

DATENBANKEN/INTERNET

Bauer, Nadine: *Kunstlieferantin des „Dritten Reiches“. Umkreis und Wirkungsradius von Maria Dietrich*, Diss. Berlin 2021. URL: <https://d-nb.info/1238141560/34>

Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Sammlung Neue Pinakothek. URL: <http://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Y0GROO74RX/carl-spitzweg/gaehrende-schildwache>

Bayerische Staatsbibliothek. Fotoarchiv Heinrich Hoffmann. hoff-20605, 1938. URL: <https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/bilder/fotoarchive/fotoarchiv-heinrich-hoffmann/>

Deutsches Historisches Museum Berlin (DHM). Datenbank zum „Central Collecting Point (CCP) München“. URL: https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=9

Deutsches Historisches Museum Berlin (DHM). Datenbank zum „Sonderauftrag Linz“ (Linzer Sammlung). URL: <https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/>

Gramlich, Johannes: Provenienzforschung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. 10.04.2019. Nationalsozialistische Sammlungsbestände. URL: <https://www.pinakothek.de/blog/2019-03/10-04-2019-national-sozialistische-sammlungsbestaende>

www.pinakothek.de/blog/2019-03/10-04-2019-national-sozialistische-sammlungsbestaende

Lee Miller Archives. Lee Miller and others. Photographer: David E. Scherman. 1945. Hitler's apartment. Munich, Nr. 79–116. URL: <https://www.leemiller.co.uk>

Library of Congress. Photo, Print, Drawing. Katalog der Privat-Galerie Adolf Hitlers. URL: [https://www.loc.gov/pictures/item/2004676971/Katalog der Privat-Galerie Adolf Hitlers](https://www.loc.gov/pictures/item/2004676971/Katalog%20der%20Privat-Galerie%20Adolf%20Hitlers)

NARA, The National Archives and Records Administration, National Archives Military Agency Records RG 260, M 1946, ohne Zählung, Vermerk von E. Breitenbach „Interrogation of Heinrich Hoffmann on 29 August 1947“. URL: <https://www.archives.gov/research/holocaust/finding-aid/military/rg-260-4.html>

RAINER KELLER

Edelweißstr. 12, 81541 München,

rainerkeller@gmx.net

Lautes Lob des Inauthentischen

Christian Rabl
Architekturen des Inauthentischen: Eine Apologie. Bielefeld, transcript 2020. 558 S.
 ISBN 978-3-8376-5273-4. € 55,00

Christian Rabl verfolgt mit seinem Buch ein doppeltes Ziel: Er möchte einer eigenen ästhetischen Vorliebe Ausdruck verleihen und zugleich in einen breiteren philosophisch-kulturpolitischen Diskurs eintreten – ein Vorgehen, das er mit dem Modebegriff der „Kuratierungstätigkeit“ (8) beschreibt. Dementsprechend ist sein Text extrem subjektiv angelegt – es handelt sich um eine Art individualisti-

schen Groß-Essay, dem man mit den Maßstäben einer wissenschaftlichen Publikation sicher nicht gerecht würde. Dass das Buch hier dennoch besprochen wird, lässt sich einerseits aus der aktuellen wissenschaftlichen Konjunktur der Frage nach den Kriterien von ‚Authentizität‘ begründen, zum anderen aus dem methodisch interessanten Ansatz, das Thema aus einer dezidiert persönlich gefärbten Perspektive anzugehen, die nicht die kulturpolitischen und gesellschaftlichen Implikationen in den Vordergrund stellt, sondern das sinnliche Erlebnis beim Betrachten solcher Bauten, um der daraus resultierenden ‚Umwertung aller Werte‘, nämlich dem Inauthentischen, eine Qualität sui generis, ja ein geradezu widerständig-befreiendes Potential zuzubilligen. Damit kehrt Rabl die Fragestellung der meisten Publikationen um, die nach Kriterien des Authentischen als grundsätzlich positiv bewerteter Kategorie suchen (vgl. z. B.

