

WILHELM VON BODE UND DAS COLMARER MUSEUM ZUM EINFLUSS DER DEUTSCHEN MUSEOLOGIE IM REICHSLAND ELSASS-LOTHRINGEN

HENDRIK ZIEGLER

Die Gebiete Elsaß und Lothringen, die Frankreich in Folge des Kriegs 1870/71 an Deutschland abzutreten hatte, sollten bis zum Ende des Ersten Weltkriegs 1918 Teil des Deutschen Reiches bleiben. Dem beinahe fünfzigjährigen deutschen Einfluß auf die Museen des sogenannten Reichslands im Spannungsfeld der wechselvollen deutsch-französischen Beziehungen dieser Jahrzehnte soll im Folgenden am Beispiel des Colmarer Unterlinden-Museums nachgegangen werden. Es zeigt sich, daß Wilhelm von Bode aufgrund seiner Fachkompetenz und seiner zunehmenden politisch-verwaltungstechnischen Autorität anhaltend die Museumsarbeit in der elsässischen Bezirkshauptstadt begleitet und beeinflusst hat: Ihren markantesten Niederschlag fand diese Einflußnahme kurz nach 1900 in einer veränderten Aufstellung des Isenheimer Altars. Allerdings sollte Bode am Ausgang des Weltkriegs in tragischer Weise gerade wegen seiner einstigen Hilfeleistungen von französisch-elsässischer Seite als Hauptexponent einer als diktatorisch gebrandmarkten borussischen Museumspolitik erachtet werden.

Wilhelm von Bode hat maßgeblich die Entwicklung der Museumslandschaft Elsaß-Lothringens mitbestimmt. Die jüngere Forschung ist vor allem auf seine Ende der 1880er Jahre einsetzende Beteiligung am zielstrebigem Wiederaufbau der Straßburger Kunstsammlungen eingegangen, die bei der Beschießung der Stadt im Deutsch-Französischen Krieg untergegangen waren.¹ Doch sollte Wilhelm von Bode auch über dreißig Jahre lang die Mu-

seumsarbeit in der etwa siebzig Kilometer südlich von Straßburg gelegenen Bezirkshauptstadt Colmar begleiten.

Die äußerst umfangreiche Literatur zu Wilhelm von Bode, die in den letzten Jahren erschien, geht auf diesen Aspekt nicht näher ein.² Auch die jüngste Forschung zu der neuen, von Wilhelm von Bode propagierten Inszenierungspraxis, wie sie schließlich in dem von ihm 1904 eröffneten Kaiser-Fried-

Die archivalischen Grundlagen zu vorliegendem Aufsatz konnte ich 2001 erarbeiten, als ich für ein halbes Jahr am Musée d'Unterlinden in Colmar als Assistent der Direktion tätig sein durfte. Der Text bildet die überarbeitete deutsche Zusammenfassung von drei Beiträgen zum Katalog: *Histoire du musée d'Unterlinden et de ses collections de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, hrsg. v. Sylvie Lecoq-Ramond, Colmar, Musée d'Unterlinden, 3.4.-5.11.2003, Bischheim 2003, S. 279-349. Diese Beiträge wurden im Dezember desselben Jahres mit dem *Grand Prix Jacques Betz* ausgezeichnet, den die *Société d'Histoire et d'Archéologie de Colmar* jährlich für eine originelle Arbeit zur elsässischen Geschichte vergibt.

Abkürzungen: AN = Archives nationales, Paris; ADBR = Archives départementales du Bas-Rhin, Straßburg; ADHR = Archives départementales du Haut-Rhin, Colmar; AMC = Archives municipales de Colmar; BayHStA = Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München; BSS = Bulletin de la Société Schongauer; BStGS = Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München; BVC = Bibliothèque de la ville de Colmar; GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preuß. Kulturbesitz, Berlin; NL = Nachlaß; SMBPK = Staatliche Museen zu Berlin Preuß. Kulturbesitz

1 Tanja Baensch, Wilhelm von Bode et l'origine des collections du musée des Beaux-Arts, in: *Strasbourg 1900. Naissance d'une capitale*, Paris, Straßburg 2000, S. 38-45. – Dies., Un musée entre les frontières. La réception du musée d'art de Strasbourg dans la critique française autour de 1900, in: *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, hrsg. v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaehtgens, (Passagen-Passages, Bd. 6), Paris 2005, S. 287-306. – Frau Baensch wird demnächst ihre Doktorarbeit zu Bodes Straßburger Museumspolitik bei Prof. Thomas W. Gaehtgens an der FU Berlin abschließen.

2 Kat. zur Ausst.: Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag, hrsg. v. Angelika Wesenberg, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 9.12.1995-25.2.1996, Berlin 1995. – Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen, Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, hrsg. v. Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, Berlin 1995. – Manfred Ohlsen, Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie, Berlin 1995. – »Kennerschaft«. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode, hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens u. Peter-Klaus Schuster, *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 38, 1996, Beiheft, Berlin 1996.

rich-Museum umgesetzt werden konnte, gibt keine Hinweise auf mögliche Übernahmen dieses Ausstellungskonzepts in den Museen des Reichslands.³ Allein in den 1930 erstmals erschienenen und jetzt neu herausgegebenen Lebenserinnerungen von Bodes finden sich vereinzelt Informationen zum Thema.⁴

Dabei begann sich ein fruchtbarer wissenschaftlicher Austausch zwischen Colmar und Berlin bereits in den 1880er Jahren zu entspannen. Es waren die Colmarer Museumsverantwortlichen an der Spitze der seit 1847 bestehenden Schongauer-Gesellschaft, die den Kontakt zu dem Berliner Museumskollegen und Kunstexperten suchten. Edmond Fleischhauer (1812–1896), seit 1885 Präsident der Schongauer-Gesellschaft, und André Waltz (1837–1923), ab 1883 Konservator des Colmarer Museums, zogen beide Wilhelm von Bode mehrfach als Gutachter und Schlichter in schwierigen Zuschreibungsfragen und bei heiklen Restaurierungsvorhaben hinzu. Im Sommer 1901 sollten die Prinzipien der durch Bode in Berlin eingeleiteten Museumsreformbewegung, vermittelt durch den Schweizer Grünwald-Experten Heinrich Alfred Schmid, bestimmend für eine bis heute beibehaltene Neuaufstellung des Isenheimer Altars im Chor des Untertinden-Kloster werden. 1907 kam Bode schließlich selbst nach Colmar.

Im Zug der zunehmend antipreußischen Haltung in Elsaß-Lothringen während des Ersten Weltkriegs wurde allerdings Bodes einstige Aufbauleistung für das Colmarer Museum in einem negativen Licht gesehen. Der Isenheimer Altar wurde während des Krieges nicht in die Reichshauptstadt verbracht, wie es der Berliner Museumsdirektor gerne gesehen hätte, sondern nach München, wo das Werk zusammen mit anderen Colmarer Kunstschätzen nach dem Ende der Kampfhandlungen für eine gewisse Zeit unter starker emotionaler Anteilnahme des Publikums ausgestellt werden konnte. Zudem mußte Bode mit ansehen, wie zwei wertvolle, von ihm einst identifizierte Werke der Colmarer Sammlung – ein Kalksteinmedaillon des schwäbischen Renaissance-Künstlers Hans Daucher und das Rembrandt-Gemälde »Junge Dame mit Hund« –

an den Münchner Kunsthändler Julius Böhler veräußert wurden, der beide Werke kurz darauf weitergab, eines davon sogar ins neutrale Ausland. Diese Verkaufsaktion führte im Sommer 1918 zu einer heftigen Pressekampagne, in die auch Wilhelm von Bode verwickelt wurde. Nach dem Krieg war Bode vor allem den Anfeindungen der chauvinistischen französischen Presse ausgesetzt. Dieses wechselvolle Kapitel der noch immer kaum erforschten Museumsgeschichte des Reichslands soll im Folgenden nachgezeichnet werden.

VON DER GRÜNDUNG DER SCHONGAUER-GESELLSCHAFT BIS ZUR »ÄRA FLEISCHHAUER«

Das Colmarer Museum zeigte sich im ersten Jahrzehnt nach dem Deutsch-Französischen Krieg reichsdeutschen Einflüssen gegenüber reserviert; erst mit Beginn der 1880er Jahre setzte eine behutsame Öffnung ein. Nachfolgend muß kurz skizziert werden, wie ein Austausch mit Wilhelm von Bode erst aufgrund dieses allgemeinen Klimawechsels möglich wurde.

Im Juni 1847 war es, nach einigen in das Vorjahr zurückreichenden Vorüberlegungen, auf Initiative des Stadtbibliothekars Louis Hugot zur Konstituierung einer gemeinnützigen Gesellschaft in Colmar gekommen, die den Namen des berühmtesten Sohnes der Stadt, Martin Schongauer, tragen sollte. Die Gesellschaft hatte sich zunächst nur die Aufgabe gestellt, ein an die Stadtbibliothek angegliedertes Graphisches Kabinett einzurichten, in dem Illustrationen aus allen Bereichen des Wissens, sowohl der Naturwissenschaften als auch der bildenden Künste, gesammelt und der Bevölkerung als Anschauungsmaterial zur Verfügung gestellt werden sollten.⁵

Zur selben Zeit wurde das mittelalterliche Untertinden-Kloster, das seit der Französischen Revolution von den Militärbehörden zunächst als Krankenhaus, dann als Kaserne genutzt worden war, der

³ Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940 (Phil. Diss. FU Berlin 1996), Dresden 2001, S. 81–95. – Alexis Joachimides, »Die Schule des Geschmacks«. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt, in: Museumsinszenierungen: zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Kunstlandschaft 1850–1990, hrsg. v. Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson u. Nikolaus Bernau, Dresden, Basel 1995, S. 142–156. – Thomas W. Gaehtgens, Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche, München 1992, S. 44–51.

⁴ Wilhelm von Bode, Mein Leben, hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens u. Barbara Paul, bearb. v. Barbara Paul, Tilmann von Stockhausen, Michael Müller u. Uta Kornmeier, (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4), 2 Bde., Berlin 1997, Bd. I, S. 342, 403f. u. 461f. – Die zwischen 1907 und 1929 aufgezeichneten Lebenserinnerungen erschienen 1950 in erster Auflage: Wilhelm von Bode, Mein Leben, 2 Bde., Berlin 1950.

⁵ Léna Widerkehr, Martin Schongauer graveur et les pérégrinations de l'idée d'un cabinet d'estampes sous son patronage, in: BSS 1987–1992, 1995, S. 98–126.

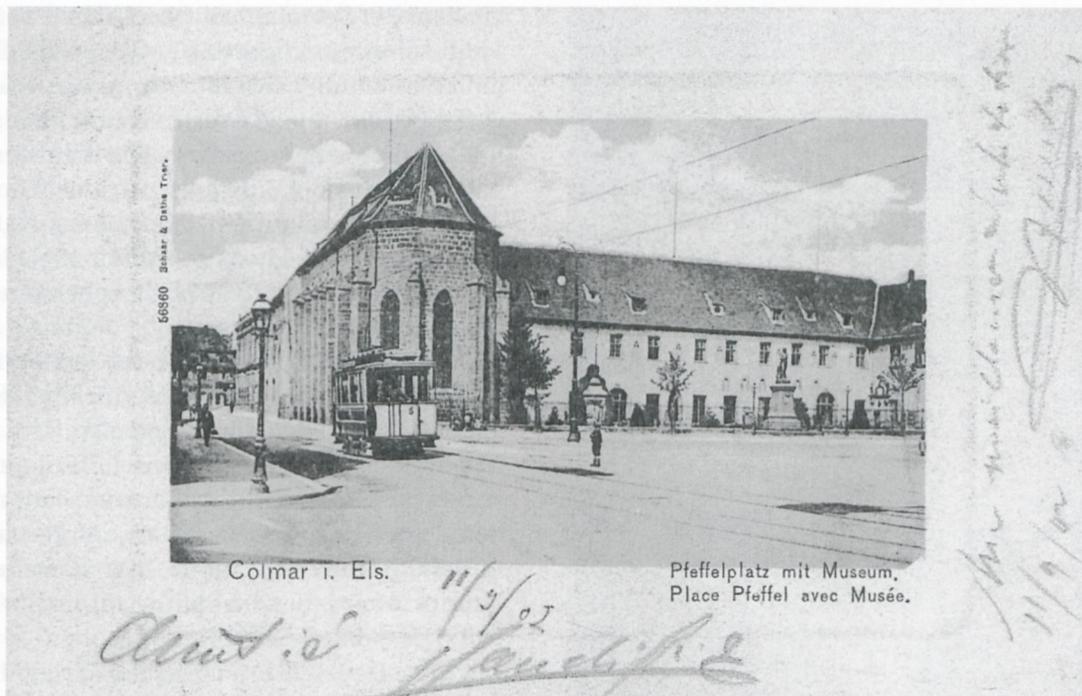


Abb. 1 Postkarte mit der Ansicht der Ostfassade des Unterlinden-Museums mit dem vortretenden Chorhaupt der Klosterkapelle, um 1900 (die Postkarte handschriftlich auf den 11.9.1902 datiert), Privatsammlung Paul Brouland, Colmar

Kommune überlassen und geräumt.⁶ 1849 erhielt die Schongauer-Gesellschaft gegen die Übernahme der anfallenden Sanierungskosten die Möglichkeit, die langgestreckte Kapelle im Süden des Kreuzganges und andere Teile der Klosteranlage museal zu nutzen; auch die Stadtbibliothek und später die Naturkundliche Gesellschaft wurden im Klosterkomplex untergebracht. Zudem entschloß sich die Stadt zu Beginn der 1850er Jahre, die unter der Revolution beschlagnahmten und im Kollegiengebäude im Norden der Stadt vereinten und nur äußerst notdürftig untergebrachten Kunstschätze, worunter sich auch der Isenheimer Altar befand, der Obhut der Schongauer-Gesellschaft zu unterstellen. Aus dem einst als Anhang zur Stadtbibliothek konzipierten Graphischen Kabinett war ein Kunstmuse-

um geworden, das schließlich im April 1853 eröffnet werden konnte (Abb. 1).⁷

An dem enzyklopädischen Bildungskonzept wurde zunächst festgehalten. Kopien, die die Sammlungsbestände ergänzten, sollten es dem örtlichen Besucher ermöglichen, mit der ganzen Breite der abendländischen Kunstproduktion vertraut zu werden. Neben den Beständen an alten Meistern sowie neueren archäologischen Funden und Werken moderner elsässischer Künstler waren in der Klosterkirche vor allem Gipsabgüsse der wichtigsten abendländischen Bildwerke ausgestellt, die das Musée du Louvre zur Verfügung gestellt hatte (Abb. 2).⁸ Letztlich entbehrte das Museum noch eines eigenen Profils; es wurde vorrangig als eine Sammelstelle für private Schenkungen, staatliche

6 Alfred Betz, *Les 125 Ans de la Société Schongauer*, in: BSS 1968–1972, 1973, S. 127–134.

7 Ebd., S. 129f.

8 Ein mit einem Holzstich illustrierter Zeitungsartikel aus den frühen 1860er Jahren von Charles Goutzwiler, zwischen 1864 und 1872 Sekretär der Schongauer-Gesellschaft, gibt eine anschauliche Beschreibung des heterogenen Charakters des Colmarer Museums zu dieser Zeit: AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 8, Coupures de presses 1845–1905, Charles Goutzwiler, *Le Musée de Colmar*, in: *L'illustration*, Nr. 881, 14. Januar 1860, S. 27f.: »Le musée occupe toute la nef de l'ancienne église du couvent, dont notre dessin reproduit l'aspect; c'est sous ces voûtes gothiques que l'art grec s'est installé avec les déités du paganisme. Des bustes en marbre et en plâtre occupent le pourtour du chœur dont le sol a pour pavé la mosaïque gallo-romaine de Bergheim, découverte en 1848. Plusieurs tableaux d'un mérite incontestable donnent à l'ensemble du

musée un cachet assez original, que complètent de nombreuses sculptures polychromes provenant des anciens couvents de l'Alsace. On peut citer parmi les tableaux, outre la collection de l'école de Martin Schongauer, une »Descente de croix« dans laquelle on croit reconnaître la touche magistrale de Rubens, des copies de batailles d'après Lebrun, quelques anciennes toiles provenant des châteaux de Ribeaupierre, un excellent portrait de l'abbé Grandier; plusieurs paysages de M. Salzmann, artiste alsacien de mérite; »Une caravane dans le Sahara« par M. E. Fromentin; une copie de la »Belle Jardinière«, de Raphaël, appartenant à un amateur qui a bien voulu en confier [la garde] au Musée à titre de dépôt.« – Zu den Colmarer Ankäufen von Gipsabgüssen beim Musée du Louvre bzw. den Depots desselben in Colmar in den Jahren 1856, 1862–65, 1868–69, siehe: Florence Rionnet, *L'atelier de moulage du musée du Louvre (1794–1928)*, (Notes et documents des musées de France, Bd. 28), Paris 1996, S. 355.



Abb. 2 Blick in die als Museum genutzte Kapelle des Unterlinden-Klosters, Holzstich nach einer Zeichnung von Charles Goutzwiller, aus: Ders., *Le Musée de Colmar*, in: *L'Illustration*, Nr. 881, 14. Januar 1860, S. 28

Zuwendungen und örtliche archäologische Funde aller Art verstanden.

Bereits in den 1860er Jahren wurden die geringe Akzeptanz des Museums und der mangelnde Rückhalt der Schongauer-Gesellschaft bei der örtlichen Bevölkerung immer offensichtlicher und machten eine Reorganisation des Vereins und eine präzisere Formulierung der Zielsetzungen des Museums nötig. Daher wurden 1867 neue Statuten erlassen.⁹ Zudem erschien auf Veranlassung des Bürgermeisters eine Schrift, die die neue programmatische Ausrichtung des Hauses umriß.¹⁰ Verhalten wurde darin Kritik an dem von Beginn an zu weit gefaßten enzyklopädischen Sammlungs- und Ausstellungs-

konzept der Schongauer-Gesellschaft geübt. In Zukunft sollte vorrangig das Lokalspezifische gesammelt werden und sich die Schongauer-Gesellschaft verstärkt auf den Erwerb von Originalgraphiken und -kunstwerken verlegen. Die Wahl des Namenspatrons habe sich aus lokalpatriotischen Gründen ergeben. Nun müsse der Name aber auch Programm werden: Für das Museum sollten alle 116 bekannten graphischen Blätter Martin Schongauers erworben werden.¹¹

Symptomatisch für die neue Präsentationsweise, war die zunehmende Zurückdrängung der Gipsabgüsse zugunsten von Originalwerken. 1869 entfernte man – worauf noch zurückzukommen sein wird – die Gipskopie des »Laokoon« aus dem Chorraum der Klosterkapelle. An ihre Stelle trat der spätmittelalterliche skulptierte Altarschrein des Isenheimer Altars, der bis dahin an der linken Chorwand gestanden hatte.

