



*Der Preis der Kunst. Atelier — Markt — Museum. Eröffnungsworkshop des Forums Kunst und Markt.* Bénédicte Savoy / Dorothee Wimmer, Forum Kunst und Markt, Fachgebiet Kunstgeschichte, Technische Universität Berlin, 20.10.2012.

Reviewed by Stephanie Tasch  
Published on H-Soz-u-Kult (March, 2013)

## Der Preis der Kunst. Atelier - Markt - Museum. Eröffnungsworkshop des Forums Kunst und Markt

Welchen Preis hat die Kunst? Welche externen Faktoren determinieren den Marktwert, und gibt es jenseits der ökonomischen Mechanismen von Angebot und Nachfrage einen gleichsam intrinsischen Wert des Kunstwerks, und wie wäre dieser zu definieren? Der Eröffnungsworkshop des von Bénédicte Savoy und Dorothee Wimmer am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der Technischen Universität Berlin gegründeten Forums Kunst und Markt stand unter dem Titel „Der Preis der Kunst. Atelier – Markt – Museum“. In ihrer Einführung skizzierte DOROTHEE WIMMER die Ziele des Forums ebenso multiperspektivisch wie historisch weit gespannt als „die systematische Untersuchung der Marktbedingungen und -mechanismen von Kunstproduktion, -handel und -rezeption seit Beginn der Moderne. In einer Vernetzung der Aktivitäten, Forschungen und Institutionen zum Themenfeld Kunstmarkt sollen die Praktiken, Techniken und Theorien der zunehmenden Ökonomisierung der Künste seit Beginn der Moderne erforscht und in Workshops, Tagungen sowie Vorträgen zur Diskussion gestellt werden“. Bei diesem ersten, bereits sehr gut besuchten Workshop sollte daher der Frage nachgegangen werden, „in welcher Form im „System Kunstmarkt“ Museen, Akademien und Kunstvereine, Auktionshäuser und Galerien, Kunstmessen und die Forschungs- sowie Presseinstitutionen die Preisgestaltung(en) von Kunstwerken formen und transformieren“.

Erfreulich war die Bandbreite der vielfach von NachwuchswissenschaftlerInnen präsentierten Vorträge, die sich dem Phänomen des Marktes und der wertschöpfen-

den oder gestaltenden Mechanismen seit dem 18. und bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts zuwandten, wobei der Fokus weniger auf der Beobachtung der Marktentwicklung ausgewählter Künstler lag, sondern in der Beschreibung des jeweils konstitutiven, historisch-politischen Umfeldes.

SARAH SALOMON (Berlin) untersuchte unter dem Titel „Kunst und Kommerz – Das Kunstwerk als Ware im Paris des Spätabsolutismus“ das Spannungsverhältnis zwischen dem Handelswert und dem Kunstwert des Objekts in Paris vor der Französischen Revolution. War der Wert der Kunst zuvor an das staatliche Interesse an einer starken Nationalkunst geknüpft und durch die akademischen Ästhetik-Diskurse legitimiert, wurde er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend über den Kunstmarkt und seine Akteure bestimmt, eine Entwicklung, die Salomon als stärkere Bedrohung für das System „Akademie“ beschrieb als jede anti-akademische Kritik. Einer der wichtigsten Akteure dieser Entwicklung war Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748- 1813), der zu den bekanntesten und angesehensten Kunsthändlern der französischen Hauptstadt gehörte und sich seit den 1770er-Jahren vor allem durch den Handel mit niederländischen Meistern und den Verkauf bedeutender Privatsammlungen einen Namen gemacht hatte. Le Brun vereinte als Sproß einer einflussreichen Pariser Künstlerfamilie und ausgebildeter Maler theoretisches und praktisches Wissen, das er als Händler nutzen konnte. Als Kenner sowohl der Kunst wie des Betriebs verarbeitete Le Brun seine Kenntnisse und Ansichten zur Malerei, ihren Kunst- und

Handelswert etwa in einem „De la valeur réelle et mercantile des tableaux et sculptures“ betitelten Abschnitt zum Vorwort eines Verkaufskatalogs (1780). Der Blick auf die Tätigkeit des Kunsthändlers Jean-Baptiste Pierre Le Brun ermöglichte Salomon einen einmaligen Zugang zur Entwicklung des Pariser Kunstmarktes und der Frage der Bewertung von Kunst vor den Umbrüchen der Französischen Revolution.

