Huemer, Christian; Koja, Stephan (Hrsg.): *Noble Begierden. Eine Geschichte des europäischen Kunstmarkts*, Berlin: De Gruyter 2026
ISBN-13: 978-3-689-24106-3, 448 S., 59.00 EUR

Noble Begierden. Eine Geschichte des europäischen Kunstmarkts

Wien, Gartenpalais Liechtenstein, 30.01.–06.04.2026

Rezensiert von: Lukas Fuchsgruber

„Im Zentrum der gesamten Kunstmarktforschung steht die grundlegende Frage, wie wirtschaftliche Bedingungen künstlerische Kreativität, kulturellen Konsum und historische Sichtbarkeit prägen," heißt es in der Einleitung des Begleitbandes zur Ausstellung „Noble Begierden. Eine Geschichte des europäischen Kunstmarkts" im Gartenpalais Liechtenstein in Wien. In der Ausstellung werden diese Bedingungen an „Schlüsselstädten" wie Paris und Antwerpen thematisiert und in sieben chronologischen Abschnitten vorgestellt: „Der Aufstieg des Seriellen: Kunsthandel in der Antike", „Mäzenatentum und Auftragsfertigung", „Kunstmessen. Produktion für einen offenen Markt", „Ein Massenmarkt für die Mittelschicht", „Agenten, Netzwerke, Grand Tour", „Auktionen, Vermarktung, Expertise", „Ausstellungsstrategien und Öffentlichkeitsarbeit im Industriezeitalter".

In interdisziplinären Perspektiven zwischen Kunst- und Wirtschaftsgeschichte lässt sich zum Beispiel zeigen, wie sich verändernde Machtverhältnisse in Handelszentren nicht nur die Zirkulation von Waren und Rohstoffen beeinflussten, sondern auch die Kunst, die dort produziert wurde. Über Epochen hinweg betrifft das unter anderem Fragen von Serienproduktion und Werkstätten, wie auch der Medien und Räume, im 18. und 19. Jahrhundert etwa die Entwicklung der Druckgraphik und ihre Nutzung in Kunstgalerien und Auktionshäusern. Solche Medien werden in der Ausstellung auf einem achteckigen Tisch in der Mitte in Vitrinen ausgelegt, während an einer der Wände der Kunsthändler Jean-Baptiste Pierre Lebrun im Selbstporträt (1795, Privatbesitz) gezeigt wird, umrahmt von den Reproduktionsgraphiken, mit denen er arbeitete. An der anderen Wand hängt ein Porträt des Britischen Auktionators James Christie in London (zugeschrieben Benjamin Vandergucht, vor 1893, Privatbesitz), dieses umgeben von Werken aus der Versteigerung der Sammlung des Duc d'Orléans nach der Französischen Revolution, die nach London gelangten. Gegenüber wurde eine räumliche Inszenierung des Geschäfts von Edme François Gersaint in Paris als Nische umgesetzt. Durch die Kunstmarktforschung – in diesem Fall Sophie Raux, die auch im Begleitband vertreten ist – ist bekannt, dass der Laden nicht die bühnenartige Weite hatte, wie das berühmte Ladenschild von Antoine Watteau suggeriert. Diesen korrigierten Eindruck vermittelt die Ausstellung durch die Nische und das dort angebrachte Wandposter einer digitalen Rekonstruktion. Davor und daneben befinden sich Kunstgegenstände, denn es ging im hochpreisigen Kunstmarkt nicht nur um Gemälde, sondern auch um große Wandteppiche, oder in diesem Beispiel um chinesische Vasen und Möbel, die zugleich die globalen Handelsnetzwerke der niederländischen