Christoph Bernhardt/Martin Sabrow/Achim Sauppe [Hg.], *Gebaute Geschichte. Historische Authentizität im Stadtraum*, Göttingen 2017; Anne-Catrin Schultz [Hg.], *Real and fake in architecture: close to the original, far from authenticity?*, Stuttgart/London 2019; Stefan Lindl, *Die authentische Stadt. Urbane Resilienz und Denkmalkult*, Wien 2020; Leibniz-Forschungsverbund *Historische Authentizität*, <https://www.leibniz-historische-authentizitaet.de/> [31.08.21]).

HISTORISMUS = MIMETISCH UND UNKORRUMPIERT

Rabl bildet dichotomische Gegensatzpaare, welche die diskurstheoretische Stoßrichtung der dargelegten Selbsterfahrung beim Betrachten des Historismus verständlich machen sollen. So ist das von ihm gepriesene Inauthentische der Architektur gleichzusetzen mit dem Denkmodell der (per definitionem beliebig wandelbaren) Kontingenz, während die Behauptung des Authentischen die „weiter amtierende abendländische Metaphysik“ verkörpere. Erstere soll nobilitiert und dadurch der essentialistische Anspruch der letzteren untergraben werden. Das Inauthentische wird somit als subversiv-demokratisch gedeutet, die Behauptung von „Echtheit, Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit“ seien dagegen als „Machttechniken zu diskreditieren“ (12f.). Bekanntlich stellte sich die Frage des Authentischen als Machtmittel auch schon bei Reliquien, Urkunden, Traditionen, Genealogien oder Bildnissen lange vor der Moderne. Die Herleitung des hier interessierenden, heute gebräuchlichen Verständnisses des Begriffs von Benjamin und Adorno im 2. Kapitel (38–72) postuliert, dass sich der zunächst aus marxistischer Kapitalismuskritik entwickelte Terminus inzwischen in einen marktgängigen Imperativ der auf Selbstoptimierung ausgerichteten globalisierten Gegenwart verwandelt habe.

Der Verfasser fokussiert seine Argumentation auf eine bestimmte Epoche und Gattung, ohne dies explizit zu begründen. Warum bezieht er die Frage authentischer Ästhetik nur auf die Architektur, warum nicht ebenso auf die Bildkünste, Literatur, Volkstrachten und -bräuche oder -musik?

Weshalb wird dieses Phänomen nur im epochalen Rahmen der Moderne, also beginnend mit dem Historismus diskutiert, ist doch das dezidiert Unauthentische der gebauten Rom-Allusion, der Illusionsmalerei, des Stuckmarmors, der Vergoldung, der Putzrustika oder der antikisierenden Grotte nicht auf dieses Zeitalter beschränkt (94–96)? Würde man die Genese des heutigen Begriffsverständnisses um 1950 als Terminus post quem seiner Anwendbarkeit verstehen, wäre seine Übertragung auf den Historismus freilich genauso anachronistisch wie auf die Vormoderne. Rabl erkennt die Wurzeln dieses Denkansatzes schon im „Expressivismus der Romantik“ und sieht daher im Historismus die erste Epoche, in der zwei antagonistische Forderungen – die „mimetische Zitationsverpflichtung“ und die „unkorruptierte Originalität“ jedes „authentischen“ Kunstwerks – eine spannungserzeugende Unvereinbarkeit hervorriefen (77–83).

