

Expertise. Das Kunsturteil zwischen Geschichte, Technologie, Recht und Markt Internationales Kolloquium, 16. und 17. Mai 2013

Veranstaltet vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kulturrecht der Zürcher Hochschule der Künste und dem Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich

Donnerstag, 16. Mai 2013

I. Geschichte und Methodologie der Kennerschaft

«Une histoire de nos erreurs personnelles»: pour une psychanalyse de l'expertise artistique

Jan Blanc, Professeur d'histoire de l'art de la période moderne
Université de Genève

Abstract

Dans la *Formation de l'esprit scientifique* (1938), le philosophe français Gaston Bachelard (1884-1962) en appelait à une véritable « psychanalyse de la connaissance objective ». Face aux nouvelles difficultés suscitées par les développements des sciences modernes, lesquelles remettaient en cause les idées traditionnelles que les savants mais aussi le grand public pouvaient avoir des sciences et de la connaissance de la nature, Bachelard souhaitait que les philosophes développassent « une psychologie de l'attitude objective ». Pour Bachelard, cette « psychologie » devait être « une histoire de nos erreurs personnelles » : le lieu d'une remise en cause radicale de toutes les idées que l'on avait pu considérer jusqu'à présent comme « vraies », en grande partie déconstruites, voire détruites par les progrès de la science nouvelle : « Le passé intellectuel, comme le passé affectif, doit être connu comme tel, comme un passé. [...] L'ancien doit être pensé en fonction du nouveau, condition essentielle pour fonder, comme un rationalisme, la physique mathématique. Alors, à côté de l'histoire de ce qui fut, alentie et hésitante, on doit écrire une histoire de ce qui aurait dû être, rapide et péremptoire ».

La situation actuelle de l'expertise ressemble curieusement à celle des sciences du début du XX^e siècle. S'y perpétuent, sous la double et dangereuse pression des marchés et des musées, des pratiques forgées à partir à la fin du XIX^e siècle, à partir de conceptions anachroniques de l'histoire de l'art et de présupposés sur les œuvres d'art qui, bien qu'elles aient été largement déconstruites durant les trente ou quarante dernières années, continuent à inspirer une part non négligeable des soi-disants « connaisseurs » auxquels font appel les collectionneurs, les galeristes et les conservateurs pour faire évaluer leurs biens. Les développements de l'« analyse » dite « scientifique » n'y ont guère changé ces pratiques : hormis quelques cas d'espèce, relativement rares, les données issues d'une radiographie ou d'une analyse chimique doivent toujours faire l'objet d'une interprétation, forcément orientée par les mêmes lieux communs et les mêmes obstacles épistémologiques. De telles approximations seraient sans doute dérisoires si, sur elles, ne s'était fondée, au cours du XX^e siècle, une véritable économie, extrêmement puissante, engageant de très nombreux acteurs, dont beaucoup sont de bonne fois, mais où l'expertise est, de son côté, totalement dégagée de toute forme

d'évaluation, si ce n'est sous sa forme la plus affaiblie et la plus contestable – celle de l'*auctoritas* et des réseaux de solidarité sociale et professionnelle.

Engager une réflexion critique sur l'expertise artistique, aujourd'hui, et plus spécifiquement encore sur l'expertise des œuvres d'art anciennes, suppose de s'interroger sur les conditions de possibilité de cette *expertise de l'expertise*. Sur quels fondements épistémologiques les experts de l'art ancien s'appuient-ils, de nos jours, pour identifier, attribuer et dater une œuvre ? Quels sont les problèmes posés par ces fondements ? Dans quelle mesure sont-ils ancrés dans une réalité historique précisément définie ? Peut-on juger de l'« auteur », de la « qualité » ou du « style » d'un tableau en ignorant ce qui, au XVI^e ou au XVII^e siècle, était entendu en ces notions et ces termes ? À partir de quelques exemples précis, et au terme d'un parcours où la parole des connaisseurs du XVII^e ou du XVIII^e siècles sera restituée dans sa densité et sa complexité, cette conférence se propose de jeter les bases d'une psychanalyse de l'expertise artistique, qui en serait, tout à la fois, une histoire des erreurs et un programme des espoirs.

