

Kunsthistoriker im Krieg: Deutscher militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945

Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945. [Der Band dokumentiert die Beiträge einer internationalen Fachtagung im Zentralinstitut für Kunstgeschichte vom 6. – 8. Mai 2010] / hrsg. von Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Kligen und Ralf Peters. – Köln [u. a.]: Böhlau 2012. – 450 S.: zahlr. Ill., Kt. – (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München; 29) – ISBN 978-3-412-20804-2; 39,90 EURO.

Der Betrachtungszeitraum des Bandes umfasst die Zeit ab dem 8. September 1943 im Wesentlichen bis Kriegsende, als Italien nicht mehr zu den Verbündeten des Deutschen Reichs zählte. Bis zur Besetzung der Apennin-Halbinsel durch die Wehrmacht hatten sich italienische Behörden um den Schutz von Bauwerken und Kulturgütern gekümmert. Nach dem Bruch der „Achse“ änderte sich dies. Auslagerungen und Kunstdepots, Einhausungen von nicht transportablen Kulturdenkmälern waren schon vor der Zuständigkeit des 1943 eingerichteten deutschen Kunstschutzes die Regel. Doch mit den nun ständig wechselnden Fronten waren auch ausgelagerte Kunstwerke permanent bedroht und wurden in bald kaum noch nachvollziehbarer Weise hin und her verlagert.

Funde in der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München sowie an der Bibliotheca Hertziana und dem Kunsthistorischen Institut in Florenz waren Ausgangspunkt zunächst für ein internationales Symposium am Zentralinstitut für Kunstgeschichte vom 6. bis 8. Mai 2010 und schließlich auch für den vorliegenden Band.

Der aufregende Fund in der Photothek der Münchner Forschungsinstitution bestand in der Fotosammlung des Gründungsdirektors des Zentralinstituts für Kunstgeschichte und ehemaligen Direktors des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Ludwig Heinrich Heydenreich. Heydenreich war während seiner leitenden Position am Florentiner Institut seit 1943 ehrenamtlich für

den „Kunstschutz“ tätig gewesen. Seine „Materialsammlung“ bestand aus rund 3.000 Fotografien¹ unterschiedlicher Provenienz, die zum einen Schutz- und Auslagerungsmaßnahmen von Kulturgut ablichten (die Fotos wurden von Heydenreich selber vor allem in Florenz angeordnet). Andere dokumentieren vor allem Schäden, die durch die Luftangriffe der Alliierten an Bau- und Kulturdenkmälern verursacht wurden. Die Fotografien stammen aus verschiedenen Quellen, von den Soprintendenze (italienische staatliche Ämter für Denkmalschutz) wie auch von namentlich bekannten Fotografen der Propaganda-Kompagnien der Wehrmacht. Entsprechend dienten sie auch unterschiedlichen Zielen.

Allein das Auffinden und die historische Einordnung des Fotobestandes stellt eine besondere Leistung dar, waren die Fotos doch nicht, wie in einem euphorischen Artikel der FAZ (10.8.2012) geschildert, in verschlossenen Kisten beim neugierigen Lüften der Deckel aufgefunden worden. Sie waren teilweise in die topografische Systematik der Photothek einsortiert, teilweise in Kartons an unterschiedlichen Standorten abgelegt, ähnlich wie die meisten übrigen Bestände in der Photothek. Eine systematische Durchsicht und Zusammenstellung des Bestandes erfolgte erst in den Jahren 2005 bis 2008, die Inventarisierung folgte 2009. Mittlerweile sind, wie oben erwähnt, noch weitere Bestände identifiziert worden.