Zentren thematisieren (Sophie Raux im Begleitb., S. 253). Eher offen bleibt die Frage, wie denn die globalen und imperialen Netzwerke von Handel, Krieg und Diplomatie außerdem mit der Kunst zusammenhingen und Effekte auf diese hatten, jenseits der Vermarktungsfragen im Kunstmarkt. Lässt sich eine Kunstmarktforschung wirklich so klar von der Global Art History und gesellschaftskritischen Kunstgeschichte abgrenzen, wo solche Fragen im Vordergrund stehen, oder sind hier nicht noch mehr wechselseitige Anregungen zu suchen? Die Ansätze der Kunstmarktforschung sollen mit dieser Anmerkung aber nicht auf die Frage von wirtschaftshistorischen Kontexten reduziert werden, denn das würde ihnen nicht gerecht werden. Vielmehr gelingt es mit der Ausstellung und dem Begleitband, sehr deutlich zu zeigen, welche Potentiale in einer stärkeren Berücksichtigung von kommerziellen Kontexten, wie auch der Ökonomie der Kunstproduktion und -zirkulation selbst, für kunsthistorische Forschung liegt.

Das wird an vielfältigen Beispielen verdeutlicht: In den ersten zwei Sälen etwa von Verlagerungen und Reproduktion antiker Kunst, über die Kleinbronzen der Renaissance und beeindruckende Tondi aus Terrakotta aus dem 15. Jahrhundert von Andrea della Robbia mit frühlingshaften Farben zu den großen aber kostensparend produzierten Andachtsbilder aus dem gleichen Jahrhundert. Methodisch sehr interessant ist in diesem Kontext auch der „Gemälde fürs Volk“ betitelte Text im Begleitband von Weixuan Li (Rijksmuseum/Universiteit van Amsterdam), in welchem sie ihre digital gestützten räumlichen Analysen von Inventaren des 17. Jahrhunderts vorstellt und dabei auch mit Gemälden als Quellen arbeitet, die dann als Dokumente den in der Kunstmarktforschung oft genutzten Darstellungen von Fürstensammlungen und Salons gegenüberstehen, in diesem Fall zumindest im Katalog. Kunstwerke, darauf soll diese Aufzählung der Beispiele hinweisen, wirken in diesem Sinne in der Ausstellung auf unterschiedliche Weise als kulturhistorische und wirtschaftshistorische Quellen.

Auch im Obergeschoss funktioniert die Vermittlung von Forschung als Ausstellung. Dort wird dann etwa über mehrere Werke hinweg ein Argument über ästhetische Verschiebungen in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts angesichts von sich veränderndem Kunstkonsum entwickelt. Die Ausstellung endet mit dem späten 19. Jahrhundert und dem Beispiel des Pariser Kunsthändlers Charles Sedelmeyer, der es schaffte, Künstler wie Mihály Munkácsy spektakulär zu vermarkten und ihn von den vormals maßgeblichen Markt- und Medienakteuren Goupil & Cie abzuwerben, oder auch mit der Versteigerung der bedeutenden Sammlung von Eugène Secrétan 1889 in seiner Galerie jenseits des boomenden Auktionsmarkts am Hôtel Drouot eigene Akzente zu setzen (Christian Huemer im Begleitb., S. 333). Was sich an der Vermarktung der Moderne in diesem Kontext zeigt, ist, dass zwar der Kunstmarkt wuchs und die Bedeutung der medialen Reproduktion weiter zunahm, aber auch, dass sich ein Kreis schloss – das Bürgertum des 19. Jahrhunderts wollte wieder mit Exklusivität bespielt werden (und die Kunstvermarktung in Frankreich griff dabei auf die Erfahrungen des späten 18. Jahrhunderts in England zurück, vgl. Huemer, S. 320).

