

Harriet Häußler

DIE SCHÖPFER DES KUNSTMARKTS

Von den Anfängen in der Antike
bis zur Digitalisierung in der Gegenwart



Aus:

Harriet Häußler

Die Schöpfer des Kunstmarkts

Von den Anfängen in der Antike bis zur Digitalisierung
in der Gegenwart

November 2022, 288 S., kart., 6 Farbabbb., 9 SW-Abb.

39,00 € (DE), 978-3-8376-6452-2

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6452-6

Der Kunstmarkt sorgt mit immer neuen Preisrekorden für Furore. Welche Strategien sich hinter dem Verkaufen und Sammeln von Kunstwerken verbergen, bleibt dabei häufig intransparent. Harriet Häußler gibt erstmals einen tiefen Einblick in die wechselhafte Geschichte des Kunstmarktes von der Antike bis zur Gegenwart, die sich über das Goldene Zeitalter in den Niederlanden, die Industrialisierung in England und die Umwälzungen im 20. Jahrhundert bis zum digitalen Markt des 21. Jahrhunderts spannt. Diese aufschlussreiche Zeitreise durch 2000 Jahre Kunstmarktgeschichte zeigt, dass der Kunstkanon, wie wir ihn heute kennen, durch ein komplexes Netzwerk von Sammlern, Kunsthändlern, Galeristen, Auktionatoren und Künstlern entstanden ist.

Harriet Häußler schrieb ihre Promotion über Anselm Kiefer und seinen Skulpturenzyklus »Die Himmelspaläste«. Seit 2009 lehrt, berät und veröffentlicht die Kunsthistorikerin zum Kunstmarkt und zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6452-2

© 2022 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Einleitung	7
1 Die Antike	
Die Anfänge des internationalen Kunstmarktes	11
2 Europa vom Mittelalter bis zur Renaissance	
Der erste professionelle Kunsthändler und der Proto-Kapitalismus	15
2.1 Das Mittelalter: Die Kunst der Kirche und des Adels	15
2.2 Die Renaissance	18
3 Das 17. Jahrhundert	
Kunstlotterien, Massenproduktion und der erste Künstler als Selbstvermarkter	27
3.1 Das Goldene Zeitalter in den Niederlanden	27
3.2 Das übrige Europa: Anfänge eines internationalen Kunsthandels	37
4 Das 18. Jahrhundert	
Die Entwicklung des modernen Kunstmarktes	39
4.1 Einführung	39
4.2 England im 18. Jahrhundert: Sotheby's, Christie's und der erste Art Consultant	41
4.3 Frankreich im 18. Jahrhundert: Das erste Power Couple der Kunstwelt	45
4.4 Vielstaaterei und Aufklärung im Deutschland des 18. Jahrhunderts	50
5 Das 19. Jahrhundert	
Das Jahrhundert des Bürgertums und der Museen	57
5.1 Einführung	57
5.2 London im 19. Jahrhundert: Die ersten Mega-Galeristen und ihre »sensation pictures«	60
5.3 Paris im 19. Jahrhundert: Paul Durand-Ruel, der Vater der Impressionisten	68
5.4 Berlin im 19. Jahrhundert: Louis Sachse, Eduard Arnhold und James Simon	74

5.5	New York im 19. Jahrhundert: Die Robber Barons des Gilded Age als Gründer der amerikanischen Kunstszene	83
6	Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts	
	Die Avantgarde und zwei Weltkriege	89
6.1	Einleitung	89
6.2	New York bis 1945: Der Einfluss der Frauen und die Armory Show 1913	90
6.3	London bis 1945: Joseph Duveen – der wichtigste Kunsthändler aller Zeiten	98
6.4	Paris bis 1945: Picassos Händler – Vollard, Wildenstein, Rosenberg und Kahnweiler ...	105
6.5	Berlin bis 1933: Flechthelm und Cassirer, von Bode und Liebermann	116
6.6	Der deutsche Kunstmarkt in der Diktatur: Die NS-Zeit	123
7	Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts	
	Kunst als global vermarktetes Produkt	131
7.1	Einleitung	131
7.2	New York nach 1945: Von Guggenheim über Janis und Castelli zu Gagosian	132
7.3	Neue Wege im London der Nachkriegszeit: Von Lloyd über Wilson zu d’Offay	142
7.4	Der Aufschwung des Rheinlands: Stünke, Schmela, Zwirner und die Ludwigs	154
7.5	Die DDR – sozialistische Kunst und staatliche Devisenbeschaffung	168
8	Das 21. Jahrhundert	
	Spezialisierung und Digitalisierung der Märkte	173
8.1	Einleitung	173
8.2	Kunst als Anlageobjekt	175
8.3	Galeristen als Art Consultants und Künstler als Marken	178
8.4	Der Boom der Gegenwartskunst und des Kunsttourismus	181
8.5	Die Macht der Auktionshäuser	187
8.6	Neue Gesetze und Vorschriften: Das Ende des Booms?	193
8.7	Digitale Innovationen in der Zeit der Pandemie	197
9	Ausblick	209
10	Anhang	211
10.1	Literaturverzeichnis	211
10.2	Abbildungsverzeichnis	235
	Anmerkungen	237

Einleitung

Immer wieder werden auf dem Kunstmarkt Rekordpreise für Kunstwerke erzielt. Im Jahr 2021 wurden für ein einzelnes sogenanntes NFT, »Everydays: The First 5000 Days« des US-amerikanischen, digitalen Künstlers Beeple, mehr als 69 Mio. US-Dollar bezahlt, 2022 war es ein Bild von Andy Warhol, »Sage Blue Marilyn Monroe« von 1964, das nahezu 200 Mio. US-Dollar erlöste und damit das höchste Ergebnis für Warhol und zudem für einen Künstler des 20. Jahrhunderts erreichte.¹

Angesichts der neuen Kunstgattung NFT, der immer höheren Rekorde insbesondere für Kunst des 20. Jahrhunderts und der zunehmenden Dominanz der Auktionshäuser wird schnell übersehen, dass der Kunstmarkt sich zwar beständig erneuert, im Grunde genommen aber seit Jahrhunderten denselben Prinzipien folgt. Die Grundprinzipien des Kunsthandels beziehen sich seit der Antike auf das Dreieck Künstler, Händler und Sammler, in dessen Zentrum sich das Kunstwerk befindet. Wenngleich in der Tagespresse der Kunstmarkt immer wieder mit Rekorden oder Skandalen in Verbindung gebracht wird, beruht der Handel mit Kunst seit jeher auf dem Agieren von Menschen, die sich mit kostbaren, ästhetisch außergewöhnlichen, aufregenden, machtdemonstrierenden, schönen, erhabenen oder schlichtweg beeindruckenden Kunstwerken aus der eigenen oder einer fremden Kultur umgeben wollen. Dass dabei Beweggründe wie Investitionsbereitschaft, Machtdemonstration, Distanzierungswille oder Exklusivität, der Wunsch, Kunstwerke im Privaten für sich zu behalten oder sie mit der Öffentlichkeit zu teilen, eine Rolle spielen ist naheliegend.