Erfreulich ist, dass für Rabl auch die Rückwirkung der Rezeptionssituation der Gegenwart auf die Relativität des Phänomens eine Rolle spielt: So kann ein ruinös seine Altersspuren zeigender historistischer Bau bei tendenziell gleichem Formenapparat eine „Echtheit“ ausstrahlen, die sein frischrenovierter Zwilling nicht (mehr?) hat (31). Dies berührt die Frage, ob Authentizität überhaupt etwas anderes ist als eine ideologisch bedingte Projektion, ob sie eine objektivierbare Substanz oder ein formales Korrelat hat oder immer nur eine zeitbedingt-interessengeleitete Zuschreibung ist und bleibt – was dann auch für ihr Gegenteil, das hier gefeierte Inauthentische gelten würde. Der relativierende Denkansatz der Postmoderne, dass schlicht konkurrierende (Meister-) Erzählungen in Frage gestellt werden, spielt in Rabls Text eine merkwürdig untergeordnete Rolle: Vermutlich deshalb, weil sich Gegenstand und These des Buches sonst allzu schnell in Wohlgefallen auflösen würden. Im Problem der „Authentizitätssuggestion“ (162) – also der Herstellung eines Imitats als bewusst gewähltes Kunstmittel zur ästhetischen Wiedergewinnung eines verlorenen

Ideals – überlagern sich diese beiden Phänomene bis zur Unauflösbarkeit. Vermutlich gilt für das gesamte Thema: „die Verwendung des Begriffs Authentizität verweist auf keine objektive Größe, sondern auf eine innere Authentizitätssuche“ (243).

DEZIDIERT SUBJEKTIV

Das umfangreiche Werk ist nach einer 30-seitigen Einleitung in drei große Abschnitte gegliedert: Zunächst wird der Authentizitätsbegriff selbst befragt (39–128), dann seine architektonischen Implikationen (129–258). Hierbei sind drei Hauptspielarten der Negierung dieses Anspruchs zu unterscheiden: Stilimitationen (Historismus), Traditionswahrung (Denkmalpflege), Themenarchitektur (Vergnügungsindustrie). Im umfangreichsten dritten Teil finden sich Porträts von sechs „Hauptstädten des Inauthentischen“: Budapest, Tiflis, Baku, Wiesbaden, Atlantic City und Doha (Katar). Vier dieser Metropolen hatten ihre Glanzzeit im späten Historismus, eine im 20., die letzte im 21. Jahrhundert. Wieso zwei Beispiele aus dem Kaukasus, aber keines aus dem ibero-amerikanischen Kulturraum dabei sind, wird nicht erklärt (259–265). Warum bestimmte Objekte angeführt werden und andere nicht, scheint vor allem den persönlichen Vorlieben des Autors zu folgen. So tauchen im sehr knappen Kapitel zum Orientalismus (198–204) z. B. keine deutschen Beispiele auf – weder Ludwigs II. Maurisches Haus noch die Stuttgarter Wilhelma –, und das sehr charakteristische Dilemma, welche Stilvorlage einem jüdischen Gotteshaus angemessen sei – die orientalische oder die romanische – wird nicht diskutiert. Zudem vermisst man ein Kapitel über Weltausstellungen oder einen Exkurs zum Bühnenbild, beides zentrale ‚Formgelegenheiten‘ des Historismus.

Die zahlreichen und oft langen Zitate (das Literaturverzeichnis umfasst 20 Seiten) werden zwar durch Fußnoten nachgewiesen, aber eine ergebnisoffene Diskussion gegensätzlicher, widerstreitender Deutungen und Argumente ist über weite Strecken vermieden: Sie dienen vielmehr als Belege und Argumentationsverstärker. Obwohl

