

# DER KÜNSTLER **ALS BUCHHALTER**

Serielle Aufzeichnungen  
zu Leben und Werk

Herausgegeben von

Andreas Tacke, Holger Th. Gräf, Michael Wenzel

© 2024  
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG  
Stettiner Straße 25  
D-36100 Petersberg  
Tel.: 0661/2919166-0; Fax: 0661/2919166-9  
[www.imhof-verlag.de](http://www.imhof-verlag.de) | [info@imhof-verlag.de](mailto:info@imhof-verlag.de)

REPRODUKTION UND GESTALTUNG  
Margarita Licht, Michael Imhof Verlag

SEITE 8

Renato BORSATO: *Primavera sulla serra* (Frühling auf dem Glashaus), 1954.  
Öl auf Leinwand, 100 × 70 cm. Sammlung Caterina und Francesca Borsato

Printed in EU

ISBN 978-3-942760-38-6  
ISBN 978-3-7319-1323-8





INHALT

9 | Vorwort



BEITRÄGE

- 10 | Philipp Hainhofer als Künstlerberater und -vermittler  
*Ursula Timann*
- 25 | Architektur buchhalten. Ein vergleichender Blick auf die ›Arbeitsberichte‹ von dem Hofbaumeister Heinrich Schickhardt (1558–1635) und dem Stadtwerkmeister Elias Holl (1573–1646)  
*Sebastian Fitzner*
- 53 | Der buchhalterische Jan Breughel der Jüngere (1601–1678) und sein Journal (ca. 1625–51)  
*Ursula Härting*
- 67 | Das fragmentarische Arbeitsbuch des Kupferstechers Johann Philipp Thelott (1639–1671). Eine bislang unbekannte Quelle zur Frankfurter Kunst- und Verlagsgeschichte  
*Holger Th. Gräf*
- 80 | Der Künstler – ein Buchhalter? Das Geschäftsbuch des Johann Philipp Thelott (1639–1671) aus wirtschaftshistorischer Perspektive  
*Andrea Pühringer*
- 91 | Das *Register der Contrafeit* des Basler Malers Johann Rudolf Huber (1668–1748)  
*Manuel Kehrli*
- 98 | Kein Tag ohne Porträt – Das Werkbuch des Rudolstädter Hofmalers Johann Christoph Morgenstern (Altenburg 1697–1767 Rudolstadt)  
*Wolfgang P. Cilleßen*

- 112 | Die Arbeitsbücher des Joseph Vernet  
*Frauke Grams*
- 123 | „Sehr eingehende Aufzeichnungen [...] befinden sich in Morgensterns großem Notizbuch [...]“. Die Auftragsbücher dreier Frankfurter Künstler- und Restauratoren-Generationen: Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738–1819), Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844) und Carl Morgenstern (1811–1893)  
*Sophia Dietrich-Häfner*
- 133 | „An einem Portrait von durchl. Fürst zu Saarbrücken den Bauch dünner gemacht“ – Das Arbeitsbuch (1791–1812) des Nassau-Saarbrückischen Hofmalers Johann Friedrich Dryander (1756–1812)  
*Jens Fachbach*
- 146 | Max Slevogt – kreatives Chaos in unvollständigen Bilderlisten, Rechnungsbüchern und losen Zetteln  
*Karoline Feulner*
- 159 | Ignatius Taschner: Bildhauer und Briefkopist  
*Fabian Lorenz Winter*
- 167 | Renato Borsato, „pittore in Venezia“. Der Künstler, das Archiv, das Inventar seiner Gemälde 1956 bis ca. 1967  
*Heiner Krellig und Caterina Borsato*
- 184 | „gültiges Œuvre“: Die ›Werkliste‹ von Waldemar Otto  
*Andreas Tacke*
- 189 | Viten der Autorinnen und Autoren, Herausgeberinnen und Herausgeber





1 | *Frauenkopf als anthropomorphe Landschaft*. Öl/ Leinwand, 50,5 × 65,5 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 10828. © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Foto: J. Geleyns – Art Photography

Über den zugehörigen Männerkopf von Soreau bemerkte Hainhofer lediglich: „der man Ist was anderß“, so dass eine Überprüfung auf ähnliche Motive mit dem Brüsseler Bild nicht möglich ist. Dort ist der Kopf als Halbinsel an einem Gewässer gestaltet, über die zahlreiche Figuren verteilt sind, die sich in der Landwirtschaft und der Fischerei betätigen, wohingegen andere sich vergnügen. In der Ohrmuschel tanzen vier Paare; von den drei neben den Musikern sitzenden Frauen wird die ganz rechte von einem Mann offensichtlich zum Mittanzen gedrängt. Vor dem Wirtshaus rechts von der Ohrmuschel, bei dem die an der Giebelseite heraushängende Fahne auf den Weinausschank verweist, tafeln mehrere Personen, davor liegen etwas abseits zwei Figuren unter einem Baum, die offensichtlich ihren Rausch ausschlafen. Links im Mittelgrund sitzt eine Familie mit Kleinkind auf der Erde, neben der Frau steht ein Picknickkorb. Die übrigen Figuren sind zumeist mit landwirtschaftlichen Tätigkeiten beschäftigt: Gras wird mit Sensen gemäht und auf einen Wagen geladen, Heubündel werden gebunden und auf einen Heuwagen verbracht. In der linken Bildhälfte sind Figuren mit dem Verarbeiten der Weinernte beschäftigt, es werden Butten entleert,

Trauben mit den Füßen zerquetscht; zwei Personen betätigen eine Kelterpresse.

Die Brüsseler Pendants kamen 1988 als Schenkung von Dr. und Mme Frans Heulens-Van der Meiren an die Musées royaux. Angesichts Hainhofers ausführlicher Beschreibung des Frauenkopfs drängt sich die Frage auf, ob es bei den Bildern eine Verbindung zu Arbeiten von Daniel Soreau gegeben haben könnte. Philipp Hainhofer scheint Soreau als ›Erfinder‹ der Pendants angesehen zu haben und meinte, Markgraf Joachim Ernst von Brandenburg-Ansbach habe „die inuention sehr wol gefallen“. Es sind allerdings zwei weitere Fassungen der Pendants bekannt. Das eine Bilderpaar aus dem „Cabinet de curiosités de Jacques et Galila Hollander“ wurde 2013 als Werk der Flämischen Schule um 1600 bei Christie's in Paris versteigert.<sup>17</sup> Die andere Fassung kam 2016 beim Auktionshaus Koller in Zürich als flämische Arbeit des 17. Jahrhunderts unter den Hammer.<sup>18</sup>

Hainhofer hatte mit Soreau wahrscheinlich allein bei seinen Besuchen in Frankfurt und Hanau Kontakt; in späteren Jahren hört man bei ihm nichts mehr von dem Maler. Ein bestimmtes Gemälde kann Soreau bisher nicht zugewiesen werden.<sup>19</sup>



2 | *Männerkopf als anthropomorphe Landschaft*. Öl/ Leinwand, 50,5 × 65,5 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 10827. © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Foto: J. Geleyns – Art Photography

1781 wurde eine Arbeit von ihm aus einer Würzburger Sammlung zum Verkauf angeboten: „Ein Stück 1 Schuhe, 5 Zoll hoch, 1 Schuhe, 7 Zoll breit, von Daniel Soriau, stellt einige auf einem steinernen Tische ruhende Tauben vor, welche mit meisterlichen Strichen und angenehmer Kolorit verfertigt sind“.<sup>20</sup>

Anthropomorphe Landschaften schufen im 17. Jahrhundert auch andere Künstler, allerdings nur mit Männerköpfen. Matthäus Merian der Ältere fertigte eine solche Radierung, die in der Senkrechten einen Männerkopf zeigt. Die von Peter Aubry in Straßburg herausgegebene Druckgraphik datiert Wüthrich zwischen 1620 und 1623/24.<sup>21</sup> Die Landschaft ist im Gegensatz zum Brüsseler Männerkopf wiedergegeben, was der seitenverkehrten Wiedergabe beim Druck geschuldet ist. Die Zahl der Figuren ist geringer: In der Halspartie sind ein schlafender Mann mit Feldflasche zu sehen, ein Hund, der einen Hasen jagt, sowie Personen bei Erntearbeiten. Die senkrechten Stirnfalten sind zugleich Ackerfurchen, die ein pflügender Bauer zieht. Vorne rechts im Bild sitzt ein Angler; auf dem Gewässer befindet sich ein Boot mit einem Paddler. Das rechte Auge ist als ein gehöhlter Fels ausgebildet; davor steht