Ungewöhnlicherweise beschäftigen sich gerade die Wissenschaftler, die die Kunst und ihre Geschichte erforschen, selten oder überhaupt nicht mit dem Kunstmarkt. Noch im 21. Jahrhundert erklärte der Dekan der Fakultät, an der ich jahrelang über den Kunstmarkt Vorträge und Seminare hielt, dass der Kunstmarkt als Hochschuldisziplin nur eine »Hilfswissenschaft« sei, der Wappenkunde vergleichbar. In der Kunstgeschichte und -wissenschaft, insbesondere in Deutschland und Kontinentaleuropa, wird der Einfluss des Kunstmarktes auf die Entstehung und Rezeption von Kunst zumeist verneint oder verleugnet. In Deutschland gab es bis zum Jahr 2022 nur eine einzige Juniorprofessur zum Thema Kunsthandel.² An einigen wenigen Institutionen finden von Zeit zu Zeit Vorträge, Workshops oder

Konferenzen statt. Dies ist umso überraschender, als man in Deutschland an 80 Universitäten und Akademien Kunstgeschichte studieren kann.

Seit Jahren halte ich an deutschen Universitäten Seminare und Vorträge zum Thema Kunstmarkt. Mit großer Verwunderung und Interesse hörten Studierende der Kunstgeschichte hier oft erstmals, dass unser heutiger Kunstkanon, wie wir ihn aus den meisten der öffentlich zugänglichen Museen kennen, das Ergebnis des Sammelns einzelner Persönlichkeiten ist, und dass die Zusammenstellung der aktuell als »klassisch« betrachteten Kunst meist durch den Einfluss einiger weniger Protagonisten entstanden ist. Dies waren in früheren Jahrhunderten häufig Kaiser, Könige, Fürsten oder andere staatliche wie auch kirchliche Würdenträger, die in ihrer Person Privates und Öffentliches vereinten. Seit dem Beginn der Moderne vor etwa zweihundert Jahren haben jedoch zahlreiche vermögende bürgerliche Sammler durch ihre Schenkungen das Bild stark geprägt, das wir heute von der Kunstgeschichte haben. Es überrascht kaum, dass in den USA die ersten Untersuchungen zum Kunstmarkt erschienen, die sich nicht nur mit tagesaktuellen Rekordpreisen beschäftigten. So gibt es heute zu einzelnen Epochen zunehmend nähere Untersuchungen wie z. B. zum Goldenen Zeitalter in den Niederlanden. Bis heute hat jedoch noch niemand versucht, einen Überblick über die Geschichte des Kunstmarktes seit den ersten schriftlichen Aufzeichnungen zu geben. Ich wage diesen Schritt nun, da ich davon überzeugt bin, dass der gegenwärtige Kunstmarkt besser verstanden werden kann, wenn man seine Anfänge kennt – dann wird klar, dass vieles, was wir als Sensation oder unangenehme Entwicklung sehen wie z. B. Höchstpreise für Einzelwerke, in der Geschichte wiederholt vorgekommen ist. Immer wieder erlebe ich Erstaunen von Seiten kunstinteressierter Journalisten, Kunstkritiker, Sammler und Künstler, wenn ich in meinen Vorträgen und Beratungen auf einzelne Begebenheiten in der Geschichte des Kunstmarktes verweise. Um bestimmte Zusammenhänge zu verstehen, sollten wir der Entstehung des modernen Kunstmarktes nachgehen.

Dass die Verbindung von Kunst und Markt bis zum heutigen Tag äußerst komplex gestaltet ist, erkennen wir bereits daran, wie der gegenwärtige Kunstmarkt sowohl von der Luxus- als auch der Massenkonsumgesellschaft geprägt wird. Grundsätzlich strebt die westliche Gesellschaft unserer Zeit danach, das Individuum aus der Masse hervorstechen zu lassen. Auf der einen Seite werden als »einzigartig« vermarktete Kunstwerke für extrem hohe Preise versteigert – denken wir an den Sensationspreis für das Gemälde »Salvator Mundi« von Leonardo da Vinci, das mit einem öffentlich erzielten Verkaufspreis von mehr als 450 Mio. US-Dollar den bis heute höchsten Preis für ein einzelnes Werk erreichte. Auf der anderen Seite gab es noch nie so viele Internetplattformen und Onlinegalerien wie heute,³ von denen Millionen von Kunstwerken angeboten und verkauft werden.

Wie der Kunstmarkt funktioniert und wie er sich im Laufe der Zeiten verändert hat, soll anhand eines kurz gehaltenen, aber zeitlich umfassenden Panoramas nachvollzogen werden. Wir betrachten, mit welchen Verkaufsstrategien und Aus-

stellungsprogrammen, mit welcher architektonischer Gestaltung und welchen Veranstaltungen Kunsthändler, Galeristen und Auktionatoren ihre Ziele seit Jahrhunderten verfolgen und wie Sammler darauf reagieren.

1 Die Antike

Die Anfänge des internationalen Kunstmarktes

Zu dem Zeitpunkt, in dem erstmals Kunstwerke gehandelt werden, beginnt die ambivalente Verbindung von Kunst und Geld, die von zwei Gegensätzen geprägt ist. Auf der einen Seite findet sich die Kunst, die mit dem Reinen, Erhabenen, Immateriellen und Schöpferischen assoziiert wird. Auch der Gedanke der Originalität und der Exklusivität wird häufig mit Kunst in Verbindung gebracht. Auf der anderen Seite ist das Geld, das für das Materielle, Profane steht und für jedermann zugänglich ist. Ein zweiter wesentlicher Aspekt betrifft den Moment, in dem ein Gegenstand oder eine Dienstleistung zu einem bestimmten Preis angeboten und verkauft wird. In diesem Augenblick treten die Ware oder Leistung aus dem Bereich des Verkäufers heraus und treffen auf die Öffentlichkeit bzw. auf den möglichen Käufer.

Die Anfänge für diese Verbindung von Kunst und Geld und das Aufeinandertreffen von Angebot und Nachfrage für Kunstobjekte führen zum Entstehen des ersten Kunstmarktes. Archäologische Ausgrabungen zeigen, dass bestimmte Kunstwerke, Schmuck und Luxusobjekte für den häuslichen Gebrauch schon vor mehr als zweitausend Jahren über weite Strecken hinweg gehandelt und vertrieben wurden.¹ Die alte Seidenstraße, die den europäischen Mittelmeerraum mit Ostasien verband, ist ein prägnantes Beispiel für den regen Warentausch seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. über Tausende Kilometer hinweg. Dass das heutige China eine neue Seidenstraße plant und zum Großteil bereits umgesetzt hat, spiegelt die lange Tradition der transkontinentalen Handelsverbindungen wider.²

Der erste überlieferte Handel, der sich auf Kunst spezialisierte, geht auf die Phönizier zurück, die im 1. Jahrtausend v. Chr. als Händler- und Seefahrervolk bekannt wurden. Als die Warenvielfalt zunahm, und neben Naturprodukten auch künstlerische Objekte gehandelt wurden, spezialisierten sich einige Kaufleute auf bestimmte Warengruppen und Absatzorte. Ton- und Glasobjekte, Möbel, Schmuck und Bilder wurden nachweislich schon früh von Spezialisten gehandelt. Nach den Phöniziern beherrschen im Mittelmeer die Hellenen den Kunsthandel. Hafenstädte wie Piräus, Korinth, Delos oder Milet wurden in der Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. zu regen Umschlagplätzen für Luxus- und damit auch für Kunstgüter. Bis heute im 21. Jahrhundert sind es gleichfalls immer wieder Hafenstädte wie New York, London, Hong

