

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

---

**U**ngeachtet 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

die Ausfuhr von Kunstwerken regelt und in jenen Fällen, die als bedeutendes Kulturerbe erachtet werden, unterbindet, ist eine genuin patriotische Reaktion. Indes sind die Demarkationslinien zwischen dem Setzen und dem Überschreiten rechtlicher Rahmen keineswegs immer so eindeutig. Die ‚Rückführung‘ der *Mona Lisa* qua Diebstahl durch Vincenzo Peruggia beispielsweise war eine illegale Handlung, die der Aktivist 1911 aus dezidiert nationalistischen Interessen heraus beging. Dass derartige Motive also nicht allein die Installation, sondern auch die Verstöße gegen kulturelle Ausfuhrverbote seit dem späten 19. Jahrhundert prägten, ist eine zentrale Erkenntnis des dichten und zugleich übersichtlichen Buchs, das Joanna Smalcerz zum Schmuggel von Kunstwerken in den ersten fünf Jahrzehnten des Königreichs Italien vorgelegt hat.

#### VIER MÄNNER UND EINE TOTE PRINZESSIN

Die aus einer Dissertation hervorgegangene Publikation behandelt ihren Gegenstand in fünf Kapiteln, die von einer Einführung und einer Zusammenfassung gerahmt werden. Sie sind einem Objekt (der sogenannten *Büste der Prinzessin von Urbino*; Abb. 1) und vier männlichen Protagonisten unterschiedlicher Bekanntheitsgrade gewidmet: Am Beispiel von Wilhelm von Bode (1845–1929) wird das erwachsende Interesse an der italienischen Renaissance und die Rezeption ihrer Künstler veranschaulicht. Der Archäologe und Museumsleiter Giuseppe Fiorelli (1823–1896) dient zur Erörterung rechtlicher Details und Desiderata der italienischen Ausfuhrgesetze. Stefano Bardini (1836–1922) illustriert die Perspektive des Kunsthändlers. Schließlich werden anhand des österreichischen Sammlers Albert Figdor (1843–1927) internationale Vernetzungen und Seilschaften beleuchtet. Daneben kommen jedoch auch andere Zeitgenossen in den Blick. Unter den bekannteren sind etwa Bernard Berenson, Isabella Stewart Gardner, John Pierpont Morgan und Adolfo Venturi zu nennen, unter den heute nicht mehr so prominenten Figuren der in Berlin ansässige Sammler Adolf von Beckerath, der römische Kunsthändler

Giuseppe Giacomini und der von Bode und Figdor als Strohmann eingesetzte Buchhalter Paul (Paolo) Kramer.

Die Forschungen Smalcerz’ basieren auf gewissenhaften Recherchen in deutschen, italienischen und französischen Archiven – dass die längeren Ausführungen zu Berenson und Stewart Gardner nicht auch noch naheliegenderweise im Archiv der Villa I Tatti oder in relevanten Beständen in den USA komplementiert wurden, ist deshalb völlig verschmerzbar. Eine Auswahl von 14 Quellen unterschiedlicher Länge ist in einem Appendix abgedruckt; für die Bebilderung wurde dieselbe Anzahl an Illustrationen gewählt. Auch diese Zurückhaltung ist kein Nachteil, da im Buch tatsächlich eher Personen, ihr Agieren und ihre Netzwerke behandelt werden als Kunstwerke: Fast pflichtmäßig verweist die Autorin einleitend auf Bruno Latour und die These der *social agency* von Objekten, ohne dies aber im Folgenden noch einmal konkreter aufzugreifen (24, 26; vgl. aber z. B. 132), wogegen das ganze abschließende Kapitel den sozialen Netzwerken der *human actors* gewidmet ist. Ausführlichere italienische und deutsche Zitate sind weitestgehend ins Englische übertragen, allerdings wurde dies nicht konsequent gehandhabt. Auch die reizvolle Idee, die Zwischenüberschriften der Abschnitte mit Kurzkommentaren zu versehen, deren Sprache an Theaterakte alter Tage erinnern (Kap. 1.1 „In Which the Bust of the Princess Is Introduced“; Kap. 1.2 „In Which Wilhelm Bode Becomes Entangled by the Bust of the Princess“; etc.), wird in den folgenden Kapiteln nicht fortgeführt. Diese Inkonsistenzen sind jedoch die einzigen Irritationen in dem sorgfältig gestalteten, gut lesbaren – stellenweise fast kolloquialen – Buch, das sich auch durch einen Namensindex leicht erschließen lässt.

