

# Der deutsche militärische Kunstschutz – Statement

Christoph Zuschlag

Vor etwas über einhundert Jahren, im April 1919, erschien das von Paul Clemen herausgegebene großformatige zweibändige Werk „Kunstschutz im Kriege“.<sup>1</sup> Der Kunsthistoriker Paul Clemen (1866–1947) war von 1893 bis 1911 der erste Provinzialkonservator der preußischen Rheinprovinz und begründete damit die amtliche Denkmalpflege im Rheinland. Zudem lehrte er – ab 1902 als ordentlicher Professor – bis zu seiner Emeritierung 1935 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn. Von Oktober 1914 bis Kriegsende war Clemen von der Obersten Heeresleitung damit beauftragt, an der West- und Ostfront „die Baudenkmäler in den besetzten Gebieten zu erfassen, als Grundlage für praktische Schutzmaßnahmen eine Bestandsaufnahme der Kriegsschäden vorzunehmen und gefährdete Objekte sicherzustellen“<sup>2</sup>. Damit war das Konzept eines militärischen Kunstschutzes in einem fremden Kriegsterritorium bzw. einem besetzten Land begründet, Vergleichbares hatte es in früheren bewaffneten Konflikten nicht gegeben. Völkerrechtliche Grundlage war die Haager Landkriegsordnung von 1907, die den Schutz der Kulturgüter im Kriegsfall festschrieb und die ihrerseits nicht zuletzt Resultat der pazifistische Bewegung war. Ich erinnere an Bertha von Suttners Roman „Die Waffen nieder!“, der 1889 erschien und binnen kürzester Zeit durch zahlreiche Auflagen und Übersetzungen größte Verbreitung erfuhr.

Es war ebenjener Paul Clemen, der sich „als übergeordnete Figur des deutschen Kunstschutzes“<sup>3</sup> im Ersten Weltkrieg profilierte – und der durch das 1919 erschienene, vom deutschen Auswärtigen Amt mitfinanzierte, auch in englischer und in französischer Sprache auf den Markt gebrachte Werk das „weitgehend positive, unkritische Bild vom Umgang der

1 Paul Clemen (Hg.), *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*, Bd. 1: Die Westfront, Bd. 2: Die Kriegsschauplätze in Italien, im Osten und Südosten, Leipzig 1919.

2 Anne-Marie Bonnet, Paul Clemen (1866–1947). Namensgeber des Museums im Kunsthistorischen Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, in: Roland Kanz (Hg.), *Das Kunsthistorische Institut in Bonn. Geschichte und Gelehrte*, Berlin/München 2018, S. 131–145, hier S. 143.

3 Robert Born/Beate Störckuhl, Apologeten der Vernichtung oder „Kunstschützer“? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg, in: Dies. (Hg.), *Apologeten der Vernichtung oder „Kunstschützer“? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg* (Visuelle Geschichtskultur 16), Köln/Weimar/Wien 2017, S. 9–28, hier S. 11.

deutschen Besatzungsmacht mit dem feindlichen Kulturgut“ prägte.<sup>4</sup> Dieses einseitige Bild hielt sich bis in die 1990er Jahre. Seither hat die Forschung gezeigt, dass der militärische Kunstschutz viele Seiten hatte und entsprechend differenziert betrachtet werden muss, dass es dabei eben auch um unterschiedlichste Formen der materiellen wie ideellen kulturellen Aneignung sowie um die Demonstration von Macht und Überlegenheit ging und dass in den Wirren des Krieges die Grenzen zwischen Schutz und Raub, Evakuierung und Beschlagnahme, Rettung und Plünderung bisweilen fließend sind.

Diese Feststellung und die damit verbundene schwierige Frage nach der Bewertung der Aktivitäten des Kunstschutzes bzw. der Kunstschützer (die sich während der Tagung in Brauweiler auch darin zeigte, dass einige der Referentinnen und Referenten den Begriff „Kunstschutz“ nur in Anführungszeichen verwenden wollten) gelten prinzipiell auch für den militärischen Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg. Erneut war hier eine Bonner Persönlichkeit an vorderster Front tätig: Franziskus Graf Wolff Metternich (1893–1978), ein Schüler Paul Clemens, mit dem er zeitlebens eine enge Verbindung pflegte, trat in mehrfacher Hinsicht in die Fußstapfen seines Lehrers. Er war von 1928 bis 1950 Provinzial- und späterer Landeskonservator der Rheinprovinz und ab Beginn des Westfeldzugs im Mai 1940 „Beauftragter für Kunstschutz beim Oberkommando des Heeres“. Auf seine Initiative hin wurden bei den Militärverwaltungen der von der Wehrmacht eroberten und besetzten Länder Frankreich, Belgien, Niederlande, Griechenland, Serbien und Italien sukzessive Kunstschutzabteilungen aufgebaut. Zudem lehrte er am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, zwar nicht, wie Paul Clemens, als Lehrstuhlinhaber, aber als Lehrbeauftragter (ab 1933) und außerordentlicher Professor (ab 1940).<sup>5</sup>