Kong oder Schanghai, die direkt am Meer liegen, oder auch Städte, die an großen Flüssen liegen, wie Paris oder Köln, in denen sich Kunstmarktzentren entwickeln. Mit dem Handel hängt die Logistik eng zusammen, der Warenverkehr wird somit seit der Antike vom Schiffsverkehr dominiert. Trotz der Erfindung neuer Transportmittel wie Flugzeug, Eisenbahn und Auto ist es bis heute das Schiff, mit dem Transportwege über die Meere vorrangig bewerkstelligt und die meisten Waren weltweit verteilt werden. Dieser Umstand wurde in der Zeit der Pandemie um 2020 der Öffentlichkeit nur wieder stärker bewusst, als das Schließen wichtiger Häfen zu weltweiten Lieferengpässen führte.

Aber nicht nur der globale Schiffsverkehr entwickelte sich bereits in vorchristlicher Zeit, es etablierten sich zudem der mobile Warenverkauf auf ephemeren Marktplätzen sowie vereinzelt der stationäre Handel mit einem feststehenden Laden. Damit werden zwei bis heute etablierte Verkaufsorte für Kunst entwickelt: der Verkaufsstand auf einer für kurze Zeit stattfindenden Messe und das Ladenlokal, die heutigen Galerieräume. Im vorchristlichen Griechenland und Rom kommt es nachweislich zur Entwicklung der ersten seriellen Massenanfertigung von Kunstgütern. Je mehr Regionen die Römer im ersten Jahrhundert n. Chr. um das Mittelmeer herum eroberten, desto größer wurde der Warenverkehr von Kunstgütern. Erfolgreiche römische Patrizier strebten nach dem Besitz fremdländischer Werke, um ihren Wohlstand, ihre Bildung und politische Macht zur Schau zu stellen. In den ersten schriftlich überlieferten Zeugnissen wird bereits dieses Streben nach Luxus und Kunst kritisiert. Beispielsweise warnt Plinius im ersten Jahrhundert n. Chr. vor der »Einfuhr von eroberten Standbildern und Gemälden«, da sie zum »Verfall der Sitten« beitragen würden.³ Plinius stellt sich zudem als Erster die Frage, wie die Preise für Kunstwerke gebildet werden und nennt auch als einer der Ersten konkrete Verkaufspreise: Marcus Agrippa, »ein Mann von mehr einfachem als feinerem Geschmack«, habe von den Kyzikenern zwei Bilder gekauft, »einen Aias und eine Aphrodite, für 1.200.000 Sesterzen«.⁴ Sensationspreise für Kunstwerke wurden also schon früh beim Namen genannt. Für Plinius ist klar, dass die Identität und der Ruf des Künstlers sowie das Sujet wichtige Faktoren für die Preisbildung sind. In der römischen Antike gab es ebenso bereits Phasen, in denen bestimmte Gattungen besonders beliebt waren. Die Nachfrage nach Szenen des täglichen Lebens, aus der Mythologie, Porträts und Landschaften veränderte sich im Wandel der Zeit.

In einer kurzen Episode von Martials Epigrammen, ebenfalls aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., wird der Kunst- und Antiquitätenmarkt in Rom detailliert beschrieben.⁵ Es wird offensichtlich, dass sich bereits zu diesem Zeitpunkt römische Händler auf eine kleine Warengruppe an Kunstobjekten spezialisiert hatten: Diese reicht vom Kunstgewerbe wie Tischen und Stühlen bis hin zu Bronzeskulpturen oder Pokalen und Schmuck. In einer weiteren römischen Quelle wird ein bis heute aktueller Aspekt des Kunsthandels deutlich. In der Beschreibung eines römischen

Galeriebesuches heißt es bei Titus Petronius Arbitr: »Hier sah ich Werke aus der Hand des Zeuxis [...], betrachtete Entwürfe des Protogenes, [...] sah ich ein Bild des Apelles.«⁶ Titus Petronius nennt mehrere bedeutende Künstler der griechischen Antike: Zeuxis, Protogenes und Apelles. Der potentielle Kunstkäufer gibt sich im Sinne des Namedroppings als Kenner und Experte mit fundierten Kenntnissen einer komplexen Materie aus. Wenn heute Sammler von ihren Galeriebesuchen berichten, könnten ihre Berichte an den des Titus Petronius erinnern. Wir bräuchten nur die antiken Künstlernamen durch die von Rembrandt, Monet oder Picasso auszutauschen. Zu derselben Zeit, als immer mehr Römer nach den gleichen Gütern strebten – zumeist nach älteren vorrömischen, griechischen Bronzen, z.B. aus Korinth – entwickelte sich eine ebenfalls bis heute bestehende Problematik innerhalb des Kunstmarktes: Es bildete sich ein Markt der Fälschungen und manipulierten Provenienzen.

In der Antike lassen sich bereits vier der heute gängigen fünf Vermarktungswege von Kunstwerken nachweisen: 1. der Eigenverkauf des Künstlers als Produzent, 2. der Verkauf in einem festen Ladenstandort, 3. der Handel an einem mobilen Ort wie einem Marktplatz oder als Straßenhändler und 4. die Veräußerung in einer öffentlichen Auktion. Nur der fünfte Marktplatz, die digitale Welt im Internet, hat sich erst in den letzten zwanzig Jahren etabliert. Insbesondere der Auktionsweg hat sich im römischen Handel weitreichend entfaltet. Bis zum heutigen Tag spielen Kunstauktionen eine tragende Rolle auf dem Kunstmarkt.

Antike Quellen datieren die ersten Versteigerungen in das 5. Jahrhundert v. Chr. – von Herodot kennen wir Beschreibungen von mesopotamischen Heiratsmärkten, auf denen junge Mädchen versteigert wurden. In den homerischen Epen sind die zahlreichen Sklavenauktionen in Griechenland überliefert, auf der griechischen Insel Delos fand der zentrale Sklavenmarkt für Griechen und Römer statt. Die Römer führten den Auktionshandel schließlich im großen Stil ein, sie versteigerten nicht nur Menschen, sondern vermehrt auch Waren und dementsprechend auch Kunstwerke.⁷ Einen großen Markt bot ihnen dabei die Versteigerung von Kriegsbeute. Im römischen Reich geschah dies »sub haste« – unter der Lanze, um anschließend die Beutestücke in einem Triumphzug durch die Straßen Roms zu führen. So verkauften die römischen Soldaten ihre Kriegsbeute an denjenigen, der am meisten für die Ware bot. Von dem lateinischen Wort »augere« – vermehren, vergrößern – leitet sich auch der Begriff »Auktion« ab. Weitere grundsätzliche Begriffe und Organisationen haben sich aus dem antiken, römischen Markt bis heute tradiert. Der feste Ort für Auktionen war das »atrium auctionarium«, einige heutige Auktionshäuser nennen ihre Verkaufssäle »Atrien«. Zudem trägt das Pult des Auktionators heute ebenfalls einen lateinischen Namen, es wird »rostrum« (Tribüne) genannt. Über die römischen Auktionen wissen wir, dass nach Bekanntmachungen auf den Straßen und nach den Ausrufen, die über die Zeit und den Ort der kommenden Versteigerung Auskunft gaben, ein »argentarius« die Aufsicht über die Gesamtauktion im

Sinne eines Bankiers führte. Der eigentliche Auktionator kassierte vom Meistbietenden den vereinbarten Kaufpreis. Auf diesen mussten zusätzlich ca. 1 % an Gebühren und Auktionssteuern für den Staat abgetreten werden. Heute wird auf den Hammerpreis das Aufgeld für das Auktionshaus in Höhe von 12 % bis 30 % sowie die Mehrwertsteuer in Höhe von bis zu 27 % (das ist aktuell der höchste Mehrwertsteuersatz in der EU in Ungarn) fällig.