Der Deutsch-Französische Krieg führte mit dem Frankfurter Frieden vom 10. Mai 1871 und dem Reichsgesetz vom 9. Juni 1871 zur endgültigen Abtretung Elsaß-Lothringens an das neu gegründete Deutsche Reich. Das »Reichsland« wurde, wie der Name schon sagt, als ein gemeinsam von allen Bundesstaaten zu verwaltender Landesteil verstanden, wobei die Landeshoheit von den Bundesstaaten an den Kaiser delegiert worden war.¹²

Die Wahrung der vorhandenen Einrichtungen und die Achtung der lokalen Traditionen und Gebräuche galten als wichtige Grundprinzipien der deutschen Integrationspolitik. Die französischen Verwaltungsstrukturen ebenso wie die Einteilung der Kreise und Bezirke waren nach dem Krieg mit nur geringfügigen Änderungen vom Reich übernommen worden. Diese Kontinuität mit den Verhältnissen der Vorkriegsjahre sollte die Annexion weniger einschneidend erscheinen lassen.¹³

Die politisch-kulturelle Zäsur, die der Krieg und die Annexion markierten, verändert daher kaum die Mitte der 1860er Jahre neu formulierte programmatische Ausrichtung des Colmarer Museums, selbst wenn die Schongauer-Gesellschaft stark unter dem Mitgliederschwund zu leiden hatte, den der Krieg, aber auch die bis 1872 legale Ab-

9 Département du Haut-Rhin, Ville de Colmar, Société Schœngauer, Statuts, Colmar, le 31 mai 1867.

10 Département du Haut-Rhin, Ville de Colmar, Société Schœngauer, Reconstitution, Colmar 1867.

11 Ebd., S. 4 u. 8.

12 Zu folgendem allgemein: François Roth, *La Lorraine annexée. Étude sur la Présidence de Lorraine dans l'Empire allemand 1870–1918*, Lille: Service de reproduction des Thèses de l'Université, 1976. – Hans-Ulrich Wehler, *Das »Reichsland« Elsaß-Lothringen von 1870 bis 1918*, in: ders., *Krisenherde des Kaiserreichs 1871–1918. Studien zur deutschen Sozial- und Verfassungsgeschichte*,

2. überarb. u. erw. Aufl., Göttingen 1979, S. 25–69; Erstfassung des Artikels: ders., *Elsaß-Lothringen von 1870 bis 1918. Das »Reichsland« als politisch-staatsrechtliches Problem des zweiten deutschen Kaiserreichs*, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, Bd. 109, 1961, S. 135–199. – Rudolf Schwander, Fritz Jaffé, *Die reichsländischen Regierungen und die Verfassung*, in: *Das Reichsland Elsaß-Lothringen 1871–1918*, hrsg. im Auftrage des wissenschaftlichen Institutes der Elsaß-Lothringer im Reich an der Universität Frankfurt von Georg Wolfram, 4 Bde., Frankfurt a. M. 1931–1938, Bd. II (erster Teil), Berlin 1936, S. 1–140, bes. S. 8–30.

13 Roth 1976, S. 22. – Schwander/Jaffé 1936, S. 8f.

wanderung vieler Elsässer, die für Frankreich optierten, mit sich brachte. Die Wiederaufnahme der Museumsarbeit in den frühen 1870er Jahren stand im Zeichen der Kontinuität zu der des Second Empire. Das Museum blieb zusammen mit den anderen im Unterlinden-Kloster untergebrachten städtischen Einrichtungen bestehen, in der Leitung des Hauses fand kein Wechsel statt, auch wurden die Statuten der Schongauer-Gesellschaft nicht verändert.

Ignace Choffour, der von 1867 bis zu seinem Lebensende 1879 das Museum leitete, versuchte nach dem Krieg lediglich, den Lokalcharakter der Sammlung noch stärker hervorzuheben.¹⁴ Bereits unter Napoleon III. waren dem Museum regelmäßig Werke zeitgenössischer einheimischer Künstler überwiesen worden, die vom französischen Staat auf den Pariser Salons angekauft worden waren. Nach der Annexion wurden nun Erwerbung und Präsentation moderner elsässischer Malerei verstärkt betrieben. Dabei nahm Choffour keine finanzielle Unterstützung von deutscher Seite an und vermied jede ihn kompromittierende weitergehende Zusammenarbeit mit staatlichen Instanzen. Seine Bilderkäufe versuchte er unter anderem durch einen schon damals umstrittenen Umtausch gegen andere Werke der Sammlung zu bewerkstelligen.¹⁵ Nicht zuletzt aufgrund dieser mangelnden Kooperationsbereitschaft geriet das Colmarer Museum zunehmend ins kulturpolitische Abseits.

Eine Dynamisierung der Museumsarbeit sollte erst im nächsten Jahrzehnt unter Choffours Nachfolger Edmond Fleischhauer einsetzen, der von 1880 bis zu seinem Tod 1896 die Leitung der Schongauer-Gesellschaft innehatte.¹⁶ Politisch versiert, scheute Fleischhauer nicht die Zusammenarbeit mit den neugeschaffenen staatlichen Institutionen in Elsaß-Lothringen und suchte beständig den Kontakt zu reichsdeutschen Kunsthistorikern und Museen. Im Landesausschuß, einer in den 1870er Jahren geschaffenen Landesvertretung mit begrenzten gesetzgeberischen Befugnissen, setzte Fleischhauer 1880 gegenüber dem Ministerium für Elsaß-Lothringen durch, daß die kommunalen Museen des Reichslands einen jährlichen Zuschuß von 4.000 Mark erhielten, wovon 800 Mark auf das Colmarer Museum entfielen.¹⁷

Gleichzeitig versuchte er, die Colmarer Museumsbestände im Reich bekanntzumachen, indem er den Leihverkehr ermöglichte. So gestattete er unter anderem, daß 1886 zwei aus Colmar stammende Gemälde von Martin Schongauer auf der in Augsburg abgehaltenen »Schwäbischen Kreis-Industrie, Gewerbe- und kunsthistorischen Ausstellung« gezeigt wurden.¹⁸ Zudem arbeitete er auf eine verbesserte wissenschaftliche Erschließung der Sammlungsbestände hin. Neben der Publikation von Sammlungskatalogen regte er die Veröffentlichung kürzerer gelehrter Abhandlungen an, die in die jährlich erscheinenden Rechenschaftsberichte der Schongauer-Gesellschaft eingefügt und mit ausgewählten Photogravuren der besprochenen Sammlungsstücke ergänzt werden sollten. Ein intensiver Austausch nicht nur mit Gelehrten vor Ort, sondern auch Kollegen im Reich setzte ein: etwa 1885 mit Jakob Heinrich Hefner von Alteneck, dem Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, 1886 mit Ludwig Lindenschmit, dem Leiter des römisch-germanischen Zentralmuseums in Mainz, oder im Jahr darauf mit Wilhelm von Bode, der damals der Skulpturenabteilung des Alten Museums in Berlin vorstand.¹⁹

Fleischhauers kontinuierliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Sammlungsbeständen diente vor allem dazu, deren Identifikationspotential zu erhöhen. Gerade die emotionale Bindung der örtlichen Bevölkerung an das Museum war ihm, bei aller Öffnung gegenüber Deutschland, wichtig. In einem Brief an Wilhelm von Bode vom 23. Februar 1887 legte Fleischhauer die Ziele, die er mit der Veröffentlichung der anspruchsvollen Jahresberichte verfolgte, dar:

»Ich bezwecke durch diese jährlichen Berichte die Mitglieder möglichst zu stimulieren, neues mitzuteilen und sie verhältnismäßig zu begeistern[,] was in einer nicht großen Stadt[,] welche die mannigfaltigen Kraefte der größeren Städte nicht eine hat[,] ziemlich schwierig ist.«²⁰

Erst diese engagierte und vorbehaltlose Museumsarbeit Fleischhauers sollte die örtliche Sammlung den Einflüssen der reichsdeutschen Museologie öffnen. Im Hinblick auf die Geschichte des Colmarer Museums der letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts wird man daher von einer »Ära Fleisch-

14 Zu Ignace Choffour: Alfred Betz, *Les créateurs du musée d'Unterlinden*, in: BSS 1979–1982, 1983, S. 113–134, S. 115–118.

15 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 18, inventaire des collections Schongauer, André Waltz, Musée des Unterlinden et Société Schongauer, Oktober 1911, Eintragung vom 13. April 1872. – Musée de Colmar, Société Schœngauer, *Compte-rendu de l'administration du comité, Assemblée générale du 15 mai 1875*, Colmar 1875, S. 6f.

16 Zu Edmond Fleischhauer: Betz 1985, S. 118–120.

17 Verhandlungen des Landesausschusses von Elsaß-Lothringen, VII. Session, Dezember 1879 – April 1880, 2. Bd.: Sitzungsberichte,

Straßburg 1880, S. 297f., S. 300f. u. S. 306. – Verhandlungen des Landesausschusses von Elsaß-Lothringen, VIII. Session: Dezember 1880 – Februar 1881, 2. Bd.: Sitzungsberichte, Straßburg 1881, 15. Sitzung vom 28. Januar 1881, S. 259f.

18 Offizieller Catalog der Schwäbischen Kreis-, Industrie, Gewerbe- und Kunsthistorischen Ausstellung, Augsburg 1886, S. 254 u. S. 249.

19 Société Schœngauer, *Rapport N° 11, Assemblée générale du 25 mai 1886*, Colmar 1886, S. 21 u. S. 28. – Société Schœngauer, *Rapport N° 12, Assemblée générale du 22 mai 1887*, Colmar 1887, S. 14–19.

20 SMBPK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, Nr. 1827, Edmond Fleischhauer an Wilhelm von Bode, Colmar, 23. Februar 1887.

hauer« sprechen können. Besonders der 1887 erstmals aufgenommene Kontakt zu Wilhelm von Bode sollte sich über den Tod Fleischhauers hinaus als folgenreich für das Colmarer Museum erweisen.

DIE ZUSCHREIBUNG EINES MEDAILLONS AN HANS DAUCHER 1887

Edmond Fleischhauers Recherchen zu dem Monogrammisten »HD« sollten sich mit den Untersuchungen zu diesem Künstler überkreuzen, die Wilhelm von Bode als Leiter der Skulpturenabteilung der Berliner Museen zur selben Zeit durchführte.

Im Colmarer Museum befand sich ein Kalksteinmedaillon des Monogrammisten, das Philipp Pfalzgraf bei Rhein (1503–1548) vorstellt. Das Stück war in den 1840er Jahren als Schenkung des Dr. Morel in die Colmarer Sammlung gelangt. Heute befindet es sich im Besitz des Wittelsbacher Ausgleichsfonds, nachdem es 1917 in München zusammen mit einem Rembrandt-Gemälde aus dem Colmarer Museum verkauft und vom bayerischen Kronprinzen Rupprecht erworben wurde (Abb. 3).²¹ Auf diese Verkaufsaktion während des Ersten Weltkriegs wird später noch zurückzukommen sein.

Im Jahresbericht von 1887 besprach Fleischhauer ausführlich das Porträtmedaillon und ließ es als Photogravur reproduzieren.²² Das in der Umschrift auf 1522 datierte Medaillon war bis dahin aufgrund des Monogramms »HD« am Futteral des Schwertes des mit Rüstung und Barett dargestellten Pfalzgrafen einem in Augsburg tätigen, sonst aber nicht weiter faßbaren Künstler namens Hans Dollinger gegeben worden. Durch die Versteigerung eines ähnlichen, ebenfalls das Monogramm »HD«

tragenden Porträtmedaillons aus der Sammlung Felix in Leipzig angeregt, hatte sich Fleischhauer näher mit der Colmarer Arbeit beschäftigt und diverse Auskünfte über den vermeintlichen Schöpfer des Colmarer Stückes bei deutschen und französischen Kollegen eingeholt. Schließlich hatte ihn der Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg August Essenwein darüber aufgeklärt, daß lediglich nach einer alten, keineswegs gesicherten Tradition ein monogrammiertes Steinrelief aus der Ambraser Sammlung einem »Hans Dollinger« zugeschrieben werde. In der Folge seien zahlreiche weitere mit »HD« signierte Arbeiten diesem Künstler zugeschrieben worden.²³

Endgültige Aufklärung über die Autorenschaft des Colmarer Medaillons brachten Fleischhauer, wie er im Jahresbericht ausführt, allerdings erst die neuesten Forschungen von Wilhelm von Bode zu diesem Thema. Der Sekretär der Straßburger Universität August Schrickler hatte ihn auf einen gerade erst im »Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen« erschienenen, diesbezüglichen Artikel Bodes hingewiesen.²⁴ Darin hatte Bode erstmals nachgewiesen, daß das Monogramm »HD« nicht für »Hans Dollinger« stehe, sondern vielmehr für den zwischen 1522 und 1527 in Augsburg tätigen Künstler Hans Daucher. Bode hatte – noch ohne Kenntnis der Colmarer Arbeit – verschiedene vergleichbare Porträtmedaillons, die einst dem nicht weiter bekannten Hans Dollinger gegeben wurden, nun Hans Daucher zugeschrieben.²⁵ In der heutigen Forschung hat sich die Identifizierung des Monogramms »HD« mit Hans Daucher durchgesetzt.²⁶

Dem Colmarer Museum hatte Bode auf Anfrage einen Separatdruck seines Aufsatzes zu Hans Daucher zukommen lassen, wofür sich Fleischhauer Ende Februar 1887 in dem bereits angeführten Brief bei seinem Berliner Kollegen bedankte.²⁷ Im

21 Porträtmedaillon des Pfalzgrafen Philipp bei Rhein, Kalkstein, 14 cm Ø, Br. 2,5 cm, Hans Daucher 1522, Monogramm am Futteral des Schwertes; Umschrift:

PHILIPPU[S]-CO[M]ESPA[latinus]-RENI-DUX-INFERIORIS-BAVARIAE-M-D-XII

Wittelsbacher Ausgleichsfonds, München, PI 16. – Lit.: Thomas Eser, Hans Daucher. Augsburgere Kleinplastik der Renaissance, (Phil. Diss. Augsburg 1995), Berlin 1996, Nr. 10, S. 139–143.

22 BSS 1887, S. 14–19, Abb. zwischen S. 14 u. 15.

23 Ebd., S. 17.

24 Ebd., S. 18. – Wilhelm Bode, Ein Altar in Kehlheimer Stein vom Augsburger Meister Hans Daucher in den Königlichen Museen zu Berlin, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 8, 1887, S. 3–10; Nachtrag, S. 169–171.

25 Ebd., S. 10. – Bode hatte seine neuesten Erkenntnisse zu diesem Künstler nicht mehr in seine ebenfalls 1887 publizierte, umfangreiche Abhandlung »Geschichte der deutschen Plastik« einarbeiten können und darin jene Medaillons noch Hans Dollinger zugeschrieben. Siehe: Wilhelm Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887, S. 189f.

26 Siehe Eser 1996 sowie: W. Goeltzer, Art.: Hans Daucher, in: Sauer, Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 24, München, Leipzig, 2000, S. 375f.: Hans Daucher wurde wahrscheinlich in Ulm 1485/88 als Sohn von Adolf Daucher d. Ä. geboren und verstarb 1558 in Stuttgart. Die Mitarbeit am Retabel des Hochaltars in St. Anna in Annaberg in Sachsen unter Leitung seines Vaters ist anzunehmen, aber nicht gesichert. Auch das Maß seiner Beteiligung an der skulpturalen Ausstattung der Fugger-Kapelle in St. Anna in Augsburg ist bis heute nicht ganz geklärt. Dauchers Medaillons, die sich nicht immer eindeutig von denen anderer oberdeutscher Medailleure abgrenzen lassen, beeindrucken durch ihre hohe Präzision und Naturtreue, während seine sonstigen Reliefarbeiten sich häufig graphischer Vorlagen Dürers und Schongauers bedienen (siehe etwa Pierpont Morgan Libr., New York: Kaiser Karl V. und sein Bruder König Ferdinand zu Pferd, 1527; Kunsthistorisches Museum, Wien: Kaiser Maximilian I. zu Pferd als hl. Georg, um 1522).

27 SMBPK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, Nr. 1827, Edmond Fleischhauer an Wilhelm von Bode, Colmar, 25. Februar 1887.



