



Militärischer Kunstschutz im Ersten und Zweiten Weltkrieg.

Christina Kott

► To cite this version:

Christina Kott. Militärischer Kunstschutz im Ersten und Zweiten Weltkrieg.: Institutionen, Akteure, Diskurse, Handlungsfelder. Hans-Werner Langbrandtner; Esther Heyer; Florence de Peyronnet-Dryden. Kulturgutschutz in Europa und im Rheinland. Franziskus Graf Wolff Metternich und der Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg, 1, Böhlau Verlag, pp.115-142, 2021, Brüche und Kontinuitäten: Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, 978-3-412-51994-0. 10.7788/9783412519964.115 . halshs-04057169

HAL Id: halshs-04057169

<https://shs.hal.science/halshs-04057169>

Submitted on 4 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hans-Werner Langbrandtner, Esther Rahel Heyer,
Florence de Peyronnet-Dryden (Hg.)

Kulturgutschutz in Europa und im Rheinland

Franziskus Graf Wolff Metternich und
der Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Brüche und Kontinuitäten

Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte
im Nationalsozialismus

Band 5

Herausgegeben von
Magdalena Bushart und Christian Fuhrmeister

Vereinigte Adelsarchive im Rheinland e.V. – Schriften 7

Militärischer Kunstschutz im Ersten und Zweiten Weltkrieg

Institutionen, Akteure, Diskurse, Handlungsfelder¹

Christina Kott

„(...) Es ist soweit, der brandneue Kunstschutz, eine Schöpfung des Heeres, hat sich nun auch häuslich eingerichtet. Offiziell soll er die Kunstwerke schützen.“² Diese Sätze stammen aus „Un collectionneur allemand“ (Ein deutscher Sammler) von Manuel Benguigui, einem französischsprachigen Roman, der 2017 immerhin für den Prix Goncourt in der Kategorie Bestes Erstlingswerk nominiert wurde. Weiter heißt es dort, die Hauptaufgabe des Kunstschutzes sei es, sich dem deutschen Botschafter, der mithilfe der Gestapo jüdische Sammlungen plündere, in den Weg zu stellen.³ Und schließlich, der Kunstschutz wolle zwar den Raub jüdischer Privatsammlungen verhindern, bekomme aber keine eindeutigen Befehle. Seine Aktionen seien allerdings nicht durch den Willen motiviert, die jüdischen Sammler zu schützen, sondern allein, um den guten Ruf der Wehrmacht zu bewahren.⁴ Der Held dieses Romans ist ein im Zweiten Weltkrieg im besetzten Paris stationierter, deutscher Offizier namens Ludwig, der nur in und durch Kunstwerke lebt. Weil er beim Kunstschutz keine Werke zu Gesicht bekommt, zieht er es vor, sich beim Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) und später auch bei Hermann Göring anzudienen, um seinen Hunger nach unbegrenztem Kunstgenuss zu stillen. Bis es dazu kommt, muss der tragische Held allerdings „beim Kunstschutz versauern“.⁵

Woher stammt das Bild, das hier vom sogenannten militärischen Kunstschutz der deutschen Besatzer in Paris gezeichnet wird? Und entspricht es einer historischen Wahrheit? Das Bild dieser ehrlichen, aber gegenüber den kunstraubenden Abetz, Görings und Hitlers

¹ Der mündliche Stil des am 19. September 2019 gehaltenen Abendvortrags wurde im Großen und Ganzen beibehalten. Es handelt sich hier um einen Überblick mit notwendigen Verkürzungen. Detaillierte Darstellungen und umfassendere Fußnoten müssen einer späteren Publikation vorbehalten bleiben.

² „(...) ça y est, le tout nouveau Kunstschutz, émanation de l'armée de terre, est lui aussi dans ses murs. Il est officiellement chargé de protéger les œuvres d'art.“ Manuel Benguigui, *Un collectionneur allemand*, Paris 2017, S. 21. Die Übersetzungen der französischen Textpassagen stammen von der Autorin.

³ Ebd., S. 22.

⁴ Ebd., S. 24.

⁵ „En attendant, Ludwig moisit au Kunstschutz“, ebd., S. 25.

ohnmächtigen Gruppe, geht, so meine Vermutung, auf Jean Cassous kurz nach dem Zweiten Weltkrieg herausgegebene Dokumentation über den Raub jüdischer Sammlungen und Bibliotheken in Frankreich zurück.⁶ Darin beschreibt Jean Cassou⁷, der Chefkustode des Pariser Musée d'Art moderne, Franziskus Graf Wolff Metternich (1893–1978),⁸ der im Mai 1940 vom Oberkommando des Heeres (OKH) zum Leiter einer Kunstschutzabteilung ernannt worden war, als ein „Gespenst aus einer vergangenen Welt“ und „als eine Art Don Quichotte, der in das Wespennest der Hitlerschen Räuberbande geraten war“.⁹ In seiner Autobiografie von 1981 schildert Cassou eine kurze Begegnung mit Wolff Metternich im Sommer 1940, der aber aufgrund der Résistance-tätigkeit Cassous und seiner Flucht nach Toulouse vermutlich keine weiteren Treffen, und somit auch keine engeren persönlichen Kontakte, folgten.¹⁰ Jedenfalls verfügte Cassou 1947 über den Rechenschaftsbericht Wolff Metternichs vom Frühjahr 1945, den er erstmals, allerdings in französischer Fassung und mit einigen Übersetzungsfehlern, in voller Länge veröffentlichte. Mehr noch, auf Wolff Metternichs Aussagen stützt sich auch seine Darstellung des Kulturgutraubs, wenngleich er ihm auch ein gewisses Misstrauen entgegenbringt und den Leser, berechtigterweise, vor der *Oratio pro domo* warnt.¹¹

Während wir heute über zahlreiche neue Erkenntnisse zum NS-Kunstraub und seiner Akteure verfügen, so hat sich das oben beschriebene Bild des deutschen Kunstschutzes in der französischsprachigen Fachliteratur bis heute gehalten.¹² Werden seine Bemühungen um den

6 Jean Cassou (Hg.), *Le Pillage par les Allemands des œuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France* (Centre de documentation juive contemporaine), Paris 1947.