eine Zielscheibe, die zugleich den Augapfel darstellt, und auf die ein Gewehrschütze zielt. Die Ohrmuschel ist als gemauerte Aussichtsterrasse mit Treppenstufen und einer mittleren Trennmur geformt, an deren Brüstung ein Mann auf das Gewässer schaut. Über der Ohrmuschel verläuft quer ein Lattenzaun, hinter diesem ist an dem Felsen, der zugleich die Haarkappe bildet, ein Haus mit Schornstein angebaut. Das Blatt fand Hainhofers Wertschätzung, denn er fügte einen Abzug der Ausstattung des Kunstschranks bei, den die Stadt Augsburg 1632 König Gustav Adolf von Schweden verhehrte.<sup>22</sup> Merians Radierung diente als Vorlage für die Illustration des Eintrags Gottfried Limpachers von Limpach in das Stammbuch des Leonhard Wolf zu Todtenwardt vom 2.8.1626.<sup>23</sup> Ein Gemälde aus der Sammlung Richard und Ulla Dreyfus-Best in Basel<sup>24</sup> geht ebenso auf die Druckgraphik zurück wie eines aus der Sammlung Werner Nekes.<sup>25</sup> Eine weitere anthropomorphe Landschaft beschreibt Hainhofer in einem Brief an Herzog Philipp von Pommern vom 8./18.8.1610: „ain landschäfftlin auf holz, wan man es vmbkeret, ist es ain mansangesicht von Anthonio Mozart“.<sup>26</sup> Das Gemälde, das Hainhofer dem Herzog verkaufen wollte, hatte



onhard (1672–1750), noch in Frankfurt getauft. Kurz darauf verzog die Familie dann nach Nürnberg. Noch im Jahre 1717 wurde Johann Philipp Thelott in den „Stam-Taffeln Gelehrter Leute“ des Regensburger Genealogen Johann Seifert als „Bürger und berühmter Kupferstecher zu Franckfurt am Mayn“ erwähnt – um dann allerdings aus der Literatur mehr oder minder zu verschwinden.<sup>36</sup>

### III. Die sozial- und geistesgeschichtliche Einordnung

#### 1. Augsburg

Wie bereits erwähnt, entstammte Thelott einer niederländischen Exulantenfamilie, die rasch Zugang zu den sozio-ökonomisch führenden Kreisen ihrer Wahlheimat Augsburg fand und bereits mit seinem Großvater Philipp in die ent-

sprechenden Heiratskreise eingetreten war. Vor diesem familiären Hintergrund ist eine gewisse Vertrautheit mit der späthumanistischen Gelehrsamkeit im weitesten Sinne anzunehmen.<sup>37</sup> Es fehlen zwar konkrete Hinweise zu Johann Philipps Schulbesuch oder seiner sonstigen Ausbildung, einige Indizien sprechen aber für diese Annahme; drei seien hier genannt.

So trat sein Onkel väterlicherseits, Israel Thelott, 1628 mit einer Schrift zur Pestbekämpfung hervor.<sup>38</sup> Diese Publikation erschien bemerkenswerterweise nicht in Augsburg, sondern in Ingolstadt, dem Sitz der Jesuiten-Universität, an der eine Generation zuvor der weiter oben erwähnte Onkel seiner Frau, Daniel Mattsperger, ausgebildet worden war. Auf dem Titelblatt firmiert Thelott als „Augustanum Spagyrum chymicum“, also als Augsburger Anhänger der Spagyrik. Dabei handelte es sich um eine pharmazeutische Richtung der paracelsischen Iatrochemie, die damals weite Verbreitung fand



**6a** | Cornelis BOEL (?), nach Otto VAN VEEN (Inventor und Herausgeber): *Emblemkupfer für das Motto „Armat spina rosas, mella regunt apes“* (Detail), 1608. Kupferstich, Blattmaß ca. 150 × 200 mm



**6b** | Matthias KAGER (?): „Nulle rose sans espines“. *Amor-Darstellung im Thelott'schen Gartenhaus, Augsburg, Kohlergasse 8a, um 1627, nach der Restaurierung*

und theoretisch letztlich in der antiken Naturphilosophie wurzelte.

Zudem bewahrt die Handschriftenabteilung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg eine handschriftliche fünfbändige Chronik auf, als deren Verfasser eindeutig Abraham Thelott, der Vater Johann Philipps, identifiziert werden kann.<sup>39</sup> Das bis 1677/78 fortgeschriebene Werk lässt durchaus etwas vom intellektuellen Niveau in seinem Elternhaus erahnen. Die fünf Bände umfassen rund 2.500 Folio und behandeln in erster Linie die Geschichte der Stadt Augsburg, berichten aber auch von den Ereignissen im Reich, in Europa und der Neuen Welt. Als Gewährsmänner bzw. Quellen werden beispielsweise das „Theatrum Europaeum“ Merians und die „Ungarische Chronik“<sup>40</sup> genannt. Zudem wird Paracelsus ausdrücklich als „wohl erfahrener Man und Maister“<sup>41</sup> bezeichnet und vergleichsweise ausführlich über einige seiner Werke berichtet.

Auffallend ist das Frontispiz des dritten Bandes (Abb. 5), in das der Autor seinen eigenen Titel eingeklebt hat, umrahmt von der hippokratischen Sentenz „Ars longa est, vita brevis, occasio praeceps, experimentum fallax, iudicium difficile“ (Das Leben ist kurz, die Kunst ist lang, die Gelegenheit gefährlich, die Erfahrung trügerisch, das Urteil schwierig).<sup>42</sup> Der Stich ist von Lucas Kilian signiert, also gewissermaßen einem Nachbarn der Thelotts in der Kohlergasse. Besonders bemerkenswert ist indes der Umgang mit dem Dürer-Monogramm, das sozusagen zum Thelott-Monogramm weiterentwickelt wurde. Es ist möglicherweise als Hinweis zu verstehen, auf welcher Augenhöhe bzw. in welcher Tradition man stand oder sich zumindest sah. Auf jeden Fall dürfte Abraham Thelott von Joseph Furttenbach (1591–1667), dem damals führenden Architekten und Mathematiker in Süddeutschland, in seinem Tagebuch nicht zufällig als sehr „curiosischer mann“<sup>43</sup> bezeichnet worden sein. Ob Furttenbach als Ideengeber, wenn nicht sogar als Architekt für die Aus-

gestaltung des Festsaaes im Gartenhaus der Thelotts in Anspruch genommen werden kann, sei dahingestellt. Vielleicht kannte er aber die Anlage, die in einigen Aspekten durchaus seinen Beschreibungen bürgerlicher Wohnhäuser mit Gartenanlage und zugehörigem Gartenhaus (Salotto) entspricht, wie er sie in seiner *Architectura recreationis* beschrieb.<sup>44</sup>

Das Ausstattungsprogramm des Festsaaes im Gartensaal gibt schließlich einen weiteren Hinweis auf die geistig-intellektuelle Atmosphäre in Thelotts Elternhaus. Neben den repräsentativen Architekturmalereien und Grotteskenfriesen in Grisailletechnik sind besonders die ursprünglich acht Emblemata an den Brüstungsfeldern der Fensterachsen aufschlussreich. Sie erinnern mit den ebenfalls teilweise erhaltenen Sinnsprüchen an die „Vorzüge und Gefahren der Liebe“ (Abb. 6a, b) und schöpfen aus der antiken lateinischen Dichtung.<sup>45</sup>

Die Motive sind ganz offensichtlich einem Werk von Raphael Custos (um 1590–1664) entnommen.<sup>46</sup> Dieser Stiefbruder von Lucas Kilian hatte 1622 und 1631 das damals weit verbreitete Emblembuch des Antwerpener Malers und neulateinischen Dichters Otto van Veen (1556–1629) in zwei Teilen herausgebracht, die dem Augsburger Ratsherren und Mäzen Philipp Hainhofer (1578–1647) gewidmet sind. Da die Sinnsprüche bei Custos nur in lateinischer und deutscher Übersetzung abgedruckt wurden, muss auch die Originalausgabe Van Veens vorhanden gewesen sein, da sie die Sinnsprüche in italienischer bzw. französischer Sprache liefert.<sup>47</sup>

#### 2. Frankfurt

Entscheidend für Johann Philipp Thelotts weiteren Lebensweg sowie seine intellektuelle und künstlerische Entwicklung war zweifellos – neben den älteren Kontakten der Familie nach Frankfurt – der erwähnte Schwager aus der ersten Ehe seines Vaters, Zacharias Stenglin (1604–1674), der 1639 auch



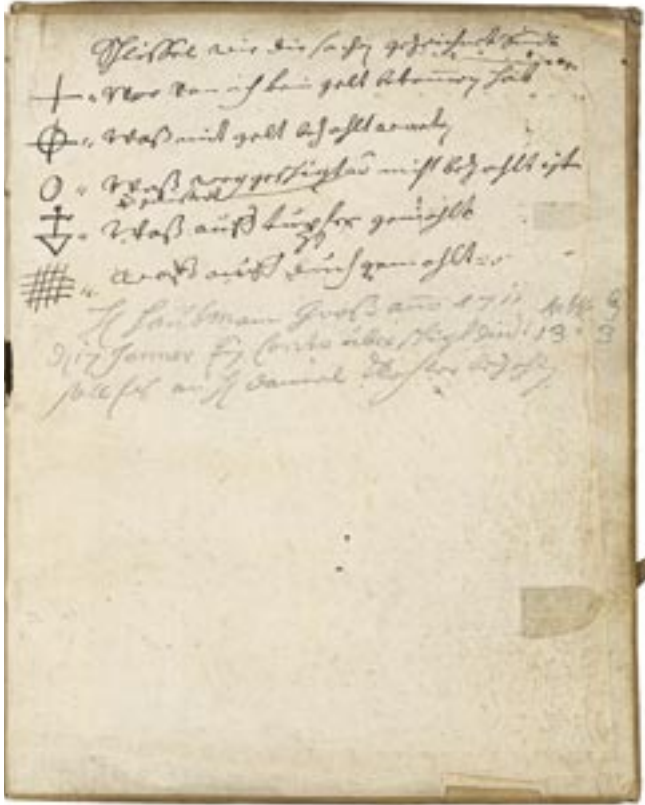
**5** | Frontispiz aus dem 3. Band von: THELOTT: Augsburg Chronik bis 1678. Blattmaße: 190 × 160 mm. – Die eingeklebte Titelrahmung wurde von Lucas KILIAN in Kupfer gestochen und stammt ursprünglich aus dem Werk des Augsburger Stadtphysikus Raymund Minderer: *Threnodia Medica Seu Planctus Medicinae lugentis*, erschienen in Augsburg 1619



