

Christina Kott

Die deutsche Kunst- und Museumspolitik im besetzten Nordfrankreich im Ersten Weltkrieg – zwischen Kunstraub, Kunstschutz, Propaganda und Wissenschaft

Liest man ›deutsche Kunstpolitik im besetzten Frankreich‹ und ›Kunstraub‹, denkt man heute weniger an den Ersten Weltkrieg als an die Kunstraubaktionen der Nazis im Zweiten Weltkrieg, über die gerade in den letzten Jahren zahlreiche, meist journalistische oder populärwissenschaftliche Arbeiten erschienen sind.¹ In der Tat wurde das Problem des Kunstraubs im Zusammenhang mit der deutschen Besetzung Nordfrankreichs im Ersten Weltkrieg bisher selten thematisiert, denn 1914-18 hatte es, darüber besteht ein allgemeiner Konsens, im Gegensatz zu 1940-44 von deutscher Seite keinen groß angelegten offiziellen Kunstraub gegeben. Während jedoch bis heute in Deutschland die Meinung vertreten wird, die deutsche Regierung und das deutsche Heer hätten die Kunstwerke der Feinde nicht etwa geraubt, sondern nach besten Kräften geschützt, erhalten und erforscht, wurden in Frankreich etwaige deutsche Kunstschutzmaßnahmen während des Ersten Weltkriegs fast durchweg als versuchter Kunstraub interpretiert. Auf beiden Seiten stützt sich die Überlieferung auf wenig objektive Quellen: in Deutschland auf offizielle zeitgenössische, gänzlich unkritische Rechtfertigungsschriften² oder Publikationen neueren Datums, die höchstens kritische Töne anklingen lassen, wenn es um den Erfolg der Kunstschutzmaßnahmen geht³, in Frankreich fast ausschließlich auf französische zeitgenössische Anklageschriften.

Neben der Frage, ob es sich nun um Kunstschutz, Kunstraub oder beides gehandelt hatte, deren Klärung letztendlich ein Definitions- und Interpretationsproblem ist, liegt der Schwerpunkt meines Interesses auf der Erforschung der dem komplexen und vieldeutigen Phänomen, das ich in Ermangelung eines adäquaten Ausdrucks »Kunstschutz« nenne, zugrunde liegenden historischen und ideologischen Voraussetzungen, den Motiven zu seiner Einrichtung und schließlich seine Auswirkungen. Meine Recherchen auf der Basis umfangreichen, aber lückenhaften und weit verstreuten Archivmaterials ergaben interessante Zusammenhänge zwischen Kunstgeschichtsschreibung, Museumsgeschichte und deutscher Kulturpropaganda im Ersten Weltkrieg, wobei ich im Rahmen dieser Abhandlung auf die beiden letzten Themen eingehen möchte. Die wünschenswerte Einbindung in einen größeren historischen sowie kunst- und museumsgeschichtlichen Kontext kann hier allerdings nur ansatzweise erfolgen.⁴

Die Vorkriegssituation der Museen in Deutschland und Frankreich

Die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg waren auf der einen Seite geprägt durch intensive persönliche und institutionelle Kontakte zwischen deutschen und französischen (und anderen europäischen) Museen. Man hatte brieflichen Kontakt, unternahm Studienreisen, traf sich auf Versammlungen internationaler Museums- und Kunsthistorikervereinigungen und im Rahmen der zahlreichen internationalen Ausstellungen. Die dabei erworbenen Kenntnisse über die Arbeit und die Ergebnisse der anderen

Museen erleichterten den Transfer und die Assimilierung von Neuerungen innerhalb eines, sicher noch sehr lockeren, »internationalen Museumsnetzes«.⁵ Der Austausch zwischen deutschen und französischen Museumswelten, der, angefangen mit der Rezeption der französischen revolutionären Museumsgründungen in Deutschland das ganze 19. Jahrhundert über stattgefunden hatte, trat zu Beginn des 20. Jahrhunderts in eine neue Phase, innerhalb derer der Erste Weltkrieg zwar einen wichtigen Einschnitt, aber keinen Abbruch, sondern eine Art pervertierte und einseitige Form des Austauschs darstellt. Welche Rolle dabei die deutsche Kunstpolitik im besetzten Frankreich spielte, soll im folgenden gezeigt werden.

Um die Jahrhundertwende bekommt die deutsche Museumsarbeit im Ausland Vorbildcharakter, besonders hinsichtlich der Museumsarchitektur, der Ausstellungs- methoden und der Organisation des Museumswesens. Auch auf französischer Seite wurde die Fortschrittlichkeit der deutschen Museen insgesamt anerkannt, wenn auch an einzelnen Realisierungen, wie dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Kritik geübt wurde.⁶ Gleichzeitig ist eine gewisse Überheblichkeit deutscherseits gegenüber den französischen Museen festzustellen, deren Reichtum zwar bewundert wurde, die man aber oftmals als nicht mehr zeitgemäße Rumpelkammern einstuft. Untermuert wurden diese Vorwürfe gerne auch mit französischer Kritik an den eigenen Institutionen.⁷

Ganz allgemein kann man sagen, daß die Museumsreformen, die in Deutschland um die Jahrhundertwende einsetzten, zunächst in Frankreich kein Pendant hatten, obgleich sie in Fachkreisen weitgehend positiv rezipiert worden waren. Die neuen Sammlungs- und Ausstellungsmethoden, wie sie z.B. Hugo von Tschudi in Berlin und München einfuhrte, basierten zwar auf französischen Avantgardetheorien des 19. Jahrhunderts, in deren Mittelpunkt der »formalistische Autonomiebegriff«⁸ der Kunst stand, aber in der Museumsarbeit des Ursprungslands wurden diese Reformideen aufgrund der strukturellen und ideellen Unterschiede des französischen Museumswesens erst in den 20er und 30er Jahren auf einer breiteren Basis rezipiert und angewendet.

In dem von chauvinistischen und nationalistischen Tendenzen geprägten Klima der Vorkriegszeit kam es dann jedoch trotz der vermehrten Kontakte, der kollektiven bis freundschaftlichen Beziehungen zwischen Kustoden, Kunstkritikern, Künstlern und Sammlern etc. anlässlich der immer zahlreicher werdenden internationalen politischen Krisen zu Spannungen und Verstimmungen. Wilhelm von Bode (1845-1929) berichtet, die Beziehungen zu französischen Kollegen seien allmählich gefördert worden, »bis auch sie erkalteten oder abgebrochen wurden, nachdem Frankreich durch sein Bündnis mit England wieder Hoffnung auf baldige Revanche erhalten hatte.«⁹ Auf der anderen Seite war es gerade Bode, der aufgrund seines autoritären Auftretens auch im Ausland Mißfallen erregte und den Eindruck eines zunehmenden deutschen Kulturimperialismus noch verstärkte. Regelrechte diplomatische Krisen entstanden außerdem anlässlich von Ausgrabungsvorhaben, die zu nationalen Prestigeobjekten geworden waren.

Mit dem Kriegsausbruch mündeten auch in Kunst- und Museumskreisen diese nationalen Rivalitäten in einen rücksichtslosen Kulturkrieg. Die Vernichtung der Löwener Universitätsbibliothek vom 25.-28. August 1914¹⁰ und der Artilleriebeschuß der Kathedrale von Reims durch die Deutschen lösten bekanntlich weltweit Empörung und Enttäuschung über die, so schien es, vom preußischen Militarismus

angesteckte, zu Barbarei und Vandalismus mutierte deutsche Kultur aus. Ein erbitterter Propagandakrieg wurde in Gang gesetzt, der sich auch an der Frage der Zerstörung der Kunstwerke und architektonischen Kunstdenkmäler einschließlich der Kirchen entfachte, und immer wieder aufs Neue durch Reaktion-Gegenreaktion in Form von Aufrufen, Pamphleten, offiziellen Proklamationen und anderen Schriften genährt wurde.¹¹

In dem vielleicht bekanntesten, weil in seiner Wirkung verheerendsten Aufruf, dem »Aufruf an die Kulturwelt« vom September bzw. Oktober 1914 hieß es zur Frage der Zerstörung von Kunstwerken: »Sollten in diesem furchtbaren Kriege Kunstwerke zerstört worden sein oder noch zerstört werden, so würde jeder Deutsche es beklagen. Aber so wenig wir uns in der Liebe zur Kunst von irgend jemand übertreffen lassen, so entschieden lehnen wir es ab, die Erhaltung eines Kunstwerkes mit einer deutschen Niederlage zu erkaufen.«¹² Obwohl außer von Wilhelm von Bode nur von wenigen Kunsthistorikern und Museumsleuten unterzeichnet, dürfte diese Äußerung doch die zumindest zu Beginn des Krieges weitverbreitete Meinung der deutschen Fachleute widerspiegeln. Die Gegenüberstellung von »deutscher Liebe zur Kunst« und »Vorrang des militärischen Sieges vor der Erhaltung eines Kunstwerkes« wurde zu einem geläufigen Topos. Der ethische Konflikt um den Wert eines deutschen Menschenlebens, stellvertretend für das Lebendige, das Zukünftige, gegenüber dem Wert eines Kunstwerks, stellvertretend für das Tote, das Vergangene wurde in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kreisen zugunsten des deutschen Soldatenlebens, Synonym für den »Erfolg des Krieges, die Existenz Deutschlands, die Herrschaft des germanischen Gedankens«¹³ entschieden.