7 Jean Cassou (1897–1986), französischer Schriftsteller, Kunstkritiker und Museumskonservator, war am 1. August 1940 zum Chefkustoden des kurz vor der Eröffnung stehenden Musée national d'art moderne in Paris ernannt worden, dann aber am 27. September 1940 aufgrund seiner Sympathien für linke Positionen und seiner jüdischen Herkunft vom Vichy-Régime seines Postens enthoben worden. Als Mitglied der Résistance wurde er von Dezember 1942 bis Juni 1943 in einem französischen Lager interniert, bei der Befreiung schwer verletzt und im August 1946 wieder als Chefkustode des Musée national d'art moderne eingesetzt, welches er bis 1965 leitete.

8 Esther Heyer, *Der Provinzialkonservator Franziskus Graf Wolff Metternich. Denkmalpflege und Kunstschutz im Rheinland und in Frankreich*, in: *Kulturpolitik der Rheinischen Provinzialverwaltung 1920 bis 1945. Tagung am 18. und 19. Juni 2018 im LVR-LandesMuseum Bonn* (Beihefte der Bonner Jahrbücher 59), Darmstadt 2019, S. 73–84. Siehe auch den Beitrag von Esther Heyer in diesem Band.

9 „(...) ce revenant d'un monde disparu comme une sorte de Don Quichotte égaré dans le guépier du gang hitlérien.“ Cassous, *Le Pillage* (wie Anm. 6), Note introductive, S. 61.

10 Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, Paris 1981, S. 125–137.

11 Ebd., S. 60f.

12 Aufgrund der Fülle an Literatur sei hier nur hingewiesen auf jüngste Publikationen, wie z. B. Emmanuelle Pollak/Philippe Dagen, *Les carnets de Rose Valland. Le pillage des collections privées d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*, Paris, 2019, S. 21f. Die Sprachbarriere kann hier nicht als Grund vorgeschoben werden, denn 2013 war bereits mein Aufsatz über

Erhalt der staatlichen Kunstsammlungen in den westeuropäischen Ländern weitestgehend anerkannt, stellen ihn insbesondere Zeithistoriker oftmals in eine Reihe mit miteinander konkurrierenden NS-Organisationen, die alle am Kunstraub privater Sammlungen beteiligt waren – unter ihnen habe der Kunstschutz nur eben den Kürzeren gezogen. Auch die amerikanischen und italienischen Historiografien assoziieren „Kunstschutz“ mit dem NS-Kunstraub: Schnell werden Angehörige der Kunstschutzabteilungen dort zu Mitgliedern der SS, obwohl diese – im Gegensatz zu anderen – keine waren: wie z. B. Wolff Metternich, bei Jonathan Petropoulos,¹³ oder auch, bis in jüngste Zeit, Hans Gerhard Evers.¹⁴ Das mag zum einen an Verwechslungen und Fehlern liegen, welche die Jahrzehnte überdauert haben. Nicht selten sind diese auf die noch während des Krieges unternommenen Nachforschungen des Office of Strategic Services (OSS), des amerikanischen Geheimdienstes, über die am NS-Kunstraub beteiligten Personen – darunter mutmaßlich auch zahlreiche „Kunstschützer“ – zurückzuführen.¹⁵ Zum anderen beruhen sie auf Darstellungen von Personen wie Rodolfo Siviero, der in der Nachkriegszeit das italienische Narrativ über den deutschen Kunstschutz und Kunstraub entscheidend prägte.¹⁶ In Frankreich stützte sich die Forschung in Ermangelung anderer Quellen lange Zeit auf die Akten der deutschen Besatzungsbehörden (die Serie AJ 40), die im französischen Staatsarchiv in Paris liegen; im dazugehörigen Findbuch tritt aber in der Hauptsache Hermann Bunjes – dessen ambivalente Position zwischen Kunstschutz und Kunstraub bekannt ist¹⁷ – als Leiter einer Pariser

den Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg in französischer Sprache erschienen, siehe dazu Christina Kott, Le ‚Kunstschutz‘ en 1939–1945. Une pierre dans la façade de l’Allemagne national-socialiste?, in: Philippe Nivet (Hg.), *Guerre et patrimoine artistique à l’époque contemporaine*, Amiens 2013, S. 328–342.

13 Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, London, 1996, S. 129.

14 In Benedetta Gentile/Francesco Bianchini, *I misteri dell’Abbazia. Le verità sul tesoro di Montecassino*, Florenz 2014, S. 64 ist zu lesen, Hans Gerhard Evers sei „(...) maggiore delle SS“ gewesen. Die Autoren zitieren dabei Simona Rinaldi, *L’attività delle Direzione Generale delle Arti nella città aperta di Roma*, in: *Rivista dell’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte* 60 (2005) (ersch. 2010), S. 95–126.

15 Art Looting Investigation Unit, *Final Report*, Washington DC, 1 May 1946, V. Biographical Index of Individuals involved in Art Looting (ALIU Red flag list), S. 20–175, <https://www.fold3.com/image/115/232005202> (Stand: 26. 07. 2020), siehe auch <https://www.lootedart.com/MVI3RM469661> (Stand: 26. 07. 2020).

16 Christian Fuhrmeister, *Die Abteilung „Kunstschutz“ in Italien. Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936–1963 (Brüche und Kontinuitäten. Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus 1)*, Wien/Köln/Weimar 2019, S. 22 f.

17 Zu Hermann Bunjes (1911–1945) siehe Nikola Doll, *Politisierung des Geistes. Der Kunsthistoriker Alfred Stange und die Bonner Kunstgeschichte im Kontext nationalsozialistischer Expansionspolitik*, in: Burkhard Dietz/Helmut Gabel/Ulrich Tiedau (Hg.), *Der Griff nach dem Westen. Die „Westforschung“ der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)*, 2 Bde. (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas 6), Teilband 1, Münster

Kunstschutzabteilung in Erscheinung,¹⁸ während die Angaben zu Graf Wolff Metternich als Verantwortlichen der Kunstschutzgruppe des OKH eher spärlich sind.¹⁹

Überspitzt ausgedrückt, wird der Begriff „Kunstschutz“ heute fast ausschließlich mit dem Zweiten Weltkrieg und dem NS-Raub an privatem Kulturgut in den besetzten Gebieten Westeuropas in Verbindung gebracht. Sowohl was dessen Abwehr als auch was seine mutmaßliche Beteiligung daran betrifft, wird er als Akteur wegen seiner vermeintlichen Ohnmacht als eher unbedeutend eingestuft. Zudem ist das Wissen über „den Kunstschutz“ nach wie vor durch Darstellungen bzw. Selbstdarstellungen aus der Nachkriegszeit geprägt und bleibt daher sowohl einseitig als auch unscharf.²⁰ Wurde der sogenannte militärische Kunstschutz also verdrängt oder ignoriert, unterschätzt oder diabolisiert? Und wenn ja, warum? Waren seine Mitglieder Helfershelfer der Kunsträuber oder Nazigegner, vielleicht sogar Widerständler? Jegliche Schwarz-Weiß-Malerei scheint der Materie nicht angemessen, die traditionelle Trennlinie zwischen Wissenschaft und Politik hinfällig.²¹ Das Adjektiv „unterschätzt“, welches jüngst auch in der deutschsprachigen Fachliteratur in Bezug auf deutschen Kunstschutz in Russland²² verwendet wurde, erscheint zumindest teilweise zutreffend. Man könnte jedoch noch hinzufügen: „nicht angemessen eingeschätzt“. Welche Bedeutung hatte also „der Kunstschutz“, und was verstehen wir eigentlich unter dem Begriff?