Die einzelnen Seiten des Registers sind in fünf Spalten eingeteilt: Die erste Spalte enthält Symbole, die den Bezahlstatus anzeigen, und eine Laufnummer (Abb. 3). Die zweite Spalte liefert das Datum der aufgeführten Arbeit und die Arbeit selbst, nebst Symbolen, welche die Maltechnik (Öl auf Kupfer, Öl auf Leinwand) wiedergeben. In den Spalten drei bis fünf sind die Geldbeträge in Talern, Kreuzern und Batzen eingetragen, Kopfzeilen geben jeweils den Arbeitsort und das Jahr an. Gemälde auf Leinwand kosteten zwischen 6 und 22 Taler, solche auf bombiertem Kupfer zwischen 7 und 11 Taler. Die Technik des Porträts auf bombiertem Kupfer dürfte Huber aus der Miniaturmalerei entwickelt haben, die er ebenfalls praktizierte. Das hintere Vorsatz des Buches enthält den „Schlüssel, wie die Sachen gezeichnet sind“: ein Kreuz für Leistungen, die nicht mit Geld bezahlt wurden, ein durchkreuzter Kreis für Abgeltung mit Geld, ein Kreis für fertige, aber nicht bezahlte Arbeiten, das Kronensymbol<sup>5</sup> für Kupfer (Malgrund) und ein Netzsymbol für Leinwand (Abb. 4). Der letzte Teil des Registers ist eine Wappensammlung von Hubers Kundschaft auf 39 Seiten. Darin sind die Wappen und zugehörigen Ehrenzeichen wie Kronen, Ordensabzeichen oder Marschallstäbe porträtierter Personen enthalten (Abb. 5). Die Einträge im Wappenregister erfolgten in der Reihenfolge der Aufträge. Die Wappen der Dargestellten malte Huber gewöhnlich auf die Rückseite seiner Porträts mittig, mit schwarzer Farbe auf Leinwand und farbig auf Kupfer.



2 | Johann Rudolf HUBER: [Buchdeckel:] *Register der Contrafeit so ich nach dem Leben gemahlt habe von Anno 1683. Sambt der Arbeit [...]* JRH [ligiert], um 1688/1702. Pergament/ Papier, 20 × 16 cm. Kunstmuseum Winterthur



4 | Johann Rudolf HUBER: „Schlüssel, wie die Sachen gezeichnet sind“, auf dem hinteren Vorsatz des Werkregisters. Kunstmuseum Winterthur



5 | Seite aus dem Wappenregister mit Wappen für Kurfürst August den Starken, Königin Christina von Schweden, Haus Lothringen und Kurfürstin Anna Maria Luisa de' Medici. Kunstmuseum Winterthur



Die Einträge zu seinen Werken bis 1702 lassen aufgrund der Schreibweise schließen, dass Huber die Einträge bis dahin im Nachhinein vornahm, vielleicht aufgrund bestehender Aufzeichnungen. Das wechselnde Schriftbild der späteren Notate spricht für eine fortlaufende Entstehung. Die Annahme, dass Huber das Register vielleicht ab 1688 rückblickend und erst ab 1702 täglich geführt hat, wird zum einen durch den Umstand gestützt, dass er erst von da an auch die Einnahmen aus dem Verkauf von Bilderrahmen, teilweise sogar von Transportkisten verzeichnete, zum andern hielt er auch erst ab diesem Datum jeweils die Maltechnik fest. Letzte Aufzeichnungen im Register erfolgten im Februar 1718 in Basel, in der unteren Hälfte einer Buchseite. Er war am Ende des Buches angelangt, eine weitere Seite vor dem Einsetzen des Wappenverzeichnisses blieb frei. Die Seiten 23 bis 43 wurden ebenfalls nicht beschrieben. Ein weiteres Verzeichnis Hubers ist nicht bekannt und über die Gründe des Abbruchs seines Verzeichnisses lässt sich nur spekulieren. Seit 1715 hielt er sich hauptsächlich in Bern auf, 1722 gewährten ihm die bernischen Behörden ständigen Wohnsitz.<sup>6</sup>

3 | Johann Rudolf HUBER: Seite aus dem Werkregister mit Einträgen zu Aufträgen für den Berner Seckelmeister Gabriel Thormann, Johann Frischling, Brandolf Egger und die Markgräfin von Baden-Durlach im Jahr 1716. Kunstmuseum Winterthur

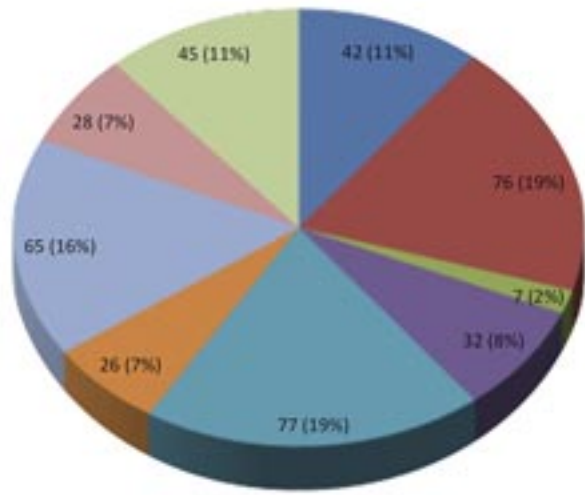
Das *Register der Contrafeit* vererbte sich bis zur Schenkung an den Kunstverein Winterthur in Hubers Familie. Seine Erbin war die Tochter Anna Katharina, seit 1737 mit Johann Ulrich Schellenberg (1709–1795), dem Gesellen des Vaters, verheiratet. Nachdem sie 1749 verstorben war, zog es Schellenberg und seine Familie nach Winterthur. Er versuchte hier 1751 mit geringem Erfolg, Hubers Nachlass in einer Lotterie zu veräußern.<sup>7</sup> Insbesondere das Werkregister und der zeichnerische Nachlass verblieben dadurch im Hause Schellenberg. Alles Verbliebene ging nach Schellenbergs Ableben an dessen Sohn Johann Rudolf Schellenberg (1740–1806), der ebenfalls Künstler wurde. Er wiederum vererbte den Nachlass an seinen Sohn Johann Ulrich Schellenberg-Biedermann (1773–1838), ihn beerbte seine Tochter Louise Rieter-Schellenberg (1800–1868). Deren Tochter Laura Rieter (1825–1879) verheiratete sich mit Karl Alfred Ernst (1817–1910), einem Mitbegründer des Kunstvereins Winterthur, der Hubers *Register der Contrafeit* ebendiesem Verein vermachte.<sup>8</sup>

### Aufzeichnungen im Umfeld Johann Rudolf Hubers

Bisher wurden keine seriellen Aufzeichnungen von Künstlern in Hubers unmittelbarem Umfeld bekannt. In der Handelsstadt Basel haben sich zudem nur vereinzelt zeitgenössische

Rechnungsbücher oder Einkünfteverzeichnisse aus der Zeit um 1700 erhalten.<sup>9</sup> Hubers Zeitgenosse, der Seidenhändler Daniel Louis-Faesch (1678–1738), führte ein Hausbuch, in welchem er Familiäres, Amtliches und Berufliches in Sparten einteilte.<sup>10</sup> Der französische Arzt und Numismatiker Charles Patin (1633–1693) veröffentlichte in Basel 1676 einen Katalog der Gemälde Hans Holbeins d.J., der als erster Werkkatalog eines Künstlers gilt (Abb. 6).<sup>11</sup> Auf fünf Seiten zählt Patin 60 durchnummerierte Werke Holbeins mit Standortangaben auf.<sup>12</sup> Zweifels- ohne hatte Johann Rudolf Huber Kenntnis von Patins Veröffentlichung, denn er beschäftigte sich wiederholt mit dem Werk Holbeins, was in seinem Register durch mehrere Einträge zu Kopien nach Holbein belegt ist.<sup>13</sup> Huber galt in der Eidgenossenschaft als Experte und seine Holbein-Kenntnisse veranlassten um 1725 die Regenz der Universität Basel, ihn mit der Durchsicht und Ordnung der Holbeinischen Handzeichnungen zu beauftragen.<sup>14</sup> Patins Werkkatalog könnte Huber Inspiration gewesen sein. Ein Künstler in Hubers Umkreis, der Aufzeichnungen zu seinem Leben machte, ist der Berner Maler Wilhelm Stettler (1643–1708), der wohl nach 1697 eine Autobiographie verfasste. Diese gilt als früheste selbst verfasste Lebensbeschreibung eines Schweizer Künstlers.<sup>15</sup> Wilhelm Stettler und Johann Rudolf Huber lebten und wirkten gleichzeitig in Bern; dass es zwischen den beiden einen Austausch gab, ist auf-