Curriculum vitae

1993-2001 études d'histoire de l'art et d'archéologie, d'anthropologie, d'histoire et de sociologie, Université de Paris X-Nanterre, 2000-05 doctorat ès lettres (*Ph.D.*) en histoire de l'art, Université de Lausanne (Suisse) : « Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten ». 1999-2003 chargé de recherches pour le Deutsches Forum für Kunstgeschichte, l'École nationale supérieure des Beaux-arts, la Bibliothèque centrale des musées nationaux, la Bibliothèque de la Fondation Jacques Doucet, la Bibliothèque de l'École des Chartes et l'Institut national d'histoire de l'art, Paris. 2000-02 chargé de cours en histoire de l'art de la période moderne, Université de Paris X-Nanterre, 2003-06 assistant d'histoire de l'art de la période moderne, Université de Lausanne, 2006-2010 maître-assistant d'histoire de l'art de la période moderne et contemporaine, Université de Lausanne. Dès 2010 professeur associé d'histoire de l'art de la période moderne (XVI^e-XVIII^e s.) de l'Université de Genève, dès 2012 directeur du Département d'histoire de l'art et de musicologie de l'Université de Genève.

Choix de publications

Paroles d'artistes de la Renaissance à Sophie Calle. Une anthologie, Paris: Citadelles & Mazenod, 2012; *Raphaël* (100%. La Martinière), Paris: Éd. de La Martinière, 2012; « 'Forger un nouveau code.' Sir Joshua Reynolds et la question de l'ambiguïté », in: *Figurationen. Gender. Literatur. Kultur*, II, 12, 2012, « Kippfiguren – Figures réversibles », éd. Hans-Georg von Arburg & Marie Theres Stauffer, p. 81-96; « L'histoire de l'art prise aux mots », *Appareil*, « Penser l'art, penser l'histoire », IX, 2012 <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1411>; *Dans l'atelier des artistes. Les coulisses de la création, de Léonard de Vinci à Jeff Koons*, Boulogne-Billancourt: Beaux-Arts Éditions, 2011 [en collaboration avec Florence Jaillet]; *Léonard de Vinci* (100%. La Martinière), Paris: Éd. de La Martinière, 2011; *Les Échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, Turnhout, Brepols, 2010 [en collaboration avec Gaëtane Maes]; *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne: Peter Lang Éditions, 2008; « Publications de textes anciens », in: *Perspective : la revue de l'INHA*, IV, 2008, pp. 2-19 [en collaboration avec Elizabeth Cropper, Ulrich Pfisterer et Barbara Agosti]; « 'Hiérarchie des genres' : histoire d'une notion tactique et occasionnelle », *Les Genres picturaux*, éd. Laurent Darbellay et Frédéric Elsig, Genève : Voltiges, 2008, pp. 135-148

Polémiques et contestations publiques de l'expertise dans le marché de l'art et les musées de 1800 à 1850

Vincent Chenal, Doctorant
Université de Genève

Abstract

Si l'expertise des œuvres d'art n'était pas une pratique nouvelle en France au cours de la première moitié du XIX^e siècle, en revanche, elle prend de l'ampleur et elle devient l'un des enjeux majeurs dans le marché de l'art. Elle a été remise en cause publiquement. Divers facteurs en sont à l'origine. Le laxisme face à la distinction entre les originaux et les copies, en nombre croissant, voire même l'intrusion délibérée de falsifications, et ses conséquences sur la valeur financière des objets, ainsi que des marchands profitant d'une bourgeoisie qualifiée d'inculte, ont contribué à renforcer une méfiance envers les experts, généralement eux-mêmes marchands d'œuvres d'art. Les dénonciations des malversations apparaissent de plus en plus fréquemment dans la presse et la littérature (Balzac, *Pierre Grassou*, 1839). On assiste même à l'émergence de périodiques spécialisés dans le commerce de l'art appuyant largement les contestations. Des amateurs (François-Xavier Burtin, 1808, P.-M. Gault de Saint-Germain, 1816) et des écrivains (Théophile Gautier, 1842) prodiguent des conseils et des méthodes pour déceler les copies et les falsifications, issus du *connoisseurship*, en pleine évolution dans la première moitié du XIX^e siècle, notamment sous la plume de Gustav Friedrich Waagen. Ces textes s'en font l'écho, parfois avec virulence, et surtout mettent en exergue les problèmes de l'expertise. Malgré une tentative de reconnaissance par l'intermédiaire des musées (Jean-Baptiste Pierre Le Brun, Pierre-Joseph Lafontaine, etc.), les experts sont de plus en plus pointés du doigt par les amateurs et les connaisseurs cultivés. Il s'ensuit une interrogation publique sur le rôle de leur profession. Il conviendra alors, dans la communication que nous proposons, de mettre en perspective ces problèmes dans le contexte du marché de l'art dans la première moitié du XIX^e siècle, sur la base de documents d'archives et d'articles tirés de la presse.