2003, S. 979–1015. N. Doll bereitet im Rahmen eines Forschungsprojekts eine Studie über die von Bunjes geleitete kunsthistorische Forschungsstätte in Paris vor; siehe dazu <https://dfk-paris.org/de/research-project/zwischen-kunst-wissenschaft-und-besatzungspolitik-1207.html> (Stand: 26. 07. 2020).

18 Stefan Martens/Andreas Nielen, Introduction I. L'occupation allemande de la Belgique et de la France à travers les archives de la sous-série AJ 40, in: Archives Nationales (Hg.), *La France et la Belgique sous l'occupation allemande 1940–1944. Les fonds allemands conservés au Centre historique des Archives nationales. Inventaire de la sous-série AJ40*, Paris 2002, S. 27.

19 Ebd., S. 176.

20 Das gilt auch für die einzige länderübergreifende Untersuchung, die zum Teil auf Selbstaussagen der Akteure beruht, siehe Margot-Günther Hornig, *Kunstschutz in den von Deutschland besetzten Gebieten, 1939–1945*, Tübingen 1958.

21 Christian Fuhrmeister, *Reine Wissenschaft. German Art History and the Notions of Objective Scholarship and Pure Science, 1920–1950*, in: Mitchell B. Frank/Daniel Adler (Hg.), *German Art History and Scientific Thought. Beyond Formalism*, Aldershot 2017, S. 161–177.

22 Corinna Kuhr-Korolev/Ulrike Schmiegelt-Rietig/Elena Zubkova in Zusammenarbeit mit Wolfgang Eichwede, *Raub und Rettung. Russische Museen im Zweiten Weltkrieg (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern 1)*, Wien/Köln/Weimar 2019, S. 74 (Kapitel 4: Ein unterschätzter Akteur, der militärische Kunstschutz).

„Die Worte ‚K
gungen, die n
Fassung und d
Paul Clemen
Begriff und da
was verbirgt si
gebräuchliche
gen der letzte
Clemen selbst
pflegerischen
Mobilmachun
„Kunstschutz
erbe zur Abw
von „dem Ku
Einheit, die -
Kriegsdenkm
sich schon ei
Doch ko
Akteure, Ak
(hierzu sei a

23 Paul Cle
Bekannt

24 Ingrid S
und ihre
Werte. E
hier S. 2

25 Zu Fran
en Fran
Meunier
katalog,
Christin
in: Petr
zu Berl
Weimar
Born/B
der Mi
und La
moine,

1. Die Erfindung des militärischen Kunstschutzes im Ersten Weltkrieg

„Die Worte ‚Kunstschutz im Kriege‘ und ‚Kriegsdenkmalpflege‘ sind sprachlich neue Prägungen, die nicht über das Jahr 1914 zurückdatieren, und auch die Begriffe sind in dieser Fassung und dieser Ausdeutung etwas Neues.“²³ Was der rheinische Provinzialkonservator Paul Clemen (1866–1947) 1933 etwas verklausuliert ausdrückt, bedeutet schlicht, dass der Begriff und damit auch die Idee mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstanden. Doch was verbirgt sich hinter diesen Bezeichnungen, und worin unterscheiden sie sich vom heute gebräuchlichen Terminus „Kulturgüterschutz bei bewaffneten Konflikten“? Wie Forschungen der letzten Jahrzehnte zeigen, bezeichnet „Kriegsdenkmalpflege“, dieser Begriff, den Clemen selbst geprägt hat, nicht ausschließlich die Durchführung von konkreten denkmalpflegerischen Maßnahmen in Kriegs- und Besatzungssituationen, sondern ist als eine Art Mobilmachung der Denkmalpflege für nationale Belange im Krieg zu betrachten.²⁴ Auch „Kunstschutz im Kriege“ geht weit über das Schützen bzw. das Unterschutzstellen von Kulturerbe zur Abwehr von Beschädigungen, Zerstörungen oder Raub hinaus. Spricht man heute von „dem Kunstschutz“ oder „le“ bzw. „il“ „Kunstschutz“, dann meint man eine militärische Einheit, die – zumindest nach außen hin – mit den Aufgaben des Kunstschutzes bzw. der Kriegsdenkmalpflege zumeist auf feindlichem Gebiet betraut war. Der Begriff birgt also an sich schon eine semantische Polyvalenz.

Doch kommen wir zunächst wieder zum Ersten Weltkrieg zurück. Nicht etwa, um Akteure, Aktivitäten und Maßnahmen faktenreich und im Einzelnen zu präsentieren (hierzu sei auf die einschlägigen Publikationen verwiesen²⁵). Sondern weil mit der Idee

23 Paul Clemen, *Kriegsdenkmalpflege*, in: Ders., *Die Deutsche Kunst und die Denkmalpflege. Ein Bekenntnis von Paul Clemen*, Berlin 1933, S. 91.

24 Ingrid Scheurmann, *Denkmalpflege und Kunstschutz 1914 bis 1933. Programme, Profile, Projekte und ihre disziplingeschichtlichen Folgen*, in: Dies./Hans-Rudolf Meier/Wolfgang Sonne (Hg.), *Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2013, S. 200–217, hier S. 206–207.