Das Symposium 2010 suchte sowohl den Fotofund zu analysieren, wie auch die historischen Vorgänge auf italienischem Boden zwischen 1943 und 1945, vor allem die Handlungen der deutschen und italienischen, aber auch amerikanischen Kunsthistoriker und weiteren Verantwortlichen zu rekonstruieren. Der Band versammelt die im Vergleich zum Symposium um Diskussionen und neuere Forschungsergebnisse erweiterten Beiträge deutscher und italienischer Forscher in 14 Aufsätzen. Darüber hinaus geben 157 ganzseitige Abbildungen einen stolzen Querschnitt der im Zentralinstitut aufgefunde-

nen Fotografien. Insgesamt etwa zehn Prozent dieses Fotomaterials sind im Band repräsentativ abgebildet, neben dem erwähnten Fotoanhang auch in kleineren Textabbildungen. Die Herkunft der in den Aufsätzen verwendeten Abbildungen, die teilweise auch aus anderen Quellen stammen, wird im Bildnachweis auf Seite 263 nach Beiträgen geordnet dokumentiert. Der Anhang selber enthält Dokumente zur Verlagerung von Kunstwerken aus verschiedenen Archiven, gefolgt von drei Karten, die die schnell, zum Teil innerhalb einer Woche wechselnden Verhältnisse an der Front veranschaulichen sollen. Das Fotomaterial „Konvolut Kunstschutz“ seinerseits ist gegliedert in die beiden Bereiche „Schutzmaßnahmen, Transporte und Arbeitspraxis“ (S. 290–315) und eine topografisch geordnete Dokumentation (S. 316–445). Eine „Liste der im ‚Fotoarchiv zerstörter Kunstwerke‘ dokumentierten Orte“ ergänzt den Abbildungsteil. Wünschenswert wäre gewesen, die durch Abbildungen im Band präsenten Orte an dieser Stelle mit Seitenzahlen auffindbar zu machen. So aber ist der Fototeil auf das Durchblättern angelegt, das natürlich als ersten Eindruck das Ausmaß der Zerstörung offenlegt, bei näherem Hinsehen eine alphabetische Anordnung offenbart, die jedoch ein Register, vor allem auch wegen der Abbildungen in den Aufsätzen, nicht ersetzt. Dabei sind die Städte unterschiedlich stark präsentiert. Dies resultiert, wie die „editorischen Bemerkungen“ der Herausgeber (S. 287) erläutern, aus der „ungewöhnlichen geographischen Schwerpunktsetzung“ wie auch aus den „Zufällen der Verfügbarkeit von Aufnahmen“, basiert aber ebenfalls auf den Interessen des „Kunstschutzes“.

Der Teil mit den Aufsätzen geht den Fotografien voraus. Den Grußworten des italienischen Generalkonsuls und eines Vertreters des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, der die Fachtagung und die Drucklegung des Bandes maßgeblich förderte, folgt eine Einführung der vier Herausgeber in die Thematik ‚Deutscher Militärischer Kunstschutz‘ in Italien, 1943–1945. In ihr wird auf die historische Verankerung des Kunstschutzes in der Haager Landkriegsordnung von 1899 bzw. 1907 sowie auf erste Aktivitäten während des Ersten Weltkriegs verwiesen. Doch auch die besonderen Umstände im Rahmen der Kriegsführung der Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg, wo konkurrierende „Sammler“ wie Hitler, Göring und andere Einfluss nahmen und die Aktivitäten für eigene Ziele nutzten, werden angesprochen. Schließlich werden die Fundumstände ebenso wie das Symposium und eine damit verbundene Studio-Ausstellung thematisiert.

Christian Fuhrmeister, seit 2003 Projektleiter am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München und durch seine 2012 abgeschlossene Habilitationsschrift „Der Deutsche Militärische Kunstschutz in Italien 1943–1945 als kunsthistorisches Praxisfeld. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte in den Jahren 1936–1963“ für das Thema prädestiniert, fasst den Forschungsstand zusammen und formuliert Fragen und Desiderate, wie den vergleichenden Blick auf die unterschiedlichen Ansatzpunkte des Kunstschutzes in Frankreich und Italien, aber auch in Belgien, Serbien und Griechenland. Auch die Frage nach der Verquickung von Kunstgeschichte, ‚Kunstschutz‘ und Kulturpropaganda („Kooperation und/oder Konfrontation“) weist auf das unterschiedliche Maß der Verstrickung der Akteure in die NS-Ideologie hin. Fuhrmeister fordert eine intensive Bearbeitung des Themas ‚Kunstschutz‘ unter Berücksichtigung der umfangreichen Literatur zur Geschichte der Kunstgeschichte. Er verweist auf mehrere der in den Nachkriegsjahren „verschlissenen“ Kommissionen, die aus ehemaligen Kunstschutzmitarbeitern bestanden haben, die neben der Restitutionspraxis am Central Collecting Point auf bilateraler Ebene um die bundesdeutsche Verteidigung des Vorgehens des ‚Kunstschutzes‘ auf italienischem Boden besorgt waren. Die historische Aufarbeitung unter Gesichtspunkten der Fachgeschichte sei ein virulentes Desiderat der Disziplin.