Rabl zahllose Beispiele benennt, ist der Band abbildungsfrei – der Mensch des 21. Jahrhunderts googelt sich sowieso zusammen, was er nicht kennt. Ein Register gilt ebenso als überflüssig; Baudaten werden nur ab und zu genannt. Die zitierten Texte sind meist nicht historisch eingeordnet oder abgeschichtet: Ein Zeitungsartikel aus der *Rheinischen Post* von 2012 wird einem kunsttheoretischen Quellentext des 19. Jahrhunderts in seiner Relevanz tendenziell gleichgesetzt. Daher ist auch bei älteren Schriften nicht das originale Erscheinungsdatum, sondern nur die zitierte Ausgabe angegeben (z. B. John Ruskin, *Die sieben Leuchter der Baukunst*, München 1999). Das hat zur Folge, dass die jeweilige Position der als Belege zitierten Autoren selbst nicht thematisiert wird: So kommen z. B. als ‚Experten‘ zur Bewertung der Münchner Bestrebungen Ludwigs I. Cornelius Gurlitt und Hermann Muthesius zu Wort, ohne deren jeweils eigene Agenda bei ihren Urteilen *cum ira et studio* zu berücksichtigen (146–158).

TRASHIGER FAKE UND THEMENARCHITEKTUREN

Das Lob des Inauthentischen führt im Umkehrschluss dazu, dass manches schon lange nicht mehr unwidersprochene Verdikt der sich authentisch dünkenden Moderne gegen den Historismus von Rabl wiederbelebt wird, um es zur wertfreien Charakteristik umzudeuten: „Der Historismus versprühte bei all seinem philologischen Geist immer auch den Glanz einer Scharlatanerie, wirkte gespreizt, unnatürlich, wie fauler Zauber, Theaterpappe.“ (112) Im Denkmalpflege-Kapitel (205–228) wird dann aber ein deutlich sachlicherer Ton angeschlagen. Wie zu erwarten, erkennt der Autor im Inauthentischen der aktuellen Rekonstruktionsprojekte durchaus eine Qualität, nämlich das „anti-essentialistische Rezeptionsprojekt in ihrer Kontingenz [...] Beinahe zwangsläufig fällt Irritatives aus der Kulisse. [...] Die Zerknirschung über die Inauthentizität der Denkmalattrappen muss daher keine sein [...]. Das Massenbewusstsein leidet nicht unter Apperzeptionsschwäche.“ (227).

Themenarchitekturen sind für Rabls Argumentation zentral, da sie ihren genuin inauthentischen

schen Charakter nicht etwa verschleiern, sondern als Daseinszweck demonstrativ herausstellen: Sie täuschen nicht Echtheit vor, sondern verkaufen Illusionen und untergraben mit ihrer trivialen Massentauglichkeit den Vorrang des „legitimen Geschmack[s]“ der herrschenden Klasse“ (232). Das genuin ‚Authentische‘, das Unterschichtenvierteln und bisher unentdeckten Tourismusdestinationen angeblich zu eigen ist, wird zum unfreiwilligen Werbeargument für deren Gentrifizierung und Kommerzialisierung, weil die Oberschichten genau diese Qualitäten als Distinktionsmerkmale schätzen (238–241). Dagegen erkennt Rabl im chinesischen Nachahmen europäischer Vorbilder, der von ihm so genannten „duplitecture“, wider Erwarten einen emanzipatorischen Impetus: „Sie bricht den kulturellen Einfluss des Westens, indem sie dessen Authentizitätsideal zurückweist.“ (251)

Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf ein zweites Buch desselben, offensichtlich sehr produktiven Autors, das freilich an keiner Stelle im rezensierten Band erwähnt wird: Seine 2013 an der TU Wien eingereichte und 2020 ebenfalls im Transcript-Verlag publizierte Dissertation *Kontinenz, Künstlichkeit und Travestie. Zur Neubeschreibung von Themenarchitekturen*. Hier liegt der Schwerpunkt auf dem 20. und 21. Jahrhundert mit den Beispielen Las Vegas, Orlando und Dubai. Zugleich wird die Herleitung des anti-essentialistischen Denkmodells von Richard Rorty und Judith Butler dort gattungsgerecht breiter ausgeführt (47–106). „Beide Arbeiten stehen in gewisser Weise in einem Ergänzungsverhältnis zueinander“ (10) und scheinen in Duktus und Denkansatz nicht stark zu differieren, es handelt sich somit um einen ca. 900 Seiten starken Zweibänder. Dort finden sich auch Kapitel zu Weltausstellungen (131–134) und zur Postmoderne (185–215), die man im rezensierten Buch vermisst.