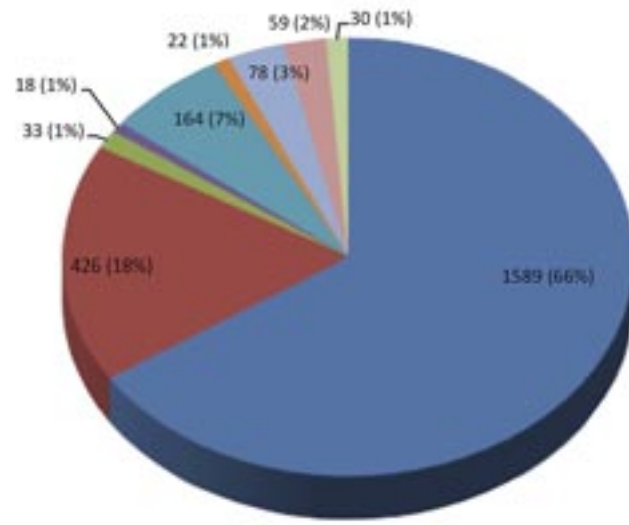
**Diagramm 3** | Anzahl der Porträts in Altenburg nach Berufsgruppen



sich auch wenig zwischen Altenburg und Rudolstadt, wobei es natürlich personelle Überschneidungen gibt. Auffällig ist lediglich, dass die Zahl von fürstlichen Personen in etwa gleich bleibt. Erwartbar stellt die mit 4,3 % verhältnismäßig kleinste Personengruppe des Fürstenhauses Schwarzburg-Rudolstadt mit 47,3 % den Löwenanteil der Porträts und folgen die anderen Gruppen in erwartbaren Verhältnissen (Diagramme 2 und 5).

Im Übrigen verteilt sich die Gesamtzahl der Porträts einigermaßen paritätisch auf Männer (47 %) und Frauen (44 %) sowie Kinder (9 %, wovon nur je 1 % als männlich oder weiblich bezeichnet sind); die Bildnisse von Ehegatten wurden häufig als Pendants hergestellt.

Prinzipiell gilt also die wenig überraschende Regel: Je höher die soziale Stellung einer Person, umso größer die Wahrscheinlichkeit, dass es von ihr ein oder mehrere Porträts gibt. Am unteren Ende der Hierarchie steht das Hofgesinde, das in Morgensterns Werk entsprechend den Konventionen der Zeit eine marginale Rolle spielt. Gerade diese wenigen Porträts haben im Gegensatz zu den zahlreichen Bildnissen von Mitgliedern der Fürstenfamilie von der Nachwelt eine besondere Aufmerksamkeit erfahren und sich deshalb erhalten, etwa das qualitätvolle und ausdrucksstarke Porträt der Hofsilberscheuerin Antonie Emilie Schubert (1662–1742) von 1734 oder auch die Bildnisse der beiden Tiroler Kauffrauen Christine und ihrer Tochter Maria Simon von 1739/40, die den Rudolstädter Hof auf ihren Reisen regelmäßig mit Waren aller Art belieferten. Mit Blick auf die Verteilung der Porträts auf die sozialen Schichten steht die Pyramide, vergleichbar der Situation bei der Vermögensverteilung, kaum überraschend Kopf: Bei einer Einwohnerzahl von etwa 3.500 Personen umfasste der Ru-



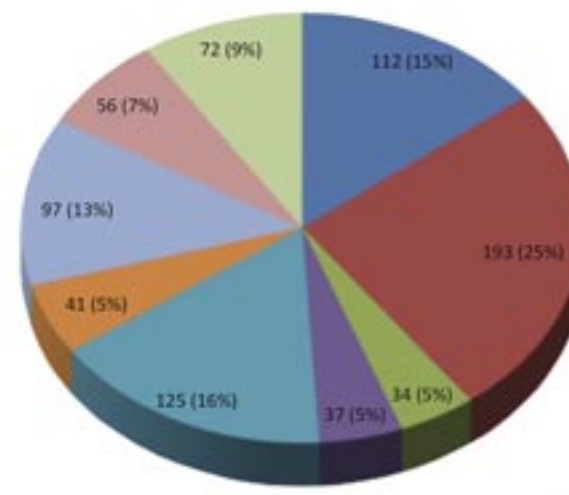
**Diagramm 4** | Anzahl der Porträts in Rudolstadt nach Berufsgruppen

dolstädter Hofstaat im Jahr 1789 – und zu Johann Christophs Lebzeiten dürften die Verhältnisse ähnlich gewesen sein – insgesamt 184 Personen, davon gehörten acht der fürstlichen Familie an, fünfzehn waren Vertreter des Hofadels und 161 bürgerlicher oder bäuerlicher Herkunft; für die Stadtgemeinde rechnet Fleischer 58 % dem Handwerkstand zu, 29,5 % dem der Dienstboten und Tagelöhner und 10 % dem der bürgerlichen Beamten und Gelehrten, während der Beamten- und Hofadel gerade einmal 2,5 % der Einwohner repräsentiert.<sup>12</sup>

## 5. Originale und Kopien

Das Herstellen von Repliken und Kopien bildete besonders bei Porträtmalern einen ökonomisch unverzichtbaren Bestandteil ihres Schaffens; sie ließen sich schneller fertigen, erzielten allerdings in der Regel nicht so hohe Preise wie Originale. Entweder gab das Modell selbst oder Mitglieder seiner Familie eine oder mehrere Kopien für Repräsentations- und Gedenkzwecke etwa bei Neugründungen von Hausständen oder anlässlich von Erbteilungen in Auftrag, oder der Maler fertigte gleichsam im eigenen Auftrag Kopien von bekannten Modellen – Fürsten, Feldhern, Dichtern etc. – für den Markt. Aufschlussreich sind daher die Angaben in Morgensterns Werkbuch im Hinblick auf das Verhältnis von Original und Kopie (siehe Diagramm 1). Von den 2.817 Porträts sind nur 822 Originale (29,2 %), hingegen 1.885 Kopien (66,9 %); bei 110 Werken (3,9 %) findet sich keine Angabe.<sup>13</sup>

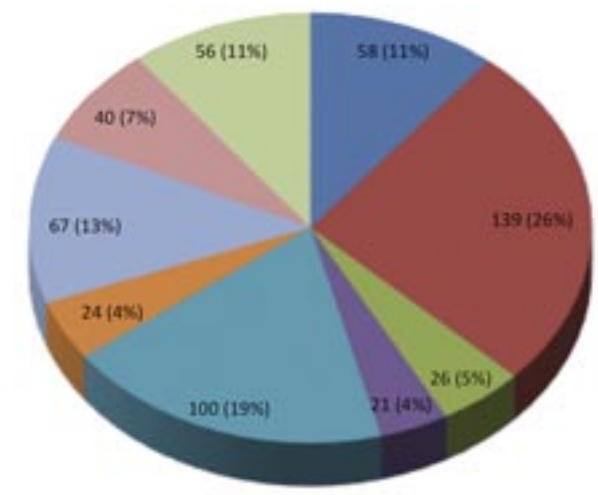
Diese Zahlen sprechen für einen enormen Bedarf an Gemäldekopien, zumindest im Umfeld des Rudolstädter Hofes. Es handelt sich dabei weniger um hochwertige Kopien von Galeriewerken für die fürstlichen Auftraggeber, sondern um gediegene Porträtkopien zur Ausstattung der verschiedenen Residenzen der fürstlichen Familie und ihrer weitreichenden dynastischen Verwandtschaft, von öffentlichen und privaten Räumen sowie von Amtsstuben und schließlich für diploma-



**Diagramm 5** | Anzahl der Porträts nach Berufsgruppen (über alle Porträtierten)

tische Geschenke; auch Mitglieder des Hofes werden in ihren Privaträumen solche Bildnisse als Zeichen ihrer Verbundenheit mit dem Fürstenhaus aufgehängt haben. In der Tat bleiben die Zahlen für die Originalporträts wichtiger Mitglieder des Fürstenhauses noch weit unter 30 Prozent; so sind von 102 Porträts Fürst Friedrich Antons (1692–1744, reg. 1718–44) nur 8 Originale (7,8 %), von 200 Porträts Fürst Johann Friedrichs (1721–1767, reg. 1744–67) sogar nur 7 Originale (3,5 %), von 77 Porträts Fürst Ludwig Günthers II. (1708–1790, reg. 1767–90) immerhin 10 Originale (13 %); die ersten sechs Originale entstehen während der kurzfristigen Unterbrechungen seiner Kavaliereise 1727 und zum Jahreswechsel 1728/29. Nicht anders sieht es bei den jeweiligen Gattinnen aus; hier schwanken die Prozentzahlen bei insgesamt kleineren Zahlen von 58 bis 162 Gemälden zwischen 2 % und 9 %. Günstiger schneiden die Prinzessinnen ab, vielleicht weil sie dynastisch und machtpolitisch möglichst »einträglich« verheiratet werden mussten und aktuelle Anbahnungsporträts gebraucht wurden bzw. weil sie als Dechantinnen im Damenstift Gandersheim eine bedeutende Rolle spielten. Die Schwestern von Fürst Friedrich Anton, Prinzessin Louise Friederike (1706–1787) und Prinzessin Magdalena Sibille (1707–1795), kommen auf 95 Bildnisse, davon 17 Originale (17,9 %) respektive 85 Bildnisse, davon 11 Originale (12,9 %), die Schwester von Fürst Johann Friedrich, Prinzessin Sophie Albertine (1724–1799), auf 97 Bildnisse, davon 14 Originale (14,4 %).