Der Artikel von *Ruggero Ranieri* gibt einen Überblick zur Rolle des alliierten Kunstschutzes, besonders der *Monuments, Fine Arts, and Archives Section* (MFA&A) in Italien, sowohl während des Krieges wie auch in der Zeit unmittelbar danach. Auch das Verhältnis der MFA&A zum deutschen ‚Kunstschutz‘ und seinen Mitarbeitern wird analysiert. *Carlotta Coccoli* untersucht in ihrem Beitrag „Präventiver Schutz, Erste Hilfe und Instandsetzungen“ die Handlungen der *Monuments, Fine Arts, and Archives Subcommission* in Italien an konkreten Beispielen: Dargestellt werden dabei auch die durch die italienischen Soprintendenze geschaffenen Voraussetzungen: Verbringung transportabler Kunstwerke in Auslagerungsdepots, doch kein Schutz für die historischen Gebäude. Als besonders schwere Zerstörungen werden diejenigen bezeichnet, die durch verheerende Angriffe auf Mailand verursacht worden sind. Neben der Beschreibung der Tätigkeiten der *Monuments Men* stellt Coccoli auch die Frage nach den Personen und weist darauf hin, dass auch hier gravierende Forschungslücken bestehen. Verschiedene Offiziere der MFA&A werden vorgestellt, wie die Kunsthistoriker Paul Gardner und Frederick Hartt oder die Architekten Cecil Ross Pinsent und Basil Marriott, um

einige Beispiele zu nennen. Die Aktivitäten der Mitglieder der MFA&A werden in den zeitlichen Ablauf des Krieges eingebettet, die jeweiligen Notwendigkeiten erläutert. Im Ausblick weist die Autorin darauf, dass die Tätigkeiten des MFA&A letztlich die Reaktivierung der italienischen Soprintendenze veranlasst hätten. Darüber hinaus hätten sie die Grundlagen für den Schutz des gesamten vom Krieg bedrohten Kunst- und Denkmälerbestandes im europäischen und asiatischen Raum gelegt.

Lutz Klinkhammer beleuchtet in seinem Beitrag den deutschen Kunstschutz² im „Propagandakrieg“. Die „Abteilung Kunst-, Archiv- und Bibliotheksschutz der Militärverwaltung“ war eine seit der Landkriegsordnung von 1907 vorgeschriebene Einrichtung in Kriegszeiten zum Schutz der Kulturgüter. In Italien wurde sie jedoch erst installiert, nachdem das Königreich Italien Deutschland am 13. Oktober 1943 den Krieg erklärt hatte. Nur die Repubblica Sociale Italiana auf norditalienischem Gebiet unter Mussolini stand auf deutscher Seite. Klinkhammer zeigt die Aktivitäten des deutschen Kunstschutzes zur Sicherung italienischer Kunstschatze, vor allem aber die Konflikte zwischen den Kunsthistorikern, ihren vorgesetzten militärischen Stellen und den italienischen Behörden, den Soprintendenze, auf. Hier findet der Leser einen grundlegenden historischen Aufsatz, der die Vorgänge um den ‚Kunstschutz‘ in die geschichtlichen Abläufe einordnet und die wichtigsten Beteiligten vorstellt. Im Kunstschutz arbeiteten vor allem Männer, die schon vorher aufgrund ihrer Forschungsschwerpunkte oder durch ihre Beschäftigung an deutschen Instituten in Italien einschlägige Erfahrungen gesammelt hatten.