2 Europa vom Mittelalter bis zur Renaissance

Der erste professionelle Kunsthändler und der Proto-Kapitalismus

2.1 Das Mittelalter: Die Kunst der Kirche und des Adels

Nach dem Untergang des Weströmischen Reichs im 5. Jahrhundert – das Jahr 476 n. Chr. mit der Absetzung des Kaisers Romulus Augustulus wird häufig als Endpunkt des Imperium Romanum angesehen – übernahm in der westlichen europäischen Welt die römisch-katholische Kirche nicht nur die religiöse, sondern auch die kulturelle, politische und wirtschaftliche Führung. Damit zeigt sich auch eine grundsätzliche Veränderung im Kunsthandel. Nun dominieren Auftragsarbeiten der Kirche und des Adels entsprechend der präferierten christlichen Bildthemen, säkulare Sujets finden sich in der Zeit bis zur Wiederentdeckung des antiken Gedankenguts in der Neuzeit eher selten. Künstler agieren während des Mittelalters fast ausschließlich in geschlossenen Handelsräumen wie Klosterwerkstätten oder in Ateliers von Adligen. In den letzten Jahren, seit etwa der Jahrtausendwende, werden zunehmend Dokumente ausgewertet, die Aufschluss über die Beziehungen der verschiedenen Berufsgruppen mit ihren jeweiligen Auftraggebern geben. Für den Hof von d'Este in Ferrara gibt es beispielsweise für die Zeit zwischen 1471–1560 eine gute Quellenlage, was die Art der Beziehung zum Hof, die genaue Tätigkeit, die Herkunft und die Bezahlung der Künstler angeht.¹ Zum Verkauf ohne Auftraggeber, d.h. über den mittelalterlichen Handel von »freien« Kunsthändlern, lässt die bisherige Quellenlage darauf schließen, dass einzelne Kunstwerke auch über reisende Händler vertrieben wurden, wie dies z.B. im Buchhandel nachgewiesen werden konnte.

Generell zählt die künstlerische Arbeit im Mittelalter genauso wie nahezu alle Handwerksberufe zu den reglementierten Berufen und unterliegt damit zahlreichen Vorschriften und Regularien. Die Mehrzahl der Künstler wurde bis in das 15. Jahrhundert hinein in Bezug auf ihre wirtschaftliche Zusammenarbeit mit Kollegen, Auftraggebern und den wenigen Vermittlern von den entsprechenden Gilden und Zünften streng beaufsichtigt. Grundsätzliche Regeln sowie Preise werden von

diesen in detaillierten Verträgen festgesetzt. Selbst die »freien« Künstler sowie ihre Vermittler hatten sich strengen Vorgaben zu unterwerfen – »Alle Kunstverkäufer [mussten] Mitglied der örtlichen Lukasgilden sein.«². So wurde beispielsweise der spätmittelalterliche Kunstmarkt in Brügge durch vier grundsätzliche »Artikel« des Hofes von Burgund aus dem Jahr 1466 reguliert. Sie bestimmten, unter welchen Bedingungen der Künstler oder Kunsthändler ökonomisch tätig werden durfte und der Markt abgeschottet wurde:³ 1. Jeder Künstler darf nur ein Geschäft in Brügge unterhalten – zwei Standorte sind verboten. 2. Kein Werk darf auf der Straße verkauft werden. 3. Kunsthändler dürfen nur »gute« Bilder zu den Geschäftszeiten (mit Ausnahme des jährlichen Marktes) und innerhalb ihres eigenen Hauses unter der Kontrolle der Korporation verkaufen. 4. Für den Verkauf innerhalb von Brügge dürfen keine Kunstwerke von außerhalb importiert werden.

Insbesondere die Preisgestaltung und der Verdienst der Künstler unterlagen einer durch die Zünfte geordneten Kategorisierung. Bis in das 15. Jahrhundert hinein wurden die Preise für Kunstwerke in der Regel wie folgt berechnet: Zunächst wurde der reine Materialwert eines Werkes herangezogen und kalkuliert, anschließend wurde die Technik beurteilt, in der das Werk hergestellt wurde (grafisch, skulptural, malerisch), und zuletzt wurde die Ausführung begutachtet. Diese preisbildenden Faktoren veränderten sich im Verlauf der Geschichte – bis hin zur Gegenwart, in der das »konzeptionelle Vermögen« des Künstlers und weniger seine praktische Umsetzung, also seine ideelle Meisterschaft vor seine technischen Fertigkeiten für die Preisbestimmung relevant erscheinen. Der Materialaufwand findet heute teilweise sogar überhaupt keine Berücksichtigung mehr in der Preisbestimmung, wenn nicht mehr nur »arme« Materialien verwendet werden (wie Pappe, Abfälle oder Naturmaterialien), sondern letztlich überhaupt keine materielle Gestalt mehr existiert – wie dies als einer der Ersten der amerikanische Künstler Sol LeWitt oder in der Gegenwartskunst der deutsche Performance-Künstler Tino Sehgal in seinem Schaffen zeigt. Auch die neue digitale Kunst wie die NFTs existiert im eigentlichen Sinne nur mehr immateriell. Sie ist nicht mehr haptisch wahrnehmbar, sondern kann nur audio-visuell begriffen werden, insofern ein geeignetes Abspielgerät wie ein Bildschirm oder Smartphone zur Verfügung steht.