#### JURISTISCHER HORROR VACUI

Ganz anders, nämlich von legislativer Unübersichtlichkeit gekennzeichnet, stellte sich die historische Ausgangslage im Italien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar. Pointiert skizziert Smalcerz die Situation am Beispiel von Botticellis Fresken der Villa Lemmi, die 1873 wiederentdeckt

**Abb. 1** Unbekannter italienischer Bildhauer, sog. Prinzessin von Urbino, 2. Hälfte des 15. Jh.s. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum (©Foto: Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Fotografin: Antje Voigt; Smalcerz 2020, S. 29)



wurden und letztlich über Bardini nach Paris gelangten: Händler reklamierten unmittelbar zuvor vonstattengegangene Verkäufe hochrangiger Renaissance-Werke als Präzedenzfälle, während Denkmalpfleger und ministeriale Bevollmächtigte

erst durch diese Fälle für das Problem sensibilisiert wurden und deshalb versuchten, weitere Ausverkäufe zu verhindern. Rechtlich waren die Angelegenheiten im 1861 gegründeten Königreich Italien jedoch unklar, da in Ermangelung eines Gesetzes, das den Export von Kulturgütern regelte, vorerst die zahlreichen lokalen Edikte aus der Zeit vor der Einigung Italiens weiter Bestand hatten. Fiorelli – zu diesem Zeitpunkt im Ministerium zuständiger Direktor – postulierte somit die Fortgültigkeit der toskanischen Regelungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, die ihrerseits Exportverbote aus der Zeit von Großherzog Ferdinando I. de' Medici um 1600 bekräftigt hatten. Im Fall der in Rom aus dem Besitz der Familie Barberini auf den Markt gebrachten, von Bode Desiderio da Settignano zugeschriebenen *Büste der Prinzessin von Urbino* beispielsweise griff der 1820 im Kirchenstaat verabschiedete *Editto Pacca*.

Offenbar war ein Motiv dieses juristisch faden-scheinigen Versuchs, Zeit zu gewinnen. Doch bevor die Mühlen der Gesetzgebung in Gang gekommen waren, hatte Bardini – wie in vielen weiteren Fällen – eine Gesetzeslücke ausgenutzt und die Botticelli-Fresken zum Schein innerhalb Italiens an einen nicht-italienischen Mittelsmann veräußert, dem es als Ausländer problemlos möglich war, sie an den Louvre weiterzuverkaufen. Wie genau die abgenommenen Fresken erst nach Mailand gelangten, wo Bardini sich vom Präsidenten der *Accademia di Belle Arti* eine Exporterlaubnis beschaffte, die den ministerialen Erlass einfach ignorierte, und anschließend außer Landes transportiert wurden, konnten weder eine 1882 ange-setzte Untersuchung noch die Autorin abschließend klären (13–15): Als Fazit des damaligen Prozesses stand nicht nur ein Freispruch des Kunsthändlers Bardini, sondern auch die Erkenntnis,

dass der italienische Staat mit den zur Verfügung stehenden Gesetzen nur in einem sehr eingeschränkten Maße in der Lage war, die Ausfuhr von Kunstwerken zu unterbinden.

Dass auch im weiteren Verlauf von Smalcerz' Ausführungen immer wieder die Namen von involvierten Partnern Bardinis oder die genauen Wege der Kunstwerke unaufgelöst bleiben müssen, kann man kaum der Autorin anlasten. Es ist vielmehr ein spätes Kompliment an die Raffinesse und Vorsicht der Schmuggler – und manchmal löst es ein Kopfschütteln aus, dass einige Transaktionen nur durch Dreistigkeit und das Vertrauen in die Inkompetenz der Justiz, die Fälle nachträglich zu ahnden, möglich waren. Selbst die penibel dokumentierte Untersuchung des Verkaufs der *Büste der Prinzessin von Urbino*, in deren Verlauf der Mittelsmann Kramer unter dem juristischen Druck umkippte und Bardinis konstruierte, der Bankangestellte habe die Büste in Rom erworben und nach Berlin weiterverkauft, als Lüge zurückwies, führte nicht zu einer Verurteilung des Händlers: Der nach heutigem Wissensstand unzweifelhaft kriminell agierende, doch zeitlebens juristisch völlig unangreifbar scheinende *Teflon Don* der Kunstwelt profitierte in diesem Fall von der Verabschiedung des ab Januar 1890 gültigen *Codice Zanardelli*, durch den Bardinis Orchestrierung des Schmuggels im Jahr 1887 nicht mehr strafverfolgt werden konnte.