Costanza Caraffa und *Almut Goldhahn* zeichnen die Beziehungen von Heydenreich und dem Florentiner Kunsthistorischen Institut zu Persönlichkeiten wie Bernhard von Tieschowitz, der seit Mitte Oktober 1943 die Abteilung Kunst-, Archiv- und Bibliotheksschutz der deutschen Militärverwaltung in Italien aufbaute, oder seinem Nachfolger ab November 1943, dem Münchner Professor Hans Gerhard Evers, nach, beide Kunsthistoriker mit einschlägigen Erfahrungen in Bezug auf den Kunstschutz in Paris. Heydenreich wurde ebenfalls im November 1943 Direktor des Florentiner Instituts und zugleich aufgefordert, beim Kunstschutz mitzuwirken. Im Februar 1944 trat Evers die Gesamtleitung des Kunstschutzes in Italien an SS-Standartenführer Alexander Langsdorff ab. Dieser war es, der Heydenreich schließlich mit der Durchführung einer Fotokampagne zur Dokumentation italienischer Kunstschatze beauftragte, die von den Autorinnen im Einzelnen vorgestellt wird. Der

Beitrag basiert auf Dokumenten, die selbst nach dem Abzug der Abteilung Kunstschutz weiter im Florentiner Institut eingingen und im Zuge der Neuordnung des Institutsarchivs etwa zur gleichen Zeit wie die Fotosammlung Heydenreichs in der Münchner Photothek wiederentdeckt wurden. Neben detaillierten Beschreibungen der Vorgänge weisen die Autorinnen auf die schon viel früheren Verquickungen des Florentiner Instituts mit der Kulturpolitik des Dritten Reiches seit 1933/34 hin und ordnen die Aktivitäten des Kunstschutzes in übergreifende kulturpolitische Vorgehensweisen der Nationalsozialisten ein.

Elena Franchi zeigt an bisher unbekanntem Streitfällen zwischen der Repubblica Sociale Italiana und dem deutschen Kunstschutz Probleme der Verlagerung von Kunstwerken auf. Auch hier wurden teilweise bislang unbekannte Quellen genutzt (das Tagebuch des Archäologen Carlo Anti, Direttore Generale delle Arti).³

Cecilia Ghibaudi schildert die Schutzmaßnahmen der Mailänder Pinacoteca di Brera in ihrem Verhältnis zum deutschen Kunstschutz. Offenbar beschloss der deutsche Kunstschutz in der Lombardei weder Evakuierungstransporte, noch war er gewillt, Kunstkonvois, wie beispielsweise in der Toskana, zu begleiten. Doch auch die italienischen Behörden waren überfordert; allein die Soprintendenze versuchten, die Schätze der großen Museen auszulagern. Am Beispiel der Lombardei (nicht nur der Pinacoteca di Brera, sondern auch an vielen anderen Einzelbeispielen) zeichnet die Autorin ein vor allem heterogenes Bild des Verhaltens des ‚Kunstschutzes‘. Das dagegen nach dem Krieg verbreitete negative Bild ginge vor allem auf Rodolfo Siverio zurück, der die Plünderungen durch die Deutschen in den Vordergrund gestellt habe. Nach Ghibaudi muss aber ebenfalls das ‚berufliche Ethos‘ der Wissenschaftler, die auch mit dem Schutz der Kulturgüter auf der Apennin-Halbinsel beauftragt waren, berücksichtigt werden.