Handelte es sich bei Le Brun um den Handel mit zum Verkauf bestimmter Ware, deren Zusammensetzung auch interessante Rückschlüsse auf die Geschichte des Käufergeschmacks der Epoche zulässt, stand im Zentrum von BÉNÉDICTE SAVOYS (Berlin) Überlegungen ein ebenfalls transitorischer, aber in seiner Zusammensetzung historisch einmaliger Bestand. Anfang 1810 wurde im napoleonischen Frankreich gesetzlich festgelegt, dass der gesamte Kunstbesitz aller staatlichen Museen systematisch inventarisiert werden sollte. Ein Inventar wurde angelegt, in den darauffolgenden drei Jahren unter anderem von der Verwaltung des Musée Napoléon (Louvre) ausgefüllt und von externen Experten, d.h. Kunsthändlern bewertet. Bekanntlich waren zu diesem Zeitpunkt im Louvre all diejenigen Kunstwerke versammelt, die Frankreich ab 1794 in den eroberten Gebieten von den Niederlanden bis Italien über Deutschland, Österreich etc. beschlagnahmt hatte, „eine Art Meta-Museum der europäischen Kunstgeschichte“ (Savoy). „Symbolisches Kapital? Preise im Louvre um 1800“ lautete folglich die Fragestellung, die anhand dieses einzigartigen Bestandes das Inventar mit seiner Kategorie „Preis“ als unschätzbare Quelle für die Geschichte der Wertschätzung von Künstlern und Kunstobjekten, im materiellen wie immateriellen Sinne, verstand.

Im Bereich der staatlich gelenkten Feststellung des Wertes von Kunstwerken blieb auch ROBERT SKWIRBLIES (Berlin), dessen Beitrag zur „Staatliche Schätzung von Kunstwerken im Regno Italico, im Kirchenstaat und in Preußen 1805 bis 1830“ die komplexen Parameter der Preisfindung bei bilateralen öffentlichen An- und Verkäufen im frühen 19. Jahrhundert vorstellte. Diese betrafen grundlegende ökonomische Fragen wie Währungskorrelationen, aktuelles Börsengeschehen und Zustand der öffentlichen Finanzen ebenso wie die offenbar zeitlosen Themen der umstrittenen oder unklaren Geldwertfeststellungen der Kunstwerke selbst, einschließlich gutachterlicher Stellungnahmen von Gelehrten, Händlern oder Beamten, sowie die keineswegs feststehenden Bedarfs- und Geschmacksfragen. Der Kunsttransfer zwischen Italien und Preußen zwischen napoleonischer und Restaurationszeit war dabei von einer ge-

genläufigen Bewegung gekennzeichnet, die sich durch Verstaatlichung, Veräußerung und Ausfuhr auf der einen und Erwerbungen zum Aufbau eines Kunstmuseums auf der anderen auszeichnete. Dennoch konnten anhand der faktisch dichten Beschreibung auf der Basis der erhaltenen Quellen trotz der Unterschiede der staatlichen Verfasstheiten Parallelen im Vorgehen festgestellt werden.

Nach Preußen, genauer nach Berlin, führte auch ANNA AHRENS' (Berlin) Vortrag zum Thema „Berlins erste Kunsthalle – internationale Gegenwartskunst zum Gucken und zum Kaufen“. Im Sommer 1853 hatte der Kunsthändler Louis Friedrich Sachse (1798-1877) eine „permanente Gemäldeausstellung“ in Berlin eröffnet und damit dem Hauptstadtpublikum erstmals internationale Gegenwartskunst in wechselnden Exponaten an einem ständigen Ort präsentiert. 1865, nach zwölfjähriger Tätigkeit, zog die „Firma L. Sachse & Co.“ Bilanz und veröffentlichte eine Künstlerliste, in der in alphabetischer Reihenfolge sämtliche ausgestellten Künstler mit der Anzahl ihrer Werke und den dazugehörigen Preisen vorgestellt wurden: Gut 4.000 Exponate von 1.207 Künstlern annähernd aus dem gesamten europäischen Raum und den USA waren in Berlin gezeigt worden. Die Liste wird damit zur wichtigen Quelle für die Erforschung der Preisbildung – damaliger – Gegenwartskunst auf dem freien Markt. Ahrens' Untersuchung der Berliner Kunsthandlung Sachse zeigte die zunehmende Institutionalisierung, aber auch die internationale Ausrichtung des Kunsthandels seit Mitte des 19. Jahrhunderts auf und verwies auf die damit verbundene Schaffung neuer Absatzmöglichkeiten für viele Künstler.

