

Der Preis der Kunst

Atelier – Markt - Museum

Eröffnungsworkshop des Forums Kunst und Markt am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Technische Universität Berlin

Hauptgebäude der TU Berlin, Senatssitzungssaal H 1035

20. Oktober 2012



- Abstracts -

Sarah Salomon Kunst und Kommerz – Das Kunstwerk als Ware im Paris des Spätabsolutismus

Bénédicte Savoy Symbolisches Kapital? Preise im Louvre um 1800

Robert Skwirblies Staatliche Schätzung von Kunstwerken im Regno Italico, im Kirchenstaat und in Preußen 1805 bis 1830

Anna Ahrens Berlins erste Kunsthalle – internationale Gegenwartskunst zum Gucken und zum Kaufen

Maria Obenaus Die Preisentwicklung auf dem deutschen Kunstmarkt während des Ersten Weltkrieges

Lynn Rother Große Sammlungen als Phänomen des internationalen Kunstmarktes der 1920er und 1930er Jahre

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

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

Sarah Salomon

Kunst und Kommerz – Das Kunstwerk als Ware im Paris des Spätabstulismus

Ein besonders interessanter Aspekt der Kunstentwicklung in Paris vor der Französischen Revolution ist das extreme Spannungsverhältnis zwischen dem Handelswert und dem Kunstwert des Objekts. War der Wert der Kunst bislang fest an das staatliche Interesse an einer starken Nationalkunst geknüpft und durch die akademischen Ästhetik-Diskurse legitimiert worden, wurde er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend über den Kunstmarkt und seine Akteure bestimmt, eine Entwicklung, die das staatliche Akademiesystem in weitaus stärkerem Maße gefährdete als jede Gegenakademie.

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. Besonders durch den Handel mit niederländischen Meistern und den Verkauf bedeutender Privatsammlungen hatte er sich seit den 1770er Jahren einen Namen gemacht. Als Spross einer einflussreichen Pariser Künstlerfamilie zunächst als Maler ausgebildet, hatte Le Brun sich von Kindheit an ein immenses theoretisches und praktisches Kunstwissen aneignen können, bevor er als Kunsthändler tätig wurde. Er war demnach nicht nur Händler, sondern auch Kunstkenner und veritabler „Insider“ des zeitgenössischen Kunstbetriebs. Seine Kenntnisse und Ansichten zur Malerei, ihrem Kunst- und Handelswert, verarbeitete Le Brun zudem in schriftlicher Form, beispielsweise in einem „De la valeur réelle et mercantile des tableaux et sculptures“ betitelten Abschnitt zum Vorwort eines Verkaufskatalogs (1780). Hier zog der erfolgreiche Kunsthändler und Kenner der Szene Bilanz zur Entwicklung des zeitgenössischen Kunstmarkts. Nicht zuletzt aufgrund dieser schriftlichen Zeugnisse gewährt der Blick auf die Tätigkeit des Kunsthändlers Jean-Baptiste Pierre Le Brun einen einmaligen Zugang zur Entwicklung des Pariser Kunstmarktes und der Frage der Bewertung von Kunst vor den Umbrüchen der Französischen Revolution im späten 18. Jahrhundert.

Sarah Salomon ist seit 2010 Promotionsstipendiatin der Stiftung der Deutschen Wirtschaft (SDW). Betreut durch Bénédicte Savoy schreibt sie an der TU Berlin eine Doktorarbeit über das künstlerische Leben im spätabstulistischen Paris jenseits der *Académie royale de peinture et de sculpture*. Ihr durch die Studienstiftung des Deutschen Volkes gefördertes Studium der Kunstgeschichte sowie der französischen und deutschen Literaturwissenschaften in Freiburg, Paris und an der FU Berlin schloss sie 2008/2009 unter der Betreuung von Thomas W. Gaehtgens mit einer Magisterarbeit zur architektonischen und kulturpolitischen Bedeutung des *Collège des Quatre-Nations* (1662-1671) von Louis Le Vau ab. Seit 2010 ist Sarah Salomon Mitglied des Deutsch-Französischen Doktorandenkollegs *Unterschiede denken – Penser les différences* und freie Mitarbeiterin des DFG-Projekts *ArtTransForm – Transnationale Künstlerausbildung zwischen Frankreich und Deutschland, 1793-1870*.