Michael Wedekind beleuchtet die Kulturpolitik in den ‚Operationszonen Alpenvorland‘ und ‚Adriatisches Küstenland‘, die er als besatzungspolitischen Sonderfall innerhalb Italiens bezeichnet. Aufgrund einer Einzelentscheidung Hitlers wurden diese Gebiete zivil verwaltet, die Gauleiter waren ihm direkt unterstellt. Maßgeblich in Sachen Kunstschutz war hier allerdings eine eigene Unterabteilung für „Kunst- und Denkmalschutz“ innerhalb der Abteilungen Wissenschaft und Kunst der Zentralbehörden der Obersten Kommissare in Triest und Bozen. Leiter in Triest war Walter Frodl, Direktor des Klagenfurter Reichsgaumuseums. Er setzte eigene Denkmalschutzbeauftragte ein und war um Zusammenarbeit mit den italienischen Denkmalschutzämtern

bemüht. Allerdings ging es hier viel mehr als im übrigen Italien darum, unter expansionspolitischen Vorzeichen Kulturgüter als national zugehörig zu beanspruchen und zu verschleppen. Im ‚Adriatischen Küstenland‘ war Frodl auch hauptverantwortlich für die ‚Verwertung‘ von jüdischem Kunstbesitz, so vor allem ‚Umzugsgut‘ von mehr als 120.000 jüdischen Flüchtlingen, die über Triest auswandern konnten. Erika Hanfstaengl versuchte als seine Beauftragte eine umfassende fotografische und deskriptive Denkmäleraufnahme. Anerkennenswerte Leistungen auf dem Gebiet des Denkmälerschutzes sieht Wedekind vor allem beim Archivschutz.

Angela Mura analysiert die Tätigkeit der Kulturkommission Südtirol und des SS-Ahnenerbes unter Franz Huter, die sich in die Maßnahmen einer „ethnischen Reinigung“ ab Ende 1939 eingliederten. Neben der Abwanderung Deutschstämmiger ins „Reich“ sollte auch deutsches Kulturgut „heimgeführt“ werden. Betroffen waren Kunstschätze und Archivalien. Der Beitrag konzentriert sich auf das Problem der Archive. Franz Huter, Zweiter Direktor des Reichsarchivs in Wien, war der deutsche Vertreter innerhalb einer Beratungskommission, die die „Relevanz für die deutsche Kultur“ der Ausfuhranträge der Deutschen zu beurteilen hatte. Die italienische Gesetzgebung erlaubte die Ausfuhr von regionalen Archiven eigentlich nicht, die aus maßgeblichen Vertretern beider Staaten bestehende Kommission beriet aber über Streitigkeiten. Zeitgleich fotografierte Huter die Bestände jener institutionellen Archive, von denen die Italiener Kenntnis hatten, beschlagnahmte einen beträchtlichen weiteren Teil und schickte ihn widerrechtlich über die Grenze. Eine Auflistung zeigt den Umfang der verlagerten, oder besser: entwendeten Archivalien bis Mai 1943. Der Beitrag endet mit einem Ausblick bis in die 1970er-Jahre und hält fest, dass bis heute noch Archivalien verschollen sind. Leider liefert der Band keinen Aufsatz zu den Verlagerungen der Kunstschätze in Südtirol – analog zu den Archivalien.

Die folgenden Beiträge beschäftigen sich mit dem Thema Bildpropaganda. Martin Moll gibt einen Überblick über die Bildpropaganda der Wehrmacht, die weniger den im Anhang dargebotenen Bestand betrifft, sondern die verschiedenen Einsatzgebiete der Propaganda zeigt.

Kai Kappel analysiert die Bildsprache der deutschen Ruinenfotografie und zeigt z. B., wie man in der Propaganda Aufnahmen antiker Ruinen – wie der des Colosseums in Rom – NS-geförderten Bauten, beispielsweise dem Berliner Olympiastadion, gegenüberstellte, um so die Bezüge der NS-Baukunst zur Architektur der klassischen Antike zu demonstrieren. Andererseits wurden

die durch die alliierten Luftangriffe verursachten Zerstörungen als kulturelle Barbarei gebrandmarkt. In dem im Zentralinstitut aufgefundenen „Fotoarchiv zerstörter Kunstwerke“ finden sich Vorher-Nachher-Vergleichsaufnahmen, deren Genese Kappel untersucht, doch auch Aufnahmen organhaft anmutender Schutzbauten und Transportverschalungen berühmter Meisterwerke. Auch hier wird der Propagandazweck offensichtlich. Kappel führt die Propagandakampagnen an, bei denen entsprechende Fotos veröffentlicht wurden.