Größere Stückzahlen kommen sonst nur bei ranghohen Beamten des Hofes vor, wie bei dem Geheimrat Christoph Leopold von Hertenberg (1692–1761), von dem Morgenstern 1737 und 1746 Originalporträts schuf und nach diesen zwischen 1738 und 1763 insgesamt 68 Kopien erstellte; etliche entstanden während seiner Abwesenheit als Begleiter Prinz Johann Friedrichs auf dessen Kavaliertour, wurden also wahrscheinlich von Familienmitgliedern in Auftrag gegeben. Von dem Geheimrat Christian Ulrich von Ketelhodt (1701–1777) existieren, wenn die Zuweisung des Vornamens korrekt ist, insge-



**Diagramm 6** | Anzahl der Personen mit Originalporträts nach Berufsgruppen

samt 19 zwischen 1726 und 1763 entstandene Porträts, davon immerhin 9 Originale. Es ist jedoch nicht immer deutlich, ob es sich wirklich um die gleiche Person aus der jeweiligen Familie handelt und ob bei Rangerhöhungen neue Bildnisse in Auftrag gegeben wurden. In solchen Fällen wurden vielleicht auch vorhandene Porträts einfach durch entsprechende Zutaten »aktualisiert«, wie der Herzog Emmanuel von Croÿ (1718–1784) nach seiner Ernennung zum Marschall von Frankreich in seinem Tagebuch berichtet: „Meinem neuen Rang gemäß mußte ich meine Porträts ändern lassen: Ich kleidete mich für die Sitzungen um, bei denen eines meiner Konterfeis meinem Alter angepaßt und wegen der neuen Uniform retuschiert werden mußte. Das meiste blieb unverändert, der Maler änderte nur das Nötigste.“<sup>14</sup>

Morgenstern fertigte sowohl für aristokratische wie bürgerliche Auftraggeber überdies häufig Kopien von Porträtmälden anderer Künstler, deren Namen jedoch nur in zwei Fällen angeführt werden, nämlich von Jan Kupežký (Elisabeth Albertine und Günther I. von Schwarzburg-Sondershausen, 1733) und Johann Ernst Heinsius (Johann Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt, 1765). Von 531 Personen hat Morgenstern 805 originale Einzelporträts geschaffen, wobei man unterstellen darf, dass sie ihm in der Regel auch gesessen haben. Nimmt man an, dass alle Porträtkopien dieser Personen nach eigenhändigen Werken entstanden, dann haben wir es mit 1.611 Repliken (= 86 % aller Kopien von Einzelporträts) zu tun. Von 168 Personen hat er lediglich Porträtkopien geschaffen; insgesamt 262 Porträts sind also mit Sicherheit Kopien nach Werken anderer, von ihm nicht benannter bzw. unbekannter Künstler; das entspricht ca. 14 % der insgesamt 1.873 Kopien von Einzelporträts, zumindest wenn man die oben gemachte Annahme, dass alle Kopien von Personen, die er eigenhändig porträtiert hat, auch nach einem solchen Original geschaffen wurden. Sollte das zum Beispiel bei den Porträts der Rudolstädter Fürstenfamilie nicht der Fall sein und zusätzliche Kopien nach ungenannten Künstlern exis-



6 | Johann Friedrich DRYANDER: „Cit Laboucly de Saarlibre“ (Vorzeichnung zum Gemälde Abb. 7), 1794. Bleistift auf Papier, 35,3 × 22,0 cm. Saarland Museum, Alte Sammlung, Inv. Nr. 3057



7 | Johann Friedrich DRYANDER: *Citoyen Labouchy, Inspecteur de la Viande*, bezeichnet: „peint par Dryander de Saarbruck 1794“, 1794. Öl auf Leinwand, 38,4 × 29,5 cm. Saarland Museum, Alte Sammlung, Inv. Nr. NI 562

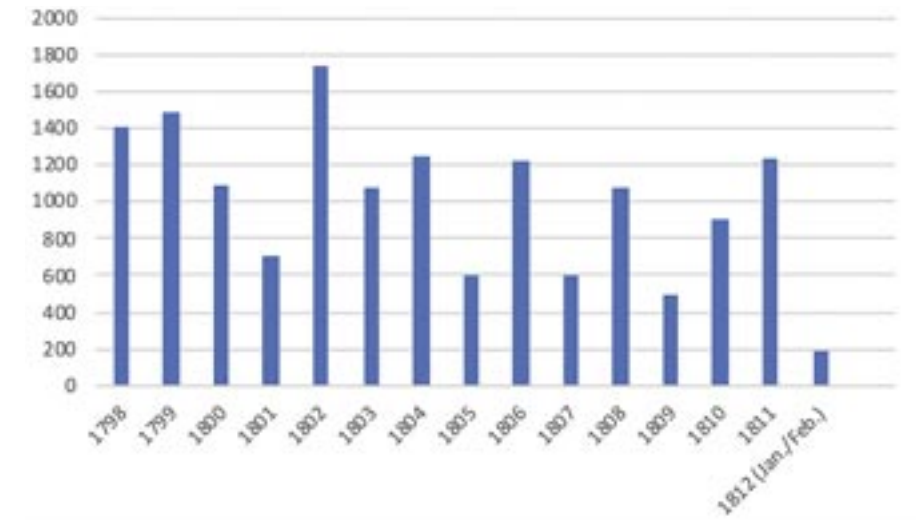
Dryanders Wechsel der Technik wurde bislang vor allem künstlerisch und historisch begründet: Das Pastell sei als typisch adlige Kunstform „stigmatisiert“ gewesen und die gewandelten Vorstellungen hätten eine „eine andere, härtere Sprache“ verlangt.<sup>76</sup> Dabei mag aber auch eine Rolle gespielt haben, dass die Auftraggeber ihr Portrait mit in die Heimat nehmen bzw. dorthin zu ihren Familien schicken wollten, abgesehen davon, dass auswärtige Auftraggeber die ausgeführte Arbeit zunächst überhaupt einmal aus St. Johann vom Maler erhalten mussten – dementsprechend besorgte Dryander zu vielen dieser Offiziersportraits auch gleich eine passende Transportkiste<sup>77</sup>. Für einen solchen Transport dürfte aber ein verglastes Pastell zu empfindlich gewesen sein<sup>78</sup> oder wurde von den Zeitgenossen zumindest dafür gehalten, so wie etwa Carl Philipp Emanuel Bach berichtete, er habe ein Pastellportrait seines Vaters Johann Sebastian „von Berlin hierher [= Hamburg] zu Wasser bringen lassen, weil dergleichen Gemälde mit trockenen Farben das Erschüttern auf der Achse nicht vertragen können“<sup>79</sup>.

Hatte Dryander in der Fürstenzeit seine Einnahmen noch in Gulden (Fl.= Florin) und Kreuzern notiert, so änderte sich dies nach 1793: Zu den am wenigsten beliebten Neuerungen der französischen Zeit gehörte die Einführung der Assignaten als Zahlungsmittel. Dieses Papiergeld war aufgrund mangelhafter Deckung und häufiger Fälschungen so unbeliebt,

dass die französische Verwaltung mit harten Zwangsmaßnahmen vorgehen musste. Trotzdem weigerten sich Arbeiter, für eine Bezahlung in Assignaten tätig zu werden, Lieferungen aus dem rechtsrheinischen Gebiet kamen praktisch zum Erliegen.<sup>80</sup>

Es ist bezeichnend, dass Dryander zwar offensichtlich Assignaten entgegennahm, den betreffenden Betrag aber nicht in die Spalte des Arbeitsbuches eintrug, sondern lediglich im Text vermerkte, wohl weil er sie wie die meisten Zeitgenossen nicht als vollwertiges Geld akzeptieren konnte. Zudem versuchte er, wenigstens einen Teil der Bezahlung in Edelmetall zu erhalten: „Cit: Ambert General de Division nebst seinem Bruder mit Pferd in Ölfarb gemalt. Gab 11 Fl in Gold und 400 Ass.“ Bei diesem Eintrag, der sich auf ein während einer Reise nach Trier im August/ September 1794 in Auftrag gegebenes Bild bezieht, sind nur die 11 Gulden in die entsprechende Spalte eingetragen. Bei zwei weiteren Bildern, die „Cit: Moreaux General en Chef bey der Mosel Armee“ (400 Ass.) und „die Schwiegertochter des Representanten Bourbot in Brust Bild ganz klein gemalt gab für Rahmen und Bild 100 Ass.“<sup>81</sup> darstellten, begnügte sich Dryander mit Assignaten – vielleicht, weil beide Personen als prominente Multiplikatoren für seine Arbeit dienen konnten: Moreaux hatte gerade in diesen Tagen die Stadt Trier eingenommen, gemeinsam mit Bourbotte, der vor allem durch die von ihm dem ehema-

Diagramm 1 | Einnahmen Johann Friedrich Dryanders in Franc aus den Jahren 1798–1812



ligen Kurfürstentum Trier auferlegten Kontributionen berüchtigt wurde.<sup>82</sup> Augenfällig wird der Wechsel der potenten Auftraggeberschicht daran, dass das vierte bei dieser Reise nach Trier in Auftrag gegebene Portrait des „H. Pastor Ziegler in St. Martin in Öhl kl. Brustbild 3,30“, also eines Auftraggebers, der als Subprior der Abtei St. Matthias<sup>83</sup> noch ein Repräsentant der alten Gesellschaft war, nur eine bescheidene Arbeit gewesen sein kann.