Doch Clemens und Wolff Metternich sind nicht die einzigen Bonner Protagonisten des Kunstschutzes. Zu nennen ist auch Hermann Bunjes (1911–1945), der sich 1939 bei Clemens Nachfolger in Bonn, Alfred Stange (1894–1968), habilitierte und danach als Lehrbeauftragter und außerordentlicher Professor am Kunsthistorischen Institut lehrte. Bunjes war ab 1940 Leiter der Kulturabteilung der Deutschen Militärverwaltung in Paris und für den Kunstschutz tätig, zugleich persönlich in den NS-Kunstraub involviert und Leiter der auf Bestreben von Alfred Stange eingerichteten Kunsthistorischen Forschungsstätte Paris (1942–1944).<sup>6</sup> Muss man also mit Christina Kott fragen: „Ist der Kunstschutz eine

4 Christina Kott, Kunstwerke als Faustpfänder im Ersten Weltkrieg, in: Matthias Fehner (Hg.), Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe, Zürich 1998, S. 43–50, hier S. 44.

5 Zu Franziskus Graf Wolff Metternich zuletzt und ausführlich Esther Heyer, Der Provinzialkonservator Franziskus Graf Wolff Metternich. Denkmalpflege und Kunstschutz im Rheinland und in Frankreich, in: Kulturpolitik der Rheinischen Provinzialverwaltung 1920 bis 1945. Tagung am 18. und 19. Juni 2018 im LVR-LandesMuseum Bonn (Beihefte der Bonner Jahrbücher 59), Darmstadt 2019, S. 73–84.

6 Siehe [http://www.lostart.de/Content/051\\_ProvenienzRaubkunst/DE/Beteiligte/B/Bunjes,%20Dr.%20Hermann.html](http://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Beteiligte/B/Bunjes,%20Dr.%20Hermann.html) (Stand: 26. 07. 2020).

Bonner Institution?“<sup>7</sup> Nun, zweifellos ist der Kunstschutz in beiden Weltkriegen fester Bestandteil der Bonner Institutshistorie, aber er ist beileibe kein ausschließlich Bonner Phänomen, weil viele Akteure aus anderen Städten wie Berlin, München, Stuttgart oder Tübingen kamen.

Neben dem Bezug zur Bonner Institutsgeschichte interessiert mich am militärischen Kunstschutz insbesondere seine Bedeutung für die Provenienzforschung. Das Brauweiler Projekt des online zu publizierenden archivischen Sachinventars zum militärischen Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg belegt diese herausragende Bedeutung für eine sowohl objekt- als auch sammlungsbezogene Provenienzforschung, nicht nur, aber auch im Bezug auf NS-Raubgut, geradezu exemplarisch, weil es

„die ergänzenden Archivquellen in deutschen, französischen, belgischen und englischsprachigen Archiven um den zentralen Nachlass Wolff Metternich“ und „darüber hinaus Rückschlüsse auf Netzwerke und Strukturen des Kunstschutzes im Zweiten Weltkrieg“<sup>8</sup> aufzeigen wird.

Wo steht die Forschung zum Kunstschutz heute? Wenig Fortschritte sehe ich in der eingangs angesprochenen Frage der Bewertung. „Zwischen Kunstraub, Kunstschutz, Propaganda und Wissenschaft“ – so lautet der Untertitel eines Aufsatzes von Christina Kott von 1997 über die deutsche Kunst- und Museumspolitik im besetzten Nordfrankreich im Ersten Weltkrieg.<sup>9</sup> Ein Resümee der Brauweiler Tagung 22 Jahre später – könnte es das Spannungsfeld, in dem sich die Beurteilung des Kunstschutzes in der Forschung abspielt, nicht auch heute noch mit ebendiesen Begriffen charakterisieren? Wo also wäre dann der Fortschritt?

7 Christina Kott, Der deutsche „Kunstschutz“ im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Ein Vergleich, in: Ulrich Pfeil (Hg.), Deutsch-französische Kultur- und Wissenschaftsbeziehungen im 20. Jahrhundert. Ein institutionengeschichtlicher Ansatz (Pariser Historische Studien 81), München 2007, S. 137–153, hier S. 144.