Abb. 3 Hans Daucher, Porträtmedaillon des Pfalzgrafen Philipp bei Rhein, 1522, Kalkstein, Dm. 14 cm, Br. 2,5 cm, Wittelsbacher Ausgleichsfonds, München

Jahresbericht sollte Fleischhauer erneut seinen Dank aussprechen.²⁸ Bode war ebenfalls dankbar, auf ein weiteres Medaillon Haus Dauchers hingewiesen worden zu sein, wie er in einem Nachtrag zu seinem Aufsatz im »Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen« festhielt.²⁹

Fleischhauer suchte den Kontakt zu dem Berliner Museumskollegen zu einem Zeitpunkt, als sich das politische Klima zwischen Elsaß-Lothringen und dem Reich verschlechterte. Die unter General Boulanger in Frankreich aufflammende Hoffnung auf Revanche griff in den späten 1880er Jahren auf

das Reichsland über und ließ einen Wiederanschluß an Frankreich nicht unmöglich erscheinen.³⁰ Als bei den im Februar 1887 angesetzten Reichstagswahlen die sogenannten Unionskandidaten, die für eine Wiedervereinigung mit Frankreich eintraten, die absolute Mehrheit im Reichsland davontrugen, wurde dies von der Regierung Elsaß-Lothringens, aber auch der Reichsregierung in Berlin, als ein deutliches Plebiszit gegen die Reichszugehörigkeit des neuen Landesteils gewertet.³¹

Eine erste Reaktion bestand in der Verschärfung der Sprachenpolitik.³² Die Schongauer-Gesell-

28 Société Schœngauer, Rapport N° 12, Assemblée générale du 22 mai 1887, Colmar 1887, S. 19.

29 Bode, Ein Altar in Kehlheimer Stein, 1887, S. 170.

30 Christian Felix, Alsace-Lorraine et Union Sacrée, Le Coteau 1991, S. 85–105.

31 Hermann Hiery, Reichstagswahlen im Reichsland. Ein Beitrag zur Landesgeschichte von Elsaß-Lothringen und zur Wahlgeschichte des Deutschen Reiches 1871–1918, (Beiträge zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien, Bd. 80), Düsseldorf 1986, S. 219–240, bes. S. 235–236. – Ders., Wahlen und Wahlverhalten im Reichsland Elsaß-Lothringen 1871–1914, in: Angelo Ara (Hrsg.),

Grenzregionen im Zeitalter der Nationalismen: Elsaß-Lothringen/Trient-Triest, 1870–1914, (Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient, Bd. 12), Berlin 1998, S. 71–89.

32 Frederic Hartweg, Die Sprachsituation in Elsaß-Lothringen zwischen 1870 und 1918, in: Beiträge zur Erforschung der deutschen Sprache, Bd. 7, 1987, S. 127ff. – Eva Rimmel, Sprachenpolitik im Deutschen Kaiserreich vor 1914. Regierungspolitik und veröffentlichte Meinung in Elsaß-Lothringen und den östlichen Provinzen Preußens (Münchner Studien zur neueren und neuesten Geschichte, Bd. 17), Frankfurt a. M. 1996, S. 161–163.

schaft wurde angewiesen, ab 1888 ihre Jahresberichte in deutscher Sprache zu verfassen.⁵³ Fleischhauer legte keinen Protest ein; vielmehr hielt er weiterhin mit Bedacht den Kontakt zu den deutschen Verwaltungsspitzen des Reichlandes und zu den reichsdeutschen Fachgenossen aufrecht. Daß er bereits im Jahresbericht vom Mai 1887 so deutlich den kollegialen Austausch mit Wilhelm von Bode herausstrich, könnte in der angespannten politischen Situation dazu gedient haben, die Reichstreue der Schongauer-Gesellschaft herauszustellen.

Als sich das politische Klima zu Beginn der 1890er Jahre wieder entspannte, sollte sich für die Schongauer-Gesellschaft Fleischhauers unaufdringliche Loyalität auszahlen: Ab 1891 durften die Jahresberichte in einer deutschen und in einer französischen Fassung erscheinen, und zwischen 1891 und 1893 unterstützte die Regierung Elsaß-Lothringens mit beträchtlichen finanziellen Mitteln die Einrichtung eines neuen geräumigen Museumsaals im gleichzeitig sanierten Nordflügel des Unterlindenklosters. Der Raum wurde zu Ehren des amtierenden Kaiserlichen Statthalters Chlodwig von Hohenlohe-Schillingsfürst »Hohenlohe-Saal« getauft.⁵⁴

DIE IDENTIFIZIERUNG EINES REMBRANDT-GEMÄLDES 1899/1900

Nach dem Tod Edmond Fleischhauers trat eine Stagnationsphase ein, die erst wieder um 1900 durch den unermüdlichen Einsatz von André Waltz überwunden werden konnte.⁵⁵ Waltz, der seit 1883 als Konservator am Museum tätig war und dieses Amt bis zum Ende des Ersten Weltkriegs innehaben sollte, setzte unter dem neuen Präsidenten Jean Baptiste Fleurent die aktive Museumsarbeit im Geiste Fleischhauers fort, wenn auch mit weniger diplomatischem Geschick. Auch er suchte beständig den Kontakt zu altdeutschen und ausländischen Kollegen, regte die vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Sammlungsbeständen an und arbeitete konsequent an einer Verbesserung der Präsentation der Werke.

Mit Wilhelm von Bode, der 1890 zum Direktor der Berliner Gemäldegalerie aufgestiegen war, trat das Colmarer Museum um die Jahrhundertwende erneut in Verbindung. Diesmal ging es um eine



Abb. 4 Ehemalige Postkarte des Unterlinden-Museums, um 1900: Rembrandt Harmensz van Rijn, Porträt einer Dame mit Schoßhund, um 1665, Öl auf Lwd., 81,5×64,1 cm, heute Art Gallery of Ontario, Toronto, Kanada; Privatsammlung Paul Brouland, Colmar

Expertise zu einem ungleich gewichtigeren Werk: ein Frauenporträt von der Hand Rembrandt van Rijns, das der mit Wilhelm von Bode befreundete niederländische Kenner Cornelius Hofstede de Groot in den Colmarer Sammlungen ausfindig gemacht hatte.

Der Verlauf dieser Entdeckung und die Rolle, die dabei Wilhelm von Bode, aber auch dem Chefrestaurator der Berliner Gemäldegalerie, Alois Hauser d. J., zukam, ist gut dokumentiert: 1900 gab André Waltz dazu einen Sonderdruck der Schongauer-Gesellschaft heraus, in dem als Anhang auch die Korrespondenz mit den beteiligten deutschen und niederländischen Institutionen publiziert wurde.⁵⁶ Das fragliche »Porträt einer jungen Dame mit Hund« befindet sich heute in Toronto in der Art Gallery of Ontario, nachdem es – worauf noch einzugehen sein wird – zusammen mit dem Daucher-Relief 1917 in München verkauft wurde (Abb. 4).⁵⁷

53 Schöngauer-Gesellschaft, Bericht No. 13, Generalversammlung vom 24. Juni 1888, Colmar 1888, S. 17.

54 Schöngauer-Gesellschaft, Berichte No. 17 u. 18, Generalversammlung vom 28. Mai 1895, Colmar 1888, S. 13f.

55 Zu André Waltz: Betz 1985, S. 120–122.

56 Museum der Stadt Colmar, Schongauer-Gesellschaft, Bericht

über ein Rembrandt zugeschriebenes Gemälde im Colmarer Museum, Colmar 1900.

57 Art Gallery of Ontario: Selected Works, Toronto 1990, S. 92–93. – Painting and Sculpture. Illustrations of selected paintings and sculpture from the collection, Toronto 1958, S. 24f.

Das Bild war 1842 unter dem Titel »Portrait einer jungen Dame in der Tracht aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts« von dem Colmarer Kunstmaler Henri Lebert zusammen mit vier anderen Werken den Städtischen Sammlungen vermacht worden.³⁸ Wie André Waltz in besagtem Sonderdruck mitteilt, hatten immer wieder einzelne Besucher die Vermutung geäußert, daß es sich bei dem Bild um ein Werk Rembrandts handeln könne, dabei aber diese Zuschreibung nie mit Bestimmtheit vorgebracht.³⁹ Erst der Besuch von Cornelius Hofstede de Groot am 6. Juli 1899 habe einen Durchbruch erbracht. Als Mitglied der wissenschaftlichen Kommission der umfangreichen Rembrandt-Ausstellung, die 1898 in Amsterdam stattgefunden hatte, habe Hofstede de Groot das Bild unzweideutig als ein Spätwerk Rembrandts erkannt. Er habe empfohlen, das durch Restaurierungen und schlechte Übermalungen in seiner Wirkung stark beeinträchtigte Gemälde nach Berlin zu schicken. Dort sollte es von Wilhelm von Bode, dem besten Kenner des Rembrandtschen Œuvres, beurteilt und durch Alois Hauser d. J., den Restaurator der Kgl. Gemäldegalerie, gereinigt werden.⁴⁰

Tatsächlich erfolgte schließlich im Juli 1899 die Entsendung des Gemäldes nach Berlin, wo es Bode trotz anfänglicher Irritationen als authentisches Gemälde Rembrandts anerkannte, das um 1662/65 entstanden sei.⁴¹ Die sich bis Dezember hinziehenden Restaurierungsarbeiten, die eine Rentoilage und eine Neurahmung einschlossen, wurden wie ursprünglich vorgesehen von dem vielbeschäftigten Alois Hauser d. J. ausgeführt (Abb. 5).⁴² Anfang 1900 konnte das Bild nach Rücksprache mit der Schongauer-Gesellschaft für acht Tage im Rembrandt-Saal der Berliner Gemäldegalerie ausgestellt werden.⁴³ Anschließend wanderte es nach Den Haag weiter, wo es bis Ende März in der dortigen Königlichen Gemäldegalerie im Mauritshuis gezeigt und von der holländischen Presse positiv aufgenommen wurde.⁴⁴ Auch in deutschen und französischen Blättern wurde die Entdeckung, Restau-



Abb. 5 Historische Fotografie: Alois Hauser d. J., Max J. Friedländer und Wilhelm von Bode (v.l.n.r.) in der Berliner Gemäldegalerie im Alten Museum, um 1900, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

rierung und Ausstellung des Bildes rege kommentiert.⁴⁵ »Le Journal« aus Paris berichte sogar über die angebliche Einsetzung einer zweiten Expertenkommission, die diesmal mehrheitlich aus Franzosen bestehen sollte.⁴⁶ Am 10. April 1900 traf das Rembrandt-Gemälde schließlich wieder wohlbehalten in Colmar ein.⁴⁷

Bode sollte das Werk in sein zwischen 1897 und 1905 zusammen mit Cornelius Hofstede de Groot publiziertes mehrbändiges Rembrandt-Werkverzeichnis aufnehmen, das auch in französischer und

38 Bericht über ein Rembrandt zugeschriebenes Gemälde, 1900, S. 7f.

39 Ebd., S. 8f.

40 Ebd., S. 9f.

41 Ebd., S. 10, 12f. u. 16.

42 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 4 A, Livres de caisse, Zweites Register, Eintragung vom 6. Januar 1900: »rentoilage [sic], nettoyage, etc., par le professeur Hauser, à Berlin, du portrait de femme attribué à Rembrandt: 416, 20 M.« – Zu Hauser siehe: Petra Mandt, Alois Hauser d. J. (1857–1919) und sein Manuskript »Über die Restauration von Gemälden«, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 9, 1995, S. 215–231.

43 Bericht über ein Rembrandt zugeschriebenes Gemälde, 1900, S. 10 u. S. 16.

44 Ebd., S. 10, 14 u. 21f.

45 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 25, Vente du

tableau de Rembrandt par la ville de Colmar 1900–1920, Frankfurter Zeitung, 1. Februar 1900, Nr. 51: Das Colmarer Museum tritt Falschmeldungen, deren zufolge das Rembrandt-Gemälde von der Kgl. Gemäldegalerie in Den Haag angekauft worden sei, mit der Bemerkung entgegen: »[...] nur wird es unserer Stadtverwaltung sicherlich niemals einfallen, diesen werthvollen Besitz zu verkaufen.« – Siehe ebd.: Straßburger Post, 5. Mai 1900, Nr. 578. – Express, 6. Mai 1900. – Straßburger Post, 12. Mai 1900, Nr. 410. – Kölner Zeitung, 20. August 1900, Nr. 753.

46 Ebd.: Le Journal, Paris, 7. Mai 1901.

47 Bericht über ein Rembrandt zugeschriebenes Gemälde, 1900, S. 11 u. S. 19–20. – Siehe auch das Colmarer Dankschreiben für die in Berlin bewerkstelligte Restaurierung: SMBPK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, Nr. 5744, André Waltz an Wilhelm von Bode, Colmar, 12. Mai 1900.

englischer Sprache erschien.⁴⁸ In dem 1902 vorgelegten siebten Band datierte er das Bild auf 1665 oder etwas später, eine Datierung, die von der heutigen Forschung beibehalten wird. Allerdings beschrieb er nun das Werk als eine unvollendete Arbeit des Meisters, die eventuell eine vorbereitende Studie darstelle.⁴⁹

Die Identifizierung eines Spätwerkes von Rembrandt van Rijn aus der Colmarer Sammlung erfolgte in einem Klima gesteigerter Rembrandtbegeisterung um die Jahrhundertwende. Zu dieser Zeit setzte eine vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk des niederländischen Meisters ein.⁵⁰ Höhepunkte dieses Prozesses markierten die umfangreiche Rembrandtretrospektive, die 1898 in Amsterdam abgehalten wurde, sowie die 1906 in zahlreichen europäischen Städten begangenen Feierlichkeiten zum dreihundertsten Geburtstag des Meisters.⁵¹ Nicht zuletzt durch die beständige Beschäftigung Wilhelm von Bodes mit dem Künstler wurde Berlin zu dieser Zeit ein Zentrum der Rembrandtforschung. Vor allem durch die Abfassung des schließlich auf neun Bände angewachsenen Werkverzeichnisses, das sich vornehmlich auf die Lösung von Zuschreibungsfragen beschränkte, sorgten Bode und Hofstede de Groot für eine Abkehr von einem allzu romantisch und ideologisch aufgeladenen Rembrandtbild.⁵²

Von diesen gesteigerten Bemühungen der kunsthistorischen Forschung um gesicherte Erkenntnisse zu Leben und Werk des Meisters profitierte das Colmarer Museum. Die Entdeckung und Zuschreibung eines Gemäldes des Colmarer Museums an den niederländischen Meister durch die international anerkannten Experten Cornelius Hofstede de Groot und Wilhelm von Bode war von hoher emanzipatorischer Wirkung für die örtlichen Museumsverantwortlichen. Erstmals wurde offensichtlich, daß sich unter den im Colmarer Museum befindlichen Gemälden nicht nur Hauptwerke der altdeut-

schen Malerschule und umfangreiche Bestände zeitgenössischer elsässischer Malerei befanden, sondern darüber hinaus auch Meisterwerke anderer gewichtiger europäischer Kunstepochen. Der aufwendige Sonderdruck dokumentiert den hohen Stellenwert, dem man von Colmarer Seite dieser Entdeckung beimaß. Waltz erkannte die Möglichkeit, dem Colmarer Museum über den Austausch mit großen, wissenschaftlich orientierten Museen in Berlin und Den Haag eine neue Ausrichtung zu geben. Erstmals gewann die Idee, daß das Colmarer Haus nicht nur ein bedeutendes kulturgeschichtliches Provinzmuseum, sondern ein internationales Kunstmuseum sein könne, Gestalt.

Ein solch tiefgreifender Wandel in der programmatischen Ausrichtung der Sammlung erforderte jedoch weitreichende Veränderungen in der musealen Präsentation und in der Sammeltätigkeit. Dazu war, wie sich André Waltz selbst eingestehen mußte, das Colmarer Museum nur sehr bedingt in der Lage: Geld- und Raummangel, aber auch die Selbstdefinition als elsässisches Provinzmuseum standen dem im Wege. Auf Hofstede de Groots Hinweis, das renovierte und neu gerahmte Bild müsse, um voll zur Wirkung zu kommen, an einer isolierten Stelle im Museum präsentiert und durch ein warmes, von Südwesten einfallendes Seitenlicht beleuchtet werden, konnte Waltz in seinem Abschlußbericht nur erwidern, daß man prüfen werden, in wie weit man diesen »wohlgemeinten Rath« befolgen könne.⁵³ Dennoch scheint nicht zuletzt die Entdeckung des Rembrandtgemäldes einen Erneuerungs- und Modernisierungsprozeß innerhalb des Colmarer Museums ausgelöst zu haben, der auf eine verbesserte Hängung, räumliche Verteilung und Beleuchtung der Werke abzielte. Die Umstellung des Isenheimer Altars, seit 1900 erwogen und im Sommer 1901 realisiert, wäre ohne die vorherige Entdeckung eines Rembrandt-Gemäldes in der Sammlung sicher nicht denkbar gewesen.

48 Hier die französische Ausgabe verwendet: *L'Œuvre complet de Rembrandt. Reproduction par l'héliogravure de tous les tableaux du maître accompagnée de leur histoire, de leur description et d'une étude biographique et critique par Wilhelm Bode [...] avec le concours de C[ornelius] Hofstede de Groot. Traduction par Auguste Marguillier*, 9 Bde., Paris 1897–1906.

49 Ebd., Bd. VII, S. 4 u. Nr. 491, S. 46f.

50 Johannes Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne: der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900* (Phil. Diss. Basel 1992), München 1996, S. 53–59.

51 Ebd., S. 53f.

52 Ebd., S. 40. – Noch wenige Jahre zuvor hatte das von Julius Langbehn 1890 in erster Auflage anonym herausgebrachte Buch »Rem-

brandt als Erzieher«, das von Wilhelm von Bode zunächst begrüßt worden war, den niederländischen Meister als Vorbild eines als spezifisch nordisch-germanisch erachteten Individualismus propagiert. Die positivistisch-quellenkritische Herangehensweise und die strikte Anwendung der kennerschaftlichen Methode der kunsthistorischen Rembrandtforschung erfolgten nicht zuletzt in Reaktion auf Langbehns äußerst erfolgreiche Schrift gesellschaftsreformatorischen Anspruchs. Wichtig ist hier neben dem Werkverzeichnis von Bode und Hofstede de Groot die Monographie von Carl Neumann geworden: *Rembrandt*, 2 Bde., Berlin, Stuttgart 1902, 3. umgearbeitete Auflage, München 1922.

53 Bericht über ein Rembrandt zugeschriebenes Gemälde, 1900, S. 11 u. 14.

DIE UMSTELLUNG DES ISENHEIMER ALTARS 1901

Im Sommer 1901 wurde eine Neuaufstellung des Isenheimer Altars in der Kapelle des Dominikanerinnen-Klosters vorgenommen.⁵⁴ Die zwei beidseitig bemalten Flügelpaare wurden in gestaffelter Folge auf hohen Sockeln in die Mitte des Chorraums vor dem im Chorraum stehenden Altarschrein gestellt, womit zum ersten Mal eine kompakte und symmetrische Präsentationsform der Altarflügel gefunden war. Ein Foto, das wahrscheinlich aus Anlaß der Umstellung im Sommer 1901 von der Tribüne am Westende der Klosterkirche aufgenommen wurde, zeigt die Gesamtwirkung des Ensembles (Abb. 6). Die damals gefundene Anordnungsweise bestimmt bis heute die Aufstellung dieses vielteiligen Werks im Musée d'Unterlinden (Abb. 7).