### PRÄSENZ DES ABSENTEN

Wenn bemerkt wurde, dass Objekte hier nicht im Zentrum stehen, dann ist das nur zum Teil richtig. Zwar rekonstruieren seitenlange Passagen des Buches mühevoll die Geschehnisse, die – ausgelöst von Verkaufszwecken privater Besitzer – langsam die legislativen Prozesse in Gang setzten (an deren Ende, 1909, die sogenannte *Legge Rosadi* in Kraft trat; 147). Andere Abschnitte erklären detailliert, wie im 19. Jahrhundert Exportgenehmigungen, etwa für temporäre Ausstellungen im Ausland, beantragt und genehmigt wurden. Dass die ausgebreitete Abfolge derartiger bürokratischer Wege und vor allem die Folge politischer Planungstreffen, parlamentarischer Reden, Ge-

setzesentwürfe und Abstimmungen nicht ganz so langatmig ausfällt, hängt letzten Endes mit der enormen Wirkung der Kunstwerke auf die Protagonisten und der Sprachgewalt ihrer Plädoyers zusammen. Wenn die erwähnten Fresken Botticellis aus der Villa Lemmi, die *Büste der Prinzessin von Urbino* oder – bereits um 1870 – Raffaels *Madonna Conestabile* (Abb. 2) außer Landes geschafft zu werden drohten, engagierte sich eine Phalanx patriotischer Museumsleute und Privatpersonen (etwa ein mehrfach zitierter Bürger „A. Mariani“, dessen Zuschrift 1880 in *La Nazione* abgedruckt worden war) mit leidenschaftlichem Ehrgeiz, der letztlich allerdings selten die Ausfuhr verhindern konnte. Die wachgehaltene Erinnerung an die für Italien ‚verlorenen‘ Werke wirkte jedoch in bedeutender Weise auf die Gesetzgebung ein als es die wenigen Triumphe effektiv verhinderter Verkäufe zu tun vermochten.

Nicht selten wurden hierbei aus Objekten, die nur Spezialisten oder lokalen Liebhabern bekannt waren, neue Ikonen. Dies war der Fall bei der *Madonna Conestabile*, deren Ausfuhr wiederum ein Auslöser des juristischen Dickichts verschiedener Verordnungen des Königreichs vor der Einigung begleitete. Der Besitzer, Graf Gian Carlo Conestabile, konnte das Gemälde zunächst unter Protest der Einheimischen, jedoch legal aus Perugia nach Rom verbringen, von wo es letztlich nach Russland verkauft wurde (112–138). Wie bei einem Fresko-Kruzifix von Fra Angelico, das 1880 durch Bardini in den Louvre gelangte, oder einem strittigerweise Raffael zugeschriebenen *Porträt des Cesare Borgia*, das 1891 aus dem Besitz der Borghese verkauft wurde (deren Galerie erst später in staatlichen Besitz kam), riefen all diese Fälle eine solche Empörung hervor, dass teilweise noch Jahrzehnte später in Debattenbeiträgen an die offenen Wunden erinnert wurde, während man gleichzeitig daran arbeitete, die Grenzen zu schließen.

### GRENZPOLIZEILICHE BEFANGENHEITEN?

Eine der bedeutendsten Beobachtungen zur Herausbildung des modernen Kulturgutschutzes in Italien findet sich etwas versteckt am Ende des dritten Kapitels. Die Überlegungen um 1900 folg-

Abb. 2 Raffael, *Madonna Conestabile*, ca. 1504. St. Petersburg, Eremitage (<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/29672>; Smalcerz 2020, S. 114)



ten keineswegs überwiegend einem idealistischen Streben, sondern mit realistischem Kalkül wurde im Parlament der finanzielle Ertrag aus dem kulturellen Erbe – insbesondere durch den Tourismus – als wichtiges Argument eingebracht (146): Dieser Aspekt ist gerade in Anbetracht der noch heute bestehenden Bedeutung der Kultur für die Gesamtwirtschaftsleistung Italiens von besonderem Gewicht.

Wie sich dazu die Entwicklungen in Ländern wie Großbritannien, dem Deutschen Reich oder Frankreich verhalten, wäre deshalb einen lohnenden Seitenblick wert gewesen. Wurde die Nicht-Mobilmachung der Kulturgüter auch andernorts als ein patriotischer – oder nationalökonomischer – Akt verstanden? Welche Rolle spielten nationale Ressentiments, etwa bei Protagonisten wie Berenson, dessen Korrespondenz von einer tiefsitzenden, mit Stereotypen gespickten Abneigung gegen alles ‚Deutsche‘ zeugt? Er beispielsweise unterstützte illegale Exporte primär aus finanziellen Motiven, um seinen gehobenen Lebensstandard aufrechtzuerhalten, aber eben auch motiviert durch den Wunsch, die besten italienischen Werke in die USA zu manövrieren – jedenfalls dann, wenn er deutschen Konkurrenten wie Bode zuvorkommen konnte (vgl. z. B. 87).