Publikationen:

Kommentare zu Quatremère de Quincy und Paul Valéry, in: K. (Hrsg.): *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte, 1750 - 1950*, hg. von Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy, Berlin, Reimer, 2010.

Mehrere Beiträge in: *Pariser Lehrjahre – ein biographisches Lexikon deutscher Maler in Paris 1793 - 1843*, hg. von France Nerlich und Bénédicte Savoy, Berlin, De Gruyter, erscheint im Herbst 2012.

Kontakt: sarah.e.salomon@gmail.com

Bénédicte Savoy

Symbolisches Kapital? Preise im Louvre um 1800

Anfang 1810 wurde im napoleonischen Frankreich per Gesetz festgelegt, dass der gesamte Kunstbesitz aller staatlichen Museen systematisch inventarisiert werden sollte. Ein Inventar wurde angelegt und mit Blankoseiten gedruckt, die in den darauffolgenden drei Jahren u.a. von der Verwaltung des Musée Napoléon (Louvre) sorgfältig ausgefüllt wurden. Damals waren im Louvre all diejenigen Kunstwerke versammelt, die Frankreich ab 1794 in allen von ihm eroberten Gebieten von den Niederlanden bis Italien über Deutschland, Österreich etc. beschlagnahmt hatte: eine Art Meta-Museum der europäischen Kunstgeschichte. Das Inventar war nach Schulen geordnet, jede Seite in Spalten unterteilt: Inv.-Nr., Künstlername, Kurzbeschreibung, Provenienz, Masse, geschätzter Preis des Werks, geschätzter Preis des Rahmens, aktueller Standort, Bemerkungen.

Dadurch, dass sich zu diesem Zeitpunkt (1813) so gut wie **alle** antiken und nachantiken Kunstwerke, die von der europäischen Kunstgeschichte bis dahin rezipiert worden waren, im Louvre versammelt fanden, bietet das Inventar mit seiner Kategorie "Preis" eine unschätzbare Quelle für die Geschichte der Wertschätzung von Künstlern und Kunstobjekten, im materiellen (finanziellen), aber auch im immateriellen Sinn (Geschichte des Kunstgeschmacks). Mein Beitrag versucht folgende Fragen zu beantworten: 1° Warum eine "Preisspalte" gerade 1813 (ein Novum)? 2° Wer war für die Schätzungen zuständig? Warum und mit welchen Folgen? 3° Was erzählen die aufgeschriebenen Preise über die Geschichte des Kunstmarkts um 1800? 4° und was über die Geschichte der Kunstgeschichte bzw. des Geschmacks?

Bénédicte Savoy, 1972 in Paris geboren, studierte Germanistik an der École Normale Supérieure (ENS Fontenay, Paris) und promovierte 2000 mit einer Dissertation über Napoleons Kunstraub (dt. Übersetzung: Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon. Wien 2010) für den sie 2003 den Pierre-Grappin-Preis erhielt.

Seit 2003 ist sie Professorin für Kunstgeschichte an der Technischen Universität Berlin. Zahlreiche Publikationen sind zu Themen des Kunst- und Kulturtransfers im 18. und 19. Jahrhundert in Europa sowie zur Museums- und Sammlungsgeschichte entstanden.

2010/2011 kuratierte sie die Ausstellung „Napoleon und Europa. Traum und Trauma“ in der Bundeskunsthalle. Savoy wurde 2011 mit dem Richard-Hamann-Preis für Kunstgeschichte der Philipps-Universität Marburg ausgezeichnet, im selben Jahr erschien „Nofretete. Eine deutsch-französische Affäre 1912-1931“.

In Kürze (November 2012) wird im Böhlau-Verlag „Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher (1830-1989). Eine Anthologie“ erscheinen.