Es ist sicher kein Zufall, dass Dryander die am Ende des Arbeitsbuches eingetragene Zusammenstellung seiner Einnahmen gerade 1798 begann: Im August 1797 wurde durch die Einführung des Franc die verhasste Papierwährung abgeschafft und somit war es überhaupt wieder lohnend, die eingenommenen Summen zu verzeichnen. Dabei schwankten seine Einnahmen zwar, doch wechselten sich Monate mit höherem und niedrigerem Einnahmen ab (Diagramm 1).<sup>84</sup>

Für die Beurteilung seiner wirtschaftlichen Verhältnisse sind diese Zahlen freilich nur bedingt aussagekräftig, da nicht bekannt ist, welche Ausgaben ihnen gegenüberstanden und wie hoch eventuelle weitere Einnahmen aus anderen Quellen waren. Als Vergleich sei nur erwähnt, dass Dryander 1802 die höchste Einnahme von 1.736,55 Francs verzeichnete – das (abgebrannte) Saarbrücker Schloss wurde sieben Jahre später für 8.400 Francs versteigert, während der ca. 6 ha große Schlossgarten 1806 für 7.000 Francs den Besitzer wechselte – andererseits lag bei knapp der Hälfte der in den Kantonen Arnual und Saarbrücken veräußerten Nationalgüter der Preis unter 1.000 Francs.<sup>85</sup>

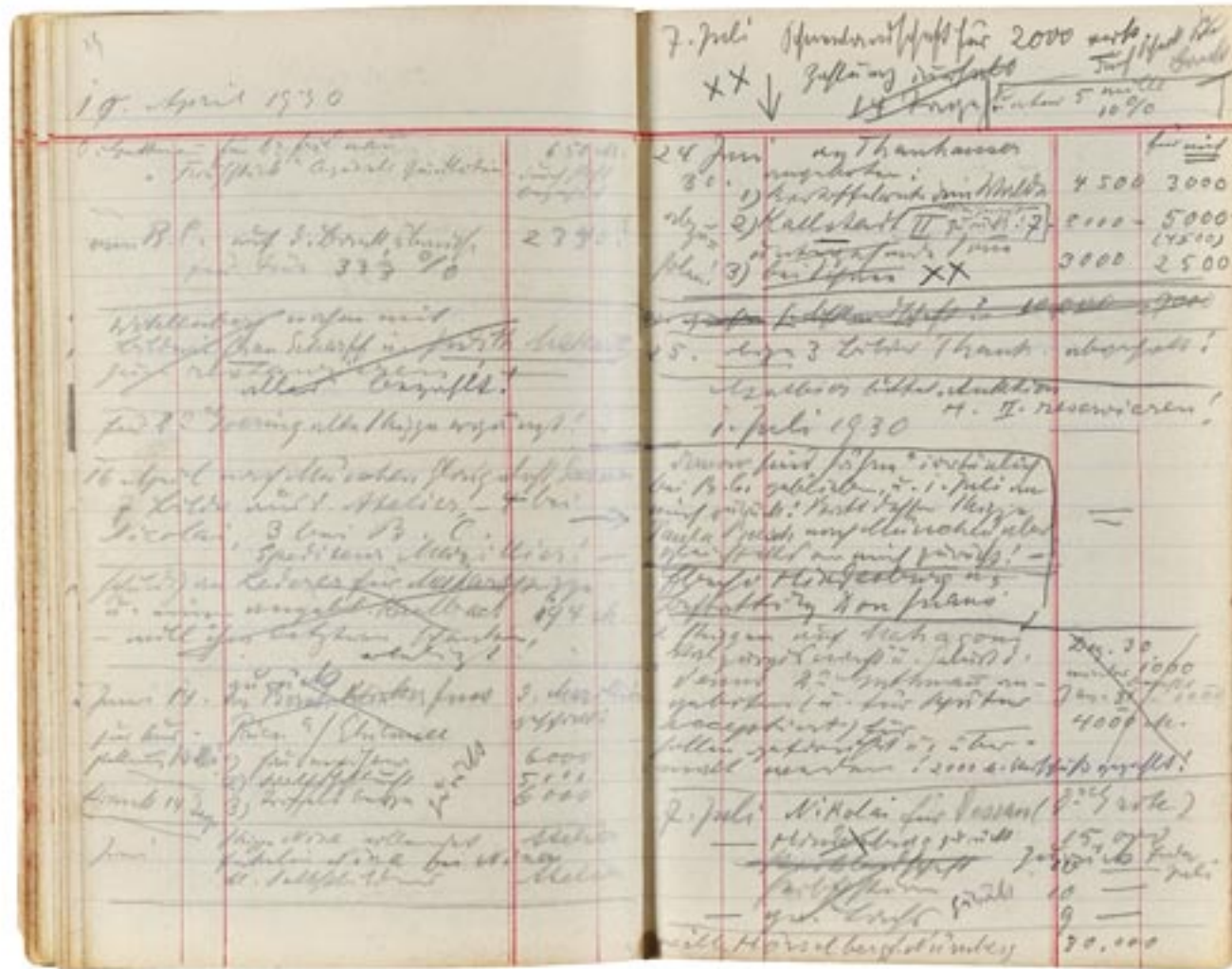
## Der Hofmaler als Maler der Revolution?

„Offenbar spielte für Dryander die inhaltlich politische Ausrichtung keine Rolle, da er die Aufträge mit einer gewissen ‚Gleichbehandlung‘ ausführte.“<sup>86</sup> Über diesen Punkt geben die nüchternen Zahlen und Fakten des Arbeitsbuches jeden-

falls keine Auskunft: Inwieweit Dryander persönlich mit den politischen Umwälzungen seiner Zeit (vom Ancien Régime zur Revolution und von dort zu Napoleon) sympathisierte oder, überspitzt formuliert, mit seiner Kunst eben pragmatisch nach Brot ging und das Lied dessen sang, der ihm dieses Brot gab, muss offen bleiben. In einem Punkt blieb Dryander jedenfalls der alten Ordnung treu: Konsequenterweise ignorierte er in seinem Arbeitsbuch den republikanischen Kalender und datierte weiterhin nach dem ›alten‹ gregorianischen. In seinem Arbeitsbuch verwendete er ferner den Namen „Saarlouis“ statt des revolutionären „Sarre libre“ – den er aber auf der Zeichnung (Abb. 6) zum Portrait des Citoyen Laboucly anbrachte. Alte Gewohnheiten oder vielleicht doch ein politisches Signal? Andererseits wurde er 1801 Munizipalrat<sup>87</sup> und begründete damit ein kommunalpolitisches Engagement, das sein Sohn später fortsetzte<sup>88</sup>. Als seine Kunden begannen, sich wieder für die Zeit des Ancien Régime zu interessieren, fertigte Dryander Portrait-Kopien von Mitgliedern der Fürstenfamilie, ohne dass jeweils klar wäre, inwieweit die Auftraggeber hier bereits begannen, eine gute alte Zeit zu verklären, sie sich zurückzuwünschen, oder ob es sich schlichtweg um ein nicht wertendes, zeitgeschichtliches Interesse handelte. Letzteres könnte ihn bewogen haben, 1795 sein heute zumindest in Saarbrücken bekanntestes Bild für sich selbst zu beginnen und 1798 zu vollenden – eine Darstellung des am Abend des 7. Oktober 1793 brennenden Saarbrücker Schlosses, wie er es von der Straße vor seinem Haus nahe der Saarbrücke beobachtet hatte.<sup>89</sup> Auch wenn für Dryander laut dem Eintrag im Arbeitsbuch klar war, dass die Franzosen den Schlossbrand ›veranstaltet‹ hatten, handelt es sich doch in erster Linie um eine – bis zur korrekt an der Turmuhr ablesbaren Zeit (19.00 Uhr) – genaue Wiedergabe eines aufsehenerregenden Ereignisses.