Diese veränderte Plazierung der verschiedenen Teile des seit der Französischen Revolution zerlegten Altars ging auf den aus Basel gebürtigen, um die Jahrhundertwende in Berlin als Privatdozenten tätigen Kunsthistoriker Heinrich Alfred Schmid zurück. Vorrangig ging es dabei um eine Verbesserung der Beleuchtung der Tafeln, die seit der Eröffnung des Museums 1853 bereits zweimal in Langhaus und Chorbereich der Klosterkirche umgestellt worden waren. Darüber hinaus aber wurde durch die schließlich gefundene Anordnung der Isenheimer Altar erstmals seit Einrichtung des Museums als das Hauptwerk der ganzen Sammlung im Chorraum des Klosters hervorgehoben.⁵⁵

Obwohl Wilhelm von Bode diese neue Komposition nicht mitbestimmt hat, erscheinen darin zentrale Anliegen der von ihm vorangetriebenen Museumsreform umgesetzt, wie er sie in Berlin schließlich in dem im Oktober 1904 eingeweihten Kaiser-Friedrich-Museum realisieren konnte. Schmid fungierte als Vermittler der neuesten museologischen Konzeptionen aus der Reichshauptstadt.

Nach der Rücksendung des restaurierten Rembrandt-Gemäldes waren die Colmarer Museums-

verantwortlichen für Beleuchtungs- und Aufstellungsfragen sensibilisiert. Daß Werke nach ihrer künstlerischen Qualität gestaffelt aufzustellen seien und dabei das Hauptwerk in der Mitte einer symmetrischen Werkanordnung zu plazieren sei, waren zentrale ästhetische Kriterien von Bodes neuem Hängungsprinzip, das über Schmid nun auch in Colmar Einzug hielt.

Heinrich Alfred Schmid (1865–1951), zwischen 1897 und 1901 Privatdozent in Berlin, wurde 1901 zum Kunstgeschichtsprofessor an der Universität Basel ernannt. 1904 folgte er schließlich einem Ruf nach Prag, um, mit einem Zwischenaufenthalt in Göttingen, erst wieder 1919 nach Basel zurückzukehren.⁵⁶ Grundlegend für die Grünewald-Forschung wurde Schmid's Untersuchung »Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald«, der er einen aufwendig produzierten Abbildungsteil in Quartformat begeben konnte. Darin wurde eine Rekonstruktion des Isenheimer Altars in seiner ursprünglichen Gesamterscheinung versucht (Abb. 8), die allerdings schon bald darauf von Wilhelm Vöge revidiert werden mußte.⁵⁷ Die Arbeiten zu Schmid's Buch gingen bis weit in die 1890er Jahre zurück; schließlich hatte sich die Fertigstellung der Monographie bis 1911 hingezogen und war nur durch großzügige finanzielle Unterstützung von seiten des oberelsässischen Bezirkspräsidiums, der Stadt Colmar und des Kaiserlichen Ministeriums für Elsaß-Lothringen möglich geworden.⁵⁸

Ein Schreiben Schmid's an André Waltz vom 21. Juni 1900 gibt erstmals einen Hinweis darauf, daß der Schweizer Kunsthistoriker schon seit längerem während seiner Studienaufenthalte in Colmar eine Zusammenziehung der Altartafeln in die Mitte des Chores vorgeschlagen hatte.⁵⁹ Seit ihrer letzten Umstellung 1889 waren die Tafeln zwar schon quer zur Hauptachse des Chores aufgestellt worden, aber noch entlang der Seitenwände desselben. In einem ausführlichen Bericht an den Bürgermeister äußerte sich André Waltz unter anderem zu Schmid's Umstellungsvorschlägen und stimmte mit dem Berliner Privatdezenten darin überein, »dass

54 Zur Provenienzenzgeschichte des Altars: Pantxika Béguerie, Georges Bischoff, *Grünewald, le maître d'Issenheim*, Tournai 1996, S. 15–59.

55 Zu der rezeptionsgeschichtlichen Frage, wie in der kunsthistorischen Forschung die Kunst Matthias Grünewalds seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts allmählich höher bewertet wurde als die Kunst Martin Schongauers, desjenigen Künstlers, der namentlich für die das Museum bis heute betreibende Gesellschaft gewesen war: François-René Martin, *Une critique agonistique. Schongauer et Grünewald en France, entre 1840 et 1914*, in: *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, hrsg. v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaehtgens, (Passagen-Passages, Bd. 6), Paris 2003, S. 57–84.

56 Art.: Heinrich Alfred Schmid, in: *Deutsche Biographische Enzy-*

klopädie (DBE), hrsg. v. Walther Killy u. Rudolf Vierhaus, Bd. 8, München u. a. 1998, S. 702.

57 Zur Abbildung: Heinrich Alfred Schmid, *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, 2 Teile, Straßburg 1907 u. 1911, Erster Teil, Tafel 7. – Siehe auch: ders., *Zwei wiedergefundene Figuren vom Isenheimer Hochaltar*, in: *Straßburger Post*, Nr. 64, 18. Januar 1912. – Wilhelm Vöge, *Über Nicolaus Gerhaert und Nicolaus von Hagenau*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst N.F.* 24, 1913, H. 5, S. 97–108, bes. S. 105–107.

58 Siehe: Schmid 1911, Vorwort, o. S.

59 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 22, *Retable d'Issenheim*, Heinrich Alfred Schmid an André Waltz, Berlin, 21. Juni 1900.



Abb. 6 Fotografie des Inneren der Klosterkirche mit der neuen Aufstellung des Isenheimer Altars, Sommer 1901, Archiv des Musée d'Unterlinden, Colmar

unsere Isenheimer Altarbilder im Museumslocal schlecht ausgestellt sind und eines besseren Lichtes bedürfen«. Den Vorschlag Georg Dehios, den Altar auf der Tribüne im Westen der Kapelle aufzustellen, lehnte Waltz ab und bevorzugte eine rekonstruktive Zusammenstellung des Altars, wie sie Schmid gerade auszuarbeiten im Begriff wäre.⁶⁰

Nach einem weiteren Studienaufenthalt Schmid's im Sommer 1900 wurden allerdings noch keine Entscheidungen gefällt. Erst am 18. Februar 1901 nahm André Waltz in einem weiteren Bericht an den Bürgermeister nochmals zu der Angelegenheit Stellung.⁶¹ Die Lichtverhältnisse in der Klosterkirche seien schwierig, da nur von einer Seite durch die hohen schmalen Fenster Licht einfiel. Zu Schmid's Vorschlägen heißt es:

»Auch mit Herrn Privatdozenten Dr. Schmid, der sich zur Zeit mit einer Monographie über Matthias Grünewald beschäftigt, habe ich, als er letzten Sommer hier war, die Frage der besseren Aufstellung dieser Gemälde, die er in einem seiner Briefe

berührte, besprochen. An Ort und Stelle erkannte auch er die Schwierigkeit einer ganz günstigen Aufstellung der zwei Flügel, rieth mir aber doch, die zwei Flügelpaare parallel [sic] hintereinander in der Mitte des Chors, also vor dem Altar, aufzustellen; mit der Genehmigung unseres Präsidenten, Herrn Fleurent, wollte ich auch Herrn Schmid's Rath Folge geben.«⁶²

Wie André Waltz weiter ausführt, hatte man diese Art der auf das Chorhaupt ausgerichteten, gestaffelten Aufstellung der Altarflügel vor dem Schrein bereits früher einmal probiert, dann aber wieder verworfen, da der Gesamteindruck des Altars dadurch beeinträchtigt worden sei:

»Die mehrerwähnten Bilder könnten, wie gesagt, durch die Aufstellung im Sinne des Hrn. Dr. Schmid wohl ein besseres Licht erhalten, ich möchte aber nicht unterlassen, zu bemerken, dass früher schon, nach der Gründung des Unterlinden-Museums eine derartige Aufstellung versucht, jedoch nicht beibehalten wurde, weil dadurch der den

60 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 22, Retable d'Issenheim, André Waltz an den Bürgermeister Auguste Riegert, Colmar, 14. Juli 1900.

61 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 22, Retable

d'Issenheim, André Waltz an den Bürgermeister Auguste Riegert, Colmar, 18. Februar 1901; derselbe Bericht auch in: ADHR, 8 AL 1/10250.

62 Ebd.

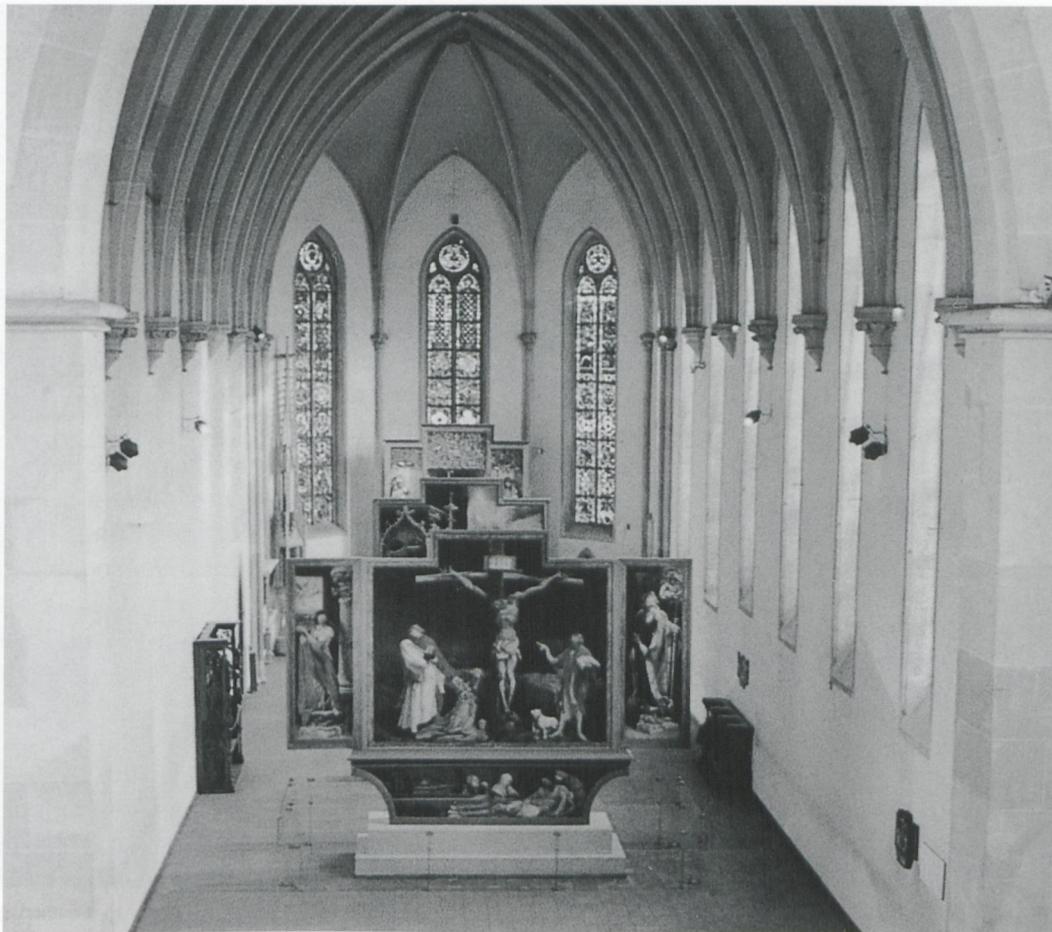


Abb. 7 Fotografie der heutigen Aufstellung des Isenheimer Altars in der Klosterkapelle

Besucher angenehm überraschende, wundervolle Ueberblick gegen den Altar weggefallen wäre.«⁶³

Tatsächlich hatte man 1869 den Altarschrein von der südlichen Chorwand ins Chorhaupt gestellt, wo seit der Eröffnung des Museums im Jahr 1853 ein Gipsabguß des »Laokoon« gestanden hatte (Abb. 2).⁶⁴ Die seit 1853 parallel zur Hauptachse der Klosterkirche, vom Chor aus gesehen, weiter hinten im Langhaus aufgestellten Altarflügel hatte man erstmals 1869 auf niedrigen Postamenten in der Mitte des Chores vor dem Schrein plaziert, wie aus Charles Goutzwillers Museumsführer von 1875 hervorgeht:

»Un remaniement heureux, opéré par la Société Schongauer, en 1869, a groupé dans le chœur toutes les œuvres remontant au XV^e et au XVI^e siècle, en donnant les places d'honneur aux tableaux de Martin Schongauer. Tous les panneaux, peints des deux côtés, ont été détachés du mur et placés sur des

socles, à peu de distance du sol. Cette disposition permet aux visiteurs de circuler autour de chaque panneau et d'examiner, sous un jour convenable, la face et le revers. Le magnifique maître-autel de l'église des Antonites d'Issenheim est placé au fond de l'abside comme un centre d'attraction autour duquel rayonne ce peuple d'images sorti des anciens sanctuaires chrétiens, et qui semble avoir été réveillé par une baguette magique pour revivre en plein XIX^e siècle dans le sanctuaire transformé des Unterlinden.«⁶⁵

Die Aufstellung von 1869 wurde allerdings – wie es Waltz in seinem Bericht vom 18. Februar 1901 erwähnt – wieder verworfen, um den Blick auf den Altarschrein freizumachen. Diese zweite Umstellung der Tafeln erfolgte wahrscheinlich 1889, als man das seit der Revolution verlorene spätgotische Rankenwerk am skulptierten Altarschrein ergänzte.⁶⁶ Um eine bessere Sicht auf den renovierten

63 Ebd.

64 Der Aufsatz von Christian Heck, *Les présentations du Retable d'Issenheim*, in: Christian Heck, Roland Recht, *Le Retable d'Issenheim avant Grünewald. Les sculptures de Nicolas de Haguenau*, Colmar 1987, S. 11–35, stellt eine erste Untersuchung zum Thema dar, ist aber in vielen Punkten ungenau und übersieht wichtige

Quellen. So behauptet Heck, S. 17, der Altarschrein sei erst 1884 ins Chorhaupt gestellt worden, obwohl dies bereits 1869 geschah, wie nachfolgend gezeigt wird.

65 Charles Goutzwiller, *Le Musée de Colmar, Martin Schongauer et son École*, Notes sur l'art ancien en Alsace et sur les œuvres d'artistes alsaciens modernes, deuxième éd., Colmar 1875, S. 6.

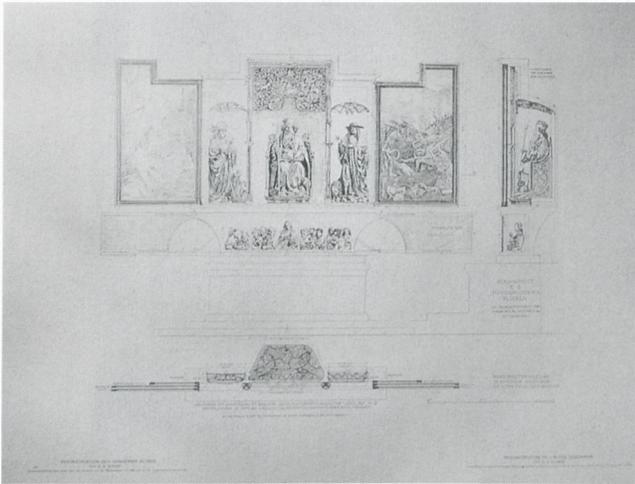


Abb. 8 Heinrich Alfred Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, 2 Teile, Straßburg 1907–11, Erster Teil, Tafel 7: Rekonstruktion des Isenheimer Altars von H. A. Schmid. Zusammenstellung aller Teile im Zustand vor der Restaurierung von 1889 und in der ursprünglichen Anordnung

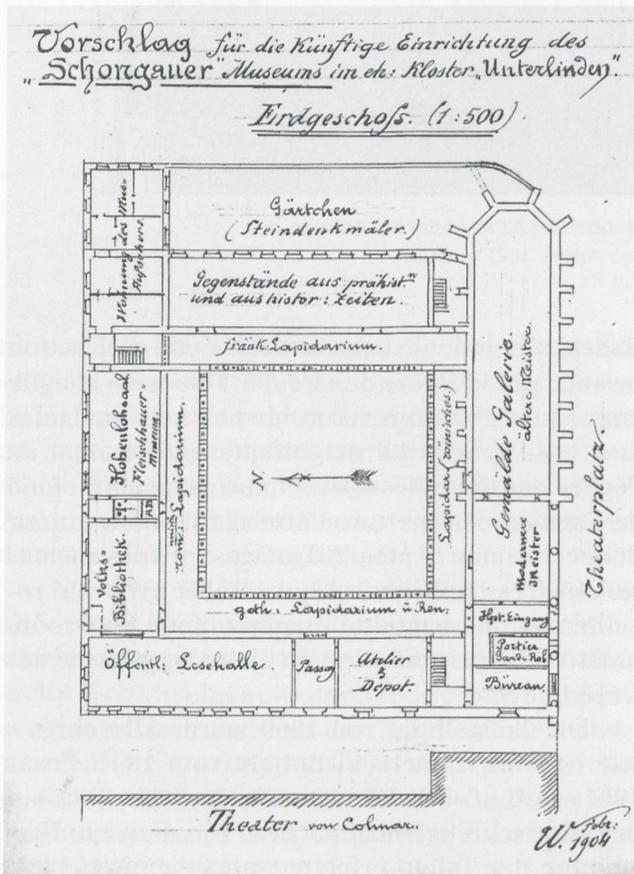


Abb. 9 Charles Winckler: »Vorschlag für die Künftige Einrichtung des »Schongauer Museums im eh[emaligen] Kloster Unterlinden«, Erdgeschoss, Maßstab 1:500, sign. u. r. W. Febr. 1904, AMC

66 Zu diesen Ergänzungen: Hecht 1987, S. 22–24.

67 Bericht des Präsidenten über die Thätigkeit des Ausschusses der Schongauer-Gesellschaft während der Jahrgänge 1895–1902; Rapport du président sur les opérations du comité de la Société Schoengauer pendant les années 1895–1902, Colmar [1903], S. 77.