In jedem Fall gehören die Ausführungen Smalcerz' zu Aspekten wie der Herausbildung und Rolle kultureller Identitäten (v. a. 131–147) zu jenen Teilen des Buchs, welche die wichtigsten Überschneidungen und Anknüpfungspunkte zu anderen aktuellen Feldern kunstwissenschaftlicher Forschungen bilden. Gleiches gilt für die Ausführungen zur Herausbildung des Renaissance-Konzeptes, zu dessen Bedeutung für unterschiedliche nationale Bestrebungen und Identitätsbildungen und zu der daraus resultierenden Nachfrage besonders nach jenen Objekten, die dem Quattro- und Cinquecento entstammten (76–101). Vor allem die abschließenden Kapitel mit Passagen zur Anwendbarkeit des soziologischen Konzeptes informeller ‚Cliques‘ oder der Frage nach der kriminologischen Einordnung des Schmuggels von Kunstwerken als *White Collar Crime* bleiben dagegen – insbesondere im Vergleich zur präzisen Quel-

lenbasierten Argumentation in den vorherigen Abschnitten – seltsam vage und entwickeln wenig Überzeugungskraft. Wenngleich der Rezensent die Grundannahme teilt, dass bestimmten Sammlern gerade der Reiz erfolgreicher Gesetzesübertretungen (194f.) oder, allgemeiner gesprochen, des „wrongdoing“ (24) eine zusätzliche Motivation verschafft haben mag, so reißt Smalcerz diese These nur an, ohne sie auszuführen. Auch das für Bardinis Geschäftsmodell zentrale Thema der Fälschungen wird im Buch nur knapp mit Verweisen auf existierende und laufende Forschungen Dritter – z. B. von Lynn Catterson – abgetan und hätte doch noch ganz andere Schlaglichter werfen können, so auf die der Autorin am Herzen liegenden soziologischen Fragen (etwa im Hinblick auf die Netzwerke einer Figur wie dem Bildhauer-Fälscher Giovanni Bastianini).

Der wohl wichtigste Aspekt, der stärker hätte berücksichtigt werden müssen, ist die historische Kontinuität des Untersuchungsgegenstandes. Nicht nur die eingangs angesprochenen lokalen Ausfuhrgesetze für antike und zeitgenössische Werke sind ein – bis heute noch nicht in seiner vollen Bedeutung erkanntes – Grundmerkmal des italienischen Kunstmarktes seit dem Quattrocento. Auch die Umgehung der Genehmigungsverfahren oder Exportverbote begleiten diese Geschichte durchgängig. Lakonisch beschreibt der Chronist Francesco Valesio 1701 eine der vielen Revisionen der römischen Gesetzgebung lediglich als traurigen Beleg für die Unfähigkeit der Exekutive, die legislativen Verordnungen zu kontrollieren und durchzusetzen, womit er eine Situation kommentiert, wie sie sich fast unverändert noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt: „È uscito fuori un bando [...] col quale si proibisce l'estrazione di statue, quadri et altre singolarità, benché di ciò ne segua ogni giorno et il bando non servirà ad altro che a fare apparire la debolezza con il seguire quotidianamente le contravvenzioni“ (Francesco Valesio, *Diario di Roma*, hg. v. Gaetana Scano, Mailand 1977–79, Bd. I, 462, 13. August 1701).

Das auch mehr als 100 Jahre nach 1909 – dem durch die Verabschiedung der *Legge Rosadi* markierten Ende des Untersuchungszeitraums des unterhaltsamen, informativen, viele Fragen beantwortenden und nicht weniger neue aufwerfenden Buches von Joanna Smalcerz – der legale Rahmen tagtäglich von Händlern und Liebhabern historischer Kulturgüter umgangen wird, ist kein Geheimnis. Das Kapitel, in dem die Identifizierung vertrauenswürdiger Schmuggler, die Praxis fälscher Böden in Taschen und Koffern oder des Ersetzens der Originale durch Kopien im Umfeld Stewart Gardners und Berensons diskutiert wird, ist passenderweise „There is Always a Way“ überschrieben (155–170): In Abwandlung der chaostheoretischen Erkenntnis „Life Finds a Way“ (Ian Malcolm) darf wohl auch für die Geschichte des Sammelns festgehalten werden, dass sich Kunstbegehren bzw. -besitzgier, historisch betrachtet, noch nie durch normative Grenzen hat aufhalten lassen.

---

**DR. FABIAN JONIETZ**  
 Zentralinstitut für Kunstgeschichte,  
 Katharina-von-Bora-Straße 10, 80333 München,  
 f.jonietz@zikg.eu