Ralf Peters geht vor allem auf den Bestand des vom Kunstschutz aufgebauten „Fotoarchivs der zerstörten Kunstwerke“ im Zentralinstitut für Kunstgeschichte ein. Er beschreibt die Auffindung der Fotos und ihre Geschichte im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, thematisiert dann aber auch die Entstehung des Archivs unter Heydenreichs Leitung und stellt zugleich dar, dass einerseits der Wille, die italienische Kunst zu schützen, und andererseits die Gefährdungen nach außen hin allein dem Gegner zuzuschreiben, das Handeln Heydenreichs zwiespältig erscheinen lässt. Dies könnte nach Peters auch ein Grund für die nicht genau in allen Einzelheiten rekonstruierbare Verbringung des Fotoarchivs nach München sein.

Zuletzt erfährt man von Regine Schallert Näheres über die Fotokampagnen des Kunstschutzes, wobei sie die Karriere des Fotografen und Kunsthistorikers Hans Werner Schmidt als ‚Sonderführer (Z)‘ besonders behandelt. Inwiefern die Ergebnisse seiner Kampagnen dem Archiv von ca. 3.000 zerstörten „Kunstwerken vor und nach der Zerstörung“, wie es von Heydenreich im November 1944 genannt wurde, entsprachen, bleibt unklar. Denn Evers betonte, Schmidt solle die Kunstwerke in ihrem „Augenblicklichen Zustand“ dokumentieren. Wie Schallert zeigt, fotografierte Schmidt mit einem anderen Fokus als beispielsweise der Propaganda-Fotograf Freyberger. Es ging weniger um die Erzeugung von Empathie oder die Abbildung der Zerstörung an sich, als vielmehr darum, den Blick auf die Gesamtanlage oder das Wesentliche des Bauwerks oder Kunstwerks zu richten. Einen Sonderbestand sieht Schallert in den etwa 450 Aufnahmen italienischer Stuckdekorationen, die möglicherweise aus Schmidts eigenem Interesse entstanden sind. Diese Fotografien befinden sich heute in der Fotothek der Bibliotheca Hertziana.

Der Band stellt in seinen vielfältigen Aufsätzen einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Geschichte der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts dar. Wichtige Repräsentanten der Zunft, die auch nach dem Krieg einflussreiche Posten bekleideten, werden in historischen Zusammen-

hängen beschrieben, die bisher weniger bekannt und vor allem noch lange nicht abschließend erforscht sind. Angesichts der vielen erwähnten wichtigen Personennamen und Orte hätte sich der Leser ein Personen- und Ortsregister gewünscht. Er erhält aber immerhin eine Zusammenstellung der wichtigsten Archive und Bestände und der für sie im Buch verwendeten Abkürzungen am Ende des Bandes. Auf weitere Forschungen auf dem Gebiet kann man gespannt sein.

Ilse von zur Mühlen – (Neubiberg)

1. Zur Zeit der Drucklegung des Bandes ging man noch von 2.000 Fotografien aus, mittlerweile schätzt man den Umfang auf bis zu 3.000 Fotos.
2. Lutz Klinkhammer beleuchtete die Aktivitäten des deutschen ‚Kunstschutzes‘ 1992 zum ersten Mal: Klinkhammer Lutz, *Die Abteilung ‚Kunstschutz‘ der deutschen Militärverwaltung in Italien 1943–1945*. In: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken (1992), 72, S. 483–549.
3. Franchi verweist in Anmerkung 4 auf eine Teilveröffentlichung des Tagebuches (*Diari e altri scritti di Carlo Anti*, hg. von Girolamo Zampieri, Verona 2009), wertet jedoch in ihrem Beitrag die viel umfangreicheren Originalpapiere aus.