Nach deutschem Standpunkt kam die Schuld an den Zerstörungen nicht den Deutschen zu, sondern einerseits dem Krieg, der quasi als unumgängliches, grausames Naturereignis hingestellt wurde, und andererseits, wenn auch indirekt, den Belgiern und Franzosen selbst, die nach deutscher Sichtweise beide gegen das Völkerrecht verstoßen hatten. Denn erstere hätten die deutschen Truppen durch angebliche (niemals bewiesene) Freischärlerangriffe provoziert, während zweitere die Kampfhandlungen von wichtigen historischen Baudenkmalern nicht ferngehalten, sondern wie im Fall der Kathedrale von Reims, einen feindlichen Angriff geradezu provoziert hätten, in dem sie die Türme zu militärischen Beobachtungsposten umfunktionierten.

In der Tat stipulierten die Bestimmungen zum Schutz von Kulturgütern, festgelegt im Zusatzprotokoll des IV. Haager Abkommens von 1907, der Haager Landkriegsordnung (HLKO), welche von den wichtigsten europäischen Mächten unterzeichnet worden war, in Artikel 27, daß unter anderem der Kunst und der Wissenschaft gewidmete Gebäude und geschichtliche Denkmäler »soviel wie möglich geschont [werden sollen], vorausgesetzt, daß sie nicht gleichzeitig zu einem militärischen Zweck Verwendung finden.«¹⁴ (Hervorh. der Autorin) Allerdings war das Verbot, solche Gebäude militärisch zu nutzen, nur ein moralisches, kein rechtliches, und was ein militärischer Zweck war, konnte man auf unterschiedliche Weise interpretieren. Eindeutiger war der Artikel 56, der »jede Beschlagnahme, jede absichtliche Zerstörung und Beschädigung [...] von geschichtlichen Denkmälern oder von Werken der Kunst und Wissenschaft«¹⁵ untersagte und darüber hinaus festlegte, daß auch staatlicher Kunstbesitz wie Privateigentum behandeln werden mußte, also von jeder Beschlagnahme ausgeschlossen war. Angesichts der ungeheuren Weiterent-

wicklung der Waffentechnik, dem massiv eingesetzten Mittel des Luftkriegs und der Veränderung der Kriegsstrategie in Richtung des »Totalen Krieges« erwiesen sich die Haager Regelungen in vielen Fällen als obsolet und unbrauchbar, selbst wenn sie sich aufgrund der unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten des Textes wohl auch positiv ausgewirkt haben.

In keinem Artikel der Haager Landkriegsordnung ist allerdings die Rede von der Pflicht, die Kunstwerke des Feindes besonders zu schützen oder gar zu evakuieren. Zur Rechtfertigung einer Schutzstätigkeit fand man daher andere Argumente: wenn nämlich der Vorwurf der belgischen und französischen Nichtbeachtung internationaler Abkommen, die von den Deutschen ja im übrigen selbst schamlos verletzt wurden, als Legitimation für den schonungslosen Umgang mit Kulturdenkmälern angesehen wurde, so beinhaltete die auch von Kunsthistorikern zumindest zu Anfang des Krieges vertretene These eines deutschen Verteidigungskrieges nicht nur die Rechtfertigung für weitere Zerstörungen, sondern diente auch paradoxerweise als Hauptargument für Rettungs- und Schutzmaßnahmen. Denn zunächst sollten die Kunstschatze vor ihren Besitzern, die fahrlässig und moralisch unverantwortlich mit ihrem Kulturerbe umgingen, geschützt werden; dann selbstverständlich vor allem gegen die Engländer, Deutschlands Hauptfeinde.

Als ideologische Untermauerung dienten unter anderem Argumente historischen Ursprungs: Deutschland, »heute das klassische Land der Denkmalpflege«¹⁶, blicke im Gegensatz zu Frankreich und England nicht auf eine an Vandalismus und Kunstraub reiche Vergangenheit zurück, über die nicht durch Zufall zwischen 1914 und 1918 unzählige wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Abhandlungen erschienen. Einem Napoleon I. oder einem Lord Elgin stellte man Friedrich II. von Preußen als friedlichen Kunstliebhaber gegenüber, der römisch-französischen Tradition des Kunstraubs setzte man eine von Idealismus und Universalismus geprägte deutsche Tradition entgegen, wonach Kunstwerke, auch die des Feindes, an Ort und Stelle, als Eigentum der gesamten Menschheit, zu schützen und zu erhalten seien. Schließlich berief man sich auch auf die in den Vorkriegsjahren zahlreichen deutschen Forschungen über französische und belgische Kunst und die guten Beziehungen zwischen deutschen und belgischen bzw. französischen Kollegen, als deren Fortsetzung man die deutschen Kunstschutzmaßnahmen betrachten müsse.

Die Entstehung des »Kunstschutzes« in Belgien

Ist nun der erste Schritt zur Einrichtung eines amtlichen deutschen »Kunstschutzes« zur Sicherung der belgischen Kunstdenkmäler als Antwort auf die ausländische Propaganda unternommen worden, oder aus ehrlicher Sorge um die Erhaltung eines der ganzen Menschheit gehörenden Kulturerbes, unmittelbar ausgelöst durch die Nachricht der Vernichtung Löwens und anderer, an Kunstwerken reichen Orte, wie nach dem Krieg gerne behauptet wurde? In der Tat drängt sich dem heutigen Betrachter eher der Eindruck auf, als habe man die ersten Maßnahmen in die Wege geleitet, um die aufgebrachten Gemüter zu beruhigen und um der weltweiten Propagandakampagne gegen Deutschland den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Fest steht, daß die Gegenpropaganda von Anfang an ein wichtiger Bestandteil des gesamten »Amtlichen Kunstschutzes« war. Die »Zentralstelle für Auslands-

dienst«, eine zum Auswärtigen Amt gehörende Kulturpropagandaeinrichtung, initiierte, organisierte und verbreitete während der ganzen Kriegsjahre Schriften, Broschüren und Bücher, die, in mehrere Sprachen übersetzt, das Ausland, in erster Linie die neutralen Staaten, über die deutsche Kunstwissenschaft und -politik, nicht nur in den besetzten Gebieten, informieren sollten. Bereits 1915 hatte Otto Grautoff, Kunsthistoriker und Mitarbeiter der Zentralstelle, als Antwort auf französische Anklageschriften einen Sammelband zur »Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland«¹⁷ zusammengestellt, der anhand von Bildern und Texten deutscher, französischer (!) und holländischer Autoren zahlreiche Beweise für die Unschuld Deutschlands und die Mitschuld Frankreichs an den Zerstörungen lieferte.

Auch war so manchem Kunstwissenschaftler nach Verfliegen der ersten patriotischen Kriegsbegeisterung klar geworden, daß zumindest ein Teil seiner Forschungsgegenstände, seien es Architektur und Plastik der Gotik, sei es die flämische und niederländische Malerei in Kirchen und Museen, durch die Kriegshandlungen in ernsthafter Gefahr schwebte, und es setzte sich die Meinung durch, daß die deutsche Regierung, im Interesse der deutschen Wissenschaft, Maßnahmen zum Schutz von Kunstwerken unternehmen müsse.