8 [https://www.kulturgutverluste.de/Content/03\\_Forschungsfoerderung/Projekt/Vereinigte-Adelsarchive-im-Rheinland-eV-Pulheim/Projekt1.html](https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Vereinigte-Adelsarchive-im-Rheinland-eV-Pulheim/Projekt1.html) (Stand: 26.07.2020). Siehe Hans-Werner Langbrandtner/Esther Heyer/Florence de Peyronnet-Dryden, Der Nachlass von Franziskus Graf Wolff Metternich. Aufarbeitung des für den Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg zentralen Archivbestands, in: Provenienz & Forschung (2017), H. 2, S. 6–13.

9 Christina Kott, Die deutsche Kunst- und Museumspolitik im besetzten Nordfrankreich im Ersten Weltkrieg. Zwischen Kunstraub, Kunstschutz, Propaganda und Wissenschaft, in: kritische berichte 25 (1997), S. 5–24; <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/10580/4432> (Stand: 26.07.2020). Siehe zum aktuellen Forschungsstand bezüglich des Kunstschutzes im Ersten Weltkrieg: Dies., „Kunstschutz“ an der Westfront, ein transnationales Forschungsfeld? Methoden, Quellen, Perspektiven, in: Born/Störkuhl, Apologeten der Vernichtung (wie Anm. 3), S. 29–42, hier S. 31–33.

Natürlich gibt es ihn, das haben die Vorträge in Brauweiler ebenso deutlich gezeigt wie grundlegende Neuerscheinungen zum Thema in jüngster Zeit.<sup>10</sup> Vielversprechend erscheint mir sowohl der von Esther Heyer vorgestellte methodische Ansatz, die Biografie Wolff Metternichs als Kontextforschung zu begreifen (wie ich auch Provenienzforschung immer als Kontextforschung verstehe) als auch die Forderung, Kunstschutzforschung im Sinne einer „histoire croisée“ als Verflechtungsgeschichte, also im Sinne einer multiperspektivischen und transnationalen Geschichtsschreibung, zu betreiben. Die Erforschung der individuellen Netzwerke der Protagonisten muss dabei notwendiger Bestandteil der Kontextforschung sein. Es ist eben kein Zufall, wenn in persönlichen Notizkalendern von Bernhard von Tieschowitz (1902–1968), dem Stellvertreter Wolff Metternichs und ab 1942 dessen Nachfolger, Kunsthistorikernamen wie Wilhelm Pinder (1887–1947) und Alfred Stange stehen.<sup>11</sup>

Forschungsdesiderate sehe ich vor allem in der weiteren Untersuchung der Frage nach den Kontinuitäten und Unterschieden des Kunstschutzes in beiden Weltkriegen. Eine Kontinuität findet sich zum Beispiel in der Person des Marburger Kunsthistorikers und Leiters des Bildarchivs Foto Marburg, Richard Hamann (1879–1961), der an Fotokampagnen in beiden Kriegen beteiligt war.<sup>12</sup> Eine weitere, wohl weitaus wirkungsvollere Kontinuität lässt sich in wissenschaftsgeschichtlicher und forschungspolitischer Hinsicht feststellen und verbindet sich mit Begriffen wie „Bonner Schule der Kunstgeographie“, „Grenzraumforschung“ und „Westforschung“. Letztere verfolgte das Ziel, „das ‚Deutschtum‘ der westlichen Grenzregionen und der an Frankreich und Belgien verlorenen Gebiete so überzeugend wie möglich aus den Quellen heraus“<sup>13</sup> zu belegen – und damit letztlich Argumente für die militärische

10 Siehe z. B. Elena Franchi, „Keine Zeit für Inventare“. Der Erste Weltkrieg und der Museumsschutz in Norditalien, in: Christina Kott/Bénédicte Savoy (Hg.), Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg, Köln/Weimar/Wien 2016, S.177–190; Born/Störtkuhl, Apologeten der Vernichtung (wie Anm. 3); Christian Fuhrmeister, Die Abteilung „Kunstschutz“ in Italien. Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936–1963 (Brüche und Kontinuitäten. Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus 1), Köln/Weimar/Wien 2019; Corinna Kuhr-Korolev/Ulrike Schmiegelt-Rietig/Elena Zubkova in Zusammenarbeit mit Wolfgang Eichwede, Raub und Rettung. Russische Museen im Zweiten Weltkrieg (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern 1), Wien/Köln/Weimar 2019, hier S. 74–94.

11 Siehe den Beitrag von Esther Heyer zur Biografie Wolff Metternichs im vorliegenden Band; Dies. u. a., Franziskus Graf Wolff Metternich (wie Anm. 5), S. 81.