MARIA OBENAU (Berlin / Dresden) blieb mit ihren Ausführungen zur „Preisentwicklung auf dem deutschen Kunstmarkt während des Ersten Weltkrieges“ beim deutschen Kunsthandel und eröffnete den Blick auf die Konsequenzen weltpolitischer und ökonomischer Entwicklungen auf die staatliche Steuerung des Marktes. Ausgangspunkt war der lebhaft internationale Kunstmarkt während des Ersten Weltkriegs, der zugleich eine Krisenzeit des deutschen Kunsthandels war: Die deutsche Währung hatte während des Krieges an Kaufkraft eingebüßt, so dass auf der einen Seite der Kunstmarkt für Käufer aus dem Ausland besonders anziehend war, andererseits aber den deutschen Händlern und Sammlern die finanziellen Mittel fehlten, Meisterwerke zu erwerben. Große Auktionen deutscher Versteigerer wie Cassirer & Helbing in Berlin erregten in der Öffentlichkeit „ein ungewöhnliches Aufsehen“. Die Fach- wie Tagespresse begleitete diesen „Ausverkauf“ bedeutender Privatsammlungen, wobei die Wahrnehmung der Verkäufe großer

privater Sammlungen in der Öffentlichkeit einen fließenden Übergang in die öffentliche Debatte um den Schutz eines als national wertvoll erklärten Kulturerbes vor der Abwanderung ins Ausland erfuhr.

LYNN ROTHER (Berlin) ergänzte diese Beschreibung des Marktgeschehens in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihren Ausführungen zu „Großen Sammlungen als Phänomen des internationalen Kunstmarktes der 1920er und 1930er Jahre“. Am Beispiel des Verkaufs der Wiener Sammlung des Dr. Alfred Figdor lassen sich die Mechanismen des Auktionsmarktes der Weimarer Republik im Hinblick auf das besondere Phänomen der Großsammlung präzise nachzeichnen: In den 1920er- und 30er-Jahren standen viele große und über viele Jahre zusammengetragene Kunstsammlungen in Europa zur Disposition, die nur in den seltensten Fällen en bloc für die öffentliche Hand gesichert werden konnten. Im Kunsthandel, speziell in einer Auktion, stellte sich vor allem die Taxierung als große Herausforderung für die Verwertung der zum Teil mehrere Tausend Objekte umfassenden Sammlungen dar. Risiken und Chancen der Auflösung einer solchen Sammlung, die Möglichkeiten der Vermarktung als Konvolut oder herausragender Einzelobjekte, lässt sich im Vergleich der Schätzungen von Sachverständigen vor den Auktionen mit den Versteigerungserlösen ermitteln, wobei die komplexe Finanzierung eines solchen natürlich auch spekulativen Verkaufs, etwa durch Konsortien von Kunsthändlern und Finanziers, Rückschlüsse auf den inzwischen erreichten Grad der Ausdifferenzierung des Kunstmarktes zulässt.

Spielten in den vorherigen Beiträgen staatliche Eingriffe in den Kunstmarkt, sei es durch Erwerbungen der öffentlichen Hand und der Unterschutzstellung national wertvoller Kulturgüter eine Rolle für die Entwicklungen auf dem Kunstmarkt, präsentierte MEIKE HOFFMANN (Berlin) Beitrag zur Verwertung der als „entartet“ deklarierten Moderne ein Beispiel der Unterordnung des Kunsthandels unter die ideologischen Maximen eines Unrechtsregimes. „Wir wollen versuchen, noch Geld mit dem Mist zu verdienen“ (Joseph Goebbels). Handel mit „Entarteter Kunst“ im „Dritten Reich“ rekapitulierte die „Sicherstellung“ von mehr als 21.000 Werke moderner Kunst in Museen im Deutschen Reich im Sommer und Herbst 1937 sowie ihren anschließenden Verkauf (und ihre teilweise Zerstörung) vom Frühjahr 1938 bis etwa 1942 mit dem Ziel der Einnahme dringend benötigter Devisen durch Verkäufe ins Ausland. Zu konstatieren ist eine Preisbildung durch Aussonderung und gelenkten Verkauf, einerseits per Auktion im Sommer 1939 in der Luzerner Galerie Fischer, andererseits durch eine

Gruppe von vier systemkonformen Kunsthändlern mit Auslandskontakten (Karl Buchholz und Ferdinand Möller aus Berlin, Hildebrand Gurlitt aus Hamburg und Bernhard A. Böhmer aus Güstrow). Die angebotenen Kunstwerke, vor allem der deutschen Künstler, verfügten zu diesem Zeitpunkt nur zum Teil über einen internationalen Markt. Die Quellenlage erlaubt es hierbei, die Vorlieben und Verkaufsstrategien der Händler ebenso nachzuvollziehen wie die Wege vieler der beschlagnahmten Kunstwerke, die sukzessive in der Datenbank der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ der FU Berlin publiziert werden.