Kontakt: benedicte.savoy@tu-berlin.de

Robert Skwirblies

Staatliche Schätzung von Kunstwerken im Regno Italico, im Kirchenstaat und in Preußen 1805 bis 1830

Erwirbt die öffentliche Hand Kunstwerke, etwa für ein geplantes Museum, so stellt sich nicht nur die Frage, was zu kaufen ist, sondern auch: Was sind die Werke wert? Im Sinne von: Wieviel sollen sie kosten, und: Wie lieb und teuer sind sie dem Verkäufer bzw. dem potentiellen Abnehmer? Umgekehrt verhält es sich ebenso, im Falle dass Kunstbesitz des Staates veräußert werden soll. Die Preisfindung war im frühen 19. Jahrhundert hochproblematisch, da viele Variablen zusammenkamen: 1. eigentliche Wirtschaftsfragen, wie Währungskorrelationen, aktuelles Börsengeschehen und Zustand der öffentlichen Finanzen; 2. umstrittene oder unklare Geldwertfeststellungen der Kunstwerke selbst, einschließlich gutachterlicher Stellungnahmen von Gelehrten, Händlern oder Beamten; 3. die keineswegs feststehende Bedarfs- und Geschmacksfrage, wie sehr und aus welchen Gründen ein Kunstwerk dem Staat begehrenswert – oder verzichtbar ist.

Hierzu gibt es eine Fülle von Quellen-Beispielen, über die eine Einschätzung dieser Unbekannten versucht werden soll: In Italien wurden sowohl in napoleonischer als auch in der Restaurationszeit Kunstwerke verstaatlicht und dann veräußert oder ihre Ausfuhr aus privater Hand von der Obrigkeit geprüft und gebilligt. In geringerem Maße wurden auch Aquisitionen getätigt. Das Verhältnis war in Preußen umgekehrt: Hier erwarb der Staat Kunstwerke, mehr oder weniger systematisch, für ein Kunstmuseum. Verkäufe – oder Verkaufsversuche – waren seltener. Trotz fundamentaler Verschiedenheit dieser Staaten lassen sich bemerkenswerte Parallelen feststellen. Hierin liegt die besondere Aussagekraft der nur fragmentarisch vorzustellenden Fälle.

Robert Skwirblies, 1980 geboren, studierte in Berlin und Rom (FU und TU Berlin, Terza Università degli Studi di Roma) Kunstgeschichte, Geschichte, Publizistik- und Politische Wissenschaften. Er schloss sein Studium 2008 mit einer Masterarbeit zum Thema "Die Sammlung Solly in Preußen - eine Privatsammlung wird Grundlage der Berliner Gemäldegalerie" ab. Seit 2009 promoviert er bei Prof. Dr. Busch und Prof. Dr. Savoy über das Sammeln und Handeln italienischer Malerei im Europa des 19. Jahrhunderts mit Schwerpunkt Berlin, gefördert vom Land Berlin mit dem Elsa-Neumann-Stipendium nach NaFöG.

Publikationen:

"Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein könnte." Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch der Berliner Museen 51 (2009), S. 66-69.

Kommentarbeiträge in: Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer, Bénédicte Savoy (Hgg.), Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950, Berlin 2010, S. 26-35, 79-84, 139-143, 211-215.

Restoration of artworks in the Berlin royal picture collection between 1797 and 1830, in: CeROArt [En ligne], 2012, mis en ligne le 10 avril 2012, URL : <http://ceroart.revues.org/2356>.

Artikelbeiträge in: France Nerlich, Bénédicte Savoy (Hgg.), Lehrjahre in Paris. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Bd. 1: 1793-1843, Berlin 2012 (i.E.).

Kontakt: skwirbl@zedat.fu-berlin.de

Anna Ahrens

Berlins erste Kunsthalle – internationale Gegenwartskunst zum Gucken und zum Kaufen

Im Sommer 1853 eröffnete der Kunsthändler Louis Friedrich Sachse (1798-1877) eine „permanente Gemäldeausstellung“ in Berlin. Es war das erste Mal, dass dem Hauptstadtpublikum internationale Gegenwartskunst in wechselnden Exponaten an einem ständigen Ort präsentiert wurde. 1865, nach zwölfjähriger Wirksamkeit, zog die „Firma L. Sachse & Co.“ erstmals Bilanz. Gut 4000 Exponate von 1207 Künstlern annähernd aus dem gesamten europäischen Raum und sogar aus den USA waren in Berlin gezeigt worden. Das Institut veröffentlichte eine Künstlerliste, in der in alphabetischer Reihenfolge sämtliche Aussteller mit der Anzahl ihrer Werke und den dazugehörigen Preisen vorgestellt wurden. Aus dieser Künstlerliste lassen sich im Zusammenhang mit der Wirksamkeit Louis Sachses einige interessante Schlüsse über Preisbildungen auf dem freien Markt ablesen. Der Kunsthandel begann sich in jenen Jahren europaweit zu institutionalisieren, was vielen Künstlern und ihren Werken willkommene neue Absatzmöglichkeiten zusicherte.