Diese Gründe waren jedoch für die Einrichtung einer Kunstschutzorganisation nicht allein ausschlaggebend. Tatsächlich scheinen viel materialistischere und eigennützigere Motive den Generaldirektor der königlichen Museen Berlins Wilhelm von Bode dazu bewegt zu haben, unmittelbar nach der Bekanntmachung des Brandes in Löwen, also um den 25./26. August, sich in einem Schreiben oder mündlich an den preußischen Kultusminister von Trott zu Soltz zu wenden, um darauf hinzuweisen, daß in belgischen Museen, Sammlungen und Kirchen Kunstwerke im Wert von mehreren Millionen Mark (Hervorh. der Autorin) der Gefahr der Beschädigung oder Entwendung ausgesetzt seien und daß dringend ein Sachverständiger zu deren Kontrolle in die besetzten Gebiete geschickt werden sollte.¹⁸

Den seiner Meinung nach für diese Aufgabe in Frage kommenden Kunstwissenschaftler, Otto von Falke, Direktor des Königlichen Kunstgewerbemuseums, beauftragte Bode schon am 27.8.1914 mit der Erstellung eines Gutachtens über die ihm bekannten belgischen Kirchenschätze. Als Experten für die Kunstwerke in Museen und Privatsammlungen hatte man an den belgischen Professor Hulin de Loo gedacht, da er als Belgier nicht mit dem Mißtrauen seiner Landsleute zu rechnen hatte. Daß dieser sich nicht davon überzeugen ließ, allein im Interesse seines eigenen Landes zu handeln, überrascht nicht. Denn schließlich sollte die Aufgabe der Kunstsachverständigen darin bestehen, das Vorhandensein und den Zustand der Kunstwerke und -gegenstände für die deutsche Zivilverwaltung zu prüfen, mehrten sich doch die Gerüchte über von ihren Besitzern vor der Besatzungsmacht versteckten oder nach England evakuierten wertvollen Kunstschatze. Und sein neuerliches Schreiben an den Kultusminister vom 28. August 1914 schließt Bode mit der Bemerkung, daß, »falls der hinterlistige Franktireurkrieg in Belgien so fortgesetzt werden sollte, wie es die Nachrichten aus Löwen befürchten lassen, [...] freilich wohl die zeitweise Überführung der wertvollsten Kunstschatze nach Deutschland zu ihrer Rettung in Betracht gezogen werden müsse[n]. Hierfür würden nur deutsche Kommissare in Frage kommen.«¹⁹

Damit wird seine eigentliche Absicht klar, nämlich der politisch und konservatorisch begründete Abtransport der Kunstwerke nach Deutschland, obwohl er in ei-

ner öffentlichen Stellungnahme, als Reaktion auf einen Artikel von Emil Schaeffer, »der im Oktober 1914 zu Kunstraub in Belgien aufforderte, energisch gegen jede widerrechtliche Abführung von Kunstwerken aus feindlichem Gebiet protestiert und dafür die Zustimmung des Kaisers gefunden hatte.«²⁰ Der gleiche Widerspruch zwischen öffentlicher und privater Äußerung wird deutlich, wenn er einerseits unermüdlich der Anschauung Ausdruck gibt, »daß allen Kulturländern die Erzeugnisse ihrer Kunst und ihr rechtmässiger Besitz an Kunstwerken erhalten werden soll, und dass wir den Denkmälerschutz wie im eigenen Land so auch im Feindeslande auszuüben haben«²¹, andererseits aber die belgischen Kunstwerke und -gegenstände quasi als Kriegsbeute und als Eigentum Deutschlands betrachtet. Auffallend ist auch, daß er in öffentlichen Äusserungen immer von der Gesamtheit der Kunstwerke spricht, einschließlich der Bauwerke, während er in seinen privaten Korrespondenzen sich nur für die beweglichen Kunstwerke, besonders die Kleinplastik zu interessieren scheint.

Wenn Bode sich für die Entsendung eines offiziellen deutschen Kunstkommissars einsetzt, dann vermutlich auch um zu verhindern, daß private »Samariter für die Kunst«²², wie der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe vorschlägt, sich den Armeeeinheiten anschließen könnten, um nach den Schlachten die zurückgelassenen Kunstwerke unter dem Vorwand der Rettung einzusammeln und sie dann auf dem Kunstmarkt anzubieten. Aus diesem Grund hatte das Kultusministerium die zahlreichen Bewerbungen von Kunsthistorikern, -kritikern und -händlern als »Kunstexperten« abgelehnt.

Welches waren nun die Aufgaben des am 12. September 1914 dem deutschen Generalgouvernement in Brüssel angegliederten Kunstsachverständigen von Falke? Zunächst sollte er die durch Kampfhandlungen in Mitleidenschaft gezogenen Ortschaften aufsuchen, das Vorhandensein und den Zustand der Kunstwerke und Kunstgegenstände, vor allem in den Kirchen, Rathäusern und Privatsammlungen prüfen und gegebenenfalls Maßnahmen zur Sicherstellung vorschlagen, galt es doch, die Kunstwerke »den Zugriffen von Händlern und diebischen Landeseinwohnern« zu entziehen und »alle Kunstwerke, von den Baudenkmalern bis zu den kostbaren Werken der Kleinkunst, vor achtlosen Beschädigungen zu schützen«²³, womit möglicherweise gemeint war, Beschädigungen durch deutsche Soldaten. Die Museen sollten wieder unter die Obhut ihrer belgischen Verwalter gestellt werden und, sobald es die Situation erlaubte, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, nicht zuletzt, um zu beweisen, daß keine Werke abhanden gekommen waren.

Den offiziellen Berichten Falkes zufolge, die leider bislang meine einzige Quelle sind²⁴, konnten sicher Zerstörungen und Beschädigungen festgestellt werden, die aber größtenteils als nicht irreparabel dargestellt wurden und deren Ausmaß man systematisch herunterspielte. Viele beweglichen wertvollen Kunstschätze seien an sicheren Orten, in Museumskellern etc., untergebracht worden, und dies, so wurde desöfteren betont, dank der guten Zusammenarbeit zwischen Falke als Vertreter der deutschen Zivilverwaltung, den belgischen Museumsverantwortlichen und Behörden. Inwieweit es sich dabei auch um eine freiwillige Zusammenarbeit handelte, ließe sich heute höchstens anhand von Einzelbeispielen feststellen; wichtig ist hier die Tatsache, daß die Deutschen sich bemühten, den Eindruck einer friedensähnlichen Situation in Belgien entstehen zu lassen. Entgegen Bodes Vorstellungen scheinen von offizieller deutscher Seite keine Kunstwerke aus den öffentlichen

belgischen Sammlungen nach Deutschland gebracht worden zu sein: erstens, weil es die militärisch-politische Lage nicht mehr erforderte, zweitens weil es bei Bekanntwerden dem deutschen Image noch mehr geschadet hätte, und drittens erhoffte man sich wahrscheinlich mit einem vergleichsweise moderaten Vorgehen mehr Erfolg bei der Werbung um die Sympathie der Flamen, deren kulturelle Anbindung an die germanische Kultursphäre man plante. In der Hinsicht kann behauptet werden, daß der Kunstschutz in Belgien durchaus die deutschen Kriegsziele widerspiegelt, nämlich nach gewonnenem Krieg aus Belgien einen deutschen Vassallenstaat ohne Souveränität, aber mit einer belgischen Verwaltung zu machen.

Ende 1914 betrachtete von Falke seinen Auftrag als beendet und reiste nach Deutschland zurück.

Eine Kunstschutzorganisation für Frankreich?

Noch während von Falke in Belgien tätig war, trat ein weiterer, nicht eben unbekannter »Kunstschützer« auf den Plan: Paul Clemen (1866-1947), Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bonn und Vorsitzender des Denkmalrates der Rheinprovinz. Ohne offiziellen Auftrag, aber mit der Unterstützung verschiedener Zivilbehörden, zu denen der rührige Kunsthistoriker regen Kontakt unterhielt, und mit persönlicher Erlaubnis von Kaiser Wilhelm II. bereiste er die zerstörten Gebiete in Belgien und Nordfrankreich, um in seiner Eigenschaft als Denkmalpfleger den Zustand der Baudenkmäler festzustellen. Im Gegensatz zu von Falke und später auch den anderen Kunstsachverständigen ist Clemens Rolle bis nach dem Krieg, als es galt, den »Kunstschutz« zu rechtfertigen, die des Propagandisten und Publizisten, und weniger die des aktiv handelnden »Kunstschützers«. Sein guter Ruf in den Fachkreisen des In- und Auslands und seine integere Persönlichkeit verschafften ihm überall Respekt und gewährten seiner Propaganda die nötige Glaubhaftigkeit.

Doch zunächst bemühte auch er sich um eine aktive Rolle im deutschen »Kunstschutz«: im Oktober 1914 ließ er sich dem Kaiser als Kunstschutzbeauftragten für Frankreich empfehlen, denn »diese Denkmalpflege [sei] frühzeitig für Frankreich selbstständig zu organisieren, in Ergänzung zur bewährten Einrichtung der monuments historiques.«²⁵ Der Kaiser, so Clemen, hatte dem Vorschlag wohl prinzipiell zugestimmt, wollte jedoch Clemens Ernennung bis zur Einrichtung einer deutschen Verwaltungsbehörde in Frankreich verschieben, der der Kunstschutzbeauftragte wie in Belgien angegliedert werden sollte. Schließlich, der Bewegungskrieg war inzwischen zum Stellungskrieg geworden, glaubte Clemen Ende Dezember 1914 feststellen zu können, daß »für die Einrichtung einer dauernden Stellung eines Denkmalpflegers zur Zeit noch kein Bedürfnis vorliegt.«²⁶ Gleichzeitig hatte er sich aber vom 1. Januar 1915 an die Erlaubnis erbeten, in dringenden Fällen neben den Etappen- auch die Operationsgebiete bereisen zu können.

