünfzehn«. ¹³ Die zunehmenden Qualitätsmängel der auf den Markt geworfenen Graphik kritisierte auch der Maler und Graphiker Hans Marsilius Purmann 1922: »Die Graphik ist dem Künstler eine bequeme Form, seine Zeichnung fünfzigmal oder noch öfters abzuklatschen, dem Kunsthändler eine Art Notenpresse, und dem Sammler ein Schaustück oder Sammelobjekt geworden. Es wird einem Himmelangst. In wenigen Jahren wird es eine Graphiküberschwemmung geben«. ¹⁴

Der expansive Graphikmarkt zwischen den Weltkriegen führte zur Herausbildung eines neuen, von den Kritikern heftig diskutierten Sammlertypus', dessen Sammelleidenschaft insbesondere dem guten Geschäft gezollt war. Die von Zeitgenossen als »Auch-Sammler« diskreditierten Sammler, deren Nachfrage von sog. »Auch-Verlegern« bedient wurde, bewirkten eine neuerliche Ausweitung des Graphikmarkts in den zwanziger Jahren, so dass der Kunsthistoriker Hermann Loeb seine Entscheidung, die renommierte Frankfurter Kunsthandlung Prestel zu erwerben, zum richtigen Zeitpunkt traf. Hermann Loeb verstand sich allerdings nicht als bloßer „Auch-

¹² Henrike Junge: *Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1989.

¹³ Singer, Hans W.: *Handbuch für Kupferstichsammler. Technische Erklärungen, Ratschläge für das Sammeln und das Aufbewahren*. Hiersemanns Handbücher; IX. 3. Aufl. Leipzig: Hiersemann, 1923, hier zit. n. Junge: *Wohlfeile Kunst*, S. 89.

¹⁴ Junge: *Wohlfeile Kunst*, S. 90.

Verleger“ und „Auch-Sammler“, sondern wollte dezidiert neue Akzente im schier unbegrenzten Geschäft mit Graphiken setzen.

Die Entwicklung des Prestel-Verlags bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

Die Nachfrage nach der Zeichnung stieg in den zwanziger Jahren beachtlich und allein die Folgen des Ersten Weltkriegs wirkten sich auf den internationalen Kunstmarkt stimulierend aus. Hermann Loeb schien somit ideale Voraussetzungen für die Übernahme des Frankfurter Traditionsunternehmens Prestel vorzufinden. Noch vor der Übernahme war 1919 das Handbuch und Standardwerk von Joseph Meder über die *Handzeichnungen in Wien* erschienen und die starke Nachfrage bewog den Verlag bereits 1923 zu einer zweiten Auflage.¹⁵ Im selben Jahr erschienen die Faksimiles der Marées-Gesellschaft, so dass der Prestel-Verlag und sein Programm auf dem Markt bestens eingeführt waren. Hermann Loeb suchte an diese Markterfolge anzuknüpfen und kurz nach Firmenübernahme machte der Verlag mit seinen *Albertina-Facsimiles* auf sich aufmerksam.¹⁶

Allerdings währte die Konjunktur des Kunstmarktes auf dem Gebiet der Reproduktionsgraphik nur wenige Monate, denn die Währungsstabilisierung 1923/1924, flankiert von einer massiven Verknappung von beweglichem Kapital, zwang u. a. auch Loeb schließlich zum schrittweisen Rückzug aus dem Verlagsgeschäft.¹⁷ Die Kunstmappen erschienen jetzt in immer größeren Zeitabständen: 1925 erschienen noch die *Niederländischen Zeichnungen aus Braunschweig* und 1926 eine Neuauflage der *Niederländer aus der Hamburger Kunsthalle* sowie ein Jahr später die Kunstmappe *Italienische Meister aus Hamburg*, doch der durch Wirtschaftskrise und Inflation geschwächte Kunstmarkt war für die relativ teuren Kunstmappen – der Preis je Mappe lag immerhin zwischen 180 und 240 Mark – nicht mehr aufnahmefähig genug.¹⁸ 1928 gelang es dem Verlag mit der Faksimile-Rekonstruktion von Albrecht Dürers *Skizzenbuch der Niederländischen Reise 1520-21*, das allein wegen seiner herausragenden Druckqualität einem Privatpresendruck gleichkam, nochmals internationales Aufsehen zu erregen. Loeb erinnerte sich später an eine schließlich von der Reichspost zuverlässig zugestellten Bestellung aus den USA, die an einen Mr. Albrecht Durer, Germany, adressiert war und lapidar anordnete: „Please send yours sketchbook“.¹⁹ Das *Skizzenbuch* erschien in einer Auflage von 1.200 nummerierten Exemplaren, der Verkaufspreis betrug 25 Mark.²⁰ Während in Deutschland die Nachfrage nach den Prestel-Kunstmappen stetig zurückging, genügten die internationalen Abnehmer, vor allem die Sammler und Museen in den USA, allmählich auch nicht mehr, um das Verlagsunternehmen gewinnbringend weiterzuführen.