Es bleibt unklar, ob nach Rabl das Inauthentische primär als ästhetisches Phänomen verstanden werden soll – z. B. das ‚falsche‘ Zuviel applizierter, nicht der Gebäudefunktion und Bauzeit entsprechender Dekoration – oder ob dieser Befund auch in einem ganz anderen, kargen, redu-

zierten Gewand auftreten kann, z. B. im sterilen Weiß klassizistischer Reduktionsästhetik, die sich ja nach eigenem Verständnis besonders um ‚authentische‘, also möglichst exakte Stilkopien bemühte (147ff.). Wenn die strengste Imitation – Klenzes Walhalla (148f.) – und der freieste Eklektizismus – das Quartiere Coppède in Rom (188) – gleichermaßen als Beispiele des Unauthentischen vorgestellt werden, fragt man sich, ob der Begriff überhaupt mehr als ein ins Positive gewendetes Schimpfwort für Historismus darstellt. Umgekehrt betrachtet, könnte auch die sich stets als Gegenmodell verstehende ‚funktionalistische‘ Architektur der Moderne unauthentisch sein, wenn sie z. B. andere gesellschaftliche oder technische Bedingungen als die real herrschenden suggeriert (31). Ebenso unbeantwortet bleibt die Frage, welche Rückwirkung die Verwendung von Spolien auf das diskutierte Problem hat – substituieren sie Authentizität oder untergraben sie diese durch ihre Neukontextualisierung? Gilt das dann für die Franzensburg (159) genauso wie für die (hier nicht behandelte) Aachener Pfalzkapelle? Wie sind stilberreinigende Restaurierungskampagnen einzuordnen, die „echte“ Substanz mit dem Ziel einer als authentisch verstandenen originalgetreuen Ästhetik beseitigen (164)? Kurz gesagt: Die Hierarchie der Bewertungskategorien, Intentionalität der Akteure und retrospektive Einordnung bleiben ungeklärt.

WIESBADEN ALS METROPOLE DES INAUTHENTISCHEN

Da der Rezensent die ‚wilhelminische Weltkurstadt‘ am besten kennt, soll Rabls Analyse dieser „Hauptstadt des Inauthentischen“ exemplarisch vorgestellt werden (411–451). Dass Tourismusdestinationen wie Wiesbaden mit ihren für das zahlende ‚bessere Publikum‘ geschaffenen ‚künstlichen Paradiesen‘ das Inauthentische sozusagen vor sich hertragen, macht die Behandlung dieses Beispiels einleuchtend. Rabl nutzt die vorgestellten Beispiele als Belege für seine These, nicht als Untersuchungsgegenstände, deren Eigengesetzlichkeiten es sorgfältig zu analysieren gelte. Einen Verwandten im Geiste, den Ur-Wiesbadener

Schriftsteller Michael von Poser (1941–2015), der jahrzehntelang die ästhetische Autonomie des „Gesamtkunstwerk[s] des Historismus“ (440) gegen die „Bana- und Miserabilitäten der BRD-Masengesellschaft“ (412) engagiert mit allen feuilletonistischen und politischen Mitteln verteidigte, nimmt er allerdings nicht zur Kenntnis (vgl. Poser, *Menschen und Orte in Wiesbaden*, Wiesbaden 2014). So bleibt auch der erstaunlich erfolgreiche Abwehrkampf einer rebellischen Generation gegen Ernst Mays Flächenabrisspläne der 1960er Jahre in den Villengebieten unerwähnt.