Curriculum vitae

Rattaché à l'Unité d'histoire de l'art de l'Université de Genève, Vincent Chenal a participé à plusieurs colloques et donné plusieurs conférences à Genève et à Paris. Ses domaines de recherches sont essentiellement sur la peinture française du XVII^e au début XIX^e siècle, en particulier le peintre de paysage Nicolas-Didier Boguet (1755-1839), dont il prépare le catalogue raisonné des peintures et des dessins, et l'art à Genève aux XVIII^e et XIX^e siècles. Il travaille aussi sur l'histoire des collections (notamment à Genève), le marché de l'art, et les catalogues illustrés de collections et de musées du XVII^e au XIX^e siècles. Il termine une thèse de doctorat sur les collectionneurs genevois Jacob et François Duval.

Choix de publications

Édition du volume (en collaboration avec Frédéric Hueber) *Histoire des collections à Genève du XVI^e au XIX^e siècle* (Patrimoine genevois, 1), actes de la journée d'étude, Université de Genève, 7 mai 2010, Chêne-Bourg: Georg, 2011, dans lequel est publié « De l'atelier au marché de l'art : collections d'œuvres d'art et activités commerciales des artisans et des artistes à Genève aux XVIII^e et XIX^e siècles », pp. 119-172; « Le recueil d'estampes de François Duval : entre souvenir d'une collection et enjeu commercial », dans : *Le Siècle des Lumières, III. L'art occidental en Russie du XVIII^e siècle. Textes*,

collections, maîtres, sous la direction de Elena Sharnova et Sergueï Karp, Moscou : Editions Naouka, 2011, pp. 64-95 ; « Marché de l'art et collectionnisme à Genève dans la première moitié du XIX^e siècle », dans: *Le marché de l'art en Suisse du XIX^e siècle à nos jours* (outlines, 7), actes du colloque interdisciplinaire à Lausanne, 6 et 7 novembre 2009, éd. par Paul-André Jaccard et Sébastien Guex, Zurich / Lausanne: Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), 2011, pp. 21-58; « Connoisseurship et marché de l'art parisien : le cas du Genevois François Tronchin », dans: *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, sous la dir. de Frédéric Elsig et al., Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2009, pp. 395-399; « Le peintre Nicolas-Didier Boguet, ou l'adaptation d'un peintre à la clientèle : entre marché de l'art ancien et contemporain », dans: *François-Xavier Fabre en son temps*, actes du colloque à Montpellier, 31 janvier – 1^{er} février 2008, sous la dir. de Michel Hilaire et de Laure Pellicer, 2009, pp. 238-264; « La réorganisation des collections publiques à Genève au XIX^e siècle. Un enjeu des notions d'histoire, d'histoire de l'art et d'industrie locale », *Genava*, 2007, n.s., LV, pp. 123-145.

Frühe Kennerschaft. Kontext, Selbstverständnis und Methode

Ariane Mensger, Dr. phil.

Heidelberg

Abstract

Ein gesteigertes Bewusstsein für die individuelle künstlerische Autorschaft im modernen Sinn lässt sich etwa seit dem 15. Jahrhundert feststellen. In der Frührenaissance wurde es üblich, Werke zu signieren; einzelne Künstlerpersönlichkeiten erlangten aufgrund ihrer unverwechselbaren Werke grossen Ruhm. Im Zuge eines sich ausdifferenzierenden Kunstmarkts, des wachsenden Sammlerwesens und der verbreiteten Werkstattpraxis stieg der Bedarf nach Experten in der Folge deutlich an. Seitdem ist es die Aufgabe von Kunstkennern – Connoisseurs –, die Hände der einzelnen Meister zu identifizieren. Doch erst seit dem 17. Jahrhundert finden sich schriftliche Abhandlungen, die sich den Kriterien der Kennerschaft und ihrer Systematisierung widmen. 1649 formuliert Abraham Bosse in seinen *Sentimens* erstmals die drei Hauptaufgaben der Kennerschaft, die danach in allen bedeutenden Traktaten wiederkehren: die Prüfung der Qualität, die Zuschreibung an einen bestimmten Künstler sowie die Identifizierung von Kopien. Auch der Begriff „connoissant“ findet bei Bosse das erste Mal Erwähnung; der heute noch gebräuchliche Begriff „connoisseur“ ist seit 1670 verbreitet.