25 Zu Frankreich und Belgien siehe Christina Kott, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en France et en Belgique occupées, 1914–1918*, Brüssel 2006; Dies./Heino Neumayer/Gaëlle Pichon Meunier (Hg.), *Sauve qui veut. Des archéologues et des musées mobilisés, 1914–1918* (Ausstellungskatalog, Musée de la Chartreuse, Ville de Douai/Forum Antique), Bavay 2014. Auf Deutsch zuletzt Christina Kott, *Der deutsche „Kunstschutz“ und die Museen im besetzten Belgien und Frankreich*, in: Petra Winter/Jörn Grabowski (Hg.), *Zum Kriegsdienst einberufen. Die Königlichen Museen zu Berlin und der Erste Weltkrieg* (Schriften zur Geschichte der Berliner Museen 3), Wien/Köln/Weimar 2014, S. 51–72. Forschungen zum Kunstschutz in anderen besetzten Gebieten siehe Robert Born/Beate Störkuhl (Hg.), *Apologeten der Vernichtung oder Kunstschützer? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg* (Visuelle Geschichtskultur 16), Wien/Köln/Weimar 2017 und Laurence Baudoux-Rousseau/Michel-Pierre Chélini/Charles Giry-Deloison (Hg.), *Le patrimoine, un enjeu de la Grande guerre. Art et archéologie dans les territoires occupés 1914–1921*/Der

und dem Begriff Grundstrukturen und Denkmuster geschaffen wurden, die man später im Zweiten Weltkrieg wiederfindet, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Die Zerstörung von Kulturdenkmälern durch kaiserliche Truppen im Herbst 1914 in Belgien und Nordfrankreich hatte bekannterweise weltweit Proteste und den Vorwurf des „Barbarentums“ hervorgerufen, wofür hier die Stichworte Brand der Universitätsbibliothek von Löwen und Bombardierung der Kathedrale von Reims genügen müssen.²⁶ Ein kollektives Stigma, das deutschen Intellektuellen und Gelehrten noch lange anhaftete, hatten sie doch in ihrer Mehrheit den Angriffskrieg durch Wort und Tat unterstützt. Andererseits setzten einige von ihnen alles daran, um sich von diesem Stigma zu befreien, nicht zuletzt, weil sie um die Zukunft ihres auf internationale Netzwerke angewiesenen Faches bangten. Zu diesem Zweck wurden 1914 bis 1915 Experten für Kulturerbe mit dem Schutz der beweglichen und unbeweglichen Kulturdenkmäler, zunächst an der Westfront, beauftragt.²⁷ 1916 bis 1917 erfolgte dann die Angliederung von zahlreichen Kunstschutzbeauftragten – im zivilen Leben zumeist Kunsthistoriker, Denkmalpfleger und Archäologen – an die verschiedenen Armeeoberkommandos.²⁸

Auf völkerrechtlicher Ebene beinhaltete die IV. Haager Landkriegsordnung (HLKO) von 1907 zwar erstmals mehrere Artikel (Artikel 27, 46, 56), welche die absichtliche Zerstörung und die Beschlagnahme von feindlichen Kulturgütern verboten und deren Schonung durch den Angreifer vorsahen. Kein Artikel verpflichtete die Angreifer oder Besatzer jedoch zur Einrichtung von speziellen militärischen Kunstschutzeinheiten – noch dazu auf fremdem Territorium – zum Zweck eines präventiven Kulturgüterschutzes. Allerhöchstens konnte hierzu Art. 43 der HLKO zur Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung herangezogen werden. Hierin liegt, meines Erachtens, einerseits der innovative Charakter, wird hier doch eine Praxis vorweggenommen, die erst sehr viel später – nämlich in der Haager Konvention von 1954 – bindend wurde. Andererseits tritt aber auch der problematische, ambivalente Charakter zu Tage, denn die Initiative ging nicht von politischer oder militärischer Seite aus, sondern es waren einflussreiche Museumsdirektoren, Kunsthistoriker und Denkmalpfleger,

Kulturerbeschutz als Herausforderung im Ersten Weltkrieg, Kunst und Archäologie in den besetzten Gebieten 1914–1921, Arras 2018.

26 Zu Reims siehe zuletzt Thomas W. Gaetgens, *Die brennende Kathedrale*, München 2018. Zu Löwen nach wie vor Wolfgang Schivelbusch, *Die Bibliothek von Löwen. Eine Episode aus der Zeit der Weltkriege*, München/Wien 1988 und zuletzt Winfried Dolderer, „Furore Teutonico ...“ Die Löwener Universitätsbibliothek als belgisch-deutscher Erinnerungsort, in: Sebastian Bischoff u. a. (Hg.), *„Belgium is a beautiful city“? Resultate und Perspektiven der Historischen Belgienforschung*, Münster 2018, S. 107–116.

27 Kott, *Préserver l'art de l'ennemi* (wie Anm. 25), S. 57–85.

28 Heribert Reiners (1884–1960), Ludwig Burchard (1886–1960), Wilhelm Pinder (1878–1947), Georg Weise (1888–1978), Detlev von Hadeln (1878–1935), Theodor Demmler (1879–1944), Hermann Burg (1878–1946 oder 1947), Richard Goetz (1874–1954), Hans Stöcklein (1874–1936), Peter Goessler (1872–1956), Johann Baptist Keune (1858–1937), ebd. S. 230–364.

die sich an
Kunstschutz
gesellschaft
politischen
wurde. Ein
voran Paul
politische S
erhöhte Al
Wert des K
dung von I
an die Era
Kulturerbe
schaften er

Kein k
die der in
nicht, dass
tive Schutz
auch eigen
(OHL) wa
kommand
Zugang zu
Prävention
Wenn nicht
aus besetz
wurden w
auf rein d

29 Nicht
(1863–

30 Winfr
1871–1
Rise o

31 Zu Fr
d'art p
ture e
S. 280
et d'év

Kott/
32 Ebd.,
S. 312
Lille.

die sich an höchster Stelle dafür einsetzten.²⁹ Ein erstes Grundmuster des militärischen Kunstschatzes ist nämlich – paradoxerweise – die individuelle oder kollektive, aus der Zivilgesellschaft kommende Initiative, die zwar nicht selten im Widerspruch zu militärischen und politischen Anforderungen stand, von Militär und Politik aber ebenfalls instrumentalisiert wurde. Eine zweite Konstante ist die Prägung wichtiger Akteure des Kunstschatzes – allen voran Paul Clemen – durch das Rheinland, das von jeher bestimmt war durch seine geopolitische Situation als Grenzland nach Westen sowie durch sein katholisches Milieu. Die erhöhte Akzeptanz solcher Initiativen war drittens dem gesteigerten Bewusstsein für den Wert des Kulturerbes, vor allem des nationalen, geschuldet. Hier sei nur kurz an die Gründung von Denkmälerkommissionen in mehreren europäischen Ländern im 19. Jahrhundert, an die Erarbeitung erster nationaler und regionaler Gesetzgebungen für den Schutz des Kulturerbes um 1900 und an die allorts aufkeimenden Heimatschutzvereine oder -gesellschaften erinnert.³⁰