Anna Ahrens studierte Kunstgeschichte, BWL und Denkmalpflege in Bamberg und Berlin. Vor kurzem hat sie ihre Dissertation an der HU abgegeben, die von Horst Bredekamp und Bénédicte Savoy betreut wurde. Die Arbeit beschäftigt sich mit dem „Begründer des modernen Kunsthandels in Berlin“ Louis Friedrich Sachse. Zur Zeit ist Anna Ahrens Lehrbeauftragte an der UdK. Das Thema Kunstmarkt und Kunsthandel ist ihr über die wissenschaftliche Beschäftigung hinaus auch aus ihrer mehrjährigen praktischen Erfahrung im Hamburger Büro des Kunst- und Auktionshauses Christie´s vertraut.

Der Schwerpunkt ihrer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Kunstmarkt liegt auf dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. In diversen Vorträgen und Publikationen in Berlin und Paris konnte sie ihre erarbeiteten Erkenntnisse bereits vorstellen. 2009 wurde sie in das Kuratorenteam für die Ausstellung "Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr und die Entdeckung der Kulturgeschichte" bestellt, die ein Jahr später im Lübecker Museum Behnhaus Drägerhaus stattfand. Anna Ahrens arbeitet zudem seit vielen Jahren als freie Mitarbeiterin in der Alten Nationalgalerie.

Publikationen:

Louis Friedrich Sachses „Internationaler Kunstsalon“ (1828-1875). Paris und der Berliner Kunstmarkt in: Dialog und Differenzen. Deutsch-französische Kunstbeziehungen 1789-1870, hg. von Isabelle Janssen und Friederike Kitschen im Rahmen der Reihe Passagen/Passages vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, Bd. 34, Berlin und München 2010, S. 381-396.

Von der „Gabe zu sehen“ – Annäherungen an Carl Friedrich von Rumohr als Künstler in: Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Behnhaus Drägerhaus Lübeck (19. Sept. 2010-16. Jan. 2011), hg. von Alexander Bastek und Achatz von Müller, Lübeck 2010, S. 37-57.

Kontakt: annaahrens@gmx.de

Maria Obenaus

Die Preisentwicklung auf dem deutschen Kunstmarkt während des Ersten Weltkrieges

Selten lief das Geschäft mit der Kunst so gut wie in der Geburtsstunde der Weimarer Republik. Und selten hatte der deutsche Kunsthandel es gleichzeitig so schwer. Mit dem Ersten Weltkrieg hatte die deutsche Währung an Kaufkraft eingebüßt, so dass auf der einen Seite der Kunstmarkt für Käufer aus dem Ausland besonders anziehend war; andererseits fehlten den deutschen Händlern und Sammlern die finanziellen Mittel, Meisterwerke zu erwerben. Der Beitrag soll aufzeigen, wie sich der Preis in Folge des Ersten Weltkrieges veränderte und den Kunstmarkt beeinflusste.

Wer waren die Käufer und welche Rolle spielten die deutschen Museen beim Erwerb erstklassiger Meisterwerke aus Privatbesitz? Anhand des Verkaufs der Privatsammlung Richard von Kaufmann im Dezember 1917 unter Leitung von Paul Cassirer und Hugo Helbing soll die Preisentwicklung und deren Folgen in Zeiten politischer und ökonomischer Umwälzungen beispielhaft veranschaulicht werden. Große Auktionen erregten in der Öffentlichkeit „ein ungewöhnliches Aufsehen“. Die Fach- wie Tagespresse begleitete diesen „Ausverkauf“ am deutschen Kunstmarkt. Die Wahrnehmung großer Verkäufe privater Sammlungen in der Öffentlichkeit erfuhr einen fließenden Übergang in die öffentliche Debatte um den Schutz eines als national wertvoll erklärten Erbes vor der Abwanderung ins Ausland.