68 Ebd., S. 77.

Altarschrein zu erhalten, wurden die bemalten Flügel aus der Mitte des Chorraums wieder an die Seitenwände geschoben und dort auf ihren niedrigen Postamenten senkrecht zur Wand aufgestellt.

Auf die schließlich im Sommer 1901 auf Anregung Schmidts realisierte dritte Umstellung der Tafeln ging rückblickend Jean-Baptiste Fleurent, Präsident der Schongauer-Gesellschaft, in seinem publizierten Tätigkeitsbericht für die Jahre 1895 bis 1902 ausführlich ein:

»On sait que ces panneaux étaient jusqu'ici placés en travers à l'entrée du chœur. Mais l'éclairage était tout à fait insuffisant et ne permettait même pas, par un temps clair, de bien voir et d'étudier ces œuvres d'art qui ont attirés déjà si souvent et surtout dans les derniers temps l'admiration de tous les connaisseurs. En conséquence, ils ont été placés l'un derrière l'autre dans le chœur où ils reçoivent par tous les temps une lumière tout-à-fait suffisante et peuvent être aisément vus des deux côtés.«⁶⁷

Wie Fleurent weiter ausführt, wurden zusammen mit dem Isenheimer Altar auch die zahlreichen anderen doppelseitigen Tafelbilder der Sammlung – etwa der Dominikaneraltar aus der Werkstatt Schongauers oder die Reste des Hochaltars aus dem Colmarer St. Martinsmünster von Caspar Isenmann – quer zu den Seitenwänden der Kapelle hintereinander gestaffelt aufgestellt, um deren beidseitige Betrachtung zu ermöglichen.⁶⁸ Damit war eine symmetrische Anordnung der Bilder innerhalb des Kirchenraumes unter weitgehender Beschränkung auf Werke der altdeutschen Malerei und besonderer Hervorhebung des Grünewaldschen Altars gegeben. Die modernen Gemälde wurden unterhalb der Tribüne im Westen der Kapelle untergebracht, während der langgestreckte Ostteil derselben den alten Meistern vorbehalten blieb (Abb. 9).⁶⁹ Durch die veränderte Inszenierung wurde der Isenheimer Altar sowohl in seinem ehemaligen Aufbau als auch seiner einstigen liturgischen Funktion besser faßbar. Aber auch der Chorraum gewann einen stärkeren sakralen Charakter. Kirche und Altar wurden funktional aufeinander abgestimmt.

Nicht zuletzt durch das persönliche Engagement von André Waltz als dem verantwortlichen Konservator der Städtischen Sammlungen hatte die Museumsarbeit um die Jahrhundertwende einen neuerlichen Aufschwung erfahren. Die Überfrachtung der Kapelle mit Gemälden unterschiedlichster

69 Vgl. den die neue Sammlungsaufteilung widerspiegelnden Grundriß der Klosteranlage: AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 16, Plans dressés par Mr. Winkler en 1904, Vorschlag für die Künftige Einrichtung des »Schongauer Museums im eh[emaligen] Kloster Unterlinden«. Maßstab 1:500, sign. u. r. W. Febr. 1904.

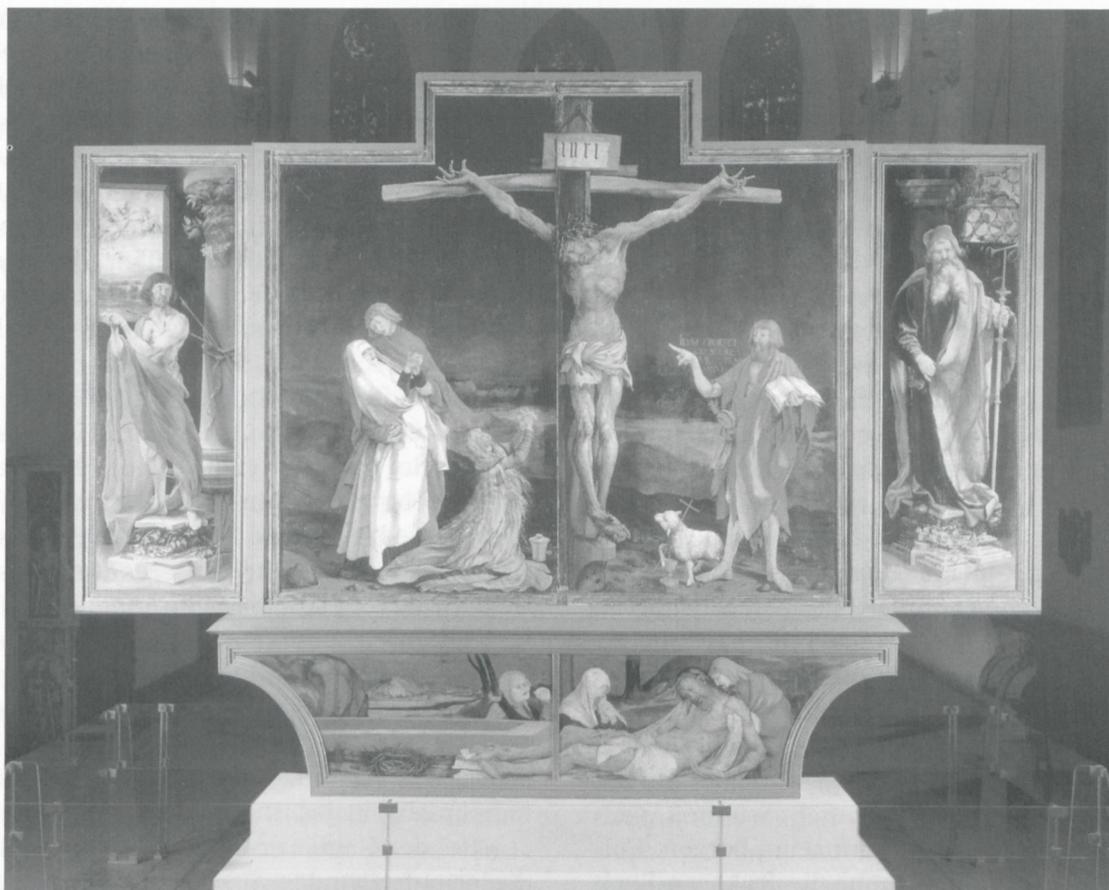


Abb. 10 Matthias Grünewald, Kreuzigung des Isenheimer Altars, um 1510–16, Mischtechnik auf Holz, jede Tafel 292×167 cm, Colmar, Musée d'Unterlinden

Kunstepochen war deutlich abgemildert worden. In der nun symmetrischen Hängung, der Konzentration auf ein zentrales Meisterwerk, der Vermeidung der Überfüllung und der schärferen Trennung nach Epochen und Kunstgattungen wird man einen Reflex auf die in Berlin von Wilhelm von Bode eingeleitete Museumsreform erblicken dürfen – vermittelt durch den um diese Zeit in Berlin und Colmar tätigen Schweizer Heinrich Alfred Schmid.⁷⁰

DER SKANDAL UM DIE REINIGUNG DES ISENHEIMER ALTARS 1903

Wilhelm von Bode wurde erneut im Sommer 1903 von Seiten des Colmarer Museums um Hilfe gebeten und bei einem Streit um das angemessene Vorgehen bei der Reinigung einiger Tafeln des Isenheimer Altars als Schiedsrichter angerufen. Die Museumsleitung hatte im Winter 1902/03 die Kreuzigung (Abb. 10) sowie die beiden auf der Rückseite derselben befindlichen Darstellungen der Verkün-

digung und Auferstehung reinigen lassen. Entgegen den eigenen früheren Verlautbarungen hatte sie dazu aber nicht den Rat eines international ausgewiesenen Restaurators oder Museumsleiters eingeholt, sondern auf einen örtlichen Maler namens Schultis aus Freiburg i. Br. zurückgegriffen. Schultis hatte, wie sich schließlich herausstellen sollte, in dilettantischer, aber für die Werke keineswegs schädlicher Weise den alten Firnis sehr ungleichmäßig abgenommen, so daß unter dem neuen Firnisüberzug die Tafeln fleckig und in ihrer farblichen Gesamtwirkung beeinträchtigt erscheinen mußten. Der sich bis Juli 1903 hinziehende Skandal offenbart in signifikanter Weise die Zerrissenheit des Colmarer Museums, das sich in diesen Jahren als eigenständige und kompetente Institution innerhalb der deutschen Museumslandschaft zu etablieren suchte, dazu aber auf den Rat und die Hilfe der reichsdeutschen Fachkollegen angewiesen blieb.

Ernst Grosse (1862–1927), ab 1894 Professor der Ethnologie in Freiburg i. Br. und ehrenamtlicher Leiter der dortigen Städtischen Kunstsammlungen, hatte bei einem Besuch im März 1903 Anstoß an der seiner Ansicht nach selbstherrlich durchgeführten

⁷⁰ Siehe zur Berliner Inszenierungspraxis Bodes: Joachimides 1995, S. 142–156. – Ders. 2001, S. 81–95. – Gaeltgens 1992, S. 44–51.

Reinigung des Altars genommen.⁷¹ Die Angelegenheit zog immer weitere Kreise, als Grosse seine Bedenken über die vorgenommenen Maßnahmen am Isenheimer Altar Wilhelm von Bode mitteilte. Dieser bat daraufhin den Kaiserlichen Bezirkspräsidenten des Oberelsaß, Alexander Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürst, vor Ort den gereinigten Altar in Augenschein zu nehmen. Der Bezirkspräsident riet zu einer Beurteilung des Altars durch den Berliner Chefrestaurator Alois Hauser d. J.⁷² André Waltz wandte sich daraufhin am 8. April in einem ausführlichen Schreiben persönlich an Wilhelm von Bode und betonte, daß man lediglich eine behutsame Reinigung und keine tiefgreifende Restaurierung, wie von Grosse behauptet, vorgenommen habe. Auf einen örtlichen Restaurator habe man deswegen zurückgegriffen, weil man diesen besser kontrollieren und überwachen konnte als eine internationale Koryphäe.⁷³ Wie tief sich Waltz von der Arroganz verletzt fühlte, mit der das Colmarer Museum von einem reichsdeutschen Kunsthistoriker zurechtgewiesen wurde, zeigen seine weiteren Ausführungen:

»Er [Grosse] scheint überhaupt von der Auffassung auszugehen, als ob wir nicht wüssten, welchen Schatz wir in unserem Museum bergen. Colmar ist denn doch nicht mehr die Irokesen-Stadt Voltaires; auch hier gibt es Leute, die sich mit Grünewald beschäftigt haben, die wissen, wie hoch man seine Gemälde zu schätzen hat und die nicht auf den Freiburger Import angewiesen sind, um zu wissen, wie viel Schönheit in demselben ist. Wir haben die Gemälde nicht als bierehrliche Philister behandelt, die den Kunstwerth nach der Elle und nach dem Glanze messen und ein Gemälde schön finden, wenn es tüchtig lackiert ist.«⁷⁴

Waltz beharrte gegenüber von Bode auf der eigenständigen Fachkompetenz des Colmarer Museums, rief aber gleichzeitig den Berliner Galerie-direktor auf, als unparteiische Autorität das Colma-

rer Vorgehen zu sanktionieren. Wilhelm von Bode nahm die Eingriffe am Isenheimer Altar sehr ernst und entschloß sich, dem Rat Hohenlohe-Schillingsfürsts folgend, Hauser mit Zustimmung des Colmarer Museums ins Elsaß zu schicken.⁷⁵ Das Gutachten des Berliner Experten, das Mitte Juli 1903 vorlag, vermochte die erhitzten Gemüter zu beruhigen und ließ alle Befürchtungen über eine eventuelle Beschädigung der Tafeln unbegründet erscheinen: Lediglich durch eine ungleichmäßige Abnahme der alten Firnissschichten sei jener monierte fleckige Gesamteindruck der Tafeln entstanden.⁷⁶

In seinem abschließenden Brief in dieser Sache an Wilhelm von Bode vom 28. Juli 1903 wies André Waltz nochmals die von Grosse erhobenen Vorwürfe entschieden zurück und lud Bode ein, sich »die stimmungsvollen Räume unseres Museums und die Grünewald'schen Bilder in ihrer neuen Aufstellung und alten Farbenpracht« anzusehen.⁷⁷ Bode antwortete tags darauf mit einem betont freundlichen und beschwichtigenden Brief an die Colmarer Museumsleitung, in dem er die Mitteilungen Hausers referierte: »Verputzt habe Ihr Restaurator überhaupt nichts u. das ist die Hauptsache.«⁷⁸

Bei der Colmarer Museumsleitung blieb nach dieser aufreibenden Auseinandersetzung mit Kollegen in Freiburg und Berlin, die sogar den Bezirkspräsidenten einbezogen hatte, ein Unbehagen zurück. Der Vorwurf des Unvermögens und des Provinzialismus im Umgang mit Meisterwerken von Weltrang weckte Vorbehalte gegenüber den reichsdeutschen Kollegen. Hinzu kam noch der Umstand, daß Ende Juli 1903 die Tafel mit der Darstellung der »Versuchung des hl. Antonius« beschädigt wurde, als Heinrich Alfred Schmid sie ins Freie transportieren wollte, um sie für seine Veröffentlichung fotografieren zu lassen.⁷⁹ Das Vertrauen in die deutschen Kollegen war, trotz aller vorausgegangenen guten Kooperation, gestört. In den im Sommer 1905

71 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 26, Nettoyage des tableaux de Grünewald, André Waltz an Schultis, Colmar, 12. März 1903; Ernst Grosse an die Colmarer Museumsleitung, Freiburg i. Br., 14. März 1903. – Zu Grosse: Neue Deutsche Biographie, hrsg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 7, Berlin 1966, S. 148f. – Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), hrsg. v. Walther Killy, Bd. 4, München u. a. 1996, S. 194.

72 SMBPK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, Nr. 2604, Alexander Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürst an Wilhelm von Bode, Colmar, 4. April 1903.

73 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 22, Retable d'Issenheim, André Waltz an Wilhelm von Bode, Colmar, 8. April 1903.

74 Ebd.

75 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 26, Nettoyage des tableaux de Grünewald, André Waltz an Wilhelm von Bode, Colmar, 25. Mai 1903.

76 Ebd., Alois Hauser an André Waltz, Berlin, 14. Juli 1903, mit zwei Beilagen. – Gedruckter Anhang zu den Mitteilungen der Schongauer Gesellschaft 1893–1902.

77 SMBPK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, Nr. 5744, André Waltz an Wilhelm von Bode, Colmar 28. Juli 1903.

78 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 26, Nettoyage des tableaux de Grünewald, Wilhelm von Bode an André Waltz, Berlin, 29. Juli 1903.

79 Die Außenaufnahmen für Schmid's Publikation wurde im Juli 1905 durchgeführt. Als die Tafeln zum Fotografieren in den Kreuzgang verbracht werden sollten, geschah ein Unglück. Die Tafel mit der Darstellung der Versuchung des hl. Antonius schlug mit der Schmalseite auf den Boden auf, wodurch sie entlang einer alten Fuge über ihre ganze Höhe gespalten wurde. Schultis wurde mit den notwendigen Retuschen beauftragt. In einem Schreiben vom 5. August 1903 stellte der Colmarer Bürgermeister die angefallenen Kosten Heinrich Alfred Schmid in Rechnung (AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 26, Nettoyage des tableaux de Grünewald, A. Riegert an H. A. Schmid, Colmar, 5. August 1903). Kurz darauf entschuldigte sich Schmid beim Bürgermeister für den Unfall, dessen Hergang er ausführlich darlegt (AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 22, Retable d'Issenheim, H. A. Schmid an A. Riegert, Basel, 11. August 1903).

ausgetragenen Auseinandersetzungen um den adäquaten restauratorischen Umgang mit einem der Hauptwerke der Colmarer Sammlung wird einer der Ursprünge für die am Ende des Ersten Weltkriegs von französischer Seite geäußerten Vorbehalte gegen die deutsche Restaurierungspraxis zu suchen sein, auf die an anderer Stelle noch zurückzukommen sein wird.

BODES BESUCH 1907

Für Wilhelm von Bode stand das Colmarer Museum nicht im Mittelpunkt seiner kunstpolitischen Bemühungen im Reichsland, sondern der Wiederaufbau des Straßburger Museums. Darin ging er mit der Reichsleitung konform, für die der Ausbau der Hauptstadt Elsaß-Lothringens Vorrang vor der Unterstützung der Provinzstädte im Reichsland hatte: weder Kaiser Wilhelm I. noch sein Enkel Wilhelm II. sollten das Colmarer Museum jemals offiziell besuchen, obwohl sie häufig im Reichsland weilten.⁸⁰

Bode hat in seinen Lebenserinnerungen festgehalten, wie er im Auftrag des Statthalters Chlodwig von Hohenlohe-Schillingsfürst seit 1889 den Ankauf einer repräsentativen Anzahl älterer Gemälde zum Wiederaufbau des Straßburger Museums betrieb, dessen Bestände bei der Beschießung der Stadt am 24. August 1870 in der sogenannten »Aubette« verbrannt waren.⁸¹ Doch hat Wilhelm von Bode, wie dargelegt, neben der schwerpunktmäßigen Förderung Straßburgs, auch das in kulturpolitischer Hinsicht etwas abseits gelegene Colmarer Museum über viele Jahre wohlwollend unterstützt.

In seinen Lebenserinnerungen findet sich allerdings nur ein einziger Hinweis auf einen Colmarer Aufenthalt, nämlich für das Jahr 1907: »Auch vom Kunsthistorischen Kongreß hatte ich einen kleinen Ausflug nach Italien gemacht, namentlich,

um die Retrospektive Ausstellung in Perugia zu sehen. Den Weg hatte ich über Straßburg nach Colmar genommen, um die Grünewalds einmal wiederzusehen [...].«⁸² Tatsächlich hatte Bode an dem vom 25. bis 26. September 1907 in Darmstadt abgehaltenen VIII. Internationalen Kunsthistorischen Kongreß teilgenommen.⁸³ Nähere Hinweise über Bodes Reise nach Perugia über Straßburg und Colmar liefern die knappen, auf Ortsangaben beschränkten Eintragungen Bodes in seinem Taschenkalender von 1907. Am 26. September reiste er von Darmstadt über Straßburg nach Colmar, um bereits am nächsten Tag in Basel einzutreffen.⁸⁴ Am 28. September war Bode schon in Mailand und fuhr von dort weiter nach Perugia, um sich die »Mostra di antica arte Umbra« anzuschauen.⁸⁵ Der in den Lebenserinnerungen erwähnte Aufenthalt im Unterlinden-Kloster fand also am 26. September 1907 statt und blieb auf wenige Nachmittagsstunden beschränkt.