Kein kriegführender Staat war jedoch auf die verheerenden Zerstörungen vorbereitet, die der industrialisierte Krieg – insbesondere der Luftkrieg – verursachte. So erstaunt es nicht, dass die Kriegsmächte auf ihren eigenen Territorien erst nach und nach präventive Schutzmaßnahmen durchführten und ab Ende 1916 bzw. Anfang 1917 dafür teilweise auch eigene militärische Kunstschatzeinheiten einsetzten.³¹ Die Oberste Heeresleitung (OHL) war hingegen nur wenig geneigt, den Kunstschatzbeauftragten der Armeeoberkommandos Arbeitskräfte, Material und Fahrzeuge zur Verfügung zu stellen und ihnen Zugang zu Kriegszonen zu gewähren. Der Erfolg ihrer eigentlichen denkmalpflegerischen Präventions- und Schutzmaßnahmen blieb daher weit hinter den Ankündigungen zurück. Wenn nicht gar manche Aktionen – beispielsweise die Evakuierungen von Museumsgut aus besetzten Gebieten – als Kunstraub interpretiert oder mit Plünderungen gleichgesetzt wurden wie in Nordfrankreich.³² (Abb. 1) Beschränkt man also den Begriff „Kunstschatz“ auf rein denkmalpflegerische und kulturellerhaltende Maßnahmen, bleibt eine ganze Reihe

29 Nicht nur Wilhelm von Bode (1845–1929) und Paul Clemen, sondern auch Ludwig Borchardt (1863–1938) und Julius Meier-Graefe (1867–1935), ebd., S. 57–68.

30 Winfried Speitkamp, *Die Verwaltung der Geschichte. Denkmalpflege und Staat in Deutschland, 1871–1933* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 114), Göttingen 1996; Astrid Swenson, *The Rise of Heritage. Preserving the Past in France, Germany and England, 1789–1914*, Cambridge 2013.

31 Zu Frankreich siehe Gaëlle Pichon-Meunier, *Le service de protection et d'évacuation des œuvres d'art pendant la première guerre mondiale. L'apport des archives de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, in: Philippe Nivet (Hg.), *Guerre et patrimoine artistique* (wie Anm. 12), S. 280–304; Gaëlle Pichon-Meunier, *Déplacer, protéger, inventorier. Le service français de protection et d'évacuation des monuments et œuvres d'art de la zone des armées, 1917–1919*, in: Ders./Christina Kott/Heino Neumayer (Hg.), *Sauve qui veut* (wie Anm. 25), S. 149–167.

32 Ebd., S. 109–125 (mit zahlreichen Abbildungen); Kott, *Préserver l'art de l'ennemi* (wie Anm. 25), S. 312–392; Michèle Clarebout-Adamczyk/François Robichon, *La grande misère du musée de Lille. Émile Théodore, un conservateur exemplaire pendant la Grande Guerre*, in: *Revue du Nord*

von Aktivitäten der Kunstschutzbeauftragten unerwähnt, wie fotografische Dokumentationen bis hin zu Inventarisierungen, Ausstellungen, Forschungsprojekte, Publikationen, Ausgrabungen. Diese beruhten einerseits auf individuellen Initiativen der Fachleute, die für eigene Zwecke oder die ihrer Heimatinstitution, die günstige Gelegenheit des Zugangs zu Quellen nutzten. Andererseits wurden sie darin von den Behörden unterstützt, denn jeder Ausdruck „friedlicher Kulturarbeit“ ließ sich für die offizielle Kulturpropaganda verwenden.³³ Als ein viertes Grundmuster muss hier die politische Instrumentalisierung des Kunstschutzes genannt werden. Dabei wirkten selbstredend nationalistische Traditionen und nationale Traumata nach. So war der Schutz des Kulturerbes oftmals mit dessen symbolischer Aneignung gekoppelt, um auf diese Weise den Anspruch auf ein besetztes Territorium zu untermauern.³⁴ Hauptinteresse vieler Forschungen war daher auch die Suche nach Spuren germanischen oder deutschen Einflusses, was die Grundsteine der „Westforschung“³⁵ und der „Ostforschung“³⁶ legte. Das Vorhaben, Kunstwerke durch Beschlagnahme als politische Druckmittel zu verwenden, um in vorherigen Kriegen vom Gegner verschlepptes Kulturgut zurückzuverlangen, existierte ebenfalls, kam aber kaum zur Anwendung.³⁷

96/1–6 (2015). Themenheft: La première guerre mondiale dans le nord de la France et en Belgique, S. 241–270.

- 33 Thomas Goege, Kunstschutz und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Paul Clemen als Kunstschutzbeauftragter an der Westfront, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 35 (1991). Themenheft: Paul Clemen. Zur 125. Wiederkehr seines Geburtstags, S. 149–168; Kott, *Préserver l'art de l'ennemi* (wie Anm. 25), S. 76–85. Zuletzt besonders Evonne Levy, *The German Art Historians in the Great War. Kulturpropaganda and the Stillbirth of Propaganda Analysis*, in: Robert Born/Beate Störckuhl (Hg.), *Apologeten der Vernichtung* (wie Anm. 25), S. 43–60.
- 34 Hier vor allem die Inventarisierung der belgischen Kunstdenkmäler, siehe dazu Christina Kott/Marie-Christine Claes (Hg.), *Le patrimoine de la Belgique vu par l'occupant. Un héritage photographique de la Grande Guerre*, Brüssel 2018.
- 35 Doll, *Politisierung* (wie Anm. 17), Kott, *Préserver l'art de l'ennemi* (wie Anm. 25), S. 143–156, 192–194.
- 36 Robert Born/Beate Störckuhl, *Apologeten der Vernichtung oder Kunstschützer? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*, in: Dies. (Hg.), *Apologeten der Vernichtung* (wie Anm. 25), S. 9–28, hier S. 27, weiterführende Literatur siehe Fußnote 82.
- 37 Christina Kott, *Kunstwerke als Faustpfänder im Ersten Weltkrieg*, in: Matthias Frehner (Hg.), *Das Geschäft mit der Raubkunst. Thesen, Fakten, Hintergründe*, Zürich 1998, S. 43–50 (Erstabdruck in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25. 03. 1997); Anja Heuß, *Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion*, Heidelberg 2000, S. 251–259; Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Bd. 1, Paris 2003, S. 293–307, 476–484; Christoph Roelf, *Die Forschungen des Kunsthistorikers Ernst Steinmann zum Napoleonischen Kunstraub zwischen Kulturgeschichtsschreibung, Auslandspropaganda und Kulturgutraub im Ersten Weltkrieg*, in: Yvonne Dohna (Hg.), *Ernst Steinmann. Der Kunstraub Napoleons* (Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rom 2007.