Hatten Clemens zahlreiche Berichte im Winter 1914-1915 zwar keine praktischen Folgen gehabt, so führten sie doch indirekt dazu, daß neben den zivilen Behörden auch die militärischen Stellen auf das Problem der Kunstwerke im Kriegsgebiet aufmerksam wurden, vor allem auch auf die Gefahr der Beschädigung und Plünderung durch deutsche Soldaten, die Clemen in seinen Berichten nicht ver-

schwiegen hatte. Besonders die Einrichtung und der Kunstbesitz der zahlreichen Schlösser hatten unter den immer neuen Einquartierungen zu leiden. So enthielt das vom Großen Hauptquartier am 2. März 1915 an alle Armeen in West und Ost ergangene Schreiben in erster Linie Bestimmungen zur Sicherung des »von seinen Besitzern verlassenen oder nicht genügend gesicherten wertvollen [privaten] Kunstbesitzes«²⁷ in den okkupierten Gebieten. Es wurde u.a. daran erinnert, daß dieser Kunstbesitz auf keinen Fall nach Deutschland abtransportiert werden durfte, sondern in einem in der Nähe liegenden sicheren Gebäude aufbewahrt werden sollte. Für den Transport sowie für die Bewachung stellte man sich vor, die örtlichen Behörden oder Einheimische heranziehen zu können, einerseits vermutlich um zu verhindern, daß die Sicherungsmaßnahmen mit Kunstraub verwechselt werden könnten, andererseits, um Transportmittel und Arbeitskräfte zu sparen. Schon an diesem ersten, noch sehr unverbindlichen Rundschreiben lassen sich einige Grundprobleme des »Kunstschutzes« aufzeigen: mit der Kooperation der Franzosen konnte man, mit Ausnahmen, nicht rechnen; es fehlten Sachverständige, die als wertvoll zu erachtenden Kunstbesitz überhaupt als solchen identifizieren konnten; und letztendlich hing es von den deutschen Ortskommandanten und Truppen sowie von den Anwohnern selbst ab, ob Maßnahmen unternommen wurden oder nicht.

Französische Kunstwerke als Faustpfänder

Jedoch reichten weder die Bemühungen des »fliegenden Konservators« Clemen und die von ihm vertretene Möglichkeit einer propagandistischen Ausschlichtung, noch die Motivation einiger Kunsthistoriker aus, um einen organisierten »Kunstschutz« in Frankreich zu rechtfertigen. Dazu bedurfte es eines eindeutig die nationalen Interessen Deutschlands bedienenden, politischen Antriebs.

Im Anschluß an eine Reise in die besetzten Teile Frankreichs im Frühjahr 1915 berichtet Clemen im Juni über den Zustand der teilweise sehr reichen nordfranzösischen Museen, von denen besonders das Musée des Beaux-Arts von Lille direkt in Mitleidenschaft gezogen wurde. Bei der Beschreibung der Museen in Saint-Quentin, Laon, Charleville, Cambrai, Douai, Valenciennes und Lille weist er jeweils auf die Meisterwerke hin und dementiert Informationen, wonach bestimmte Werke aus Valenciennes nach Paris gebracht wurden. Ob Wilhelm von Bode diese an den Chef des Zivilkabinetts des Kaisers gerichteten Berichte kannte, wissen wir nicht. Auffallend ist zumindest, daß er sich zur gleichen Zeit, am 21. Juni 1915, an denselben wendet und seinen schon seit langem gehegten Plan vorträgt, unter anderem einige der von Clemen genannten Hauptwerke der nordfranzösischen Museen beschlagnahmen zu lassen und bei den Friedensverhandlungen als Faustpfänder zu verwenden, falls Frankreich sich weigerte, die von den Napoleonischen Kunstkommissaren in den deutschen Staaten konfiszierten und 1815 nicht zurückerstatteten Kunstwerke an die ursprünglichen Besitzer zurückzugeben.²⁸

Unabhängig von diesen Plänen waren schon Ende 1914 oder Anfang 1915 zwei Werke, die angeblich aus deutschen Sammlungen stammten, aus nordfranzösischen Museen nach Deutschland transportiert worden. Während jedoch dem Museum von Valenciennes die Tapiserie »Le Tournoi«, die man sächsischer Herkunft vermutete, da sie das Wappen der sächsischen Könige trug, alsbald zurückgegeben

wurde²⁹, blieb das Gemälde »L'Assomption« von Piazzetta aus dem Museum von Lille, angeblich Eigentum der Frankfurter Deutschordenskirche, von den Franzosen entführt und 1815 nicht zurückerstattet, zunächst in Berlin bis zur Aufklärung der Eigentumsfrage.³⁰

Schon während des deutsch-französischen Krieges 1870/71 waren von den betroffenen Museen in Kassel, Braunschweig, etc. Listen der Werke erstellt und den zivilen und militärischen Behörden übergeben worden; wenn die deutschen Forderungen nicht durchgesetzt, geschweige denn vorgebracht worden waren, dann hatte es, laut Bode, an den »diplomatischen Schwierigkeiten der Frankfurter Friedensverhandlungen«³¹ gelegen. Gleich nach Kriegsausbruch 1914 richtete er sich, wie er in seiner Autobiographie ungeniert erklärt, an die betroffenen Länderregierungen mit der Anregung, Material für die Wiederholung der Forderungen zu sammeln. Diese Aufstellungen von vermißten Werken seien angeblich schon 1914 oder 1915 über den Reichskanzler an das Auswärtige Amt (AA) geleitet worden, dort aber zunächst ignoriert und zu den Akten gelegt worden. In Wahrheit sträubte sich die Rechtsabteilung des AA von Anfang an gegen jede Beschlagnahme von Kunstwerken, um sie als Faustpfänder zu verwenden. Die Gründe dagegen waren zahlreich: neben dem schon erwähnten § 56 der Haager Landkriegsordnung, der die Beschlagnahme von Kunstwerken untersagte, gab es völkerrechtliche Bestimmungen, nach denen die deutschen Rückerstattungsforderungen längst verjährt waren, da sie schon während der Frankfurter Friedensverhandlungen 1871 hätten gestellt werden müssen. Das Hauptbedenken war aber, daß »das feindliche wie das neutrale Ausland in der Beschlagnahme nichts weiter sehen würde als einen Raub, der überall nach Kräften gegen unseren Ruf ausgebeutet werden würde.«³² Außerdem befürchtete man als Vergeltungsmaßnahme die Konfiszierung deutschen Privateigentums im feindlichen Ausland.

Aus diesen Gründen erstaunt es nicht, daß trotz wiederholter Schreiben Bodes an diverse politische Entscheidungsträger im Dezember 1915 »zur Sicherung der Kunstsammlungen in Lille, Douai, Valenciennes und so fort [...] nichts geschehen« war.³³ Erst die Bombardierung der deutschen Ausgrabungsstation im türkischen Didyma im Mai 1916 durch angeblich französische Kriegsschiffe³⁴ diente dann als Auslöser für die Umsetzung der selbstverständlich streng geheimen, nach außen als »Kunstschutz« getarnten Pläne. Noch vor dem Abschluß der Ermittlungen über die Vorgänge in Didyma, die letztlich ergaben, daß es sich um englische Schiffe gehandelt hatte, sollten als Entschädigung für die im übrigen geringfügigen deutschen Verluste »schleunigst vorläufige Maßnahmen zur Sicherung der französischen Kunstsachen getroffen werden.«³⁵ Im Oktober 1916 wurde Theodor Demmler, stellvertretender Direktor der Berliner Museen, als Kunstsachverständiger für Frankreich ernannt und erhielt den Auftrag, unauffällig und ohne in deren Verwaltung einzugreifen, die nordfranzösischen Museen zu besichtigen, das Vorhandensein der Meisterwerke zu prüfen, die als Faustpfänder in Frage kommenden auszuwählen, Schutzmaßnahmen vorzuschlagen und gegebenenfalls die Evakuierung in die Wege zu leiten. Der Abtransport durfte allerdings nur an sichere Orte auf französischem Boden erfolgen, denn das AA hatte zwar schließlich einer Evakuierung zugestimmt, verbot aber weiterhin kategorisch die von vielen befürwortete Überführung nach Deutschland.

Bereits nach wenigen Wochen hatte sich Demmler von der Vollständigkeit der

Sammlungen und dem in der Mehrzahl guten Zustand der Kunstwerke überzeugt, hatte selbst die in Kellern versteckten Kunstwerke aufgespürt, und, so gut es ging, Inventare und Listen der in Frage kommenden Objekte angelegt. Zu seiner Unterstützung wurden weitere Kunstsachverständige eingesetzt: Detlev von Hadeln, Kunsthistoriker und Leiter der Bibliothek der Königlichen Museen in Berlin, zunächst nach Saint-Quentin, später auch nach Valenciennes, und der Kunsthistoriker Hermann Burg nach Cambrai, dann ebenfalls nach Valenciennes.