Doch muß diesem Besuch bereits ein anderer vorausgegangen sein, spricht Bode doch davon, daß er nach Straßburg und Colmar gefahren sei, »um die Grünewalds einmal wiederzusehen«. Hinweise auf solche früheren Aufenthalte Bodes in Colmar sind allerdings äußerst spärlich. In seinem Briefwechsel mit André Waltz im Zuge der Identifizierung des Rembrandt-Gemäldes hatte Bode in einem Schreiben vom 15. Juli 1899 geäußert, daß er seit dreißig Jahren nicht mehr in Colmar gewesen sei.⁸⁶ Nach dem Skandal um die Reinigung des Isenheimer Altars hatte Bode im Juli 1903 in einem weiteren Brief an Waltz erneut seiner Hoffnung Ausdruck gegeben, einmal persönlich nach Colmar kommen zu können, nachdem er schon lange nicht mehr dort gewesen sei.⁸⁷ Für den Zeitraum zwischen Juli 1903 und September 1907 ist in Bodes Taschenkalendern allerdings nur ein einziger Hinweis auf einen Tagesaufenthalt in Straßburg und anschließend in Freiburg und Basel im April 1906 zu finden.⁸⁸ Ob er im Zuge dieses Straßburg-Aufenthalts bei seiner Wei-

80 Lediglich Wilhelm II. hat Colmar 1908 einmal offiziell besucht, ist dabei aber nicht ins Museum gekommen. Siehe: Alexander von Hohenlohe, *Aus meinem Leben*, Frankfurt a. M. 1925, S. 142f. – Die Reden Kaiser Wilhelm II. 1888–1912, 4 Teile, hrsg. v. Johann Penzler [Teil 4 v. Bogdan Krieger], Leipzig 1897–1915, Teil 4, S. 127–129; Rede im Colmarer Rathaus vom 11. September 1908.

81 Bode 1997, Bd. I, S. 202–205. Siehe dazu auch: Baensch 2000, S. 58–45.

82 Bode 1997, Bd. I, S. 542.

83 Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VIII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in Darmstadt, 25.–26. September 1907, Leipzig 1907, S. 5; Wilhelm von Bode unter dem Mitgliedern und Teilnehmern am Kongreß angeführt.

84 SMBPK, Zentralarchiv, NL Bode, Tage- und Notizbuch 1907, Bd. 5, Juli–Sept. 1907 (Findbuch-Nr. 158), S. 284–286, Eintragungen vom 25., 26. u. 27. September 1907.

85 Ebd., S. 287; Eintragung vom 28. September 1907; vgl.: Angelo

Lupattelli, *Mostra di antica arte Umbra in Perugia*, Rom 1907.

86 Bericht über ein Rembrandt zugeschriebenes Gemälde, 1900, S. 12: »Seit Jahren hatte ich Ihr Museum, das ich seit 30 Jahren nicht mehr sah, wieder sehen wollen; aber seit 5 Jahren hindert mich eine tückische Krankheit an Allem! Nicht einmal die Ausstellung der Strassburger Galerie, die ich zusammenbringen durfte, habe ich machen können.«

87 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 26, Nettoyage des tableaux de Grünewald, Wilhelm von Bode an André Waltz, Berlin, 29. Juli 1905. Siehe ergänzend die entsprechende Einladung durch Waltz in seinem Dankeschreiben an Bode: SMBPK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, Nr. 5744, André Waltz an Wilhelm von Bode, Colmar, 28. Juli 1905.

88 SMBPK, Zentralarchiv, NL Bode, Tage- und Notizbuch 1906, Bd. 2, April–Juni 1906 (Findbuch-Nr. 155), S. 105–107, Eintragung vom 6. April: »Straß[ur]g – Freib[ur]g«, vom 7. April: »Freib[ur]g« u. vom 8. April: »Basel«.

terreise nach Freiburg über Colmar gekommen ist, muß dahingestellt bleiben. Wahrscheinlich ging Bodes letzter längerer Besuch des Unterlinden-Museums auf die 1870er oder frühen 1880er Jahre zurück, als er zur Vorbereitung seines schließlich zwischen 1885 und 1887 verfaßten Buches »Geschichte der deutschen Plastik« das Elsaß bereist haben wird.⁸⁹

Wilhelm von Bode pflegte in den Vorkriegsjahren weiterhin den Kontakt mit dem Colmarer Museum. Anfang 1909 wurde leihweise das Kalksteinmedaillon, das dank der Forschungen von Bodes einst Hans Daucher zugeschrieben worden war, nach Berlin geschickt, damit es dort mit einem im Kunsthandel erstandenen Gegenstück verglichen werden konnte, das Ottheinrich, den älteren Bruder Pfalzgraf Philipps, zeigte. Das Berliner Ottheinrich-Medaillon stellte sich aber aufgrund dieser Gegenüberstellung als eine moderne Fälschung heraus.⁹⁰ Mehr als zwanzig Jahre nach seiner Identifizierung hatte also das Daucher-Relief erneut zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Colmar und Berlin beigetragen. Mit dem Ersten Weltkrieg sollte allerdings dieser anhaltende, freundschaftlich-kolle-giale Dialog sein Ende finden.

DER AUSBRUCH DES KRIEGS UND DIE VERBRINGUNG DER COLMARER WERKE NACH MÜNCHEN 1917

Mit dem Ausbruch des Krieges im August 1914 kam die Museumsarbeit in Colmar zum Erliegen. Das Museum wurde für das Publikum geschlossen, die wichtigsten Kunstschatze in die örtliche Sparkasse ausgelagert und das Klostergebäude zur zivilen und militärischen Nutzung freigegeben.⁹¹ Die Aufsicht über die Kunstsammlungen oblag dem kurz vor

Kriegsbeginn eingesetzten Bürgermeister Friedrich Diefenbach; offiziell erhielt die Schongauer-Gesellschaft, wie alle anderen Vereine und Verbände des Reichslands, Versammlungsverbot. Allerdings wurde der Vorstand der Schongauer-Gesellschaft vom Bürgermeister in alle die Colmarer Sammlungsbestände betreffenden Entscheidungsprozesse mit einbezogen.⁹²

Spätestens mit dem Winter 1916/17 stand fest, daß die von weiten Teilen der militärischen Führung angenommene und gegenüber der Bevölkerung vertretene Ansicht, der Krieg werde schnell zu beenden sein, nicht mehr aufrecht zu erhalten war. Das machte die Organisation und Koordination von Kunstschutzmaßnahmen nicht nur in den besetzten Gebieten in Belgien und Nordfrankreich, sondern auch in den frontnahen Abschnitten in Elsaß-Lothringen notwendig.⁹³ Die Rufe nach einer Verbringung des Isenheimer Altars als dem Hauptwerk des Colmarer Museums ins Reichsinnere mehrten sich.

Berlin unternahm im Februar 1916 einen ersten Vorstoß in diese Richtung. Die Kommission für die Große Berliner Kunstausstellung wandte sich mit der Bitte an die Direktion des Städtischen Museums in Colmar, den Isenheimer Altar leihweise für die von Mai bis September in der Reichshauptstadt abzuhaltende Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Offen wurde ausgesprochen, daß man durch die Verbringung des Altars in die Reichshauptstadt beabsichtige, das Werk »den Gefahren im Kriegsgebiet zu entziehen.«⁹⁴

Die Colmarer Stadtverwaltung in Absprache mit dem Vorstand der Schongauer-Gesellschaft wollte das Ausstellungsgesuch aus diplomatischen Rücksichten gegenüber Berlin nicht offen zurückweisen, obwohl es der Verbringung des Altars in die Reichshauptstadt skeptisch gegenüberstand.⁹⁵ Als fünf in Colmar stationierte bayerische Künstler in

89 Wilhelm Bode, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin 1887; siehe dazu: Jürgen Zimmer, *Schriften von Wilhelm (von) Bode*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 38, 1996, Beiheft »Kennerschaft«. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode, hrsg. v. Thomas W. Gaehgtens u. Peter-Klaus Schuster, Berlin 1996, S. 192–240, S. 200, Nr. 131.

90 Siehe die beiden Dankeschreiben: BVC, Ms 761 (1), 9; Wilhelm von Bode an André Waltz, Berlin, 10. Januar 1909; Menudier, Direktor des Kgl. Münzkabinetts, an André Waltz, Berlin, 11. Januar 1909. Ich verdanke Frau Barbara Catineau vom Colmarer Museum den Hinweis auf diese beiden Briefe. – Das originale Ottheinrich-Medaillon befand sich ab 1916 in der Sammlung von Kronprinz Rupprecht von Bayern und wird heute wie sein Pendant vom Wittelsbacher Ausgleichsfonds in München verwahrt. Siehe: Eser 1996, Nr. 11, S. 144f.

91 Zu der Museumsarbeit während des Krieges siehe den rückblickenden Jahresbericht der Schongauer-Gesellschaft, den der Präsidenten der Gesellschaft Théophile Klem im Januar 1920 verfaßt hat: AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 19, Transfert des collections du Musée de Colmar à Munich, fol. 172–177.

92 Klem sollte nach dem Krieg versuchen, die Schongauer-Gesellschaft von der Verantwortung für das Schicksal der Colmarer Sammlungsbestände freizusprechen (ebd., fol. 174r.).

93 Zum deutschen Kunstschutz im Ersten Weltkrieg siehe vor allem: Christina Kott, *Die deutsche Kunst- und Museumspolitik im besetzten Nordfrankreich im Ersten Weltkrieg – zwischen Kunstraub, Kunstschutz, Propaganda und Wissenschaft*, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 25, 1997, Nr. 2, S. 5–24. – Frau Kott hat eine Doktorarbeit zum Thema Kunstschutz in Nordfrankreich während des Ersten Weltkriegs bei Prof. Michael Werner an der École des hautes études en sciences sociales in Paris abgeschlossen.

94 MC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 22, Retable d'Issenheim, Max Schlichting [?], Vorsitzender der Kommission für die Große Berliner Kunstausstellung 1916 an die Direktion des Städtischen Museums in Colmar, Berlin, 17. Februar 1916.

95 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 22, Retable d'Issenheim, Bericht betreffend Entleihung des Isenheimer Altares für die Grosse Berliner Kunstausstellung 1916, verfaßt von dem Beigeordneten Kunz, Colmar, 26. Februar 1916.

einem Gutachten den Altar für nicht transportfähig erklärten, entschloß man sich, das Berliner Gesuch unter der Voraussetzung anzunehmen, daß eine unabhängige Sachverständigenkommission eingesetzt werde, die abschließend über die Transportfähigkeit des Altars entscheiden sollte.⁹⁶ Tatsächlich scheute die Berliner Ausstellungskommission den hohen organisatorischen Aufwand und den unsicheren Ausgang des von den Colmarern geforderten Verfahrens und zog daher Anfang April ihre Leihanfrage zurück.⁹⁷

Die Colmarer Seite sollte jedoch, nur knapp ein Jahr nachdem sie erfolgreich die Verschickung des Isenheimer Altars nach Berlin verhindert hatte, diesen samt anderen wertvollen Werken aus den Städtischen Sammlungen nach München in Sicherungsverwahrung geben. Nach längeren Vorverhandlungen war am 8. Februar 1917 ein Vertrag zwischen der Stadt Colmar und der Staatlichen Gemäldegalerie in München zustande gekommen. Er sah die Verbringung des Isenheimer Altars in die bayerische Metropole vor, wobei der Pinakothek als Gegenleistung für ihre konservatorischen und restauratorischen Leistungen zugesichert wurde, nach dem Ende der Kampfhandlungen den Altar öffentlich ausstellen zu dürfen.⁹⁸ Weitere, kurz darauf abgefaßte vertragliche Vereinbarungen regelten den Abtransport auch anderer wichtiger Colmarer Werke, darunter verschiedene Tafelbilder Martin Schongauers, das Damenporträt Rembrandts und das Daucher-Medaillon.⁹⁹ Bereits am 13. Februar wurden die Werke in einen Spezialwaggon verladen und an den über Straßburg fahrenden Orientexpress angehängt; tags darauf kamen sie wohlbehalten in München an.

Fragt man nach den Gründen, warum der Isenheimer Altar und die anderen Colmarer Werke schließlich nach München und nicht nach Berlin verschickt wurden, so wird zum einen die sich verschärfende militärische Situation eine Rolle gespielt

haben. Seit Anfang 1917 rechnete die deutsche Heeresleitung mit einer französischen Offensive aus den Vogesen, was nochmals den Druck auf die Colmarer Stadtverwaltung erhöhte, endlich für eine bessere Sicherung ihrer Kunstschatze zu sorgen. Zum anderen scheint sich hinter der Wahl Münchens als Aufbewahrungsort der Colmarer Kunstschatze eine stille Solidarität zwischen Elsässern und Bayern in ihrer unterschweligen Ablehnung des politisch-kulturellen Führungsanspruchs Preußens innerhalb des Reichsverbands ausgesprochen zu haben. Seit Kriegsausbruch wurde auf politischer Ebene erneut, wie schon zu Beginn der 1870er Jahre, darüber debattiert, das Reichsland zwischen Preußen, Baden und Bayern aufzuteilen oder es in Gänze einem dieser Bundesstaaten zuzuschlagen.¹⁰⁰ Vor diesem Hintergrund kam die Sendung des Altars nach München einer politischen Entscheidung für Bayern und gegen Preußen gleich.

Den Berlinern blieb es ein Ärgernis, daß sie 1916 mit ihrem Ansinnen gescheitert waren. Nachdem der Isenheimer Altar im Februar 1917 nach München verschickt worden war, wurde daher ein zweiter Versuch unternommen, das Werk doch noch in Berlin zeigen zu können. Wilhelm von Bode in seiner Funktion als Generaldirektor der Berliner Museen veranlaßte Ende März 1917 den Kaiser, gegenüber dem Ministerium für Elsaß-Lothringen den Wunsch zu äußern, der Isenheimer Altar, samt der übrigen Colmarer Werke altdeutscher Malerei, möge nach Beendigung des Krieges für einige Wochen in Berlin ausgestellt werden. Das Ministerium leitete daraufhin die kaiserliche Bitte an den Colmarer Bürgermeister weiter.¹⁰¹ Auch auf dieses neuerliche Gesuch aus Berlin ging Diefenbach zunächst ein, so daß von Bode in einem Schreiben vom 21. Mai 1917 bereits die Transportmodalitäten zu regeln begann.¹⁰² Mit dem Kriegsende und dem Umsturz der politischen Verhältnisse sollte sich jedoch dieser Plan nicht mehr realisieren lassen.

96 Ebd., Théophile Klem an den Beigeordneten Kunz, Colmar, 5. März 1916; ebd., Gutachten, o. O. u. J., unterschrieben von Max von Puttkamer, Bezirkpräsident des Oberelsaß; Theodor Georgii, Bildhauer München; Carl Sattler, Architekt München; M. [?] Defregger, Bildhauer; Ferdinand Smiegel, Kunstmaler München; Bandluf, Maler München; ebd., Protokoll der nicht öffentlichen Stadtratssitzung vom 28. März 1916.

97 Ebd., Kommission für die Große Berliner Kunstausstellung 1916 an den Gemeinderat der Stadt Colmar, Berlin, 8. April 1916.

98 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 19, Transfert des collections du Musée de Colmar à Munich, Vertrag zwischen der Stadt Colmar, vertreten durch ihren Bürgermeister Geheimen Justizrat Diefenbach und der Verwaltung der Staatlichen Gemäldegalerie in München (V.s.G.M.), vertreten durch Herrn Generaldirektor Dornhoeffler in München, Colmar, München, 8. Februar 1917.

99 Ebd., Verzeichnis der Gemälde aus dem Colmarer Museum, die am 15. Februar 1917 nach München verbracht wurden, unter-

zeichnet von Josef von Tettenborn, Kustos an den Staatlichen Galerien München, und vom Colmarer Stadtarchivar Herzog, Colmar, 15. Februar 1917; ebd., Vertrag zwischen dem Pfarramt St. Martin in Colmar, vertreten durch Herrn Stadtpfarrer Hattenberger in Colmar, und der Verwaltung der staatlichen Gemäldegalerien in München (V.s.G.M.), vertreten durch Herrn Generaldirektor Dornhoeffler in München, unterzeichnet von Stadtpfarrer Hattenberger und Generaldirektor Dornhoeffler, Colmar, München, den 24. Februar 1917.

100 Wehler 1979, S. 62f.

101 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 19, Transfert des collections du Musée de Colmar à Munich, Mengers [?] in Vertretung des Staatssekretärs im Kaiserlichen Ministerium für Elsaß-Lothringen an den Bürgermeister der Stadt Colmar, Straßburg, 31. März 1917.

102 Ebd., fol. 65, Wilhelm von Bode an Friedrich Diefenbach, Berlin, 21. Mai 1917.

DIE PRESSEKAMPAGNE VON 1918

Wilhelm von Bode, der über vierzig Jahre maßgeblich die Museumsarbeit in der Reichshauptstadt bestimmt und die dortigen Museen zu Weltgeltung geführt hatte, wurde zunehmend als Hauptexponent jenes sich auch auf den Bereich der Kultur erstreckenden preußischen Suprematiestrebens erachtet. Gegen Ende des Krieges sollte er sowohl von Colmarer wie von Münchner Seite gleichermaßen befehdet werden. Um die gegen Wilhelm von Bode im Sommer 1918 in der Presse erhobenen Vorwürfe zu verstehen, muß zunächst der verwickelten Chronologie der Ereignisse nachgegangen werden.