Die Bemühungen des Verlags und der Prestel-Gesellschaft, namhafte Autoritäten für die Kunstmappen zu gewinnen, eine Maßnahme, die auf dem amerikanischen Markt noch beachtliche Erfolge zeitigte, erwiesen sich spätestens mit Beginn der Weltwirtschaftskrise 1929 als vergebens.

¹⁵ 1924-1984. Prestel Verlag, S. 8.

¹⁶ 1924-1984. Prestel Verlag, S. 8.

¹⁷ 1924-1984. Prestel Verlag, S. 8.

¹⁸ 1924-1984. Prestel Verlag, S. 8.

¹⁹ 1924-1984. Prestel Verlag, S. 9.

²⁰ 1924-1984. Prestel Verlag, S. 8-9.

Der Zusammenbruch der internationalen Aktienmärkte führte zugleich zum Zusammenbruch des Kunstmarktes in den USA und damit der Absatzmöglichkeiten für die Prestel-Produkte.

Mit dem Einbruch der Verkaufszahlen entschied sich Hermann Loeb für ein völlig neues Absatzkonzept, das auf neue, finanziell schwächere Käuferschichten zielte: Im Jahr 1933 ergänzte der Verlag sein Programm um die Reihe *Prestel-Bücher* – der erste Band bot das populäre Zeichnungsbuch *Altdeutsche Meister* von Edmund Schilling, dem Leiter des Kupferstichkabinetts des Städelschen Kunstinstituts und Sekretär der Prestel-Gesellschaft. Die neue Reihe *Prestel-Bücher* erwies sich als bemerkenswert erfolgreich, war das Vermarktungskonzept doch ebenso schlicht wie überzeugend: Das Reihenkonzept sah eine zwar ansprechende, gleichwohl in der Herstellung sehr preiswerte Buchgestaltung und niedrige Ladenpreise vor. Die Quartbände mit 56 ganzseitig abgebildeten Zeichnungen in bestem Kupferdruck wurden im Offsetverfahren hergestellt und bei einer Auflage von 10.000 Exemplaren zu einem Verkaufspreis von 2,70 Mark angeboten. Mit der sehr geschickten und überzeugenden Verflechtung von künstlerischem Anspruch und schlichter Gestaltung hatte Hermann Loeb einen neuen Typ von Kunstbuch entworfen, das sich über zwanzig Jahre erfolgreich auf dem Markt behaupten konnte und sogar die »Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums« würdigte die *Prestel-Bücher* wegen ihrer Volkstümlichkeit, obgleich Hermann Loeb sich schon kurz nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten für das Schweizer Exil entscheiden musste und hier mit Unterstützung von Freunden den Holbein-Verlag gründete. Der Holbein-Verlag arbeitete allerdings weiterhin eng mit dem Frankfurter Verlagshaus zusammen, das zunächst von Freunden des Verlegers, seit 1940 von dem Aachener Juristen und Kunstliebhaber Paul Capellmann (Capellmann war zugleich langjähriger Herausgeber des Bibliophilen-Jahrbuchs *Impimatur*) weitergeführt wurde. Während Paul Capellmann den Frankfurter Prestel-Verlag in eine GmbH umwandelte und den Münchner Papiergroßhändler Karl Hartmann als Geschäftsführer einsetzte, verlegte sich Hermann Loeb in seinem Baseler Exil auf die Produktion von französischen und englischen Ausgaben, wobei er vor allem ehemalige Verlagsautoren, die jetzt im Exil um ihre Existenz kämpften, kontaktierte. 1936 erschienen z. B. die Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein von Edmund Schilling, der mit seiner Familie ebenfalls vor den Nationalsozialisten flüchten musste und inzwischen nach England emigriert war. 1938 erschien eine neue Reihe unter dem Titel *Schatzkammer der Malerei*, großformatige Alben, die jeweils einem bekannten Künstler gewidmet waren, und sich wegen ihres niedrigen Verkaufspreises auf dem Markt durchzusetzen vermochten. Zweifelsohne war es dem Käufer des Prestel-Verlags Hermann Loeb in den wirtschaftlich schwierigen Jahren zwischen den beiden Weltkriegen gelungen, zwei neue und bemerkenswert erfolgreiche Produkte auf dem Buch- und Kunstmarkt durchzusetzen, die bis heute noch unmittelbar mit dem Namen Prestel verbunden sind. So entwickelte er den neuen Kunstbuchttyp des »wohlfeilen Prestel-Buches« und das System der Ko-Edition, eine internationale Form der Verwertung von zumeist illustrierten Büchern in mehreren Sprachräumen, das vor allem in England und Amerika große Erfolge verbuchen konnte. Es handelte sich um ein besonders kostengünstiges Verfahren, da nur die Texte (als Schwarzfilm) ausgetauscht werden mussten und die teure Bildproduktion lediglich für die Gesamtauflage erfolgte.