Infolge des deutschen Rückzugs auf die Siegfriedstellung wurde Anfang 1917 die Auslagerung der von Demmler und seinen Helfern für die Beschlagnahme selektierten sowie unzähligen anderen Kunstwerken aus Privatsammlungen und Museen in Saint-Quentin, Lille, Douai, Cambrai, Laon nach Maubeuge und Valenciennes befohlen; als Bergungsstätten für die Kunstwerke der anderen Armeebereiche waren die Orte Fourmies, Charleville und Sedan vorgesehen.³⁶ Die Durchführung erfolgte unter größten Schwierigkeiten materieller, personeller und psychologischer Art, geprägt sowohl vom notorischen Desinteresse der militärischen Vorgesetzten als auch vom fast systematischen Widerstand der französischen Verantwortlichen. Die ambivalente Rolle der Kunstsachverständigen wird hier besonders deutlich: zwar hatten sie einen militärischen Status, aber nicht einen ihrer Funktion adäquaten militärischen Rang, um als Autorität ernstgenommen zu werden – Burg war Feldwebel, Demmler Unteroffizier und von Hadeln Leutnant. Einerseits mit dem politischen und streng geheimen Auftrag der Beschlagnahme betraut, waren sie aber andererseits zugleich persönlich motiviert durch das moralische Bewußtsein, die Kunstwerke für sich und die Nachwelt erhalten zu müssen.³⁷ Weitgehend machtlos standen sie den Horden plündernder Offiziere und Soldaten sowie der Ignoranz ihrer militärischen Vorgesetzten gegenüber. Erschwerend kam noch hinzu, daß man sie oftmals erst in letzter Minute, als die Bombardierung oder die Evakuierung schon in vollem Gange war, zu Rate zog, wie z.B. den Archäologen Peter Goeßler in Noyon.³⁸ Zwiespältig war auch ihre Haltung gegenüber den französischen Kollegen und Verwaltungsbeamten, deren Vertrauen zum Erreichen des Ziels gewonnen werden mußte, ohne die wahren Gründe für den Abtransport der Sammlungen, nämlich den deutschen Rückzug und das Beschlagnahmeverhaben, preiszugeben. Während die Franzosen in ihnen oft nur die arroganten deutschen »Kunstretter« bzw. »räuber« sahen³⁹, empfanden sie nicht selten mehr Sympathie und Verständnis für diese als für ihre eigenen Mitarbeiter und Vorgesetzten.

»ein rechtes Stück guter deutscher Museumsarbeit«⁴⁰: das Museum »Au pauvre diable«

Offiziell aus konservatorischen Gründen, tatsächlich aber, um der in Frankreich verbreiteten Meinung entgegenzutreten, die Kunstwerke seien bereits nach Deutschland entführt worden, entschloß man sich bald, einen Teil der geborgenen Sammlungen dem Publikum in Form von Ausstellungen zugänglich zu machen.

Bereits am 1. Juni 1917 konnte im umgebauten Warenhaus »Au pauvre diable« in Maubeuge das gleichnamige Museum eröffnet werden. Hier hatte der zuständige Kunstsachverständige von Hadeln die im Februar und März 1917 aus dem Musée Lécuyer in Saint-Quentin gegen den großen Widerstand der Besitzer abtransportierten berühmten Pastell-Porträts von Maurice Quentin de La Tour aus dem 18.



1 Der »Weisse Saal« im »Musée au pauvre diable« in Maubeuge. Wandinszenierung mit symmetrisch angeordneten Porträts von de La Tour, Möbeln und Skulpturen (Photo aus der Zeitschrift »Innendekoration«, Nr. 29, 1918)

Jahrhundert, zusammen mit Skulpturen, Kunstgegenständen und Möbeln aus Privatbesitz nach Wilhelm von Bodes Methode der »integrierten Ausstellung« zu stimmungsvollen Ensembles arrangiert (Abb. 1). In diesem »Glanzstück deutscher Kriegs-Denkmalpflege« spiegelte sich nach Meinung der deutschen Museumsleute und Kunstkritiker die Überlegenheit der deutschen über die französische Museumsarbeit wider: während die Hängung der Pastelle in Saint-Quentin »über die Maßen nüchtern, abstrakt und schematisch, für die Gemälde unvorteilhaft, ermüdend für den Beschauer« gewesen sei, habe man in Maubeuge versucht, »der Individualität der einzelnen Gemälde mehr gerecht zu werden«, indem man sie lockerer hängte und die Wandgestaltung der Farbigkeit der Werke anpasste.⁴¹ In der Tat hatte der mit der Einrichtung betraute Architekt Wilhelm Keller jeden der sieben Räume mit einer andersartigen, zumeist kostbaren Tapete oder Stoffbespannung, die vermutlich aus beschlagnahmtem französischen Besitz stammten, ausgekleidet, was dem Museum einen sehr wohnlichen und edel-intimen Charakter gab – ein größerer Kontrast zum Leben in der von Besatzung, Plünderungen und Kriegszerstörungen geprägten Stadt ist wohl kaum vorstellbar. Aber vielleicht erfreute es sich gerade aus diesem Grunde besonders bei der deutschen Soldateska großer Beliebtheit: durchschnittlich 90 Militärs pro Tag gegenüber 170 Zivilisten pro Monat sollen das Museum, geöffnet täglich außer montags von 10-12 und von 15-18 Uhr, etwa ein Jahr lang besucht haben. Zwei Buchpublikationen begleiteten die Ausstellung: eine

noch vor Eröffnung des Museums erschienene Monographie des Künstlers, die insofern bemerkenswert ist, da sie für die damalige Zeit ungewöhnliche farbige Reproduktionen enthält, und noch 1917 ein ebenfalls illustrierter Katalog mit wissenschaftlichem Anspruch. Beide wurden von der »Zentralstelle für Auslandsdienst« als kunstwissenschaftliche Propaganda in die neutralen Länder geschickt, nicht zuletzt mit der Absicht, die Präsenz der Kunstwerke auf französischem Boden und die deutschen Anstrengungen zu ihrer Wiederentdeckung, Erforschung und Erhaltung unter Beweis zu stellen.⁴²

Bei Herannahen der englischen Truppen im Juli 1918 mußte der zuständige deutsche Offizier die Verantwortung für das Museum der französischen Ortsverwaltung übergeben, da keinerlei Fahrzeuge zum Abtransport bereitgestellt werden konnten. Interessanterweise wurde nach Kriegsende die Ausstellung zunächst wieder fast identisch aufgebaut und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Im Mai 1919 feierte man dann mit einer vielbeachteten Ausstellung im Pariser Louvre die Rückkehr in französische Obhut der im nicht besetzten Frankreich gestohlen geglaubten, indes völlig intakten und vollzähligen Pastelle. Die Porträts von Persönlichkeiten aus der Zeit der Lumières waren zu nationalen Symbolen für die Befreiung Frankreichs aus feindlicher Unterdrückung und für den Sieg der französischen Zivilisation über die deutsche Barbarei geworden.

Die deutsche Ausstellung im Musée des Beaux-Arts von Valenciennes

Auch die zweite Ausstellung mit französischen Kunstwerken war eingerichtet worden, um den Gerüchten über deutsche Kunstraubabsichten deutlicher als mit Worten entgegenzutreten. Im sogenannten »Zentralen Bergungsmuseum«, dem Musée des Beaux-Arts von Valenciennes, präsentierten die zuständigen Kunstoffiziere Theodor Demmler, Hermann Burg (Abb. 2) und Detlev von Hadeln eine Auswahl von Kunstwerken aus den im Museum selbst vorhandenen sowie den dorthin evakuierten Sammlungen in einer Art progressiven Ausstellung. Ähnlich wie bei der Einrichtung des Museums »Au pauvre diable«, aber den anderen Raumverhältnissen und Kunstwerken angepaßt, hatte man sich bei der Gestaltung an in deutschen Museen bei Neuordnungen schon seit einigen Jahren üblichen, in Frankreich aber noch unüblichen, auf kunstwissenschaftlichen und formal-ästhetischen Kriterien basierenden, als modern erachteten Hängungsmethoden orientiert (Abb. 3). Der Schwerpunkt der Ausstellung war nicht zufällig auf die flämischen und niederländischen Schulen gelegt worden, sondern um diese regionale Eigenart der nordfranzösischen Sammlungen, deren Meisterwerke in Valenciennes zum ersten und wahrscheinlich zum letzten Mal vereinigt waren, hervorzuheben, und um die Affinitäten der flämischen mit der deutschen Kunst zu betonen.⁴³ Die übrigen Säle waren jeweils einer Schule (italienische und französische Schulen), einem Künstler (Rubens, Carpeaux) oder einer Gattung (Tapiserie, Skulptur) gewidmet, wobei eine lückenlose Chronologie aufgrund der Schwierigkeiten der Aufstellung, bedingt durch das Eintreffen von immer neuen Kunstransporten, nicht durchführbar war. Entsprechend den Aufgaben eines modernen Museums und parallel zur öffentlich zugänglichen Ausstellung waren die Magazine für die wissenschaftliche und künstlerische Arbeit eingerichtet worden (Abb. 4); eine große Anzahl von wertvollen Handschriften, de-



2 Die »deutsche Ausstellung« im Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 1918. Der »Große Saal«, (Photo Musée d'histoire contemporaine/BDIC, Paris)



3 Das geplünderte und »evakuierte« Museum von Douai, 25. Oktober 1918 (Photo Musée d'histoire contemporaine/BDIC, Paris)

ren Abtransport nach Deutschland nicht genehmigt worden war, wurde stattdessen für die deutsche Wissenschaft photographisch festgehalten.