Im Wesentlichen fand daher eine Entwicklung von materieller zu immaterieller Kunst statt. Für den mittelalterlichen Kunstmarkt hingegen blieb das verwendete Material der für die Preisbildung entscheidende Faktor. Damit verbunden ist auch die Tatsache, dass der Preis für den Eigentümer möglichst deutlich als substantieller Wert sichtbar gemacht werden sollte. Das Kunstwerk sollte teuer bzw. kostbar wirken⁴ und damit seiner Rolle als Statussymbol gerecht werden. Mit dieser Rolle verbunden sollte Kunst das jeweilige Vermögen seines Eigentümers widerspiegeln. Ein weiteres wichtiges Kriterium des mittelalterlichen Kunstsammelns war der Umstand, dass es keine klare Trennung zwischen dem heute als »privat« bezeichneten Sammeln und dem »öffentlichen« Sammeln eines weltlichen oder klerikalen Herr-

schers gab. Die Schätze der Sammler lassen sich dementsprechend nicht in persönlichen, dynastischen oder allgemein kirchlichen Besitz aufteilen. Nichtsdestotrotz finden sich bereits im 15. Jahrhundert Sammlungen, die stark von dem jeweiligen Charakter des Sammlers geprägt waren. So konnte nachgewiesen werden, dass z.B. Herzog Philipp III. von Burgund einen gewissen Teil seiner Bibliothek geerbt, einen anderen Teil jedoch selbst in Auftrag gegeben und sogar auf dem freien Markt gekauft hatte. Und auch bei der Sammlung des Herzogs Jean de Berry, des dritten Sohnes des französischen König Johann II., lassen sich Neuerungen feststellen: So wurden die gesammelten Objekte in ihren Inventarverzeichnissen nicht mehr nur nach Sachgruppen unterteilt. Auch die Herkunft, d.h. die Provenienz der Werke sowie das Entstehungsdatum von Gemälden wurde aufgelistet. Gold- und Silberschätze wurden nicht mehr nur »nach ihrem Gewicht bemessen, sondern nach ihrer Herstellungstechnik und ihren Verzierungen.«⁵

An den beiden Beispielen sehen wir, dass sich Neuerungen im Kunstmarkt feststellen lassen, wenn sich der Umgang der Sammler mit der Kunst verändert. Im 15. Jahrhundert gesellen sich als wertbildende Faktoren neben den reinen Materialwert andere Eigenschaften, die ein Kunstwerk wertvoll machen: Die handwerkliche Meisterschaft trat zunehmend in den Vordergrund, aber auch die Provenienz, d.h. der oder die Vorbesitzer. Und der Entstehungsort oder die Herkunft des bildenden Künstlers werden immer wichtiger.

Zu einer nicht zu unterschätzenden Veränderung im Kunstmarkt führte die Durchsetzung des Papiers anstelle des Pergaments als Bildträger. Papier war in der Produktion deutlich günstiger als Pergament, so dass es sich im 15. Jahrhundert allmählich in Europa durchsetzte. Auch die Erfindung des Holzschnittes, des Kupferstiches sowie der Druckerpresse und die revolutionäre Erfindung des modernen Buchdrucks mit beweglichen Metalllettern – letztere durch Johannes Gensfleisch (»Gutenberg«) – nahmen Einfluss auf die Produktion von Kunstwerken. Erstmals konnten breitere Bevölkerungsschichten Bildwerke privat erwerben. Bis zur Entstehung der Einblattholzschnitte im 15. Jahrhundert besaßen vor allem Klerus und Adel originäre, christliche Kunstwerke, erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts – das früheste als Kupferstich hergestellte und heute erhaltene Blatt datiert von 1446 – konnten Künstler auch in größerer Stückzahl und für einen günstigeren Produktionspreis Werke für die breitere Bevölkerung herstellen. An der Schwelle zur Renaissance stehende einflussreiche Künstler wie Albrecht Dürer (1471–1528) nutzten diese technischen Erfindungen sogleich bewusst für ihre eigene künstlerische Entwicklung. Dürer erhob Holzschnitt und Kupferstich zu einem eigenständigen Medium. Er entwarf bekannte grafische Meisterwerke wie die Zyklen »Die Apokalypse« von 1496–1498 oder »Marienleben« von 1502–1505. Aber auch einzelne Blätter wie »Ritter, Tod und Teufel« von 1513 oder »Melencolia I« von 1514 wurden schon Zeit seines Lebens in hohen Auflagen verkauft. Den Vertrieb seiner eigenen grafischen Zyklen organisierte er zudem selbst über einen eigenen Verlag, er verkaufte diese

dann über den Buchhandel. Albrecht Dürer ist damit ein frühes Beispiel eines Künstlers, der mit großem kommerziellem Erfolg seine Werke in hoher Auflage an einen verhältnismäßig großen Käuferkreis verkaufte.

Die Weiterentwicklungen der Papierherstellung als auch der vereinfachte und vergünstigte Vertrieb von Druckgrafik führten dazu, dass sich künstlerische Entwicklungen sehr viel schneller und weiter in Europa verbreiten konnten. Der Zugang zum Kunstwerk wurde erheblich erleichtert, neben das Unikat trat die Edition und damit ein günstigeres, zumeist auch im Format leichter zugängliches Kunstwerk. Mit den technischen Erneuerungen ging eine Veränderung der Gesellschaft, Ökonomie und Politik einher. In den Städten etablierte sich die Bürgerschicht als soziale Schicht zwischen Bauern und Oberschicht. Den Künstlern eröffnete sich ein größerer Markt. Aufgrund dieser vielfältigen Verschiebungen entwickelte sich ab etwa 1400 die heute als Renaissance bekannte Epoche, die für den Kunstmarkt weitreichende Veränderungen mit sich brachte.

2.2 Die Renaissance

Der Nukleus der Renaissance lässt sich in Florenz ausmachen. Von hier aus entwickelte sich unter der Herrschaft der Fürsten de' Medici eine nie zuvor gesehene Blüte der Stadtkultur, die alle Gesellschaftsbereiche umfasste: in der Wirtschaft, insbesondere im Bankwesen, in der Literatur und in der Philosophie (hier vor allem die Wiederbelebung der griechischen und römischen Antike), in der Architektur und in der Kunst, aber auch in der Wissenschaft, Technik und in der »Weltentdeckung« – die Ausbeutung des heutigen Amerika beginnt mit der ersten Reise des Genuesser Christoph Kolumbus im Jahr 1492. Zeitlich versetzt verändert die in Norditalien etablierte neue Epoche auch das übrige Europa, wodurch auch der Kunstmarkt grundlegende Züge entwickelt, die bis heute gültig sind.

2.2.1 Italien: Kunst im Proto-Kapitalismus und die ersten Berufskunsthändler

Da Italien im 15. Jahrhundert keinen Zentralstaat bildete, sondern sich die einzelnen Städte unter verschiedenen Fürsten entwickelten, entfaltete sich in dieser Zeit eine Kultur zahlreicher dynastischer Privatsammlungen. In Städten wie Florenz, Venedig oder Bologna herrschten Patrizierfamilien wie die de' Medici, die Borgia, die Borghese oder die Farnese, die neben Kirche und Adel als dritte Gruppe von möglichen Auftraggebern für Kunst auftraten. Der sogenannte Handels- oder »Proto-Kapitalismus entstand als neue Form der Volkswirtschaft neben der Feudalherrschaft, in dem das Kapital gleichwertig neben menschlicher Arbeit als gewinnbringender Faktor noch mehr Kapital generieren sollte. Das neu entstandene Bankwe-

sen führte dabei zu einem geografisch und quantitativ vergrößerten Markt – gut über das Wasser zu erreichende Regionen wie die Seerepublik Venedig und Flandern beherrschten den Austausch von Gedanken- und Handelsgütern. Der neue Weg – Kapital durch Handel zu erwerben – bot auch nicht Adlig- oder Klerikalgeborenen zunehmend die Möglichkeit, ökonomisch und sozial aufzusteigen. Das Kunstwerk erfüllt nun weitere Funktionen, in dem es nicht mehr vorrangig eine Glaubensausrichtung oder die dynastische Überlegenheit demonstrierte wie im mittelalterlichen Klerus oder Adel. Vielmehr sollte hierdurch die neu erworbene, meist wirtschaftliche Macht kundgetan werden. Aus diesem Grund konkurrierten auch zahlreiche Renaissance-Sammlungen teils sehr direkt miteinander. Wer welche Rarität oder Kuriosität als Erster in seinem »Museum« oder »Theatrum« zusammengestellt hatte, präsentierte diese in den neu entstehenden Kunst- oder Wunderkammern einem ausgewählten Publikum.⁶ Dieser Wettstreit zwischen einzelnen Familien findet sich in den nachfolgenden Jahrhunderten immer wieder, besonders ausgeprägt in den USA im 19. Jahrhundert, als auch dort einige Sammler große Vermögen erwirtschafteten und durch Kunst ihren neu geschaffenen Reichtum darstellen wollten.