Wiesbaden wird Rabl zum architektonischen Abbild der „dämonischen Figur“ Wilhelms II. mit allen breit ausgemalten abschreckenden Zügen von dessen Politik, Epoche und Charakter (419). Ein Vergleich mit der Architektur anderer mondäner Kurstädte der gleichen Jahre in weniger als aggressiv verschrienen Staaten wie Spa, Karlsbad, Montecatini oder Nizza, der diese Diagnose unterfüttern könnte, findet nicht statt. Die davorliegende nassauische Epoche der Stadt bis zur preußischen Annexion 1866 wird relativ brav entlang eher populärwissenschaftlicher als Fachliteratur nacherzählt (421–431), wobei das zunehmend kritische Bild des autoritär regierten Herzogtums in der neueren Forschung keine Rolle spielt. Wie sich die Inauthentizität des älteren, „romantischen“ Stilpluralismus von derjenigen des wilhelminischen „heroisch leeren Getöses borussischer Weltgeltung“ (431) unterscheidet, wird nicht explizit thematisiert, da letzterem Rabls eigentliches Interesse gilt.

Hier wechselt auch der Ton wieder zum Überemotionalisierten des „Aficionado“ (264), der sich mit Aplomb um die Ehrenrettung des meist unterschätzten Späthistorismus bemüht. Zurecht betont er die besondere städtebauliche Ensemblequalität der Spekulations-Mietshäuser am Kaiser-Friedrich-Ring, die für Wiesbaden prägender sind als hervorgehobene Monumentalbauten – ein entscheidender Unterschied zur Wiener Ringstraße, der freilich argumentativ eher nivelliert wird (434). Dem außerhalb Wiesbadens kaum bekannten Werk des 1894–1904 tätigen Stadtbaumeisters Felix Genzmer spricht Rabl nicht ohne Grund „ei-

nen heimlichen Höhepunkt eklektizistischer Freiheit“ zu (438). Dagegen wird die wegweisende Stellung, die Wiesbaden mit dem gleichnamigen Programm Johannes Otzens im protestantischen Kirchenbau seiner Zeit einnahm, nicht thematisiert, da sie nicht im konsequent auf die optisch-sinnliche Wirkung der Bauten gerichteten Interesse des Verfassers liegt – diese Schwerpunktsetzung ist tatsächlich originell, weil sie das geläufige Fortschrittsparadigma kunsthistorischer Wertschätzung entschlossen ignoriert. So beschreibt Rabl überzeugend den ästhetischen Bruch, der sich durch den „diszipliniert wirkenden, Kältemetaphern strapazierenden Neoklassizismus der 1910er Jahre“ (446) mit Bauten wie dem Museum Theodor Fischers in der Stadtgestalt auf tut. Für den Kenner Wiesbadens ist das nicht neu, aber es gelingt dem Verfasser ein plastisches Porträt dieses nicht zum Kanon zählenden Stadtdenkmal des Historismus.

FAZIT

Wem soll man Rabls Buch abschließend empfehlen? Sicher nur denjenigen, die eine verbal oft hyperventilierende Bleiwüste durchzuarbeiten bereit sind, um en passant allerlei Hinweise auf wenig bekannte Bauwerke, gute Beobachtungen und originell zugespitzte Formulierungen aufzusammeln. Diese jemals später wiederzufinden, ist aufgrund fehlender Systematik und Orientierungshilfen im Buch nahezu unmöglich. Für einen thesenhaften Essay ist der Text zu aufgebläht, die Auswahl der Beispiele erscheint oft zu beliebig. Der Autor ist Opfer seiner Begeisterung für das Thema und der eigenen Eloquenz. Damit schreckt er diejenigen ab, die sich auf eine derartige Breitseite des Inauthentischen in Form und Inhalt nicht einlassen wollen, die abwägende Argumentation der überbordenden Rhetorik vorziehen, um die Tauglichkeit des hier vorgestellten Denkmodells selbst kritisch zu überprüfen.