Im April 1944 wurden die Münchner Büroräume durch alliierte Bombenangriffe zerstört und am 15. Februar 1945 folgte die Schließungsverfügung der Reichskulturkammer.²¹ Die ersten Zeichnungsbände des Prestel-Verlags konnten erst wieder nach dem Kriegsende erscheinen. Die Praxis der Ko-Edition gewährleistete auch in den Nachkriegsjahren die Realisierung neuer großer Kunstbuchprojekte und durch partnerschaftliche Unternehmen war das Geschäftsrisiko auf mehrere Geschäftspartner verteilt.²² 1977 übernahm Jürgen Tesch das Verlagsunternehmen, das inzwischen Niederlassungen auch in Paris und New York unterhält, somit wieder an die internationalen Erfolge seiner Namensgeber Maria Katharina und Johann Gottlieb Prestel anschließen konnte.

Die Konjunktur von Handzeichnungen in Gestalt von ansprechend und augenfällig gestalteten Kunstmappen in den Jahren zwischen den Weltkriegen war also kein dezidiert neues, dem Zeitgeist der Nachkriegsjahre entsprungenes Phänomen, sondern war – wie eingangs dargestellt – schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt und bereits zu diesem Zeitpunkt nachhaltig mit dem Namen Prestel verbunden. Die Mappenwerke der Verlagshäuser Friedrich Bruckmann, Georg Hirth und nicht zuletzt des Prestel-Verlags haben ihre unmittelbaren Vorläufer in den Mappen- und Faksimile-Editionen der Reproduktionsgraphiker Maria Katharina und Johann Gottlieb Prestel.

Eine abschließende Bemerkung: Auf lange Sicht wäre zweifelsohne wünschenswert, dass die Sammlungen in Memmingen und Frankfurt am Main in einer gemeinsamen Ausstellung der Öffentlichkeit präsentiert werden und sich der Prestel-Verlag in München in diesem Fall als Sponsor und Verleger des Ausstellungskatalogs gewinnen lässt, schließlich sind Name und Reputation des Verlags bis heute untrennbar mit dem Künstlerehepaar Prestel verbunden.

²¹ 1924-1984. Prestel Verlag, S. 14.

²² 1924-1984. Prestel Verlag, S. 45.