Die Ausstellung will insgesamt aufzeigen, dass sich im Bogen von der Antike bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts „Institutionen, Instrumente und Strategien herausbildeten, die den Markt bis heute prägen“ (Christian Huemer und Stephan Koja im Begleitb., S. 10). Fragen sind dabei also immer wieder: Welcher Markt existiert für wen – also für welche Eliten und welche größeren Gruppen –, welche Rolle spielen Reproduktionen, wo zirkulieren sie, welchen Eigenwert gewinnen sie, welche Rolle spielen Kunstkritik und wissenschaftliche Texte? Oder auch, was bedeuten Auktionen und Messen, die für immer neue Generationen von reichen Sammler:innen zu spektakulären Ereignis-

sen werden, worauf Tom Stammers im Epilog des Bandes hinweist. Während die Ausstellung mit Sedelmeyers Markterfolgen und Gustav Klimts Selbstbehauptung von Marktferne endet, spinnt Tom Stammers den Faden weiter bis in die Gegenwart und die „marktreflexiven Geste[n]“ (er zitiert hier Isabelle Graw, vgl. S. 378), die die Kunst im späten 20. Jahrhundert mehr und mehr prägten. Und ohne sie explizit zu stellen, gibt er uns die Frage mit auf den Weg, wie damit umzugehen ist, dass Kunst in den neuesten Wellen ihrer Finanzialisierung zumindest in dem hier gewählten europäischen Rahmen, vermehrt in Depots in Zollfreihäfen verschwindet. Das Verhältnis von breiter Öffentlichkeit und ökonomischer Macht wird immer wieder ausgelotet. Wie sieht es heute aus? Wie reproduzieren und transformieren sich Strategien des Sammelns und Zirkulierens immer wieder neu? Und welche Rolle haben Kunstgeschichte, Kunstkritik und öffentliche Museen in diesen sich verändernden Bedingungen? Die Ausstellung kann anregen, sich diesen Fragen stärker zu stellen.

Besonders an ihr ist nicht nur das Thema, sondern auch die Vielfalt der Zugänge, die sie bietet, von der Gegenüberstellung von Quellen, Reproduktionen und verschiedensten Werken, bis zu räumlicher (Re-)Inszenierung (Gersaints Laden, Mihály Munkácsy als Wandtapete mit Vorhang, Claude Monets Parlament und Getreideschober in Nischen, große Altäre und ein fast vier Meter hoher Schrank – das Badminton Cabinet –, Fürstenporträts umringt von ihrem Besitz an Gemälden und Statuen, etc.), oder auch dem kunsthistorischen Rundgang, begrüßt von Laokoon und verabschiedet von in Wien natürlich: Gustav Klimt. Der Katalog erweitert den Bilderkosmos noch durch in Szene gesetzte Detailansichten von Gemälden, etwa die François Bunel d.J. zugeschriebene Beschlagnahmung des Inhalts einer Kunstgalerie (um 1590), die tatsächlich im Katalog besser in Augenschein zu nehmen ist als das kleinformatige Gemälde. Was hingegen nur die räumliche Inszenierung leisten kann, sind die Ensembles, die den historischen Kontext erfahrbar machen, etwa die Hängung der Bilderwelt rund um die „Marke“ Brueghel. Die Ausstellung baut dabei maßgeblich auf Bestände der gastgebenden Liechtenstein Sammlung sowie auf zahlreiche internationale Leihgaben von Museen und aus Privatbesitz. Der Katalog vereint Vertreter:innen der sich in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren stark vernetzende Kunstmarktforschung, die in Artikeln und kurzen thematischen Einschüben (etwa zur Bedeutung von Auktionen) den großen Bogen der europäischen Kunstmarktgeschichte schlagen. Kuratiert und herausgegeben wurde das Projekt von Christian Huemer (Belvedere Research Center) mit Stephan Koja und Yvonne Wagner von den Fürstlichen Sammlungen Liechtenstein.

Empfohlene Zitation:
Lukas Fuchsgruber: [Rezension zu:] Noble Begierden. Eine Geschichte des europäischen Kunstmarkts (Wien, Gartenpalais Liechtenstein, 30.01.–06.04.2026). In: ArtHist.net, 30.03.2026. Letzter Zugriff 07.11.2026. <https://arthist.net/reviews/52098>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.