Maria Obenaus, Jg. 1984, 2004-2007 Bachelorstudium „Kultur und Management“ in Görlitz und Prag. 2008-2011 Masterstudium „Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie“ an der TU Berlin. Seit Oktober 2011 Promotionsprojekt zum „Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke“ und dem Kulturgutschutz in der Weimarer Republik und der NS-Zeit bei Prof. Dr. Savoy (TU Berlin) und Prof. Dr. Fleckner (Universität Hamburg), gefördert von der Studienstiftung des deutschen Volkes. Beschäftigung mit der Regulierung des Marktes durch gesetzliche Maßnahmen und dem Schutz eines als national wertvoll erklärten Kunstbesitzes.

Publikationen:

Richard F. Bach. Das Fogg Museum of Art (1927), in: Museumsgeschichte, Kommentierte Quellentexte 1750-1950, hrg. von Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy, Reimer Verlag, Berlin 2010.

Julius Langbehn. Museen und Museen (1890), in: ebd.

Walter Pach. Das Kunstmuseum in Amerika (1948), in: ebd.

Kontakt: mariaobenaus@hotmail.com

Lynn Rother

Große Sammlungen als Phänomen des internationalen Kunstmarktes der 1920er und 1930er Jahre

In den 1920er und 30er Jahren standen viele große und über viele Jahre zusammengetragene Kunstsammlungen in Europa zur Disposition. Trotz Interesse und Erwerbungsbestrebungen europäischer Museen gelang es nur in den seltensten Fällen sie en bloc für die öffentliche Hand zu gewinnen. Umso häufiger fanden sie ihren Weg in den Kunsthandel, nicht zuletzt auf die Auktion. Als große Herausforderung für die Verwertung der zum Teil mehrere Tausend Objekte umfassenden Sammlungen stellte sich besonders die Taxierung dar. Ob es eine Sammlung als Ganzes, eine Gruppen von gattungs- beziehungsweise themenverwandten Werken oder herausragende Einzelobjekte zu schätzen galt, Vergleiche waren schwer zu ziehen, weil etwa die Sammlung als individuell zusammengestelltes Konvolut nicht vergleichbar ist oder zum Beispiel die Menge einer Objektgruppe das Risiko des Überangebots mit sich brachte. Am Beispiel der Wiener Sammlung des Dr. Albert Figdor werden Schätzungen von Sachverständigen vor den Auktionen mit den Versteigerungserlösen in Beziehung gesetzt. Dabei wird gezeigt, zu welchen Mitteln die Akteure im Kunstmarkt griffen, um der „Verschleuderung“ einer großen Sammlung entgegen zu wirken.

Lynn Rother, 2000–2007 Magisterstudium Kunstgeschichte, Betriebswirtschaftslehre, Rechtswissenschaften (Universität Leipzig, TU Dresden, LMU München); 2007 Abschlussarbeit "Die Kunst sammelnde Deutsche Bank als Mäzen, als Corporate Citizen, als Sponsor?"; 2008–2009 Wissenschaftliche Museumsassistentin i.F. bei den Staatlichen Museen zu Berlin (Institut für Museumsforschung und Generaldirektion); 2009–2010 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Justizariat der Stiftung Preußischer Kulturbesitz; 2010-2011 Wissenschaftliche Mitarbeiterin Provenienzforschung im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin; seit 2010 Promotionsstudium bei Prof. Dr. Bénédicte Savoy zum Thema „Die Dresdner Bank und ihr ‚Kunstgeschäft‘ mit dem Preußischen Staat - Stationen von Privat-, Galerie- und Konsortialsammlungen (Arbeitstitel)“; seit 2011 Wissenschaftliche Mitarbeiterin Provenienzforschung im Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin

Publikationen zum Themenfeld:

Die Kunstförderung der Deutschen Bank. Mittel zum Zweck? Das Konzept „Kunst am Arbeitsplatz“ am Beispiel der Frankfurter Konzernzentrale. In: Zeitschrift für Unternehmensgeschichte 2 (2009), S. 158-179. [Doppelt-blindes Gutachterverfahren]

Zu groß für Einen – Zum An- und Verkauf großer Sammlungen durch Konsortien am Beispiel Figdor, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 2010 XLVI (2011), 343-355 [Zweitveröffentlichung in: Eva Blimlinger, Monika Mayer (Hg.), Kunst sammeln, Kunst

handeln. Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien. Wien, Weimar 2012 (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung 3), 303-315].