Die neuen Arbeitsbedingungen reflektierte Dryander offenbar zumindest künstlerisch in zwei Bildnissen seiner Familie: Um 1792 hatte er sich in einem Selbstportrait mit seiner Familie dargestellt<sup>90</sup> (Abb. 8).





6 | Max SLEVOGT: *Conto-Buch*, 1903–32. Notizbuch, 16,5 × 10,4 cm. GDKE, Landesmuseum Mainz, Max Slevogt-Galerie, Inv.-Nr. LHS 2009/2, S. 29–30

Künstlers, die Verkaufspreise seiner Gemälde oder Grafiken, über seine Käufer, die teilweise mit Adressen angegeben sind, bis hin zu seinen Fixkosten. So betrugen seine monatlichen Unkosten im Jahr 1903 beispielsweise für die Hausmiete in Berlin 625 Mark, die halbjährlichen Telefonkosten 30 Mark, 32 Mark gab Slevogt im Juni 1904 für Zigarren aus und hinzu kam 1 Mark monatlich für Droschke und Tram. Die Steuer betrug im Mai 1905 165 Mark.<sup>34</sup> Im Jahr 1914 betrug die Miete für die Berliner Wohnung (inklusive Nebenkosten) 648 Mark.<sup>35</sup> Allein die zahlreichen Preisnotizen seiner Werke in den Rechnungsbüchern und Bilderlisten geben großen Aufschluss über die damaligen Preisentwicklungen bis zum Ende der Weimarer Republik und bedürften einer gesonderten, detaillierten Auswertung, die sämtliche Aufstellungen seiner Kunsthändler mitberücksichtigen müsste. So kann man unter anderem exemplarisch Verkaufspreise der verschiedenen Gemäldegattungen analysieren: Am Beispiel der *Stilleben*<sup>36</sup> findet man als Einnahme am 25. Januar 1904 den Eintrag „durch Cassirer für ein *Stilleben* [sic!] und den Herbstwald 1360 M“.<sup>37</sup> Wenige Jahre später verlangt er nur für ein einzelnes Gemälde, ein *Blumenstilleben*, das 1911 an den Bankier

und Sammler Steinbart verkauft wurde, 1.350 Mark.<sup>38</sup> Ein *Kirschenstilleben*<sup>39</sup> wird 1924 von Bruno Cassirer für 5.700 Reichsmark angeboten.<sup>40</sup> Das *Melonenstilleben*<sup>41</sup> wird 1928 für 3.700 Reichsmark verkauft. Abzüglich der Provision Cassirers blieben Slevogt 2.470 Reichsmark.<sup>42</sup> Manche Gemälde verkauften sich erst nach einiger Zeit. So beispielsweise der *Große Lachs*.<sup>43</sup> Gemalt 1923, wird das Bild zunächst von der Münchener Galerie Tannhauser angeboten, geht dann an Slevogt zurück. Als Nächster versucht Gutbier mit der Galerie Ernst Arnold in Dresden sein Glück und bietet es mit 8.000 Reichsmark an, zeitweise scheint es dann wieder im Atelier Slevogts zu sein bzw. kommt im Dezember 1930 von der Gemäldegalerie Carl Nicolai, Berlin, wieder zurück ins Atelier. Am 14. Februar 1931 wird das Gemälde für Gerstenberger in Chemnitz abgeholt, dort bekundet Wilhelm Grosshennig Interesse und bietet 4.500 Reichsmark an.<sup>44</sup> Letztlich scheint er dann doch kein Interesse gehabt zu haben, denn der *Große Lachs* geht zurück an den Künstler und verbleibt im Nachlass.<sup>45</sup> Im Vergleich zu diesen Preisen wird deutlich, wie lukrativ dagegen Porträtaufträge mit Abnahmegarantie der Berliner High-Society waren. Eine Porträtanfrage eines Konsuls am 8. April

Soll				Haben			
Konto-Auszug				Privat-Konto			
1924	An Schnupmann f. Oefen	65.08		1924	Ver Verkt. 6. Zeichg.	300	M
	" bar in Noten	100	093.34		" Grünberg Wak-Wak	50	
	" Mendelssohn & Co.		10007.43		" " Liederbach	25	
	" bar in Noten	10.1000	1250		" Restbezahlung für		
	" " 100+500+200.-		800		Stilleben "Orchideen"	200	
	" " in Noten u. Fra.	215	155.95		" Zeichng. zur		
	" Scheck a/Breslau		7082.50		" "Zauberflöte"	3000	
	" bar i/Pfund-Dev.	1250	5250		"13 Aquarelle aus Mor-		
	" " a/ 9.4.24.		1000		dersey a 300	3900	
	" " a/Dr. Finckler	15.4.24.	2000		"Stilleben "Feldblumen"	1200	
						3675	36435
					"Zeichng. zu Alice	150	
					"Zeichng. Flieg. Genies	100	
					"4 Aquarelle Trabrennen	2000	
					"Rad u. Überfallner Reiter	45	
					"Löwenüberfall	40	
					"Bankes Geist	20	
					"Probedruck Don Giovanni	50	
					"7 Rad. u. Lithogr. 28cks.		
					Kunstverein	360	
					"Aquarell "Lederstrumpf"	200	
	Uebertrag		38999.21		Uebertrag	M	39400

7 | Kontoauszug von Max Slevogts Konto bei Cassirer aus dem Jahr 1924. LBZ, Landesbibliothek Speyer, Nachlass Max Slevogt N 100

1932 wird mit 7.000 Reichsmark notiert, die von Friedrich Schmidt-Ott, unter anderem Ehrenmitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften, mit 6.000 bis 7.000 Reichsmark.<sup>46</sup> Die Preise während der deutschen Hyperinflation sind hier ausgeklammert. Eine Preisaufstellung von Bruno Cassirer vom 23. Mai 1923 gibt allein für ein einziges Aquarell 2 Millionen Mark an. Ein üblicher Preis wäre für Aquarelle je nach Motiv, Ausführung und Größe im Schnitt 100 bis 300 Mark bzw. Reichsmark gewesen.<sup>47</sup> Aus den Aufzeichnungen geht auch hervor, dass Slevogt zumindest versuchte, einen Überblick zu behalten, wo sich welche Gemälde befanden. Denn es existieren auch Aufstellungen über Werke, die gerade bei Cassirer oder anderen Galeristen zum Verkauf sind, in Ausstellungen gezeigt oder als Konvolut von Grafiken für einen Verkauf an Privatpersonen zusammengestellt werden; darüber hinaus finden sich Angaben über Überarbeitungen oder Fertigstellungen von Aufträgen, Adressen von Käufern etc. So entfaltet sich also auch in den überlieferten Rechnungsbüchern ein Fundus an Provenienzen, der zugleich Slevogts hervorragende Vernetzung in den Berliner Kreisen aufzeigt.

3. Weitere Quellen: Notizbücher mit Adressen, ein Taschenkalender, Nachlasslisten  
Im Nachlass sind zudem noch wenige Notizbücher mit Adressen, Verkäufen mit Preisnotizen oder allgemeinen Aufzeichnungen überliefert. Auch sind in vielen Skizzenbüchern Seiten mit Notizen zu finden. Ebenso hat sich Slevogts *Taschenkalender* aus dem Jahr 1930<sup>48</sup> erhalten oder etwa die bereits erwähnte, nach seinem Tod von seinem Sohn Wolfgang erstellte *Nachlass-Liste* mit den Werken, die bei der Familie verblieben sind. Diese Werke wurden von diesem dann entsprechend mit einem Nachlasstempel und der in der Liste aufgeführten Nummer gestempelt. Auch Slevogts eigener Besitz, unter anderem seine kleine Kunstsammlung, wurde in einer Liste erfasst, laut Bezeichnung für den Abschluss einer Versicherung.<sup>49</sup>  
4. Anmerkungen zu Slevogts Konten und seiner Buchhaltung  
Ob die Bilderlisten und die Rechnungsbücher möglicherweise in erster Linie schlichtweg für das Finanzamt erstellt werden mussten, bleibt unklar. Dass sich Slevogt nur un-





9 | Renato BORSATO: *Grande Azalea – pagina rosa* (Große Azalee – rosa Seite), 2006. Öl auf Leinwand, 120 × 150 cm. Sammlung Caterina Borsato

Gedächtnisstütze und persönliche Dokumentation gedient hat – auch im Hinblick auf die im Verlauf der Zusammenarbeit mit World House Galleries für den Export nach den USA vorgesehenen Werke. Uns gibt es zuallererst eine Vielzahl von Hinweisen auf Gemälde, von denen wir keine Spur mehr hatten oder von denen wir noch nicht einmal wussten, dass sie existieren, und es gibt uns – auch unter Berücksichtigung der Möglichkeit seiner Lückenhaftigkeit – eine weit vollständigere Idee von der Arbeit eines jungen Künstlers in der Zeit seiner ersten durchbrechenden Erfolge. So können wir nicht nur den Umfang des Werkes in diesen Jahren besser einschätzen und den Nachweis der Existenz einzelner Werke führen, sondern auch Verkäufe nachweisen, zumindest die Ersterwerber bestimmen und kennen dazu – zumindest zum Teil – auch die von ihm erzielten Verkaufspreise.