Abb. 1 Schützer, Heribert Reiners aus der Krypta de Meuse), bei Ster wurde vor Ort d

2. „K

Angesichts de
kulturellen Ar
ein Thema. D
tragten kehrte
ren zurück. E
Phänomen, da
allen voran Pa

- 38 Sowohl W
Funktionen
administra
handverwa
openeditic



Abb. 1 Schützer, Vermittler oder Räuber? Der Kunstschutzbeauftragte des 5. Armeeoberkommandos Heribert Reiners zwischen einer alten Dorfbewohnerin und einer polychromen Marienstatue (12. Jh.) aus der Krypta der Kirche Notre-Dame-de-l'Assomption in Mont-devant-Sassey (Frankreich, Département Meuse), bei Stenay. Die Marienstatue befindet sich heute im Musée de la Prinerie in Verdun und wurde vor Ort durch eine Gipskopie ersetzt, o. D. (1915–1918).

2. „Kunstschutz“ im Interbellum?

Angesichts der verheerenden Zerstörungen von Bauwerken sowie der Dislokationen von kulturellen Artefakten blieb auch in der unmittelbaren Nachkriegszeit der Kulturgutschutz ein Thema. Die meisten der vormaligen deutschen und österreichischen Kunstschutzbeauftragten kehrten wieder in ihre Berufe als Hochschulprofessoren oder Museumskonservatoren zurück. Einige von ihnen blieben jedoch an den Restitutionsvorgängen beteiligt – ein Phänomen, das sich übrigens auch nach 1945 beobachten lässt.³⁸ Die Mehrheit unter ihnen, allen voran Paul Clemen, war über das völlige Unverständnis der ehemaligen Kriegsgegner

³⁸ Sowohl Wolff Metternich als auch Bernhard von Tieschowitz übten in der Nachkriegszeit offizielle Funktionen im Rahmen der Kulturgutrestitutionsen aus, siehe dazu Marie-Bénédicte Vincent, *Une administration ouest-allemande en charge des œuvres d'art à restituer après le nazisme. La Treuhandverwaltung für Kulturgut (1952–1962)*, in: *Revue de l'IFHA* 6 (2014), S. 1–29; <http://journals.openedition.org/ifha/8072> (Stand: 08.03.2020).

und aktuellen Kriegsgewinner gegenüber den Bemühungen des deutschen Kunstschutzes zutiefst enttäuscht. Die zweibändige Publikation „Kunstschutz im Kriege“³⁹ geriet daher 1919 zur kollektiven Rechtfertigungsschrift, insbesondere im Hinblick auf die Friedensverhandlungen in Versailles. Entgegen deutscher Befürchtungen sahen die Friedensverträge allerdings nur in seltenen Fällen – wie im Falle der Tafeln des Genter Altars – die Abgabe von Kunstwerken zum Zwecke der Wiedergutmachung für Kriegszerstörungen vor.⁴⁰

Von der internationalen wissenschaftlichen und kulturellen Kooperation, wie sie vor dem Weltkrieg bestanden hatte, blieben Repräsentanten der Weimarer Republik zunächst ausgeschlossen. So fand 1921 der erste nach dem Krieg organisierte internationale Kunsthistorikerkongress in Paris, bei dem auch der Kulturgutschutz im Krieg eine Rolle spielte, ohne deutsche Beteiligung statt.⁴¹ Die Restitutions- und Reparationsvorgänge in Ausführung der Friedensverträge von Versailles und Trianon dienten aber auch der Wiederbahnung von Kontakten zu Fachkollegen im Ausland.⁴² Ab Mitte der 1920er Jahre waren deutsche Fachleute wieder in internationale Netzwerke integriert, ab 1926/27 arbeiteten einige von ihnen aktiv am Internationalen Museumsamt (Office international des Musées, OIM) des Völkerbundes mit – bis zum Ausstieg Deutschlands aus dem Völkerbund nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler im Januar 1933 und der im darauffolgenden November stattfindenden Volksabstimmung.⁴³ Auf der Internationalen Ausstellung 1937 in Paris inszenierte der NS-Staat aufwändig die vermeintlichen Errungenschaften seines Museumswesens und seiner Denkmalpflege.⁴⁴ Zeitgleich fand die Münchner Ausstellung

39 Paul Clemen in Verbindung mit Gerhard Bersu u. a., *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung*, 2 Bde., Leipzig 1919, Bd. 2, S. 1–10; <https://archive.org/details/kunstschutzimkriege10clem/page/n6> (Bd. 1), <https://archive.org/details/kunstschutzimkriege20clem/page/n6> (Bd. 2) (Stand: 25. 07. 2020).

40 Zuletzt Lukas Cladders, *Alte Meister – Neue Ordnung. Kunsthistorische Museen in Berlin, Brüssel, Paris und Wien und die Gründung des Office International des Musées (1918–1930)*, Köln/Weimar/Wien, 2017, S. 72–74, III–III5.

41 Gustav Glück (1871–1952), Direktor der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, nahm als einziger Vertreter der ehemaligen Mittelmächte am Pariser Kongress teil, ebd., S. 246–248.

42 Dabei spielte der Archäologe Gerhard Bersu, auch ein ehemaliger Kunstschützer, eine wichtige Rolle, siehe dazu Heino Neumayer/Christina Kott, *Vom Kunstschützer zum Kulturdiplomaten. Gerhard Bersu in den Jahren 1914 bis 1927*, in: *Jahresbuch der Römisch-Germanischen Kommission*, Frankfurt (erscheint 2020).

43 Christina Kott, *The German Museum Curators and the International Museums Office, 1926–1937*, in: Bénédicte Savoy/Andrea Meyer (Hg.), *The Museum Is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940* (Contact zones 1), Berlin 2014, S. 205–217.

44 Christina Kott, *Museums on Display. Die Selbstinszenierung der deutschen Museen auf der Pariser Weltausstellung 1937*, in: Tanja Baensch/Kristina Kratz-Kessemeier/Dorothee Wimmer (Hg.), *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik* (Veröffentlichungen der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e. V.), Wien/Köln/Weimar, 2016, S. 61–81.