Kunstexpertise in der Bank – Der Dresdner Bank Direktor Theodor Stern, in: Kunstexperten im Nationalsozialismus (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle Magdeburg 9), im Druck.

Begehrt und Entbehrlich. Die Staatlichen Museen zu Berlin und ihre Erwerbungen von der Dresdner Bank 1935, in: Die Staatlichen Museen zu Berlin in der NS-Zeit 1933-1945 (Arbeitstitel) [erscheint 2013 im Böhlau-Verlag].

Kontakt: lynnrother@web.de

Meike Hoffmann

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

Unter dem Motto einer „Säuberung“ ließ Joseph Goebbels per Führererlass im Sommer und Herbst 1937 mehr als 21.000 Werke moderner Kunst aus deutschen Museen sicherstellen. Sie galten fortan als „entartet“ und sollten nicht wieder an ihren Herkunftsort zurückkehren. Diente die Aktion in erster Linie dem Ziel, die Entwicklung der Kunst jenseits staatlich verordneter Normen mit einem Schlag zu unterbinden, wurde in einem zweiten Schritt im Frühjahr 1938 die systematische „Verwertung“ der Werke geplant und dafür ein Gesetz zum entschädigungslosen Entzug zugunsten des Reichs (RGBl 31.05.1938) erlassen. Zahlreiche Werke wurden für propagandistische Zwecke und Femeausstellungen bereitgehalten, ein Großteil auch vernichtet. Ungefähr 32 % des Beschlagnahmegutes erhielt das Prädikat „international verwertbar“ und sollte – wie ich im Vortrag ausführen werde – gegen Devisen ins Ausland verkauft werden.

Als Auftakt des Handels fand im Sommer 1939 eine heute legendäre Auktion mit 125 Werken „Entarteter Kunst“ in der Luzerner Galerie Fischer statt. Mithilfe der Versteigerung hoffte man, Richtpreise für die deutsche Avantgarde auf dem internationalen Kunstmarkt gewinnen zu können, die bis dahin nicht vorlagen. 60% der aufgerufenen Werke wurde in etwa zum halben Schätzpreis verkauft, 10% zu einem Preis, der über der Schätzung lag, 30% der Werke blieben ohne Zuschlag. Für den Verkauf der übrigen Ware zog das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) im Wesentlichen vier Kunsthändler heran: Karl Buchholz und Ferdinand Möller aus Berlin, Hildebrand Gurlitt aus Hamburg und Bernhard A. Böhmer aus Güstrow. Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs und einer erschwerten Devisenbeschaffung sanken die vom RMVP veranschlagten Preise. Den Händlern wurde nun zunehmend die Möglichkeit von Tauschverträgen eingeräumt. Einen der spektakulärsten konnte Bernhard A. Böhmer im Jahr 1940 abschließen. Gegen ein zweitrangiges Ölbild von Carl Gustav Carus erhielt er 35 Gemälde und 10 Skulpturen der anerkanntesten Künstler der klassischen Moderne. Im Sommer 1941 wurde die „Verwertungsaktion“ offiziell abgeschlossen. Bis 1942 fanden jedoch noch Verkäufe an die Kunsthändler statt. Wie sich die Preisbildung in diesen letzten Nachverkäufen gestaltete, ist nicht überliefert.

Meike Hoffmann, Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Volkskunde und Bibliothekswissenschaften an der Christian Albrechts-Universität Kiel und der Freien Universität Berlin. Promotion mit einer Arbeit über die Künstlergruppe „Brücke“ an der FU (publiziert 2005). Wissenschaftliches Volontariat und wissenschaftliche Mitarbeit im Brücke-Museum Berlin. Seit 2006 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Projektkoordinatorin der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ an der FU in Verbindung mit regelmäßigen Lehrveranstaltungen.