Positiv hervorzuheben ist die ungewöhnliche, im Wortsinn ästhetische, von der sinnlichen und individuellen Anschauung ausgehende Perspektive des Buches. Seheindruck und Stimmungslage sind wichtiger als Argumentationsstruktur und

Stand der Forschung. Durch den rhetorischen wie intellektuellen Trick, Schmähungen seiner Objekte als invertierte Lobreden auf deren meist mit demselben Wortlaut verworfene inauthentische Gestaltungsweise einzusetzen, unterläuft Rabl demonstrativ alle Konventionen ‚seriöser‘ Architekturkritik. So wird die geschmacklose Camp-Ästhetik eines lustvollen ‚Zuviel‘ nicht nur zum Gegenstand des Buches, sondern auch zum kongenialen

Stilmerkmal einer „emphatischen Wahrnehmungsfähigkeit für Unglaubwürdigkeiten“ (533).

PD DR. MEINRAD V. ENGELBERG
TU Darmstadt, Fachbereich Architektur,
Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte,
El-Lissitzky-Str. 1, 64287 Darmstadt,
mve@kunst.tu-darmstadt.de

Kunst ohne Grenzen

Joanna Smalcerz
**Smuggling the Renaissance. The
Illicit Export of Artworks Out of
Italy, 1861–1909.** (Studies in the
History of Collecting & Art Markets,
Bd. 8). Leiden/Boston, Brill 2020.
243 S., 14 farbige Abb. ISBN 978-
90-04-42148-6. € 121,00

Ungeachtet jeglicher Forschungstrends zur historischen Mobilität von Objekten, zur Rolle von Artefakten im Rahmen des kulturellen Austauschs und zu globalen *Contact Zones* ist das Verhältnis vieler Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen zum nicht-statischen Kunstwerk in der heutigen Zeit ambivalent: Wenn von öffentlicher Hand oder privaten Stiftungen getragene Museen in sporadischen Abständen an die Veräußerung einzelner Sammelobjekte denken, so werden diese Pläne regelmäßig von einem kollektiven Aufschrei des Entsetzens begleitet, als handle es sich bereits um ein kulturelles Verbrechen, am Inventar des Altbestandes zu rütteln. Auch bedeutende Transaktionen am Kunstmarkt gehen kaum ohne die öffentlich geäußerte Sorge über die Bühne, bestimmte

Werke in Privatbesitz könnten fortan für lange Jahre der Öffentlichkeit (wieder) entzogen werden. Bedenken dieser Art bringen oft nicht nur ein fragwürdiges Verhältnis zum individuellen Umgang mit Eigentum zum Ausdruck und werden von einer kaum verdeckten Kapitalismuskritik begleitet, etwa dann, wenn potenten Käufern vorgehalten wird, Kunstwerke ‚nur‘ als Wertanlage zu erwerben oder gar als spekulative Objekte in Depots zu verwahren. Gelegentlich steuern auch andere Ressentiments die in der Tagespresse verfolgbare Skandalisierung derartiger Besitzwechsel: Dies gilt besonders dann, wenn Artefakte in außereuropäische Privatsammlungen gelangen – namentlich jenen von Vermögenden russischer, arabischer und ostasiatischer Herkunft – und der westlichen Öffentlichkeit fortan noch weniger zugänglich sein werden.

Nicht nur die westliche Selbstverständlichkeit, ein Anrecht der Öffentlichkeit an kulturellen Schätzen zu reklamieren und deren Handel einzuschränken, gründet im Kern auf nationalistischen Traditionslinien. Im 16. und 17. Jahrhundert haben Klagen Konjunktur, Städte wie Florenz, Rom und Venedig würden ihrer Werke von Ausländern „beraubt“. Und schon in diesen Kontexten werden die Vorwürfe beispielsweise noch lauter, wenn kunstinteressierte *non cattolici* Objekte erwerben. Auch die rechtliche Grundlage des in diesem Zeitraum lokal entstehenden Kulturgüterschutzes, der