Ende September 1917 sollte es nach langwierigen Verhandlungen, bei denen der Leiter der Münchner Gemäldegalerie Friedrich Dornhöffer als Vermittler aufgetreten war, zum Abschluß eines Handels zwischen dem Münchner Antiquitätenhändler Julius Böhler und der Colmarer Stadtverwaltung kommen.¹⁰³ Das Colmarer Museum veräußerte das Damenporträt Rembrandts und das Daucher-Medaillon aus seinen nach München verbrachten Sammlungsbeständen für die Summe von 425.000 Mark an Böhler. Zudem ließ Böhler für das Colmarer Museum Kopien zweier in seinem Privatbesitz befindlicher Holzfigurinen anfertigen, die zu den von Nikolaus von Hagenau gegen 1470 gefertigten Schreinfiguren des Isenheimer Altars gehörten und seit dem frühen 19. Jahrhundert in Colmar vermißt wurden. Die Originale hatte Böhler nicht herausgeben wollen (Abb. 11 u. 12).¹⁰⁴

Mit der nicht unbeträchtlichen Summe von 425.000 Mark hoffte die Colmarer Stadtverwaltung im Einklang mit der Schongauer-Gesellschaft, eine der wichtigsten Privatsammlungen an elsässischer Kunst des Mittelalters und der Renaissance erwerben zu können: die Kollektion des zu Anfang des Krieges verstorbenen Georges Spetz, Sohn eines reichen, im elsässischen Isenheim ansässigen Textilfabrikanten. Die Hinterlassenschaft von Georges

Spetz, dessen Familienangehörige als Franzosen ausgewiesen worden waren, wurde allerdings von den Behörden als feindliches Privatvermögen nicht wie zunächst erwartet zur Liquidation freigegeben, sondern verblieb unter Zwangsverwaltung.¹⁰⁵ Der Ankauf für das Colmarer Museum kam trotz wiederholter Bemühungen des Bürgermeisters Diefenbach nicht zustande. Auch als nach dem Krieg die französischen Familienangehörigen als Erben eingesetzt wurden und sich verkaufswillig zeigten, konnte die Erwerbung nicht mehr abgewickelt werden, da das Geld aus der Münchner Verkaufsaktion in Kriegsanleihen angelegt worden war, die jetzt keinen Wert mehr hatten.¹⁰⁶ Die Colmarer Seite hatte sich also durch die Münchner Verkaufsaktion in eine prekäre Situation gebracht: Sie hatte zwei Meisterwerke ihrer Sammlung veräußert, konnte aber nicht in den Besitz der Sammlung Spetz gelangen.

Julius Böhler dagegen war geschäftlich besser gefahren. Das Daucher-Medaillon hatte er bereits im Oktober 1917 an den bayerischen Kronprinzen Rupprecht für 25.000 Mark weiterverkauft.¹⁰⁷ Noch im Winter desselben Jahres veräußerte Böhler auch das Damenporträt Rembrandts für 1 Million schwedische Kronen an den in Stockholm ansässigen Sammler Klas Fahreus. Dieser sollte es im November 1919 an einen New Yorker Händler weiterverkaufen, der es im Januar 1920 auf eine Auktion gab, wo es schließlich Frank P. Wood aus Toronto für den Preis von 300.000 \$ erwarb.¹⁰⁸ Er schenkte es später dem dortigen Museum, wo es sich noch heute befindet.

Dieser Weiterverkauf von Meisterwerken aus deutschem Museumsbesitz an das bayerische Königshaus und das neutrale Ausland sollte im Sommer 1918 zu einem Skandal in der Presse führen, in den Wilhelm von Bode verwickelt wurde. Auslöser der Pressekampagne war ein ausführlicher Artikel, der am 19. Juli 1918 in der »Kunstchronik« erschien.¹⁰⁹ Ein dreiviertel Jahr nach der Münchner Verkaufsaktion wurde darin offen nach der Verant-

103 Zu folgendem siehe: Gabriel Braeuner, *Comment Colmar perdit son Rembrandt*, in: BSS 1968–1972, 1975, S. 135–142.

104 Ebd., S. 139. – Eva Zimmermann (Bearb.), *Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*, Karlsruhe 1985, S. 199–203. – Kat. zur Ausst.: *Spätmittelalter am Oberrhein. Große Landesausstellung Baden-Württemberg*, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 29.9. 2001 – 5.2.2002, Teil 2: *Alltag, Handwerk und Handel 1550–1525*, Bd. 1: *Katalog*, Stuttgart S. 134, Nr. 249.

105 Ebd., S. 138, Anm. 13.

106 Vgl. die Hinweise zum Nachkriegsschicksal der Sammlung Spetz in: Kat. zur Ausst.: *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Âge dans les collections publiques françaises 1400–1550*, hrsg. v. Sophie Guillot de Suduiraut, Musée du Louvre, Paris, 22.10. 1991–

20.1.1992, Paris 1991, Nr. 26, S. 119–123. – Kat. zur Ausst.: *La Vierge à l'Enfant d'Issenheim. Un chef-d'œuvre bâlois de la fin du Moyen Âge*, exposition-dossier du département des Sculptures du musée du Louvre (Nr. 53), Paris 1998.

107 BayHStA, Abt. III, Geheimes Hausarchiv, NL Kronprinz Rupprecht, Nr. 235, Georg Habich an Kronprinz Rupprecht, München, 30. Oktober 1917.

108 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 23, *Vente du tableau de Rembrandt par la ville de Colmar*; BayHStA, Abt. II, Mk 41225, *Vom Colmarer Rembrandt*, in: *Kölnische Volkszeitung*, 29. August 1918, Nr. 680.

109 *Der Verkauf eines Rembrandt an das Ausland durch die Stadt Colmar*, in: *Kunstchronik N.F.* 29, 1918, Nr. 58/59: 19. Juli 1918, Sp. 409–411.

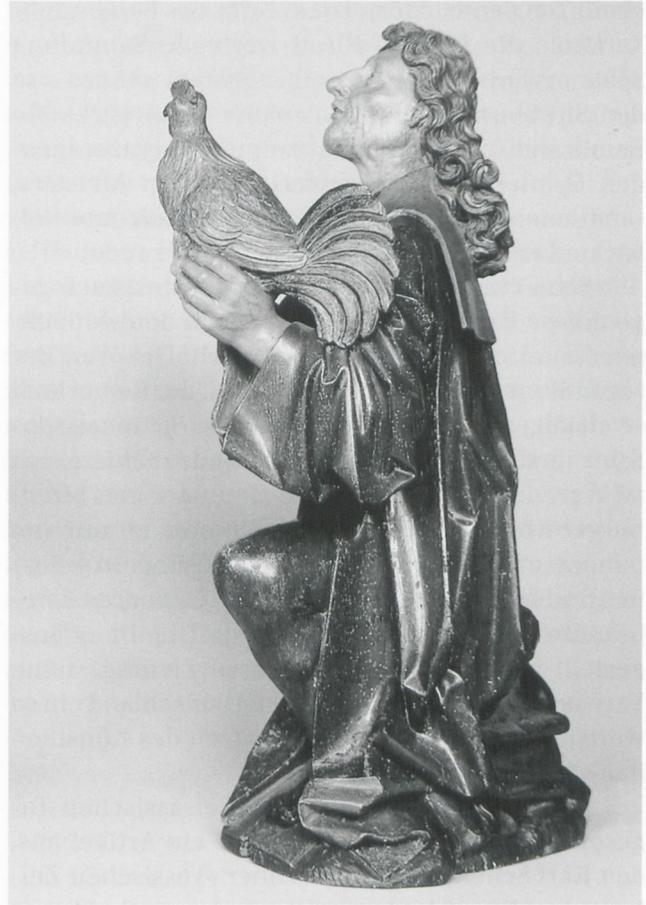


Abb. 11, 12 Kniender Mann mit Ferkel und Kniender Mann mit Hahn, Nikolaus von Hagenau zugeschrieben, Straßburg, Ende 15. Jh., Lindenholz, ursprüngliche Fassung, H. 70 cm, B. 32 cm, T. 26 cm bzw. H. 63,5 cm, B. 42 cm, T. 25,5 cm, Colmar, Musée d'Unterlinden (Dauerleihgabe des Badischen Landesmuseums Karlsruhe)

wortung des Kaiserlichen Ministeriums für Elsaß-Lothringen, der bayerischen Staatsregierung sowie des Kronprinzen Rupprecht, aber auch des Direktors der Münchner Gemäldegalerie gefragt. Aufgrund dieses Berichts kam es am 21. Juli sogar zu einer Anfrage im Reichstag.¹¹⁰ Bis September er-

110 Verhandlungen des Reichstags, XIII. Legislaturperiode, II. Session, Bd. 325: Anlagen 1700 bis 2002, Reprint: Schmidt Periodicals, 1986, Anlage Nr. 1887, Anfrage des Abgeordneten Dr. Bollert aus Frankfurt a. M. an den Reichskanzler: »Unwidersprochener Zeitungsnachricht zufolge ist vor kurzer Zeit ein Meisterwerk von Rembrandt aus dem Museum in Colmar an das neutrale Ausland verkauft worden. Sind dem Herrn Reichskanzler die näheren Umstände bekannt, unter denen die Ausfuhrerlaubnis in diesem Falle erteilt worden ist, und welche Schritte gedenkt er zu ergreifen, um zu verhindern, dass berühmte alte Kunstgegenstände von der Abwanderung nach dem Auslande bewahrt werden?« – Siehe auch folgenden Pressemeldungen, die allerdings fälschlicherweise die Anfrage Bollerts auf den 23. August 1918 datieren: BayHStA, Abt. II, Mk 41225, Berlin, 25. August (Eigener Drahtbericht), in: München-Augsburger Abendzeitung, 24. August 1918, Nr. 426; AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 25, Vente du tableau de Rembrandt par la ville de Colmar 1900–1920, Berliner Tageblatt, 23. August 1918, Nr. 430.

111 Zusätzlich von den von mir im Folgenden näher erwähnten Artikeln siehe auch: AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 25, Vente du tableau de Rembrandt par la ville de Colmar 1900–1920: Elsässer Tagblatt, 26. Juli. 1918, Nr. 175. – Iserlohner Kreisanzeiger

und Zeitung, 1. August 1918, Nr. 179. – Berliner Tageblatt, 18. August 1918, Nr. 420. – Straßburger Post, 22. August 1918, Nr. 458. – Elsässer Kurier, 21. August 1918, Nr. 194. – Freie Presse, 25. August 1918, Nr. 196. – Berliner Tageblatt, 25. August 1918, Nr. 430. – Elsässer Kurier, 24. August 1918. – Berliner Tagblatt, 26. August 1918. – Berliner Tagblatt, 5. September 1918, Nr. 450. – Elsässer Tagblatt, 9. u. 10. September 1918, Nr. 210 u. 211. – Deutsche Zeitung, 11. September 1918, Nr. 464 (Abend-Ausgabe) – BayHStA, Abt. II, Mk 41225, Münchner Neueste Nachrichten, 25. Juli 1918, Nr. 570. – Frankfurter Zeitung, 26. Juli 1918, Nr. 205. – Straßburger-Post, 28. Juli 1918, Nr. 410. – Straßburger Post, 30. Juli 1918, Nr. 414. – Münchner Neueste Nachrichten, 1. August 1918, Nr. 584. – Münchner Neueste Nachrichten, 6. August 1918, Nr. 592. – Kölnische Volkszeitung, 10. August 1918, Nr. 626. – Frankfurter Zeitung, 15. August 1918, Nr. 225. – Münchner Post, 15. August 1918, Nr. 442. – Kölnische Volkszeitung, 15. August 1918, Nr. 640. – Münchner Neueste Nachrichten, 15. August 1918, Nr. 409. – München-Augsburger Abendzeitung, 18. August 1918, Nr. 415. – Straßburger Post, 23. August 1918, Nr. 461. – Frankfurter Zeitung, 30. August 1918, Nr. 240. – Münchner Neueste Nachrichten, 5. September 1918, Nr. 445.

112 BayHStA, Abt. II, Mk 41225, Ernst Polaczek, Der verkaufte Rembrandt, in: Straßburger Post, 30. Juli 1918, Nr. 414.

chem Ton daran, daß mit dem Erlös des Rembrandt-Verkaufs die für das Elsaß wertvolle Sammlung Spetz erworben werden sollte. Zudem gehöre – so der Straßburger Museumsman – das verkaufte Rembrandt-Gemälde nicht zu jenen herausragenden Spätwerken des niederländischen Meisters, »aus denen die Seele des alten Rembrandt unmittelbar und eindringlich zu dem Beschauer redet.«¹¹⁵

Schon kurze Zeit später wurde Einspruch gegen diese Einschätzung Polaczeks in den »Münchener Neuesten Nachrichten« erhoben: Der Wert der Sammlung Spetz werde überschätzt, der Rembrandt sei dagegen ein Meisterwerk aus der Spätphase des Künstlers.¹¹⁴ Auch Wilhelm von Bode meldete sich zu Wort und bestritt die Einschätzung seines Straßburger Kollegen, nach der der Rembrandt nur von minderem künstlerischem Wert sei.¹¹⁵ Ebenso drückte Abraham Bredius, der einst das Colmarer Rembrandt-Gemälde im Mauritshuis in Den Haag ausgestellt hatte, in der »Frankfurter Zeitung« seine Verwunderung darüber aus, daß Deutschland ein so wertvolles Gemälde aus der Spätzeit des Künstlers habe weggeben können.¹¹⁶

Besondere Empörung in der elsässischen Tagespresse löste Mitte August 1918 ein Artikel aus, den Karl Scheffler in der Berliner »Vossischen Zeitung« publiziert hatte und der von verschiedenen anderen Tageszeitungen abgedruckt worden war.¹¹⁷ Scheffler, Herausgeber der renommierten und einflußreichen Zeitschrift »Kunst und Künstler«, unterstellte darin den Münchner Museumskreisen, in Absprache mit dem Colmarer Museum den Rembrandt-Verkauf in aller Heimlichkeit vollzogen zu haben. Man habe nämlich verhindern wollen, daß Berlin das Gemälde erwerbe:

»Vor allem ist aber die Heimlichkeit zu verwerfen, womit der Verkauf Berlin gegenüber betrieben worden ist. Hätte Bode eine Ahnung gehabt davon, so würde er sicher das Geld in kurzer Zeit gesam-

melt und das Bild einem deutschen Museum oder einem deutschen Sammler gesichert haben. Es hat den Anschein, als hätte eben dieses vermieden werden sollen, als wäre von allen Beteiligten nicht mit Worten, sondern empfindungsgemäß die Parole ausgegeben worden, lieber Schweden als Berlin. Das ist nicht nur eine Annahme, sondern einfach die Konstruierung einer Stimmung, die sich im eigenen deutschen Vaterland bei gleichen Gelegenheiten äußert, wenn süddeutsche und norddeutsche Interessen sich reiben.«¹¹⁸

Eine erste Gegenstimme zu Schefflers Darstellung wurde am 22. August in der »Straßburger Post« publiziert.¹¹⁹ Der Schlagabtausch in der elsässischen und preußischen Presse verschärfte sich allerdings, als Wilhelm von Bode im »Berliner Lokal-Anzeiger« Schefflers Vermutung, man habe das Bild lieber den Schweden als den Berlinern gegönnt, aufgriff. Gegen solche Unterstellungen verwahrte sich der Colmarer Stadtratsabgeordnete Alfred Gilg am 3. September im »Berliner Tagblatt« auf das entschiedenste.¹²⁰

Nicht zuletzt aufgrund dieser Erörterungen in der Presse und der Anfrage im Reichstag sah sich der Reichskanzler genötigt, entsprechende Stellungnahmen vom Statthalter in Elsaß-Lothringen und der bayerischen Staatsregierung einzufordern. Dadurch wurden auch der Colmarer Bürgermeister Friedrich Diefenbach und der Münchner Galeriedirektor Friedrich Dornhöffer gezwungen, ihr Vorgehen öffentlich zu begründen.

Der Statthalter erklärte, daß allein der Bezirkspräsident des Oberelsaß, aber nicht er selbst von der Sache gewußt habe.¹²¹ Auch die bayerische Regierung gestand, daß ihr nichts von der Verkaufsfaktion bekannt gewesen sei.¹²² Diefenbach verwies in seinen Stellungnahmen zum einen darauf, daß schließlich die Reichsregierung die Schuld am gescheiterten Ankauf der Sammlung Spetz treffe, da sie deren Liquidation nicht gestattet habe.¹²³ Zum

115 Ebd.

114 BayHStA, Abt. II, Mk 41225, Nochmals der Colmarer Rembrandt, in: Münchener Neueste Nachrichten, 1. August 1918, Nr. 584.

115 Ebd., Der Colmarer Rembrandt, in: Münchener Neueste Nachrichten, 6. August 1918, Nr. 592: Wiedergabe einer Stellungnahme von Wilhelm von Bode.

116 Ebd., Wiedergabe eines Briefes von Bredius aus Den Haag, in: Frankfurter Zeitung, 13. August 1918, Nr. 225.

117 Ebd., Berliner Gereiztheit wegen des Colmarer Rembrandts, in: München Augsburger Abendzeitung, 18. August 1918, Nr. 415: darin Wiedergabe eines Artikels von Karl Scheffler aus der Vossischen Zeitung.

118 Ebd.

119 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 25, Vente du tableau de Rembrandt par la ville de Colmar 1900–1920, Straßburger Post, 22. August 1918, Nr. 458.

120 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 25, Vente du tableau de Rembrandt par la ville de Colmar 1900–1920, A. Gilg, Der verkaufte Rembrandt, in: Berliner Tagblatt, 3. September 1918,

Nr. 450: »Die im »Berliner Lokal-Anzeiger« von Exzellenz v. Bode ausgesprochene Vermutung, man habe das Bild lieber den Schweden als den Berlinern gegönnt, muß soweit Colmar in Frage kommt, als völlig grund- und haltlose Verdächtigung aufs entschiedenste zurückgewiesen werden.«

121 BayHStA, Abt. II, Mk 41225, Der Kaiserliche Statthalter in Elsaß-Lothringen Johann von Dallwitz an den Herrn Reichskanzler (Reichsamt des Innern) in Berlin, Straßburg, 18. August 1918.