12 Judith Tralles, Die Fotokampagnen des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg während des Zweiten Weltkrieges, in: Nikola Doll/Christian Fuhrmeister/Michael H. Sprenger (Hg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 263–282; Kott, „Kunstschutz“ (wie Anm. 7), S. 143.

13 Peter Schöttler, Die historische „Westforschung“ zwischen „Abwehrkampf“ und territorialer Offensive, in: Ders. (Hg.), Geschichtsschreibung als Legitimationswissenschaft 1918–1945, Frankfurt a. M. 1997, S. 204–261, hier S. 205. Siehe zum Thema auch: Burkhard Dietz/Helmut Gabel/Ulrich Tiedau (Hg.), Der Griff nach dem Westen. Die „Westforschung“ der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960), 2 Bde. (Studien zur Geschichte und Kultur

Expansion zu liefern. Ein grundlegender Unterschied zwischen dem Kunstschutz im Ersten und jenem im Zweiten Weltkrieg liegt hingegen in der Verstrickung mit dem systematischen Kulturgutraub des NS-Regimes, ein Thema, dass sich im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg nicht stellt, weil es in diesem keinen staatlich angeordneten Kunstraub gab. Hier bedarf es dringend weiterer Untersuchungen.<sup>14</sup> Ohne eine intensive Kontext- und Provenienzforschung wird dies nicht möglich sein.

## 1. Ausbildung von Schnittstellen im Kulturgüterschutz

Um in Sachen des Kulturgüterschutzes erfolgreich zu sein, braucht es Zusammenarbeit von unterschiedlichen akademischen Disziplinen, von Wissenschaft und NGOs von ziviler und militärischer Seite. Kulturgüterschutz ist derzeit breit gefächert und verlangt eine deutliche Anzahl von Kompetenzen und Fähigkeiten, das eine einzelne Organisation diese natürlich beibringen kann. War Kulturgüterschutz in den 1990er Jahren bis vor wenigen Jahren in erster Linie im Bereich CIMIC (Civil-military Cooperation) oder ZMZ (Zivil-militärische Zusammenarbeit) angesiedelt, so zeigte sich in den letzten Jahren, dass Kulturgüterschutz ein Thema ist, das jede Waffengattung auf jeder Kommandoebene betrifft.<sup>1</sup> Von der Zusammenarbeit über vermeintliche Grenzen hinweg – Fachergrenzen, Disziplinengrenzen, Grenzen zwischen zivilen Einrichtungen und Einsatzorganisationen sowie zwischen zivilen Organisationen und dem Militär im Besonderen – profitieren alle Beteiligten, es gibt keine Verlierer.

Dennoch gibt es einige Punkte zu beachten, um Erfolg zu haben. Dies betrifft in erster Linie die zivile Seite des Kulturgüterschutzes. Das militärische Führungsverfahren und die Arbeit in einem militärischen Stab (sowie auch die Arbeit in einem zivilen Krisenstab) laufen nach einem jahrhundertlang entwickelten und erprobten Schema ab, das darauf ausgerichtet ist, auch unter größtem Zeitdruck bestehen zu können. Stabkräfte wenden ihre erprobte Arbeitsweise nicht ändern, es liegt an der zivilen Seite, ein gewisses Verständnis des Führungsverfahrens und der Subarbeit aufzubauen, um im Fall des Falles mit dem Militär zusammenarbeiten zu können. Kulturgüterschutzschiene auf der zivilen Seite

---

Nordwesteuropas 6), Münster 2003. Siehe zu den Themen Kunstgeografie, „Grenzraumforschung“ und „Westforschung“ ferner: Nikola Doll, „... das beste Kunsthistorische Institut Grossdeutschlands“. Das Kunsthistorische Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn im Nationalsozialismus, in: Dies./Fuhrmeister/Sprenger, Kunstgeschichte im Nationalsozialismus (wie Anm. 12), S. 49–60, hier S. 49; Kott, „Kunstschutz“ (wie Anm. 7), S. 145; Bonnet, Clemen (wie Anm. 2), S. 143; Iris Grötecke, Alfred Stange – Politik und Wissenschaft. Ordinarius des Bonner Kunsthistorischen Instituts von 1935 bis 1945, in: Kanz, Kunsthistorisches Institut (wie Anm. 2), S. 147–175, hier S. 157.

14 „Und trotz der Verdienste um die praktischen und – abseits ideologischer Gründe – notwendigen Aufgaben der Sicherung stellt sich nach wie vor die Frage, wie der Kunstschutz in den Kunstraub involviert war“: Heyer u. a., Franziskus Graf Wolff Metternich (wie Anm. 5), S. 79.