Der Vortrag wird darlegen, wie sich die Kennerschaft in diesen frühen Schriften im Detail entwickelt. Ausgangsmaterial sind die drei einflussreichsten Traktate des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts: *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture...* (1649) von Abraham Bosse (1602–1676), *L'idée du peintre parfait* (1699) von Roger de Piles (1635–1699) und *Essay on the Whole Art of Criticism* (1719) von Jonathan Richardson (1665–1745). In einer vergleichenden Bestandsaufnahme sollen die drei Werke analysiert und anhand ausgesuchter Kriterien miteinander verglichen werden.

Zur Klärung der verschiedenen Kontexte werden eingangs alle drei Autoren samt ihrem biografischen Hintergrund und ihren Tätigkeiten vorgestellt. Auch sollen ihre jeweiligen Motivationen sowie die anvisierte Leserschaft erörtert werden. Die Traktate selbst sind zunächst hinsichtlich ihres Aufbaus miteinander zu vergleichen: Welche weiteren Texte wurden gemeinsam mit den Aussagen zur kennerschaftlichen Analyse publiziert? Welchen Stellenwert nimmt diese im Gesamtwerk ein? Anschliessend sollen die verschiedenen Methoden und Herangehensweisen dargelegt werden. Dabei

stehen unter anderem folgende Fragen im Vordergrund: Welche Metaphern, Bilder oder Vergleiche mit anderen Wissenschaften werden verwendet, um das Vorgehen zu beschreiben? Geben die Autoren konkrete Handlungsanweisungen? Welche Rolle wird Provenienz und Dokumenten bei der Beurteilung der Werke beigemessen? Ist die kennerschaftliche Analyse Aufgabe des Praktikers, also des Künstlers, oder des Laien? Wie werden Kopien und Fälschungen eingeschätzt? In welchem Verhältnis steht der Kenner zum Kunstmarkt?

Die Analyse wird zeigen, wie differenziert und problembewusst bereits die frühe Kennerschaft operiert. Insgesamt lässt sich eine zunehmende Systematisierung und Verfeinerung des Instrumentariums feststellen. Auch kann man eine Entwicklung nachzeichnen, mit der sich der Laien-Kenner vom ausführenden Künstler emanzipiert und die der Etablierung der Kunstgeschichte als eigene wissenschaftliche Disziplin vorangeht. Dabei werden zahlreiche kennerschaftliche Praktiken, welche die Kunstgeschichte durch die Schriften Giovanni Morellis und Max J. Friedländers kennt, bereits vorweggenommen.

Zur Person

Studium der Kunstgeschichte in Konstanz und Heidelberg. Promotion 2000. Seit 2001 mit Ausstellungs- und Forschungsprojekten an Museen tätig. 2006–2008 DFG-Projekt an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe («Oberrheinische und Schweizer Scheibenrisse»). 2011–2012 Ausstellungsprojekt zum Phänomen der Kopie an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Forschungsschwerpunkt ist die Kunst der Frühen Neuzeit mit Fragen zur Werkstattpraxis sowie zu Funktion und Rezeption.

Schriftenauswahl

(Hrsg.), *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 21.4.–5.8.2012; *Die Scheibenrisse der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, 2 Bde., Köln: Böhlau, 2012; «Die exakte Kopie. Oder: Die Geburt des Künstlers im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit», in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 59 (2009), S. 194–221; *Leuchtende Beispiele. Zeichnungen für Glasgemälde aus Renaissance und Manierismus*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 12.9.–15.11.2009; *Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin: Reimer, 2002; «Jan van Eyck, *Belgarum Splendor*, und der Anfang einer niederländischen Geschichte der Kunst», in: *Pantheon* 58 (2000), 44–53.

Marktwissen – Wissenschaft. John Smith und sein «Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters» (1829-42)

Antoinette Friedenthal, Dr. phil.