Zahlreiche Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts, zur Kunsttheorie und Geschichte der „Entarteten Kunst“, zuletzt: (Hrsg.): Ein Händler „Entarteter Kunst“. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass. Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 3, Berlin 2010. (Hrsg. zusammen mit Matthias Wemhoff und Dieter Scholz): Der Berliner Skulpturenfund. „Entartete Kunst“ im Bombenschutt. Entdeckung – Deutung – Perspektive, Regensburg 2012.

Kontakt: Meike.Hoffmann@fu-berlin.de

Harriet Häußler

Die Gründung der Kölner Kunstmesse 1967 und ihre Auswirkung auf die Preise zeitgenössischer Kunst

Im Frühjahr 2012 fand in Köln der 46. Internationale Kunstmarkt – die „Art Cologne“ – statt, auf der Werke wie das Gemälde „Der Soldat“ von Georg Baselitz für 3 Millionen US-Dollar verkauft wurden. Kurz darauf wurde in New York Gerhard Richters Werk „Abstraktes Bild (798-3)“ von Christie's für mehr als 21,8 Millionen US-Dollar – ein neuer Weltrekord – versteigert. Die deutsche Nachkriegskunst hat mit diesen Spitzenpreisen ihre Stellung auf dem internationalen Kunstmarkt gefestigt und behauptet sich neben der US-amerikanischen Nachkriegsmoderne. Ein entscheidender Schritt für diesen Erfolg wurde 1966 durch die Gründung des „Vereins progressiver deutscher Kunsthändler“ vollzogen. Unter der Leitung von Hein Stünke und Rudolf Zwirner wurde ein Jahr später 1967 erstmals eine Messe explizit für zeitgenössische Kunst ausgerichtet. Auf dem „Kunstmarkt Köln“ wurde im Herbst 1967 bei großem Presseinteresse mit 15.000 Besuchern ein Gesamtumsatz von ca. einer Million DM erzielt.

Bereits in den Anfangsjahren der Messegeschichte in Köln lässt sich eine Interdependenz zwischen „Messepreisen“ und „Galeriepreisen“ nachweisen. Bekannt wurde die Preisfindung für das erste Werk eines deutschen Künstlers der Nachkriegszeit, das die Grenze von 100.000,- DM durchbrach. Als der Galerist René Block beim Messeaufbau 1969 direkt neben seiner großformatigen Installation „The Pack (Das Rudel)“ von Joseph Beuys Werke von US-amerikanischen Zeitgenossen wie Robert Rauschenberg und Andy Warhol sieht, vergleicht er die Preise und zieht die Konsequenz: „Ich wollte ein Exempel statuieren und entschied, dass die Plastik von Beuys soviel kosten sollte wie ein großes Bild von Rauschenberg oder Warhol.“ Rauschenberg und Warhol galten Ende der 1960er Jahre als kommerziell besonders erfolgreiche Künstler ihrer Generation. Block konnte diesen Preis für Beuys am Ende realisieren, als der Privatsammler Jost Herbig tatsächlich 110.000,-DM für die Installation bezahlte. Anhand von Auktions- und Verkaufsergebnissen der Zeit soll hier aufgezeigt werden, inwieweit die Kölner Kunstmesse zur Rezeption und zur Durchsetzung von zeitgenössischer Kunst weltweit geführt hat.

Harriet Häußler, Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Informationswissenschaft und Informatik, Magister 2000 mit einer Arbeit über Henry Moore, Promotion 2004 mit einer Dissertation über Anselm Kiefer, 2004 Geschäftsführerin der Grisebach Gallery, Berlin, 2005-2012 Mitgründerin und Inhaberin der Galerie upstairs berlin, einer Galerie für moderne und zeitgenössische Kunst, seit 2010 Lehrbeauftragte an der Universität Hamburg und an der Freien Universität Berlin.

Publikationen:

2011 Upstairs Berlin (Hg.): *Andy Warhol: Just look at the surface of my paintings...There's nothing behind it*, Berlin

2010 H. Häußler: *Anselm Kiefer: Mythos, Kabbala und Geheimwissen*, Saarbrücken

2009 H. Häußler/A. Bastian: *Aus Künstlersicht*, Bielefeld

2009 H. Häußler: „Anselm Kiefer: *Die Himmelspaläste*. Der Künstler als Suchender zwischen Mythos und Mystik“, Berlin

Kontakt: h.haeussler@upstairs-berlin.com