Eine großes Problem war selbstverständlich die Bewachung des mehrere tausend Kunstwerke, Handschriften, Bücher, etc. unter seinem Dach vereinigen



4 Das Untergeschoß des Musée des Beaux-Arts de Valenciennes mit »evakuierten« Ölgemälden aus öffentlichen und privaten Sammlungen Lilles, Douais, Cambrais und La Fères (Photo Musée d'histoire contemporaine/BDIC, Paris)

Museums. Da die Deutschen aber nur die Autorität über das Museum und die in ihm enthaltenen Kunstsammlungen ausüben, nicht aber die Verantwortung für diese übernehmen wollten, mußte die französische Verwaltung nicht nur das Wachpersonal stellen, sondern vor allem die gesamte Verantwortung tragen, was oftmals durch die selbstherrlichen Entscheidungen der Kunstsachverständigen unmöglich gemacht wurde.

Der bebilderte und wissenschaftlich aufgearbeitete Ausstellungskatalog war soeben nach langer Vorbereitung erschienen⁴⁴, als bei Näherrücken der Front im September 1918, diesmal mit dem Einverständnis der französischen Verantwortlichen, Museumsverwalter und Bürgermeister, die Evakuierung aller im Valenciener Museum untergebrachten privaten und öffentlichen Sammlungen nach Brüssel begonnen wurde. Das Auswärtige Amt hatte zwar teilweise nachgegeben, einen Abtransport nach Deutschland, den selbst der Kaiser wünschte, aber nach wie vor nicht genehmigt. Aus Cambrai und Douai wurden ebenfalls noch im September in aller Hast die von plündernden Truppen zurückgelassenen Gemälde, Kunstgegenstände, wertvollen Bücher und Inkunablen abtransportiert, wobei hier der Unterschied zwischen Evakuierung und Plünderung zumindest von Außen betrachtet fast nicht mehr erkennbar war.⁴⁵ (Abb. 5)

Auf Kähnen und in Eisenbahnwaggons erreichten die nur notdürftig verpackten Kunstwerke nach einer abenteuerlichen Odyssee das von den deutschen Revolutionsunruhen erschütterte Brüssel, wo sie bald den belgischen Verwaltungsbehör-

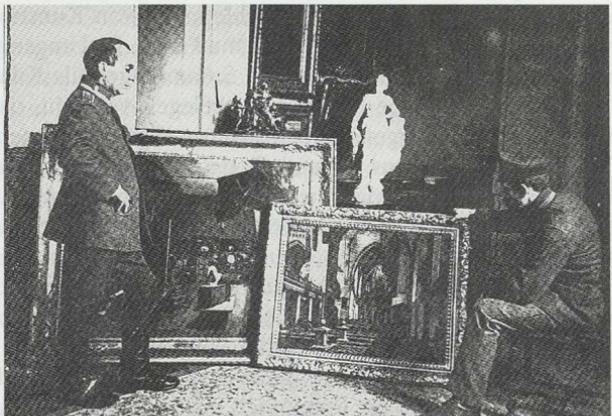
den übergeben werden mußten.⁴⁶ Im November 1918 fand die offizielle Übergabe an die französischen Besitzer statt; die von Deutschland finanzierten Rücktransporte zogen sich jedoch noch bis Ende 1919 hin.

Kriegsentschädigung in Kunstwerken

In den letzten Kriegsmonaten machten sich im nicht besetzten Frankreich mehr und mehr Stimmen vernehmbar, die eine Kriegsentschädigung Frankreichs aus deutschen Sammlungen und Kunstdenkmälern forderten. Listen wurden aufgestellt, Namen von Künstlern kursierten, man ging sogar so weit, den Bamberger Reiter oder die Naumburger Stifterfiguren als Ersatz für die zerstörten Portalfiguren der Reimser Kathedrale zu verlangen. Namhafte französische und belgische Gelehrte, Künstler und Schriftsteller wurden aufgerufen, in einem Appell und schließlich in einer Broschüre die Unterstützung sowohl der französischen als auch der Regierungen der neutralen Länder zu fordern.⁴⁷ Die deutschen Kunstkreise reagierten mit Empörung und stritten die ihnen vorgeworfene Alleinschuld an der Vernichtung von Kunstwerken vehement ab. Obwohl noch im April 1919 keinerlei offizielle französische Forderungen nach Entschädigungen vorlagen, protestierten einflußreiche Gelehrte, Museumsleute und Künstler in mehreren deutschen Städten gegen einen angeblich geplanten zweiten »französischen Kunstraub« in deutschen Sammlungen.⁴⁸ Nur wenige plädierten für Verständnis gegenüber der französischen Haltung und gaben auch deutsche Fehler zu.

Die Reparationsbedingungen des Versailler Friedensvertrages riefen in Deutschland zwar einerseits Entrüstung aufgrund der darin festgelegten Rückgabe von Kunstwerken und Büchern an Belgien, und zwar ganz ausdrücklich als Entschädigungen, hervor. Andererseits war man erleichtert, da sich die befürchteten Forderungen der Franzosen nach Restititionen in Grenzen hielten, und solche nach Kompensationen aus deutschen Sammlungen in den Reparationsbedingungen nicht enthalten waren, zur großen Enttäuschung vieler Franzosen.

5 Der deutsche »Kunstsachverständige« Hermann Burg bei der Begutachtung von zwei Gemälden aus öffentlichen Sammlungen. Rechts von Emanuel de Witte, Intérieur d'église imaginaire avec moines, 17. Jahrhundert, Musée Jeanne d'Aboville de La Fère (Photo Musée d'histoire contemporaine/BDIC, Paris)



Auf dem Hintergrund dieser für beide Seiten schmerzhaften und folgenreichen Ereignisse wurden bis zur Mitte der 20er Jahre an die in der Vorkriegszeit kollegialen bis freundschaftlichen Beziehungen zwischen deutschen und französischen Kunsthistorikern und Museumsleuten nur zögernd angeknüpft. Erst im Rahmen verschiedener Vereinigungen des Völkerbunds, sowie aufgrund privater Initiativen, kam es zu einer gewissen, allerdings auch nur vorübergehenden Annäherung.

»Niemand dankt es uns. Aber das macht nichts. Wir tun unsere Pflicht...«⁴⁹

Diese vermeintlich selbstlose Haltung, basierend auf dem Wagnerschen »Deutsch sein, heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun«, durchzieht, zur Ideologie erhoben, sämtliche Schriften zum »Kunstschutz«. Das Prinzip des Schutzes der Kunstwerke um ihrer selbst willen, also weder für die Besatzer noch für die Besitzer weist einerseits auf einen idealen Kunstbegriff hin, der das Kunstwerk, zweckfrei und völlig autonom, über alle politischen Differenzen erhebt. Indem die Vertreter dieses Prinzips sich aber sozusagen als Instrumente einer höheren Idee darstellten, entzogen sie sich von vorne herein jeglicher Kritik an ihrem Handeln. Auch wenn sich nicht von der Hand weisen läßt, daß dieser hier knapp umrissene Kulturbegriff seine festen Wurzeln im deutschen Geistesleben hatte, so gewinnt man doch den Eindruck, als ob er in der Zeit des Ersten Weltkriegs gewissermaßen seines Inhaltes entleert wurde und nur noch die Hülle als Rechtfertigung für ein ansonsten wenig selbstloses Handeln diente. Die Tatsache, daß der eigentliche Motor für den »Kunstschutz« nicht ein rein altruistisches Verantwortungsbewußtsein, sondern im Gegenteil die sehr eigennützige Idee der Beschlagnahme zwecks Rückgewinnung von ursprünglich sich in deutschem Besitz befindlicher Kunstwerke war, zeigt dies nur allzu deutlich.

Ging die Eigennützigkeit jedoch so weit, daß von Kunstraub oder Kunstraubabsichten gesprochen werden kann? Von Kunstraub im klassischen Sinne kann eigentlich nicht die Rede sein, da ja erstens die beschlagnahmten Werke nicht zur Bereicherung der deutschen Sammlungen, sondern nur als Tauschobjekte, als Druckmittel für die Friedensverhandlungen bestimmt waren, und zweitens weil ihre Ausfuhr nach Deutschland nicht erfolgt war. Definiert man aber allein schon die Tatsache der Aneignung und der Verschleppung von Kunstwerken, unter welchem Vorwand auch immer, als Raub, dann muß auch der Umgang der deutschen Besatzungsmacht mit den nordfranzösischen Sammlungen als Kunstraub betrachtet werden.