Um einige erste Ergebnisse aufzuweisen, sei hier zunächst auf die beispielhaft ausgewählte, abgebildete Doppelseite (Abb. 8) eingegangen: Die Positionen 4, 5, 6 in der nicht weitergeführten neuen Nummerierung, wie auch drei weitere, wenig darüber stehende Positionen, sind Werke, die 1957 in der Ausstellung *Premio San Fedele* außerhalb des Wettbe-

werbs der Jury ausgestellt gewesen sind, darunter auch das Gemälde *Autunno nel granturco* (Abb. 4).<sup>45</sup> In der drittletzten Zeile von Seite 6 und auf dem auf der rechten Seite (Seite 7) eingeklebten Blatt sind die Gemäldeankäufe für die Sammlung Boschi vermerkt, die bis heute das Zentrum der „casa museo“ in Mailand bildet.<sup>46</sup> Auf Seite 7 lassen sich unter den Nummern 1 bis 4 auf dem eingeklebten Zettel die vier im Katalog der XXIX Biennale 1958 aufgeführten Gemälde nachweisen.<sup>47</sup> Ein im Archiv des Künstlers erhaltenes Foto des Ausstellungsraums allerdings beweist, dass das an die Sammlung Boschi gegangene Bild *Il vento nel canneto* in der Ausstellung durch ein anderes Gemälde – wohl derselben Maße – ersetzt worden ist, das Borsatos Garten zeigt. Gelegentlich finden sich kleine, persönliche Anmerkungen in Klammern wie das: „il più bello della serie“ („Das schönste der Serie“, Seite 6) zu einem Gemälde des *Premio San Fedele* mit dem Titel *Fiori sull’acqua*, das ein Conte Donà delle Rose erworben hat, mit einem Bildthema, das an Monets *Seerosen* erinnert, von dem uns aber heute kein einziges Beispiel mehr bekannt ist (auch nicht als Foto!). Für *Inverno alla costa* (Winter an der Küste), wahrscheinlich ein französisches Motiv,



10 | *Ricordo la Sicilia* (Ich erinnere Sizilien), 2011. Öl auf Leinwand, 120 × 150 cm. Sammlung Caterina Borsato

ausgestellt auf der Biennale 1958, vermerkt der Maler neben dem Eintrag unten auf der Seite nur „Hamburg“ – es zeigt auch dies den persönlichen, nicht-wissenschaftlichen Charakter des Dokuments: der schwer verständliche Name des offenbar deutschen Käufers des Gemäldes scheint dem Künstler nicht mehr präsent gewesen zu sein und so hat er einfach nur die Stadt seiner Herkunft als Gedächtnisstütze eingetragen.

Aus den wechselnden, sich aneinanderreihenden Informationen sind des Weiteren zu nennen: Informationen zu den Bildern, die der Arzt Edouard Garde erworben hat, der den jungen Künstler während seiner frühen Paris-Aufenthalte in seiner Wohnung beherbergt hatte<sup>48</sup> und mit dem auch der sich über viele Jahre erstreckende Schriftverkehr vorliegt; Anmerkungen zu Gemälden, die auch auf frühere, erste Versuche der Recherche hin nicht mehr auffindbar waren, wie diejenigen des Hotel Savoy in London.<sup>49</sup> Unter der Vielzahl der bisher wenig beachteten frühen Verkäufe ins Ausland springen mit unerwarteter Intensität die Verkäufe an amerikanische Kunden beziehungsweise in die USA ins Auge, von denen wir bisher nur vom Hörensagen wussten. Das ist

wohl auch ein Zeichen dafür, wie sehr Venedig-Reisen nun jenseits des Atlantiks wieder an Attraktivität gewonnen hatten. Ein Beispiel unter vielen ist das im Verzeichnis zusammen mit zwei weiteren Werken unter dem Eintrag *Storia di Ustica (strada verso il mare)* (Geschichte von Ustica [Straße zum Meer]) geführte Gemälde der Sammlung H. B. Schönborg, New York,<sup>50</sup> von dem auch eine Postkarte gedruckt wurde und das unter dem Titel *Ustica, verso il mare*, veröffentlicht ist.<sup>51</sup>

Ein besonderes, vielbeachtetes Ereignis in der Stadt in der Lagune war die Ausstellung von Gemälden sieben junger italienischer Maler in der die Piazza San Marco gegenüber der Markus-Basilika abschließenden *Ala Napoleonica* im Jahr 1960. Die Verkäufe aus dieser Ausstellung sind auf Seite 14 dokumentiert.<sup>52</sup> Mit seiner Vielzahl weiterer, noch nicht interpretierter Informationen weckt das Dokument auch das Bedürfnis nach weiteren Nachforschungen und die Neugier, unbekannte oder in ihrem jetzigen Standort uns nicht mehr bekannte Gemälde jener Zeit auch materiell wiederaufzufinden und bei ihren heutigen Eigentümern zu lokalisieren. Von großer Bedeutung für die Kunstmarktforschung ist, dass





2 | Waldemar OTTO: *Kleine Gebeugte* (= WV123), 1970–72, auf der Plinthe hinten rechts signiert „WO“ (ligiert), daneben Stempelnnummerierung „3/6“. Bronze, 54,4 cm (Plinthe circa 12 × 23 cm). Privatbesitz, drittes von sechs Exemplaren



3 | Die ersten drei Arbeiten, mit denen Waldemar Otto seine ›Werkliste‹ 1992 begann; Bildzitat aus: AUSST.-KAT. BREMEN 2009, 95, Nr. WV301 bis WV303



nomen ein umfangreiches auftragsgebundenes Werk – Waldemar Otto war ein auffallend produktiver Künstler. Bemerkenswert ist, dass erstmals mit dem Bremer Ausstellungskatalog von 2009 Ottos Anfänge miterfasst wurden. In seinen Berliner Jahren hatte er vor allem auch an Kirchenausstattungen mitgearbeitet;<sup>7</sup> er war Sohn eines evangelischen Pfarrers.<sup>8</sup> Der Bremer Ausstellungskatalog betont: „In seinem Frühwerk, das im Werkverzeichnis dieses Buches zum ersten Mal präsentiert wird, gibt es daher nebeneinander Auftragsarbeiten für die Kirche und ein sich seit der Mitte der 1950er Jahre entwickelndes autonomes Œuvre.“<sup>9</sup> Da Waldemar Otto durchweg alle vor 1960 entstandenen Arbeiten nicht als sein „gültiges Œuvre“ ansah, hat er es auch bei seinen früheren Ausstellungen vermieden, sie mit zeigen zu lassen.<sup>10</sup> Es ist hier nicht der Ort, die künstlerische Entwicklung des Bildhauers zu skizzieren. Soviel sei gesagt, dass er seit 1984 als eines seiner „Basismotive“ die sogenannten „Sockeltorsi“<sup>11</sup> (Abb. 1) entwickelte, die er seitdem in verschiedenen Varianten durchspielte. Torsi an sich sind seit den 1960er Jahren im Werk von Waldemar Otto vertreten.

Später erarbeitete sich Otto eine andere Oberflächenästhetik, die mit einem komplett veränderten Werkprozess einherging: Die Figuren wurden nicht mehr klassisch aufgebaut, wodurch – wie etwa noch bei der *Kleinen Gebeugten*<sup>12</sup> (Abb. 2) zu Anfang der 1970er Jahre – die ›Handschrift‹ des Künstlers an der Oberfläche erkennbar blieb, sondern er bevorzugte zunehmend eine glatte Guss Haut. Dafür entwickelte er zusammen mit der Werkstatt für Bronzeguss Lothar Rieke in Worpsswede eine Variante des Wachsausschmelzverfahrens, bei der nunmehr für ihn extra hergestellte Wachsplatten den Ausgangspunkt für seinen schöpferischen Prozess bildeten.

„Der Bildhauer hat einige Male angefangen, über sein Werk Buch zu führen. Seit 1992 gibt es ein von ihm gepflegtes Verzeichnis all seiner autonomen Werke (hier: Werkliste). Seit jenem Jahr gibt es somit für diesen Teil des Œuvre eine präzise Auflistung von Modellen und Auflagen.“<sup>13</sup>

Ottos ›Werkliste‹ beginnt mit der Darstellung einer Aphrodite (WV301), gefolgt von zwei Varianten (WV302 und WV303) einer tanzenden Bacchantin (Abb. 3). Es mag Zufall sein, dass die Skulpturen die lebensbejahende, ja lebensfrohe Einstellung des Künstlers zum Ausdruck bringen.

Greifen wir mit Hilfe des Bildzitates „Eine Seite aus Waldemar Ottos Werkliste“ heraus (Abb. 4), wie sie als Abbildung im Bremer Ausstellungskatalog abgedruckt ist. Diese seit 1992 geführte Liste enthält keine Preisangaben; sie waren bei meinem Besuch in Worpsswede getrennt notiert. Den darin aufgenommenen Arbeiten weist Otto eine fortlaufende Werknummer zu und visualisiert sie jeweils mit einer Skizze (zum

5 | Die Arbeiten Nr. 74 bis 76 aus Waldemar Ottos ›Werkliste‹; Bildzitat aus: AUSST.-KAT. BREMEN 2009, 107, Nr. WV370 bis WV372