In der Renaissance sollte die Zusammenschau von Kunst und Natur neben der Demonstration der neuen sozialen und ökonomischen Stellung auch die damals bekannte Welt projizieren. Es entstand ein neuer Sammlertyp, der sein Wissen und seinen Geschmack in den gesammelten Objekten zum Ausdruck bringen wollte. Mit Hilfe der Objekte suchte er zudem seinen Platz in der Gesellschaft. Es kam zu einer Explosion an Sammlungsgründungen und -erweiterungen. Als eine wichtige Konsequenz des veränderten Sammelns entwickelte sich der Beruf des professionellen Kunsthändlers.

Der niederländische Maler Hubert Goltzius berichtete davon, dass er auf seinen Reisen durch Europa zwischen 1556 und 1560 fast 1000 Sammlungen kennengelernt hätte.⁷ Erstmals seit der römischen Antike entwickelte sich wieder eine richtige Sammelkultur, die nicht mehr nur auf einige wenige Herrscher und die religiösen Oberhäupter beschränkt war. Dabei nahm zum einen die Quantität der Sammlungen zu, zum anderen wurden diese auch immer heterogener. Von dem Bologneser Arzt und Philosophen Ulisse Aldrovandi gibt es Zeugnisse, die besagen, dass er mehr als 8000 Temperazeichnungen und mehr als 11.000 konservierte Tiere, Früchte und Mineralien sowie 7000 getrocknete Pflanzen besessen haben soll. Um 1600 zählte seine Sammlung 20.000 Objekte.⁸ Die fürstlichen und bürgerlichen Wunderkammern umfassten nicht selten mehrere Tausend Objekte. Durch die Entdeckung des neuen Kontinents Amerika wurden täglich unbekannte und seltene Objekte in die europäischen Häfen verschifft. Wissenschaftler erweiterten auf bisher unvergleichbare Weise ihren Horizont, fast jährlich kam es zu grundlegenden Entdeckungen in den Naturwissenschaften.

Der alle Bereiche umfassende aufstrebende Handel, der den Kunstmarkt ebenfalls mit sich riss, verlangte nach einem neuen Typus des Kunstvermittlers. Konsequenterweise entwickelte sich in der Renaissance daher das Verhältnis Künstler – Sammler neu. Der Beruf des Kunsthändlers etablierte sich als anerkannte Profession.

Es ist Giorgio Vasari, dem »ersten« Kunsthistoriker aus Florenz, dem wir einige Informationen über den »ersten« Kunsthändler der Neuzeit verdanken. In seinen Viten von 1550 wird Giovanni Battista della Palla (1489–1532) mehrfach erwähnt. Della Palla agierte wie Vasari in Florenz und verkaufte als Patrizier sowohl zeitgenössische als auch antike Kunst. Er exportierte einige wichtige Werke an den französischen König Franz I. wie etwa die Skulptur »Herkules« von Michelangelo. Vasari berichtet in seinen Viten von mehreren solcher nicht in Auftrag gegebenen, frei auf dem Markt verkauften Kunstwerken. Die »Kundenproduktion« wandelt sich hier nachweislich in eine »Marktproduktion« um.⁹ In die italienische Renaissance fällt dementsprechend auch der erste überlieferte Verkauf eines Porträts von Tizian nicht an den Dargestellten selbst, sondern an einen Sammler, den Herzog von Urbino im Jahr 1536.¹⁰ Vasari übte nachweislich auch als Erster Kritik an der Internationalisierung des Handels, insbesondere an einem Export von nationalem Kulturgut. In seinen Viten wird della Palla kritisiert, weil er wertvolle Kunstwerke aus Italien an den französischen König Franz I. verkauft habe. Vasari zitiert einen Zeitgenossen: »Wie, Giovanni Battista, du elender Trödler [...], du willst dich erfrechen, die Schmuckstücke herauszureißen [und] willst unsere Stadt berauben ihrer schönsten Besitztümer, damit fremde Gegenden und die Häuser unserer Feinde dadurch ausgeschmückt werden sollen!«¹¹

In dieser Zeit lassen sich auch die ersten Reaktionen auf den Lebensstil einiger Bürger nachweisen. In Florenz kritisierte der Dominikaner Girolamo Savonarola das Luxusleben der Oberschicht, nördlich der Alpen trat Martin Luther mit Kritik in die Öffentlichkeit. Als Symbol des Luxus wurden in Florenz auch erstmals wertvolle Kunstgegenstände öffentlich verbrannt. Savonarolas Verbrennung von 1497 erscheint als ein Vorbote des reformatorischen Bildersturmes, der ganz Europa umfasste und zwischen 1522 und 1566 wütete. Zahllose Gemälde, Skulpturen, Altäre und andere religiöse Bildnisse wurden zerstört – ein Teil jedoch wurde verkauft. Bisher nicht handelbare, religiöse Kunstgegenstände konnten dementsprechend erstmals von Bürgern erworben werden. Der Bildersturm löste eine nie zuvor dagewesene Verbreitung von Kunstwerken in der breiteren Bevölkerung aus.

Eine zweite wichtige Persönlichkeit neben della Palla, die den Kunsthandel nördlich und südlich der Alpen eng verband, war ein weiterer italienischer Kunsthändler, Jacopo Strada (1507–1588). Sein Wirken wird mit den Karrieren eines Duveen oder Wildenstein im 20. Jahrhundert verglichen. Strada begann seine Karriere 1546 in Nürnberg, wo er als Hofkammerpräsident für den damals reichsten Mann der Welt, Hans Jacob Fugger, arbeitete. Für seinen Arbeitgeber suchte er euro-

paweit Kunstgegenstände, insbesondere antike Skulpturen, Münzen und wertvolle Bücher. Im Laufe seines Lebens arbeitete Strada für Papst Pius III., den österreichischen Kaiser Ferdinand I., dessen Sohn und Nachfolger Kaiser Maximilian II. sowie für Kaiser Rudolf II., wiederum der Nachfolger und Sohn von Maximilian II. 1566 wird Strada von diesem zu seinem Schwager, dem bayerischen Herzog Albrecht V., nach München geschickt, wo er als Kurator, Einkäufer und Bauberater für dessen Sammlung, dem »Antiquarium«, tätig war. 1568 gelang Strada einer der wichtigsten Kunstankäufe seiner Zeit: Für Albrecht V. erwarb er die hervorragende Sammlung des Venezianers Andrea Loredan, zu der neben zahlreichen Fragmenten und Bronzen 91 Büsten, 43 Skulpturen und Torsi, 33 Reliefs sowie eine Sammlung von ca. 2500 griechischen und römischen Münzen zählten. Der Kaufpreis in Höhe von 7000 Dukaten wurde in Raten bezahlt.¹²

Tizian: Jacopo Strada, 1567/1568



Aus dem erhaltenen Briefwechsel zwischen Jacopo Strada und Herzog Albrecht V. wird die Arbeitsweise des Kunsthändlers klar. Strada berichtete dem bayerischen Herzog von Kunstwerken, die er in bestimmten Häusern oder Ateliers gesehen hatte.¹³ Hier lässt sich ein Vergleich zu dem bekanntesten Kunsthändler der Gegenwart, Larry Gagosian, ziehen, der ebenfalls Listen von Kunstwerken erstellte, die er in bestimmten Häusern von Sammlern registriert hatte.