HARRIET HÄUßLER (Berlin) berichtete zum Abschluss über „Die Gründung der Kölner Kunstmesse 1967 und ihre Auswirkung auf die Preise zeitgenössischer Kunst“ und leitete damit zu den Entwicklungen auf dem Kunstmarkt der Nachkriegszeit über, der in zukünftigen Workshops des Forums Kunst und Markt sicherlich noch weitere Aufmerksamkeit erfahren wird. Betrachtet man die aktuellen Rekordpreise für deutsche Kunst der Nachkriegszeit, sieht Häußler einen der grundlegenden Schritte zu dieser Entwicklung in der Gründung des „Vereins progressiver deutscher Kunsthändler“ im Jahr 1966, der ein Jahr später unter der Leitung von Hein Stünke und Rudolf Zwirner eine Messe für zeitgenössische Kunst folgte. Anhand einer präzisen Rekonstruktion der Preisfindung für eine Installation von Joseph Beuys' „The Pack (Das Rudel)“, die explizit im Vergleich mit gleichzeitigen Werken der amerikanischen Gegenwartskunst von Warhol oder Rauschenberg taxiert und vermittelt wurde, wird hier die Ausrichtung des Marktes für Gegenwartskunst in Deutschland an kommerziell bereits erfolgreiche internationale Künstler deutlich. Das im Westdeutschland der Nachkriegszeit neue Format der Messe für Gegenwartskunst erlaubte den Akteuren des Kunstmarktes, Galeristen wie Sammlern (und mutmaßlich auch Kunstlern), eine internationale Marktbeobachtung in Echtzeit.

Der Eröffnungsworkshop des Forums Kunst und Markt bot im trotz strahlenden Altweibersommerwetters sehr gut gefüllten Senatssitzungssaal der TU Berlin einen in allen Aspekten spannungsreichen öffentlichen Auftakt zur Arbeit des Forums. Historisch breit angelegt und thematisch in die Tiefe arbeitend, ließ sich erkennen, dass man in Berlin mit der bewusst allgemeinen Setzung „Kunst und Markt“ im besten Sinne ambitioniert das Ziel verfolgt, dem facettenreichen Thema Kunstmarkt in seiner Ausdifferenziertheit von Akteuren und Schauplätzen und der notwendig transnationalen Ausrichtung die nötige wissenschaftliche Aufmerksamkeit zu widmen. Für weitere Workshops sind stärkere thematische oder histo-

rische Engführungen ebenso vorstellbar wie das hier vorgeführte Umkreisen übergreifender Phänomene in der Geschichte des Kunstmarktes oder die Beteiligung internationaler KollegInnen; zweifellos aber hat das Forum Kunst und Markt sich mit dieser ersten Veranstaltung als Gesprächspartner für die historische Forschung zum Kunstmarkt und zum Kunsthandel etabliert.

**Konferenzübersicht:**

Dorothee Wimmer und Bénédicte Savoy (Berlin): Begrüßung und Einführung

*Sektion 1: Wege in die Moderne*

Moderation: Johannes Nathan (Berlin/Zürich)

Sarah Salomon (Berlin): Kunst und Kommerz – Das Kunstwerk als Ware im Paris des Spätabsolutismus

Bénédicte Savoy (Berlin): Symbolisches Kapital ? Preise im Louvre um 1800

Robert Skwirblies (Berlin): Staatliche Schätzung von Kunstwerken im RegnoItalico, im Kirchenstaat und in

Preußen 1805-1830

Anna Ahrens (Berlin): Berlins erste Kunsthalle – internationale Gegenwartskunst zum Gucken und Kaufen

*Sektion 2: Preise – Presse -Publikum*

Moderation: Patrick Golenia (Berlin)

Maria Obenaus (Berlin/Dresden): Die Preisentwicklung auf dem deutschen Kunstmarkt während des Ersten Weltkrieges

Lynn Rother (Berlin): Große Sammlungen als Phänomen des internationalen Kunstmarktes der 1920er und 30er Jahre

Meike Hoffmann (Berlin): „Wir wollen versuchen, noch Geld mit dem Mist zu verdienen“ (Joseph Goebbels). Handel mit „Entarteter Kunst“ im „Dritten Reich“

Harriet Häußler (Berlin): Die Gründung der Kölner Kunstmesse 1967 und ihre Auswirkung auf die Preise zeitgenössischer Kunst

*Abschlussdiskussion*

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

**Citation:** Stephanie Tasch. Review of , *Der Preis der Kunst. Atelier—Markt—Museum. Eröffnungsworkshop des Forums Kunst und Markt*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. March, 2013.

**URL:** <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=38744>

Copyright © 2013 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.