Berlin

Abstract

Mit grossem Erfolg positionierte sich der Kunsthändler John Smith (1781–1855) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem Londoner Kunstmarkt, wofür allein schon seine Klientel, zu der der (spätere) Premierminister Sir Robert Peel und der Duke of Wellington gehörten, spricht. Sein kennerschaftliches Judiz schärfte Smith nicht zuletzt auf vielen Reisen zu öffentlichen und privaten Sammlungen in England und auf dem Kontinent. Von den dabei geführten Notizbüchern sind zumindest einige erhalten und ermöglichen, ebenso wie annotierte Bestandskataloge, Einblick in

Aspekte seiner Arbeitsweise. Smiths Expertise erwuchs aus seiner kunsthändlerischen Tätigkeit und kam wiederum dieser zugute. Viele bedeutende Werke der niederländischen und flämischen Malerei in der Sammlung der National Gallery in London gingen einst durch seine Hände.

Ungeachtet seiner weitgespannten Tätigkeit als Händler ist John Smith in seiner Bedeutung kaum erforscht. Am ehesten wird heutzutage mit seinem Namen noch seine wichtigste Publikation, der zwischen 1829 und 1842 in insgesamt 9 Bänden erschienene *Catalogue Raisonné of the Works of Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, verbunden. Dieser *Catalogue Raisonné* gehört tatsächlich zu den nach wie vor zitierten Referenzwerken insbesondere des Kunsthandels, bietet er doch für die meisten der 41 Künstler der drei im Titel genannten Schulen jeweils das erste Werkverzeichnis überhaupt. In diesem Beitrag soll Smiths Publikation unter Einbeziehung von Archivmaterial analysiert werden. Das Werkverzeichnis tritt dabei als Ergebnis wie auch zugleich Instrument von Expertise hervor. Die Kriterien, nach denen die einzelnen Kunstwerke im *Catalogue Raisonné* erfasst werden, reflektieren die komplexen Strukturen der Erkenntnisprozesse und lassen die verschiedenen Faktoren, die schliesslich zu einem positiven Kunsturteil und damit der Aufnahme des betreffenden Werkes in die Publikation geführt haben, sichtbar werden.

John Smith hatte anfangs nicht nur bei der Vermarktung seines *Catalogue Raisonné* mit erheblichen Schwierigkeiten zu kämpfen, sondern auch bei dessen Rezeption. Als Kunsthändler, der zugleich wissenschaftlich publizierte, geriet er dabei von zwei Seiten unter Beschuss: auf der einen Seite stand etwa der Kunsthändler-Kollege Johannes Christian Nieuwenhuys, auf der anderen die Kenner-Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen und Johann David Passavant. Allen ging es um die Kernfrage der Authentifizierung, also der richtigen oder eben auch falschen Zuschreibung von Werken an bestimmte Künstler, aber die Kritik vonseiten der deutschen Kenner und insbesondere von Waagen scheint Smith besonders hart getroffen zu haben, war doch mit ihr tatsächlich die Befähigung und Berechtigung des Kunsthändlers, ein Werkverzeichnis zu verfassen, grundsätzlich in Frage gestellt. Wissenschaftshistorisch ist dieser Befund auch insofern interessant, als die Literaturgattung des Werkverzeichnisses im 18. Jahrhundert ja dem Handel und der Nachfrage der Sammler nach verlässlichen Informationen zu druckgraphischen Œuvres entsprang. Im Unterschied zu den Anfängen des Werkverzeichnisses im vorangegangenen Jahrhundert war die Situation, mit der sich Smith in den 1830er Jahren konfrontiert sah, charakterisiert einerseits durch das Novum von Verzeichnissen malerischer (und nicht druckgraphischer) Gesamtwerke und andererseits durch die sich formierende akademische Kunstgeschichte, die in der Zwischenzeit auf den Plan getreten war.

Wenn – wie in der hier diskutierten Fallstudie – der Experte Kunsthändler ist, stürzt dies gegebenenfalls nicht nur den Händler selbst in Interessens- und Gewissenskonflikte, sondern ist auch geeignet, Konflikte mit anderen Autoren und Autoritäten zu generieren. In diesem Sinne erlaubt das Thema des Beitrags, über John Smith und seinen *Catalogue Raisonné* hinaus einige Schlaglichter auf Funktion und Status der Expertise im Allgemeinen zu werfen.