Strada verschickte auch Inventarlisten von verfügbaren Sammlungen an seine Auftraggeber – insofern ähnelt sein Vorgehen dem eines Joseph Duveen, der 350 Jahre später ebenfalls Inventare von italienischen Sammlern erstellte und an potentielle Kunden versandte. Strada überwachte selbst die Restaurierung antiker Kunstwerke. Er ließ sogar einige der bedeutendsten Werke aus der Sammlung Loredan über Wien – nach einem Restaurierungsaufenthalt in seinem dortigen Haus – weiter nach München verschicken.¹⁴ Ein weiterer Vergleich mit einem späteren Kunsthändler liegt nahe, wenn Stradas besondere Vorgehensweise der Dokumentation näher betrachtet wird. So ließ er zahlreiche Zeichnungen und Beschreibungen von Sammlungen und Häusern anfertigen, die er als Inspiration für die neuen Sammlungsräume von Albrecht V. vorschlug, so z. B. vom Palazzo del Té in Mantua oder von antiken und modernen Monumenten in Rom. Neben dieser umfangreichen Sammlung von Zeichnungen bedeutender Bauwerke, Gemälden und Dekorationen hatte Strada eine beeindruckende Bibliothek zusammengestellt. Der Italiener ähnelt in diesem Vorgehen der französischen Familie Wildenstein, insbesondere Daniel Wildenstein (1917–2001), der eine Aufsehen erregende Kollektion an Büchern und wissenschaftlichen Dokumenten in seinem 1970 gegründeten Wildenstein-Institut zusammengestellt hatte.

Wenngleich Stradas Geschäftstätigkeit in vielerlei Hinsicht Merkmale eines »modernen« Kunsthändlers aufweist – angefangen von seiner internationalen Reisetätigkeit über das Vermitteln von bedeutenden Kunstsammlungen bis hin zur allgemeinen Kunst-Beratertätigkeit – fehlt ihm das grundsätzliche Handlungsmuster eines modernen Kunsthändlers. So ist nicht bekannt, dass er über einen eigenen umfangreichen Bestand an Kunstwerken, die für den Verkauf vorgesehen waren, verfügte. Sein Kapital investierte er in das Anfertigen von Zeichnungen bzw. Kopien, in die Bezahlung seiner Assistenten (sie werden »senzali« oder »Unterkäufer« genannt) und nur gelegentlich in den Ankauf von Arbeiten.¹⁵

Für die Entwicklung des Kunstmarktes in der Renaissance lassen sich zusammenfassend einige Charakteristika festhalten. Es sind insbesondere die gesellschaftlichen, ökonomischen, religiösen und politischen Veränderungen, die dazu führen, dass eine breitere Bevölkerungsschicht mit dem Sammeln von Kunstgegenständen beginnt. Nicht nur verfügte die neu entstandene Schicht des Bürgertums über das Kapital, Kunst zu erwerben. Auch änderte sich grundsätzlich die Einstellung der Gesellschaft gegenüber der Kunst. Der Kunstgegenstand war nicht mehr nur ein Mittel zum Zweck – ein religiöses Anschauungsobjekt als Resultat einer rein handwerklichen Leistung. Das Werk selbst wurde zu einem Ausdruck schöpferischer Tätigkeit. Der Künstler war nicht mehr ein Handwerker, sondern ein kreatives Individuum, das ein eigenes physisches und geistiges Produkt schuf. Konsequenterweise konnte für ein solches Produkt auch der Preis deutlich über den reinen Materialwert und die Arbeitsleistung hinaussteigen. Die veränderte Einstellung dem Kunstwerk gegenüber zeigt sich auch darin, dass das Ansammeln von

Kostbarkeiten durch den nichtadligen und nichtklerikalen Bürger kein Anzeichen mehr von »Avaritia«, der Habgier als einer der sieben Todsünden war, sondern ganz im Gegenteil sogar ein Symbol dafür darstellte, sich die Weltschöpfung ins eigene Haus zu holen. Die Idee der Kunst- und Wunderkammer bestand im Wesentlichen darin, die göttliche Schöpfung für und bei sich im Privaten nachzubilden.

Die Reformation um 1525 veränderte die europäische Theologie nachhaltig. Konsequenterweise konnten sich dadurch einzelne Gattungen weiterentwickeln, die zuvor eine geringere Anerkennung hatten. Durch den drastischen Rückgang von Aufträgen für religiöse Kunst traten neben das religiöse Andachtsbild mit der Darstellung von Heiligen, Kreuzigungen und der Heiligen Familie die Gattungen Stillleben, Porträts und Landschaften als Abbilder der Wirklichkeit. Zudem führte eine Rückbesinnung auf die Antike zu eigenen Bildformen. Zahlreiche mythologische Szenen wurden nun in Malerei, Grafik und Skulptur dargestellt.

Für die Anfänge des freien Marktes lagen die Schwierigkeiten bei den rudimentären Aspekten des Handels: 1. große technische Probleme: Der Transport war gefährlich, langwierig, umständlich und teuer. Ständig gab es eine Bedrohung durch das Wetter, die schlechte Infrastruktur und die allgegenwärtigen Straßenräuber. Gemälde wurden für den Transport immer wieder vom Rahmen abgenommen, eingerollt und in Tonnen gesteckt auf Kutschen oder Schiffen zum Zielort befördert. Auch antike Statuen wurden nicht selten in kleinere, handlichere Stücke zersägt, die am Lieferort wieder zusammengesetzt werden mussten. 2. juristische Probleme: Es gab keine Grenzen überschreitendes Rechtssystem, der Betrug war vielfältig. Es wurden anstatt der Originale nicht selten nur Repliken – »Fälschungen« – verkauft, beschädigte Ware übergeben oder es wurde nicht die vereinbarte Geldsumme bezahlt. Mit ähnlichen Problemen mussten sich die Marktakteure dieser Zeit auch außerhalb Italiens nördlich der Alpen auseinandersetzen.