122 Ebd., K[önigliche] Staatsministerium des Inneren für Kirchen- und Schulangelegenheiten sowie das K[öniglich] B[ayerische] Staatsministerium des K[öniglichen] Hauses u. des Aeüßeren an das Reichsamt des Innern in Berlin, München, 12. Oktober 1918.

123 Ebd., Anlage zum Brief des Kaiserlichen Statthalters in Elsaß-Lothringen Johann von Dallwitz an den Herrn Reichskanzler (Reichsamt des Innern) in Berlin, Straßburg, 18. August 1918: Bericht über den Verkauf des Rembrandt-Bildes von Friedrich Diefenbach an den Bezirkspräsidenten des Oberelsaß vom 30. Juni 1918, bes. S. 15f.

andern vertrat er in einer Stadtratssitzung, in der er sich gegenüber der Colmarer Stadtverwaltung zu rechtfertigen suchte, die Ansicht, daß Wilhelm von Bode die Affäre in Berlin aufgebauscht habe, da er sich darüber ärgere, daß die Colmarer den Isenheimer Altar nach München und nicht nach Berlin geschickt hätten.¹²⁴ Ähnlich äußerte sich auch Friedrich Dornhöffer in seinen verschiedenen Rechtfertigungsberichten gegenüber dem bayerischen Innenministerium: der Lärm um den Rembrandt-Verkauf gehe von bestimmten Berliner Kreisen aus; dabei seien im vergangenen Winter gerade in Berlin und mit Billigung Wilhelm von Bodes bedeutende Bestände an alten Meistern veräußert worden.¹²⁵

Bode seinerseits sollte es in seinen 1930 erstmals publizierten Lebenserinnerungen nicht an Kritik an der elsässischen Verwaltung und an seinem Münchner Kollegen Dornhöffer fehlen lassen, der es gestattet habe, daß ihm anvertraute Kunstwerke während des Krieges veräußert worden waren.¹²⁶ Bodes Verärgerung über den Verkauf zweier Kunstwerke aus dem Colmarer Museum wird um so verständlicher, wenn man bedenkt, daß er wesentlich zu deren Identifizierung beigetragen hatte. Als Rembrandt-Experte mußte er die Abwanderung des Colmarer Bildes ins Ausland bedauern. Doch hatte er sich selbst Anfang des Jahres gegen ein nationales Ausfuhrverbot von Kunstwerken ausgesprochen, profitierte doch Deutschland nicht unbedeutend von dem uneingeschränkten Kunsthandel während des Krieges.¹²⁷

Bei der in die Öffentlichkeit getragenen Affäre um den Münchner Verkauf Colmarer Kunstwerke traten die nicht zuletzt politisch motivierten Resentiments und Vorbehalte der Elsässer und Bayern gegenüber Preußen und der preußisch dominierten

Reichsregierung offen zu Tage. Solche partikularistischen Animositäten zwischen dem Reichsland und Bayern einerseits und Preußen andererseits hatten bereits 1916 die Colmarer Stadtverwaltung dazu bewegt, das Berliner Gesuch nach Entsendung des Isenheimer Altars abzulehnen, im Jahr darauf aber den Altar samt anderer Colmarer Kunstschätze in die bayerische Hauptstadt zu entsenden. Die Auseinandersetzungen in der Presse im Sommer 1918 machten erneut diese latenten innerdeutschen Spannungen offenbar: der Furcht der Colmarer Stadtverwaltung und der Münchner Museumsführung vor der vermeintlichen Allmacht des Berliner Museumsdirektors stand der Dünkel gewisser Berliner Museums- und Kunstkritikerkreise gegenüber, die den vorgeblichen süddeutschen Provinzialismus belächelten. Der innerdeutsche Partikularismus gab also die Folie ab, vor deren Hintergrund die öffentliche Debatte um die Münchner Verkaufaktion geführt wurde.

NACH DEM KRIEG

Kaum hatten sich die Wogen um den Münchener Kunstverkauf geglättet, wurde nach Kriegsende im November 1918 Elsaß-Lothringen wieder unter französische Landeshoheit gestellt. Die Colmarer Kunstschätze befanden sich nun aus elsässischer Sicht in Feindesland. Der Münchner Museumsdirektor Friedrich Dornhöffer nahm die ihm vertraglich zugesagte, zeitlich befristete Ausstellungsmöglichkeit in Anspruch und stellte ab dem 22. November den Isenheimer Altar sowie die weiteren

124 Gedruckte Protokolle der Stadtrats-Sitzungen der Stadt Colmar für das Jahr 1918, o. O. u. J., 40. Stadtrats-Sitzung vom 8. August 1918, Tagesordnungspunkt 18, Kleine Anfragen, S. 1124f.: »Wir haben bei dieser Sache durchaus nach den Ratschlägen gehandelt, die uns der erste Sachverständige auf dem Gebiet der alten Kunstwerke in Deutschland, der Direktor der Münchner Pinakothek, Herr Professor Dornhöffer in München gegeben hat. Herr Professor Dornhöffer ist für mich eine viel grössere Autorität als Herr Professor Bode in Berlin, von dem meines Erachtens jetzt der ganze Lärm in den Zeitungen ausgeht. [...] Ich habe den Eindruck, dass Herr Bode, der die Grünwaldbilder gerne in Berlin gehabt hätte, nicht damit einverstanden ist, dass die Bilder in München statt in Berlin ausgestellt würden und deshalb jetzt gegen uns in der Öffentlichkeit Stimmung macht.« – Siehe auch die entsprechenden Pressemeldungen: BayHStA, Abt. II, Mk 41225, Münchner Post, 15. August 1918, Nr. 442. – Zum Verkauf des Colmarer Rembrandtbildes, in: Kölnische Volkszeitung, 15. August 1918, Nr. 640. – Noch ein Wort zum Colmarer Bilderstreit, in: Straßburger Post, 25. August 1918, Nr. 461.

125 Zu den ersten Richtigstellungen in der Presse siehe: BStGS, Altregistratur, 25/7, Richtigstellung von Friedrich Dornhöffer nach dem Erscheinen des Artikels in der Kunstchronik an das Süddeutsche Correspondenz-Bureau (Correspondenz Hoffmann) und die

Bayerische Staatszeitung, 24. Juli 1918; BayHStA, Abt. II, Mk 41225, Zum Verkauf des Colmarer Rembrandt nach Stockholm, in: Münchener Neueste Nachrichten, 25. Juli 1918, Nr. 370. – Zu Dornhöffers Berichten an das Ministerium siehe: BStGS, Altregistratur, 25/7, Friedrich Dornhöffer an das K[öniglich] B[ayerisches] Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, München, 14. September 1918; ebd., Friedrich Dornhöffer an das K[öniglich] B[ayerische] Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, München, 20. September 1918 (ebenfalls in: BayHStA, Abt. II, Mk 41225), S. 8–10, hier S. 10: »Ich möchte nur an die Sammlung Hainauer erinnern, die als Ganzes nach Amerika und zwar durch die Vermittlung Exzellenz von Bodes, verkauft wurde. Ganz besonders zu beklagen war auch der Verlust eines überaus köstlichen Werkes von Hals (aus der Sammlung Gumprecht), das im Laufe dieses Winters auf einer Berliner Auktion nach Schweden ging.«

126 Bode 1997, Bd. 1, S. 403f.

127 Wilhelm von Bode, Ist ein Kunstausfuhrverbot für Deutschland wünschenswert?, in: Kunstchronik N. F. 29, 1917/18, Nr. 15, 18. Januar 1918, Sp. 161f. – Ders., Der Kunsthandel und das Kunstauktionswesen in Deutschland während des Krieges, in: Der Kunstwart 51, 1917/18, H. 8, Januar 1918, S. 55–56.



Abb. 13, 14, 15 Drei historische Fotografien von Georg Pettendorfer, die die einstige Aufstellung des Isenheimer Altars in der Alten Pinakothek zeigen, die ersten beiden datiert auf den 14.7.1919, die letztere auf den 9.10.1919, München, Stadtarchiv

Hauptstücke der Colmarer Sammlung im Raum I der Münchner Pinakothek – dem heutigen Raum III – aus (Abb. 13, 14 u. 15).¹²⁸ Die Colmarer Seite legte dagegen Protest ein, weniger in der Annahme, daß sich die Münchner Pinakotheksleitung einer späteren Rückgabe entgegenstellen werde, sondern vielmehr aus der Befürchtung heraus, daß die neue Regierung in Paris den Isenheimer Altar und die anderen Hauptwerke aus den Colmarer Sammlungen für den französischen Staat – und damit für das Musée du Louvre – einfordern könnte.¹²⁹ Die neu eingetretene internationale Konfliktsituation ließ hergebrachte innerfranzösische Spannungen wieder zutage treten: Alte Vorbehalte der Provinz gegenüber der Zentralregierung in Paris kamen erneut zum Tragen.

128 Zu folgendem siehe: Ann Stieglitz, *The Reproduction of Agony: Towards a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altarpiece after the First World War*, in: *The Oxford Art Journal* 12, 1989, H. 2, S. 87–103. – Zu den Abbildungen: München, Stadtarchiv, Neg.-Nr.: 33035, 32615, 34664. – Siehe auch den Presseauschnitt in: BStGS, Altregistratur, 25/7, *Der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald* (Aufnahme H. Hoffmann), in: *Die Woche*, Berlin, o. D. [1917/18].

129 BStGS, Altregistratur, 25/7, *Der Vizepräsident des provisorischen Gemeinderats Jean-Jacques Waltz und der Vorsitzende der Schongauer-Gesellschaft Théophile Klem an Friedrich Dornhöffer, Colmar, 12. Dezember 1918*; auch in: ADHR, 13 J., boîte 70 (fonds Hertzog): »Infolge der durch die Kriegsergebnisse veränderten Lage

Doch sollte die Rückführung des Isenheimer Altars und der übrigen Colmarer Werke aus München von französischer Seite schließlich als ein Sonderfall anerkannt und nicht Gegenstand des auf höchster staatlicher Ebene am 28. Juni 1919 unterzeichneten Versailler Vertragswerks werden. Nach gütlicher Einigung zwischen Colmar und der München erfolgte die Rückführung ins Elsaß am 27. September 1919, wobei Dornhöffer bis zuletzt den Isenheimer Altar in der Alten Pinakothek der Öffentlichkeit zugänglich hielt. Die Wirkung, die diese Ausstellung auf expressionistische Künstler wie Max Beckmann oder Ludwig Meidner, Kunsthistoriker wie Wilhelm Hausenstein oder Wilhelm Worringer und Schriftsteller und Intellektuelle wie Thomas Mann oder Reiner Maria Rilke gehabt hat, kann

sehen wir uns veranlasst, Ihnen folgendes zu unterbreiten. Um die Rückgabe des Isenheimer Altares sowie der andern Kunstgegenstände und Bücher, die in der dortigen Pinakothek verwahrt sind, nicht zum Gegenstand von Erörterungen bei den Friedensverhandlungen werden zu lassen, bitten wir Sie, die möglichst sofortige Rücksendung dieser so wertvollen Kunstobjekte in die Wege leiten zu wollen. Obschon ihre Ausstellung in München nach Friedensschluß vorausgesehen war, dürfte dies jetzt nicht mehr zugänglich sein, da aller Voraussicht nach die französische Regierung auf alsbaldige Rücklieferung aller aus dem Lande entfernter Kunstgegenstände drängen wird.«



Abb. 15

gar nicht überschätzt werden. In den letzten Ausstellungstagen war es regelrecht zu einer Grünewald-Euphorie gekommen.¹⁵⁰

Auch Wilhelm von Bode blieb nicht frei von dieser durch die Münchner Ausstellung des Isenheimer Altars neu aufflammenden Grünewald-Begeisterung, wie aus einer in seinen Lebenserinnerungen geschilderten Episode aus der unmittelbaren Nachkriegszeit deutlich wird. Einer französischen Delegation, die in Berlin die berühmten Watteau-Gemälde des dortigen Museums zu sehen wünschte, gab er zu verstehen, daß die Deutschen aufgrund

ihrer »Grünewald-Schwärmerei« durchaus in der Lage wären, die Watteaus gegen den Isenheimer Altar einzutauschen. Allerdings wollten die Franzosen eine solche Tauschaktion nicht weiter erwägen, wissend, daß der Altar der Stadt Colmar gehörte.¹⁵¹

Wilhelm von Bode sah sich auch noch nach dem Krieg Anfeindungen ausgesetzt; doch diesmal kamen sie von französischer Seite. Arsène Alexandre, Inspecteur Général des Beaux-Arts et des Musées, titulierte ihn als »Bismarck des directeurs de musée«. ¹⁵² Von Bode wurde unterstellt, mit unersättlicher Raffgier danach getrachtet zu haben, die Berliner Sammlung um Rembrandt-Gemälde ergänzt haben zu wollen.¹⁵³ Die Ligue Patriotique des Alsaciens Lorrains und der französische Staat hatten einige Zeit lang erwogen, das über Schweden und die Vereinigten Staaten nach Kanada gelangte einstige Colmarer Rembrandtbild zurückzukaufen.¹⁵⁴ Als sich abzeichnete, daß ein solcher Rückkauf unmöglich war, wurde die Forderung laut, den Verlust des Colmarer Bildes durch die Abtretung eines Rembrandt-Gemäldes aus der Berliner Galerie an das elsässische Museum auszugleichen.¹⁵⁵

Ein anderes immer wieder in der chauvinistisch angeheizten französischen Presse der Nachkriegszeit vorgebrachtes Argument gegen die deutschen Museen bestand in dem Vorwurf, sie hätten die in ihrem Gewahrsam befindlichen Bilder durch falsches und übermäßiges Restaurieren verdorben. In bezug auf die Colmarer Kunstschatze richteten sich die Vorwürfe sowohl gegen die Berliner Gemäldegalerie, wo Alois Hauser d. J. 1900 das Damenporträt Rembrandts gereinigt und auf eine neue Leinwand aufgezogen hatte, als auch gegen die Münchner Museumsverantwortlichen, die die Tafeln Grünewalds und Schongauers während des Krieges gereinigt hatten. Erst Mitte der 1920er Jahre flauten solche Pressestimmen ab.¹⁵⁶

Mit dem Krieg scheint Wilhelm von Bode sowohl in Deutschland als auch in Frankreich zur Symbolfigur für eine als bedrohlich erachtete, skru-

150 Auf die Rezeption Grünewalds im 20. Jahrhundert kann hier nicht näher eingegangen werden. Sylvie Lecoq-Ramond wird demnächst eine Doktorarbeit zu diesem Thema bei Prof. Roland Recht an der Universität Straßburg abschließen. – Siehe u. a.: Stieglitz 1989. – Ingrid Schulze, Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert, Leipzig 1991. – Regards contemporains sur Grünewald, hrsg. v. Sylvie Lecoq-Ramond u. Frédérique Gærig, Colmar, Paris 1995.

151 Bode, Bd. I, 1997, S. 461f.

152 Arsène Alexandre, Musées d'Alsace, in: Le Cousin Pons, 5. Jg., Nr. 69, 1. Juni 1920, S. 545–547.

153 Auguste Marguillier, Le Rembrandt de Colmar et la Collection Spetz, in: Le Cousin Pons, 5. Jg., Nr. 53, 1. Dezember 1918, S. 417f.

154 AMC, 2 R 1, Fonds de la Société Schongauer, boîte 23, Roudolphe von der Ligue Patriotique des Alsaciens Lorrains an Antoine François Conrath, London, 10. September 1919, und entsprechendes Antwortschreiben aus Colmar vom 20. September 1919. – Médi-

thèque de l'architecture et du Patrimoine, Paris, 80/05/50, Service de protection/restitution, Tableaux du Musée de Colmar réclamés à l'Allemagne 1918–1920: Le Ministre des Affaires Étrangères à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paris, 11. Dezember 1919; Anlage: Le Ministre de France à Stockholm, M. Delavaud, à M. le Ministre des Affaires Étrangères à Paris, Stockholm, 20. November 1919. – Der französische Generalkonsul in Montreal, M. de Verneuil, an den französischen Außenminister, Montreal, 14. Januar 1920; Le Commissaire Général de la République par interim à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Strasbourg, 14. März. 1920.

155 Les disparus: La Dame au Chien, in: Bulletin de la vie artistique, 1. Jg., Nr. 3, 1. Januar 1920, S. 75.

156 Marguillier 1918, S. 417f. – Gabriel Mourrey, Notes sur Matthias Grünewald, in: L'Amour de l'art, 1. Jg., Mai – Dezember 1920, S. 73–78. – Jean-Louis Vaudoyer, Matthias Grünewald à Colmar, in: L'Art vivant, 1. Jg., Nr. 7, 1. April 1925, S. 5–7, bes. S. 5.

pellos auf Expansion ausgerichtete preußische Museumspolitik geworden zu sein. Obwohl er nicht für das Schicksal der Colmarer Museumsbestände während des Krieges verantwortlich war, versuchte man ihm von süddeutscher und elsässischer, später auch von französischer Seite alle vorgeblichen Fehlentscheidungen und Mißgriffe in dieser Sache zur Last zu legen. Aufgrund dieser Mutation, die das Bild Wilhelm von Bodes in der Presse während des Ersten Weltkriegs durchlief, ist bis heute in Colmar die einstige Aufbauleistung des Berliner Museumsdirektors in Vergessenheit geraten. Dabei hatte er um 1900 entscheidend zu jener Professionalisierung der Colmarer Museumsarbeit beigetragen, in deren

Zuge die bis heute bestehende Neuaufstellung des Iseheimer Altars, des wichtigsten Sammlungsstücks des Unterlinden-Museums, gefunden werden konnte.

Abbildungsnachweis

Privatsammlung Paul Brouland, Colmar: 1, 4. – L'Illustration, Nr. 881, 14. Januar 1860, S. 28: 2. – Wittelsbacher Ausgleichsfonds, München: 3. – Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv: 5. – Archiv des Musée d'Unterlinden, Colmar: 6. – Foto des Autors: 7. – Heinrich Alfred Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald: 8. – Charles Winckler: »Vorschlag für die künftige Einrichtung des Schongauer Museums im eh[emaligen] Kloster Unterlinden«: 9. – Musée d'Unterlinden, Colmar, O. Zimmermann: 10, 11, 12. – Stadtarchiv München: 13, 14, 15.