Zur Person

Studium der Kunstgeschichte in Heidelberg, Berlin (FU sowie TU) und London (Courtauld Institute of Art). 1994–1999 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bibliotheca Hertziana in Rom. 1999 Promotion an der FU Berlin mit einer Dissertation zum «Selbstbildnis und Künstlerbild in der italienischen Renaissance». 1999–2002 Research Scholar am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin. Lehrbeauftragte an der FU Berlin, Forschungsstipendiatin der Gerda Henkel Stiftung. Aktuelles Forschungsprojekt: *Das Werkverzeichnis – Klassifikation und Kunstgeschichte*.

Schriftenauswahl zum Thema

«Defining the œuvre, shaping the catalogue raisonné», in: *The Challenge of the Object*, proceedings of the 33. CIHA-Congress, Nürnberg 2013 (im Druck); «Aus der Werkstatt des Kenners – Adam Bartsch und sein Catalogue raisonné des Lucas van Leyden», in: *Grammatik der Kunstgeschichte. [...] Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft / Emsdetten: Edition Imorde, 2008, S. 342–367; «...par le peu de bonfoi, ou l'ignorance de quelques Marchands...» – Prolegomena zur Entstehung des Catalogue raisonné im Spannungsfeld von Handel und Wissenschaft», in: *Klassizismen und Kosmopolitismus* (outlines, 2), Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2004, S. 107–124.

«Sens unique – sens pratique»: Die Expertise in der Krise 1930

Meike Hopp, Dr. phil.

Provenienzforschungs-Projekt «Rudolf von Alt. Zeichnungen und Aquarelle», Staatliche Graphische Sammlung München

Abstract

«Die Kunstexpertise ist eine Einrichtung, die es dem einsichtigen Kenner ermöglicht, auch über schlechte Kunstwerke sich in gutachtlicher Form so zu äussern, dass der Sammler zum Ankauf genötigt wird. [...] Kunstsammeln ist dann nicht mehr eine von dem subjektiven künstlerischen Geschmack bestimmte Befriedigung eines Gefühlsbedürfnisses, und als solche ein finanziell nicht immer ungefährlicher Sport, sondern erhebt sich – manche werden sagen, sinkt herab – zu einer auf wissenschaftlicher Basis aufgebauten soliden Anlage von Sachwerten.»

Mit seiner unverhohlenen Kritik am Phänomen des «Kunstexperten» – welcher als dritte Instanz zwischen dem Sammler und dem Händler geschaltet, Letzteren zu einem «uniformen Trabanten» degradierte – entfachte Hans Wendland in seinem Aufsatz «Der deutsche Kunsthändler» in «Kunst und Künstler» im Februar 1930 (S. 179–188) einen weitläufigen Diskurs über Sinn und Unsinn des modernen Expertenwesens. Von Mai 1930 an traten namhafte Kunsthändler, Kunsthistoriker, Experten und Kustoden wie Alfred Flechtheim (1878–1937), Rudolf Heinemann-Fleischmann, Max J. Friedländer (1867–1958), Adolf Lapp-Rottmann, Frida Schottmüller (1872–1936), Gustav Glück (1871–1952), Hans Tietze (1880–1954), Erich Wiese (1891–1979), Heinrich Leporini (1875–1964) und Wilhelm Pinder (1878–1947) in der Zeitschrift *Die Kunstauktion* in einen – bis in die jüngste Vergangenheit – beispiellos konzertierten Schlagabtausch über Macht, Einfluss und Missbrauch der Expertise. Ursprünglich angefacht vom Skandal um die 1928 im Salon Cassirer in Berlin ausgestellten Van Gogh-Fälschungen des Kunsthändlers Otto Wacker (1898–1970), erhielt die Debatte im Juli 1930 erneut Aufwind, als Wilhelm Pinder ca. einhundert der in der Ausstellung «Sammlung Schloss Rohoncz» des Barons Heinrich Thyssen-Bornemisza (1875–1947) in der Münchner Pinakothek gezeigten Gemälde öffentlich als falsch zugeschrieben deklarierte. Die zahlreichen «Beiträge zur Diskussion des Problems Expertise» durchzogen noch bis ins Frühjahr 1931 «Die Kunstauktion» und weitere Fachjournale, etwa den «Kunstwart» oder aber die «Sozialistischen Monatshefte», in denen Paul Ferdinand Schmidt (1878–1955) im April 1931 das «Expertenunwesen» als Teil eines kapitalistischen Systems zu entlarven suchte. Gerade der Beitrag Schmidts enthüllt jedoch eine der Kernproblematiken der Expertenkrise um 1930: mehr noch als die Angst vor «Gewissenlosigkeit» und Ungenauigkeit stand die Sorge um eine zunehmende Kapitalisierung des Kunstmarktes im

Vordergrund, die das Kunstwerk zum «Objekt internationaler Verkaufs- und Finanzspekulation» in einem «Dickicht von Kunsthandel, Kunstverfälschungen, Expertisen und valutasicherer Kapitalanlage» herabwürdigte. Die Kunstexperten entstammen somit ausschliesslich der Selbstreferenz des Marktes.