Allerdings habe ich auch zu belegen versucht, daß keineswegs bei allen am »Kunstschutz« in irgendeiner Form beteiligten Personen und Institutionen über das Vorhaben ein Konsens bestand. Bode als Initiator, der Kaiser und vermutlich die betroffenen deutschen Museen waren sicherlich überzeugt von dem Projekt, das Auswärtige Amt aus diplomatischen und rechtlichen Gründen strikt dagegen. Die Haltung der Kunstsachverständigen bleibt zwiespältig: zwar stellten sie ihre Kenntnisse in den Dienst des Beschlagnahmehvorhabens, aber nicht aus purer Überzeugung, sondern weil sie hofften, auf diese Art und Weise für die Kunstwissenschaft und die Kulturgeschichte wichtige Werke vor dem Untergang bewahren zu können. Der Wunsch nach Erhaltung erfolgte zunächst im Interesse der deutschen Wissenschaft, nicht in erster Linie für Frankreich. Mit dem Blick in die Nachkriegszeit kann man

schließlich im »Kunstschutz« auch den Versuch zur Rettung der Ehre der deutschen Kunstwissenschaft sehen, denn es bestand ja die berechtigte Befürchtung, nach dem Krieg aus politischen Gründen die Forschungen in Frankreich und Belgien nicht fortsetzen zu können.

Sieht man einmal ab von Motiven und ideologischen Voraussetzungen für den »Kunstschutz«, so sind effektiv auf diese Art und Weise Kunstwerke erhalten geblieben, selbst wenn der Erfolg der Maßnahmen weit hinter dem Ausmaß der Schäden zurückblieb. Die nach Kriegsende erstellten Bilanzen stimmen in zwei Punkten überein: ein wirkungsvoller Kunstschutz hätte schon in den eher ruhigen Phasen des Krieges einsetzen und außerdem von einer zentralen Stelle aus organisiert werden müssen. Die große Diskrepanz zwischen hohen Militärangehörigen und Wissenschaftlern wird bei der Beurteilung des Erfolgs der Kunstschutzmaßnahmen deutlich: im Gegensatz zu den Militärs, die eine weitgehend positive Bilanz zogen, wiesen die Wissenschaftler eher auf die Mängel und Fehler hin, die sie zum Teil auf das Desinteresse und den mangelnden Einsatz der militärischen Stellen zurückführten. Nur wenige gingen jedoch wie Hermann Burg so weit, das Prinzip des Kunstschutzes als solches in Frage zu stellen.

»Les pastels de La Tour servirent la propagande boche; c'est ce qui les sauva«⁵⁰

»Die Pastelle von La Tour dienten der deutschen Propaganda, das war es, was sie rettete«: daß diese Feststellung eines französischen Kunstkritikers nicht grundsätzlich falsch war, haben wir gezeigt. Allerdings stimmt die darin vertretene Auffassung, die Rettung einer Reihe von Meisterwerken sei sozusagen ein Nebenprodukt der Propaganda gewesen, nicht ganz mit der Realität überein. Denn die Propaganda hatte einen begleitenden Charakter: einmal sollte sie natürlich das Bild des Deutschen als Barbaren und Kunsträuber berichtigen und den »Kunstschutz« rechtfertigen. Dies gelang ihr nur zum Teil, denn während in Deutschland mit wenigen Ausnahmen nie an der Integrität des »Kunstschutzes« gezweifelt wurde, konnte das »feindliche Ausland«, besonders Frankreich, nicht davon überzeugt werden. Auf der anderen Seite hatte die Propaganda den missionarischen Auftrag, mit Hilfe der deutschen Kunstgeschichtsschreibung und Museumsarbeit die als überlegen und einzig möglich erachtete deutsche Geschichts- und Kunstauffassung zu verbreiten. Die Frage nach dem Erfolg dieses Aspekts der Kulturpropaganda kann in diesem Rahmen nicht beantwortet werden. Ein Beispiel aus der Museumsarbeit sei noch erwähnt: wenn man sich nach dem Krieg bei der Neuordnung einiger Säle des Louvre am Bodeschen Konzept der integrierten Ausstellung orientierte, so hatte man dabei nicht die ähnlich gestalteten deutschen Propagandamuseen vor Augen, sondern eher Realisierungen aus der Vorkriegszeit. Die neuen, in Deutschland entwickelten Sammlungs- und Ausstellungsmethoden sind schließlich auf dem Umweg über das in den 20er Jahren ins Leben gerufene Internationale Museumsamt nach Frankreich gelangt.

Mit dem Ausblick in die folgenden Jahrzehnte kann gesagt werden, daß sowohl der »Kunstschutz« als auch die ihm zugrunde liegende, in der Propaganda so gern verbreitete Ideologie, wonach die Kunstwerke zwar aus einem bestimmten Volksggeist entstanden seien, ansonsten aber dem Kulturerbe der gesamten Mensch-

heit angehört und als solche geschützt werden müßten, auf längere Sicht das genaue Gegenteil, nämlich die Renationalisierung des Kunstwerkes bewirkt haben, was sich zum Beispiel in verstärkten Kunstausfuhrbeschränkungen sowie in nationalistischen Tendenzen in der Kunstgeschichtsschreibung, besonders im Deutschland der Zwischenkriegszeit, bemerkbar machte.

Anmerkungen:

- 1 Zum Beispiel von Hector Feliciano, *Le musée perdu*, Paris 1995.
- 2 Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns (Hrsg.), *Bayern und seine Armee*, Ausstellungskatalog Nr. 21, München 1987, besonders 28. Kap.: Kunstschutz im Ersten Weltkrieg, S. 250-256.
- 3 Paul Clemen (Hrsg.), *Kunstschutz im Kriege*. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Maßnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung, 2 Bde., Leipzig 1919, 1. Bd. Die Westfront.
- 4 Paul Clemen, *Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege*. Ein Bekenntnis, Berlin 1933, Kapitel ›Kriegsdenkmalpflege‹, S. 91-108, bes. S. 98 und Wilhelm Treue, *Kunstraub*. Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden, Düsseldorf 1957, hier S. 295-301.
- 5 Hier verweise ich auf meine französische Magisterarbeit: Christina Kott, *Le traitement des œuvres d'art par l'occupant allemand dans le nord de la France en 14-18*. *Le Musée »Au pauvre diable« et le Musée de Valenciennes*. Unveröffentl. Typoskript, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1994, und meine noch in Arbeit befindliche Dissertation.
- 6 Krzysztof Pomian, *Musées français, Musées européens*. In: *La Jeunesse des musées*. *Les musées de France au XIXe siècle*. Ausstellungskatalog, Paris 1994, S. 351-364, hier S. 352-353.
- 7 Louis Réau, *L'Organisation des musées*, Paris 1909, S. 7 und S. 12.
- 8 Zum Beispiel Réau (wie Anm. 6), S. 36.
- 9 Alexis Joachimides, *Das Museum der Meisterwerke*. Karl Scheffler und der ›Berliner Museumskrieg‹. In: *Museumsinzenierungen*. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden 1995, S. 202.
- 10 Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, I. Band, Berlin 1930, S. 160.
- 11 Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Eine Ruine im Krieg der Geister*. Die Bibliothek von Löwen August 1914 bis Mai 1940, Frankfurt/Main 1993, S. 13-50.
- 12 Bernhard vom Brocke, *Wissenschaft und Militarismus*. Der Aufruf der 93 ›An die Kulturwelt!‹ und der Zusammenbruch der internationalen Gelehrtenrepublik im Ersten Weltkrieg, in: William M. Calder und Hellmut Flashar (Hg.), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Darmstadt 1985, S. 649-719, hier S. 660.
- 13 ›An die Kulturwelt' Ein Aufruf‹. Faksimilenachdruck aus dem ›Berliner Tageblatt‹ Nr. 504 von Sonntag, 4.10.1914. In: Vom Brocke (wie Anm. 11), Anhang, S. 718.
- 14 Paul Clemen, *Der Schutz der Kunstdenkmäler im Kriege*, München 1915 (132. Flugschrift des Dürerbundes), S. 4-5. Siehe auch u.a.: Wilhelm Worringer, *Die Kathedrale in Reims*. In: *Kunst und Künstler*, Bd. 13, 1914/1915, S. 85; Joseph Sauer, *Die Zerstörung von Kirchen und Kunstdenkmälern*, Freiburg/Breisgau 1917, S. 15-16.
- 15 Hans Foramitti, *Kulturgüterschutz*, Bd. 1, Wien 1970, S. 23.
- 16 Abkommen, betreffend die Gesetze und Gebräuche des Landkriegs (IV. Haager Abkommen), Anlage zum Abkommen: Ordnung der Gesetze und Gebräuche des Landkriegs (sog. Haager Landkriegsordnung), 18. Okt. 1907. In: Winfried Fiedler, *Internationaler Kulturgüterschutz und deutsche Frage*, Berlin 1991, Anlage 1, S. 249.
- 17 Paul Clemen, *Der Schutz der Kunstdenk-*