„Entartete Kunst“
Hochschullehrer
staatliche Kontro
und -reisen.

Obwohl sich
Weltkrieg als nich
völkerrechtliche
für den Kulturg
zeit auf der Ager
stellten um 1930
erbeschutzes in
von April 1935 –
beitrat, gelang es
zur Unterzeichn
vorlag und der s
Ziele vor Augen

3. Kunst

1933 hatte Paul
Armeen sachver
[auszustatten],
auf die Bedeutu
keit, wenigstens
der deutschen I
nach Entsendun

45 Für die Nie
the Netherla
Kunstgesch
zu Kunst un
hier S. 144–
L'action du
Guerre et p
in diesem B
46 Entwurf für
werken in K
S. 181–183.
l'entre-deux
47 Clemen, K

„Entartete Kunst“ statt, Museen wurden gesäubert und zahlreiche Museumskustoden sowie Hochschullehrer ihrer Posten enthoben und ins Exil getrieben. Abschottung, Isolierung, staatliche Kontrolle und Devisenbeschaffung erschwerten von nun an Auslandskontakte und -reisen.

Obwohl sich die Regeln für den Kulturgutschutz der Haager Landkriegsordnung im Weltkrieg als nicht anwendbar erwiesen hatten, war in vielen Staaten der Glaube an eine völkerrechtliche Lösung ungebrochen. Die Verbesserung der internationalen Bestimmungen für den Kulturgutschutz in Kriegen stand daher während der gesamten Zwischenkriegszeit auf der Agenda. Mehrere europäische Länder – wie die Niederlande und Frankreich – stellten um 1930 jedoch vorausschauend die Weichen für die Miteinbeziehung des Kulturerbeschutzes in nationale Luftschutzprogramme.⁴⁵ Außer dem sogenannten Roerich-Pakt von April 1935 – auch Washingtoner Vertrag genannt –, dem aber kein europäischer Staat beitrug, gelang es vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs nicht, ein reformiertes Abkommen zur Unterzeichnung zu bringen, obgleich ein Entwurf des Internationalen Museumsamts⁴⁶ vorlag und der spanische Bürgerkrieg die verheerenden Folgen von Luftangriffen auf zivile Ziele vor Augen geführt hatte.

3. Kunstschutz im „Totalen Krieg“?

1933 hatte Paul Clemen noch den Wunsch geäußert, „schon bei dem ersten Vorrücken der Armeen sachverständige Berater bei den großen Stäben mit einer dienstlichen Funktion [auszustatten], die im Voraus, vor den Angriffen, vor der Besetzung, vor den Operationen auf die Bedeutung der ganz großen Baudenkmäler und Kunstschatze, auf die Notwendigkeit, wenigstens nach Mitteln zu suchen, sie sofort zu schützen, hinweisen“.⁴⁷ Als der Nestor der deutschen Denkmalpflege diese Sätze schrieb, konnte er nicht ahnen, dass sein Wunsch nach Entsendung von Kunstexperten in Erfüllung gehen würde, allerdings zunächst in einem

45 Für die Niederlande: Marieke C. Kuipers, *Art Protection and Architectural Preservation in the Netherlands (1938–1945)*, in: Magdalena Bushart/Agnieszka Gąsior/Alena Janatková (Hg.), *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten, 1939–1945 (Brüche und Kontinuitäten. Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus 2)*, Köln/Wien/Weimar 2013, S. 141–162, hier S. 144–146. Für Frankreich: Philippe Tanchoux, *La protection monumentale en 1939–1945. L'action du service des monuments historiques en temps de guerre*, in: Philippe Nivet (Hg.), *Guerre et patrimoine artistique* (wie Anm. 12), S. 343–365 sowie den Beitrag von Arnaud Bertinet in diesem Band.

46 Entwurf für eine Internationale Konvention für den Schutz von Historischen Gebäuden und Kunstwerken in Kriegszeiten, in: *Museumion. Zeitschrift des Internationalen Museumsamts* 47/48 (1939), S. 181–183. Siehe auch Pierre Leveau, *L'institution de la conservation du patrimoine culturel dans l'entre-deux-guerres*, Dijon 2017, S. 270–302.

47 Clemen, *Kriegsdenkmalpflege* (wie Anm. 23), S. 91.

völlig anderen Sinne als er dies geplant hatte. Kurz nachdem die Wehrmacht am 1. September 1939 in Polen einmarschierte, wurden nämlich nicht Experten für Denkmalpflege, sondern in erster Linie Prähistoriker aus dem Kreise des SS-Ahnenerbe durch Robert Hiecke, Ministerialdirigent und Leiter der Abteilung für Denkmalpflege im Reichsministerium für Erziehung, Wissenschaft und Volksbildung (REM), für „Schutzmaßnahmen“ in Polen eingesetzt.⁴⁸ Darunter befand sich auch der Kunsthistoriker Dagobert Frey (1882–1963), der schon 1918 als Student der Kunstgeschichte an Kunstschutzaktivitäten in Norditalien beteiligt war.⁴⁹ Unter den eingesetzten Sachverständigen war er aber wohl einer der wenigen, der – neben Beihilfe zu Kunstraub und -zerstörung – auch Denkmalschutz betrieb, etwa indem er Listen von zu schützenden Bauwerken in Warschau erstellte.⁵⁰

Was bewegte nun Hiecke dazu, im Vorfeld des Westfeldzugs nicht auf das Ahnenerbe wie in Polen, sondern auf die rheinische Denkmalpflege – in der Person von Franziskus Graf Wolff Metternich – zurückzugreifen und das OKH zu involvieren? Lag es an der besonderen Wertschätzung des Kulturerbes in den westlichen Nachbarländern gegenüber einer geringen der polnischen Kultur und ihrer Vertreter? Oder an der besonderen Gefährdung des Rheinlands aufgrund der Kriegserklärung Frankreichs? Oder ging die Initiative diesmal erneut – wie schon im vorherigen Krieg – von Kunsthistorikern und Denkmalpflegern aus, die um die Zukunft ihres Faches fürchteten? Der Frage kann in diesem Rahmen nicht weiter nachgegangen werden. Tatsache ist aber, dass Hiecke Ende 1939 und Anfang 1940 nach mehreren Treffen mit Graf Wolff Metternich entsprechende Anträge an den Generalquartiermeister der Wehrmacht, General Eduard Wagner, richtete.⁵¹ Dabei spielte das Vorbild des Kunstschutzes im Ersten Weltkrieg als Erfahrungshorizont eine wichtige Rolle. Denn