Das Referat soll die von der kunsthistorischen Forschung bisher kaum untersuchte öffentliche Debatte um die Kunstexpertise im Jahr 1930 näher beleuchten und Hintergründe offenlegen. Insbesondere sollen jedoch die Auswirkungen auf den deutschen Kunstmarkt, speziell auf die parallelen Erörterungen zu den «Missbräuchen im Kunstauktionswesen» zu Beginn der 1930er Jahre hinterfragt werden, die schliesslich den Grundstein für die Hetzkampagnen gegen jüdische Kunsthändler, -sachverständige und -experten ab 1933 legten.

Zur Person

Studium der Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München; 2008 Heinrich-Wölfflin-Preis des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München. 2009–2011 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Kooperationsprojekt «Die Kunsthandlungen und Auktionshäuser von Adolf Weinmüller in München und Wien 1936–1945» (Zentralinstitut für Kunstgeschichte München/NEUMEISTER Münchener Kunstversteigerungshaus), gefördert von der Arbeitsstelle für Provenienzrecherche/-forschung – Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin (AfP). 2012 Promotion zum Thema «Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien» (als Bd. 30 der Reihe «Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte», im Mai 2012 erschienen, Köln u. a. O.: Böhlau, 2012).

Seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin für Provenienzforschung an der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Projekt «Rudolf von Alt (1812–1905). Zeichnungen und Aquarelle».

Abendvortrag

The Conflict of the Faculties. The Old Masters under Scrutiny (End of the 19th-c. – Beginning of the 20th-c.)

Pascal Griener, Professeur

Université de Neuchâtel, Institut d'histoire de l'art et de muséologie

Abstract

At the end of the nineteenth century, major connoisseurs undertook to present their practice as a science. As such, that new science was intended to bring full authority to the visual judgment passed on any painting by an old master, through the perfect evaluation of its date, of its school, of its authenticity as well as of its autographic character. The moment seemed to be appropriate, since during the same period, some famous scientists were finding out successful methods to assess with great accuracy the material components of art works. Yet as the most flamboyant connoisseurs refused to relinquish their absolute power on the process of expertise, the authentication of old masters never became an integrated examination, where optic analysis and material proof could corroborate their findings. The paper will reflect on that important failure, and on its consequences for today.

Curriculum vitae

MA Neuchâtel; D. EHESS, Paris (dir. Louis Marin); D. Phil., University of Oxford (dir. Francis Haskell). 1991 Fellow of the Baring foundation, London; guest professor at the EHESS, Paris, ENS, Paris, Collège de France (2004).

Recent publications on the history of perception

«Art History in the Age of Photography: Constant Leber's Pantographie of 1865 and the «painful birth of the art book»», in: *Art and the Early Photographic Album* (Studies in the history of art, 77), ed. Stephen Bann, Washington: National Gallery of Art / New Haven: Yale University Presses, 2011 pp. 55-68; «Pour une nouvelle histoire des images scientifiques. Eugène Müntz, la Renaissance et la nouvelle fonction de la photographie d'art», in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History* (I mandorli. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 14), ed. Costanza Caraffa, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 101-116; *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières* (Collège de France), Paris: Odile Jacob, 2010. Co-curator with Roland Recht (Collège de France) of the exhibition *The Great Workshop: Pathways of Art in Europe (5th-18th Centuries)*, Council of Europe, Brussels, Palais des Beaux Arts, 2007-8.

Konzept und Organisation

Roger Fayet und Regula Krähenbühl, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

Mischa Senn, Zentrum für Kulturrecht ZKR, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Tristan Weddigen, Kunsthistorisches Institut (KHIST), Universität Zürich

Die Tagung haben unterstützt

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)

Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF)

nationale
suisse