2.2.2. Nördlich der Alpen: Erste Systematisierung und Entstehung großer Sammlungen

Die besondere politische Situation in Italien bereitete der Renaissance ihre Grundlage mit der Ausbildung des ersten »freien« Kunstmarktes sowie mit dem Entstehen des Berufs Kunsthändler. Die Karrieren von Giovanni Battista della Palla und Jacopo Strada machten schon bald offensichtlich, dass die Gedanken der Renaissance und der veränderten Rolle von Kunst schnell auch nördlich der Alpen auf fruchtbaren Boden fielen. Neben den erwähnten Herrschern wie den Habsburgern in Wien, München und Prag mit Albrecht V. und Rudolph II. als besondere Ausprägung des neuen Sammlertypus finden sich insbesondere in Flandern und Holland seit dem 16. Jahrhundert neue Sammler-, Händler- und Künstlertypen, die zum »Goldenen Zeitalter« im 17. Jahrhundert führten. Zahlreiche Veränderungen, welche kurz nach der Verbreitung des neuen Gedankengutes südlich der Alpen in die Regionen nörd-

lich der Alpen auf große Akzeptanz stießen, wurden in Antwerpen oder Amsterdam umgesetzt – diese Erneuerungen beziehen sich auf das Bankwesen (Einführung der doppelten Buchführung), den Handel, aber auch die Präsentation von Waren. Seit dem 16. Jahrhundert finden sich feste Orte für den Kunsthandel, also mit hin überdachte, beständige Räume, häufig in der Nähe von Börsen oder Markthalen. In Antwerpen öffnete z. B. die Börse 1540 ihre obere Galerie für den Verkauf von Kunstwerken.¹⁶ Der Maler Bartholomäus de Momper pachtete die Galerie für seinen Kunsthandel. Auch in Amsterdam befindet sich neben dem Haupteingang der Börse ab dem 16. Jahrhundert eine Kunsthandlung, in Utrecht oder Den Haag mieteten sich die Kunstverkäufer in Zunftsäle und Versammlungsstätten ein. Der Kunstmarkt konnte sich in dieser Region im darauffolgenden »Goldenen Zeitalter« in vielerlei Hinsicht weiterentwickeln, da auch die Kolonialmacht Niederlande zu einem der mächtigsten Handelsländer der Welt wurde.

Für die Renaissance nördlich der Alpen gilt, dass sich hier – insbesondere in Frankreich – eine eigene Gesetzeslage für einen wichtigen Teilbereich des Kunstmarktes ausprägte, die bis ins 20. Jahrhundert Gültigkeit besaß. Es geht um die besondere Art des Verkaufens auf einer öffentlichen Auktion.

Über das Auktionswesen im Mittelalter gibt es nur wenige Überlieferungen wie z. B. die Verordnung von Saint-Louis aus dem Jahr 1254, nach der spezielle Gerichtsdienste – Offiziere der Rute und des Pferdes – gerichtlich legitimierte Schuld titel eintreiben sollten. Sie konfiszierten, assistierten bei der Versiegelung der Wohnungen von Verurteilten und etablierten sich im Haus eines Schuldhäftlings als Schutz seines Eigentums. Sie führten zudem die Zwangsversteigerungen für Gläubiger durch.

Eine große Systematisierung des Auktionswesens fand jedoch erst in der Renaissance in Frankreich statt. 1552 erlässt Heinrich II. von Frankreich ein Edikt, in dem Auktionatoren – sogenannte »maîtres priseurs-vendeurs« – genaue Pflichten und Rechte zugeordnet wurden. Die Versteigerungen mussten öffentlich stattfinden und frei zugänglich sein. Diese Art des öffentlichen Verkaufens sollte zur Etablierung eines gerechten Preises führen, Angebot und Nachfrage wurden damit publik. Die Auktionatoren bekamen damit als einzige Berufsgruppe das Recht, Besitztümer – meist von Verstorbenen – öffentlich zu versteigern. Das Interessante an dem Edikt ist, dass es nach nur einer Überarbeitung im Jahr 1803 in Frankreich unverändert bis ins Jahr 2001 galt. Nur lizenzierte Versteigerer aus Frankreich durften Auktionen durchführen.¹⁷ Und der einzig erlaubte Auktionsort war das »Hôtel Drouot« in Paris. Erst nach der Reform des Ediktes 2001 durften internationale Auktionshäuser in Frankreich auktionieren.

Eine weitere Neuheit des Kunstmarktes dieser Epoche sind die besonders in Holland und Flandern durchgeführten »Kunstlotterien«, die erstmals für das 15. Jahrhundert nachgewiesen werden konnten und zunehmend in Mode kamen. Bei der Kunstlotterie, die zunächst vom Magistrat genehmigt werden musste, traten

nicht die Kunsthändler selbst oder die Lukasgilde, sondern zumeist die einzelnen Künstler als Organisatoren auf.¹⁸ Wurden die Kunstauktionen unter der Aufsicht der örtlichen Lukasgilden häufig auf den Freitagsmärkten abgehalten, so konnten die Kunstlotterien auch außerhalb eines Marktes stattfinden.

Auch in Deutschland finden sich zur Zeit der Renaissance die ersten Nachweise öffentlicher Versteigerungen. Wenngleich die Deutsche Hanse – als Vereinigung verschiedener Seestädte seit dem 13. Jahrhundert – ab dem 15. Jahrhundert aufgrund zahlreicher innerer und äußerer Probleme an Bedeutung verlor, finden zu dieser Zeit an ihren Seehäfen nachweislich öffentliche Auktionen von Gütern aus anderen Ländern statt. Eine Regelung wie in Frankreich gab es jedoch nicht, Kunstlotterien lassen sich hier nicht genauso häufig nachweisen wie in Flandern oder Holland.

Auf deutschem Gebiet sind es vor allem zwei Nürnberger Bürger, deren Kunstsammlungen bereits zu Lebzeiten große Bekanntheit erlangten und die zu einer neuen Generation von Auftraggebern und Sammlern zählten: Willibald Imhoff (1519–1580) und Paulus II. Praun (1548–1616).¹⁹ Der etwas jüngere Imhoff hatte von seinem Großvater Willibald Pirkheimer eine beachtliche Sammlung geerbt, die er umfassend erweiterte. Am Ende seines Lebens besaß er neben Gemälden von Hans Holbein, Lucas Cranach und Tizian auch die größte jemals bestehende Sammlung an Werken von Albrecht Dürer.

Die zweite bemerkenswerte Sammlung der nördlichen Renaissance stammt ebenfalls von einem Nürnberger, dem Kaufmann Paulus II. Praun. Das sogenannte »Praunsche Kabinett« bestand von 1616 bis 1801 und gilt als die »größte bürgerliche Kunstkammer des 16. Jahrhunderts in Deutschland.«²⁰ Erst als die Familie in wirtschaftliche Schwierigkeiten kam, entschied sie sich, die mehr als 10.000 Objekte umfassende Sammlung aufzulösen. Praun besaß zu seinem Todeszeitpunkt neben zahlreichen Edelsteinen mehr als 250 Gemälde italienischer und altdeutscher Meister, rund 1200 Handzeichnungen, 6000 Kupferstiche sowie 300 Skulpturen. Durch das Herstellen von Faksimiledrucken seit 1775 wurde das Praun'sche Kabinett weit über Nürnberg hinaus bekannt. Johann Wolfgang von Goethe sah 1797 als einer der Letzten das Kabinett bei seinem Aufenthalt in Nürnberg, bevor es in Teilen verkauft wurde.