- maler im Kriege. In: Otto Grautoff (Hrsg.), Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland, im Urteil von A. Bartholomé, Maurice Barrès, u.a. sowie nach französischen Kammerberichten und deutschen Dokumenten, Bern 1915, S. 94.
- 17 Otto Grautoff (wie Anm. 16). Zur Entstehung siehe die Akte: Bundesarchiv Abteilungen Potsdam, Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst (AA 09.01), Nr. 1327, Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland.
 - 18 Der genaue Inhalt dieses Schreibens ist nicht überliefert. Eine ungefähre Wiedergabe findet sich in dem Brief des preußischen Kultusministers an den deutschen Generalgouverneur in Belgien von der Goltz vom 28. August 1914. Dieser wiederum existiert nur als Zitat in: Amtliche deutsche Kulturarbeit in Feindesland während des Weltkriegs: Erhaltung und Förderung von Kunst und Wissenschaft an der Front, in der Etappe und in den besetzten Gebieten, Unvollständiges Manuskript, ohne Jahr und Autor, S. 9-10 (Bundesarchiv, Militärarchiv Freiburg, Kriegsgeschichtliche Forschungsanstalt, Nr. W-10/50295).
 - 19 Ebd., S. 14.
 - 20 Thomas W. Gaehtgens und Barbara Paul (Hrsg.), Wilhelm von Bode: Mein Leben. Bearbeitet von Barbara Paul, Tilman von Stockhausen, Michael Müller und Uta Kornmeier. Berlin 1997, Bd. 2, S. 401. Bei dem Artikel handelte es sich um Emil Schäffer, Kriegsschädigung in Kunstwerken. In: Kunst und Künstler, Bd. 13, 1914/1915, Oktoberheft, S. 35-43.
 - 21 Wilhelm von Bode im Lokalanzeiger (ohne weitere Angaben), zitiert in: Kunst und Künstler, Bd. 13, 1914/1915, Novemberheft, S. 94. Vgl. auch: ders., Aufgaben und Richtlinien der deutschen Regierung für die Erhaltung der Kunstdenkmäler in den besetzten Provinzen der Feinde. In: Wieland. Deutsche Wochenzeitschrift für Kunst und Literatur, 1. Jahrgang, Nr. 1, 1915, S. 6.
 - 22 Julius Meier-Graefe, Samariter für die Kunst. In: Vossische Zeitung, 3.9.1914, Abendausgabe.
 - 23 Die Beschützung belgischer Kunstwerke durch Deutschland, Pressemeldung. In: Vossische Zeitung, 18. September 1914, Nr. 474.
 - 24 Otto von Falke, Bericht von Geheimrat Professor Dr. Falke über die durch den Krieg verursachten Schäden an Baudenkmalern und Kunstwerken in Belgien und Nordfrankreich an Seine Excellenz, den Verwaltungschef beim Generalgouvernement, Herrn Dr. von Sandt, Berichte I-VI. In: Otto Grautoff (wie Anm. 16), S. 64-73.
 - 25 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Bestand 2.2.1 Geheimes Zivilkabinett. Rep. 89, Brief von Clemen an Valentini vom 2.10.1914, Blatt 1d.
 - 26 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Bestand 2.2.1 Geheimes Zivilkabinett. Rep. 89, Brief von Clemen an Valentini vom 22.12.1914, Bl. 32.
 - 27 Bestimmungen zur Behandlung von Kunstgegenständen des Generalquartiermeisters der II. Armee vom 2.3.1915, gerichtet an alle Armeen (Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, NL Th. Demmler, Nr. 1).
 - 28 Zu Napoleons Kunstraub vgl. u.a.: Paul Wescher, Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976, bes. Kap. I, II, VI, IX und Verzeichnis der entführten Kunstwerke S. 155-175. Zu Bodes Plänen: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Bestand 2.2.1 Geheimes Zivilkabinett. Rep. 89, Bl. 82b, Brief von Bode an Valentini (Chef des Zivilkabinetts) vom 21.6.1915 und Thomas W. Gaehtgens (wie Anm. 20), S. 401-402.
 - 29 Vgl. J. Thiroux, La tapisserie du tournoi. Documents pour servir à l'histoire de l'occupation de Valenciennes de 1914-1918, Valenciennes, o.J. (1923).
 - 30 Vgl. Archives Départementales du Nord, Lille, Série R, 9 R 633, Lille-Valenciennes. Tableau »L'Assomption« de Piazzetta, enlèvement par l'autorité allemande, procès-verbal, etc.
 - 31 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, NL Bode 23, Brief Bodes an Professor ?, 23.1.1916. Ähnliche Rückführungspläne waren, allerdings unter ganz anderen Voraussetzungen, während des Zweiten Weltkriegs aufgestellt worden. Vgl. dazu: Anja Heuß, Der Kunstraub der Nationalsozialisten.

- Eine Typologie. In: Kritische Berichte, 2/1995, S. 32-43, hier S. 39-41.
- 32 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Bestand 2.2.1 Geheimes Zivilkabinett, Rep. 89, Bl. 85e-85f, ›Aufzeichnung über die Beschlagnahme französischer Kunstgegenständen in den besetzten Gebietsteilen Frankreichs‹, 31.3.1916 bzw. 15.4.1916.
 - 33 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Bestand 2.2.1 Geheimes Zivilkabinett, Rep. 89, Bl. 85a, Brief Bodes an Valentini vom 27.12.1915.
 - 34 Über die Beschließung des deutschen Ausgrabungshauses in Didyma am 26.5.1916 siehe: Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, Bestand Antikensammlung, I/AS 8, ›Ausgrabungen in Milet, Priene, Didyma, Myos und auf Samos‹.
 - 35 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Bestand 2.2.1 Geheimes Zivilkabinett, Rep. 89, Bl. 85o, Brief (Abschrift) des preuß. Ministers der geistl. und Unterrichtsangelegenheiten an den Minister des Auswärtigen und den Chef des Generalstabs des Feldheeres vom 21.8.1916.
 - 36 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, NL Demmler Nr. 1, ›Richtlinien für die Behandlung der Kunstschatze in den gefährdeten französischen Ortschaften‹, (Abschrift), 14.2.1917.
 - 37 Dies geht zumindest aus den Korrespondenzen der Kunstsachverständigen untereinander oder an Bode hervor: Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, NL Bode Nr. 985/2 (Demmler an Bode), NL Bode Nr. 2300 (von Hadeln an Bode), NL Demmler Nr. 19 (Burg an Demmler), NL Demmler Nr. 26 (Richard Goetz an Demmler), etc.
 - 38 Theodor Demmler, Die Bergung des mobilen Kunstbesitzes in Nordfrankreich, in: Clemen (wie Anm. 2), S. 85.
 - 39 Vgl. Rapport du conservateur du Musée de Douai pour les années 1914-1915-1916-1917-1918 (A Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts), o.J. (1919).
 - 40 Max Osborn, Gerettete Kunstwerke. In: Vossische Zeitung, 6.7.1917.
 - 41 Detlev Freiherr von Hadeln, Das Museum Au Pauvre Diable zu Maubeuge. Ausstellung der aus St. Quentin und Umgebung geretteten Kunstwerke, Ausst.Kat, Stuttgart 1917, Vorwort S. 7.
 - 42 Hermann Ehrhard (Hrsg.), Französische Kunst. I. La Tour, der Pastellmaler Ludwigs XV, Stuttgart 1917. Von den 89 Reproduktionen waren 10 in Farbe. Katalog siehe von Hadeln, (wie Anm. 41).
 - 43 Theodor Demmler, Eine Ausstellung geborgener Kunstwerke im Museum zu Valenciennes. In: Velhagen & Klasings Monatshefte, 33. Jahrgang, 1918/1919, 1. Bd., S. 289-297, hier S. 291-293.
 - 44 Armee-Oberkommando 2 (Hrsg.), Kunstwerke aus dem besetzten Nordfrankreich ausgestellt im Museum zu Valenciennes. Bearb. von Dr. Theodor Demmler, in Verbindung mit Dr. Adolf Feulner u. Dr. Hermann Burg, München 1918.
 - 45 Hermann Burg, Kunstschutz an der Westfront. Kritische Betrachtungen und Erinnerungen, Charlottenburg 1920, S. 29.
 - 46 Ebd., S. S.47-52.
 - 47 Appel pour les Musées et le richesses d'art de la France et de la Belgique envahies, Les Dossiers de la Guerre, Aux cahiers de l'amitié de France et de Flandre, Paris/Lille 1918 (November).
 - 48 Vgl. Bundesarchiv Abteilungen Potsdam, Bestand Auswärtiges Amt, 09.01, Zentrale für Auslandsdienst, Nr. 1781, ›Akten zur Protestversammlung gegen die Kunstraubpolitik unserer Feinde‹.
 - 49 Max Osborn (wie Anm. 40).
 - 50 Louis Gillet, Les pastels de Saint-Quentin au Louvre. In: Revue des deux mondes, 89. Jg., 1. Juli 1919, S. 132-163, hier S. 133.