48 Aktenvermerk von Sievers, 23. 03. 1939, BA, BDC, DS G 0130 PA Petersen, Ernst, Pgs. 0192 K. Zit. nach: Gerd Simon unter Mitwirkung von Dagny Guhr, George Leaman und Ulrich Schermaul, Chronologie Petersen, Ernst, 2011, S. 9. PDF-Dokument mit einer listenmäßigen Zusammenstellung von Quellenmaterial zum Prähistoriker Ernst Petersen unter <http://homepages.uni-tuebingen.de/gerd.simon/ChrPetersenErnst.pdf> (Stand: 26. 07. 2020). Als Quelle bei Sabine Arend, Studien zur deutschen kunsthistorischen „Ostforschung“ im Nationalsozialismus. Die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-)Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik, Diss. HU Berlin 2009, S. 421, Fußnote 3099: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/16871> (Stand: 26. 07. 2020). Zum Verhältnis SS-Ahnenerbe – Kunstschutz, siehe den Beitrag von Raik Stolzenberg in diesem Band.

49 Ebd., S. 421; Born/Störckuhl, Apologeten (wie Anm. 25), S. 27.

50 Frey schreibt 1947, er habe schon im September 1939 dem REM einen Plan mit den schützenswerten Bauten Warschaws übergeben, siehe dazu Arend, „Ostforschung“ (wie Anm. 48), S. 575, Fußnote 3100. Lynn H. Nicholas' Annahme, dass die Einrichtung eines angeblich von Frey vorgeschlagenen Kunstschutzes an der schwachen Rolle der Wehrmacht im Machtgefüge des NS-Staates scheiterte, muss stark in Zweifel gezogen, kann aber hier nicht detailliert diskutiert werden, siehe Lynn H. Nicholas, Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich, München 1994, S. 103.

51 Robert Hiecke an Wolff Metternich, 12. 03. 1940 und 2. (3.?) 04. 1940, NL FGWM, Nr. 31.

Abb. 2 Bernhard von Tieschowitz und Franz Graf Wolff Metternich im Burgund, auf einer Mauer sitzend, Sommer 1941.



um die Probleme von dezentralen Kunstschutzeinheiten oder -beauftragten von 1914 bis 1918 zu vermeiden, wurde zu Beginn des Westfeldzugs im Mai 1940 eine zentrale Leitung beim OKH eingerichtet und Wolff Metternich mit dieser betraut. Analog zu 1914/18 wurde der Kunstschutzbeauftragte dem Generalquartiermeister unterstellt.⁵²

Da es auf behördlicher Ebene anscheinend keine genauen Vorstellungen über Umfang, Ausmaß und Aufbau des Kunstschutzes gab, waren es Wolff Metternich und sein Stellvertreter Bernhard von Tieschowitz (1902–1968) (Abb. 2), die im Zuge der deutschen Expansionspolitik die Einrichtung von Kunstschutzabteilungen bei den jeweiligen Militärverwaltungen anregten und die infrage kommenden Mitarbeiter vorschlugen. Diese hatten – mit wenigen Ausnahmen – einen einheitlichen Status als Mitglieder der Militärverwaltungen,⁵³ was ebenfalls eine Verbesserung gegenüber dem Ersten Weltkrieg darstellte, wo die Kunstschutzbeauftragten

⁵² Generalquartiermeister Wagner an Wolff Metternich, 13. 05. 1940 (Abschrift), NL FGWM, Nr. 31.

⁵³ Kriegsverwaltungsrat (KVR), Oberkriegsverwaltungsrat (OKVR), Kriegsverwaltungsabteilungsleiter (KVAbtL). Nach 1943 werden die Bezeichnungen Militärverwaltungsrat (MVR) etc. verwendet.

ihre in der Regel niedrigen militärischen Ränge behielten und daher nur über geringe Durchsetzungskraft verfügten. Wolff Metternich erarbeitete auch die Richtlinien des OKH für die Arbeit der Kunstschutzabteilungen sowie ein Arbeitsprogramm.⁵⁴ Die Richtlinien waren zunächst in den westlichen Besatzungsgebieten gültig und wurden dann in jedem Land an die jeweilige Situation angepasst. Militärische Kunstschutzabteilungen existierten jedoch nur in denjenigen besetzten Ländern, die unter der Verwaltung des OKH standen, nämlich in Frankreich, Belgien (zu dem Nordfrankreich bzw. die Departements Nord und Pas-de-Calais gehörten), Griechenland, Serbien und Italien. In Ländern und Okkupationsgebieten mit Zivilverwaltungen oder Reichskommissariaten gab es zwar teilweise ähnliche Einrichtungen, die jedoch unter der Leitung von hohen NSDAP-Funktionären oder der SS standen und deren wesentliche Aufgabe die fachliche Unterstützung der umfangreichen Kunst- und Kulturgutplünderungen waren.⁵⁵

4. Entstehung und Aufbau der Kunstschutzabteilungen

Die Einrichtung und der Aufbau der ersten vier Kunstschutzabteilungen von Sommer 1940 bis Sommer 1941 bestätigt zunächst den Eindruck, dass die Pariser Gruppe um Wolff Metternich die Funktion einer Art Schalt- und Entscheidungszentrale für den gesamten Kunstschutz der Wehrmacht hatte. Nach seiner Einberufung zum OKH am 10. Mai 1940 und seiner Ernennung zum Sachbearbeiter für Kunstschutz am 13. Mai reiste Wolff Metternich über Holland nach Belgien, wo er von Ende Mai bis Juli 1940 der Militärverwaltung für Belgien und Nordfrankreich zugeteilt und eine seiner Aufgaben dort der Aufbau einer Kunstschutzabteilung war. Ab dem 1. August 1940 und bis September 1944 leitete der Architekturhistoriker und Denkmalpfleger Heinz-Rudolf Rosemann (1900–1977) diese, unterstützt durch Henry

54 (...) 1) *Aufgaben des Kunstschutzes: a) Ortsfeste Kunstdenkmale (...), b) Bewegliche Denkmale (...), c) Luftschutzmassnahmen (...), 2) Berichterstattung (wissenschaftl. Forschung) (...), 3) Presse und Propaganda (...)*, Richtlinien für die Durchführung des Kunstschutzes in den besetzten westlichen Gebieten, OKH, Generalstab des Heeres, Generalquartiermeister (gez. Wagner), an den MBF in Belgien und Nordfrankreich – Militärverwaltungschef –, Brüssel, und den Chef der Militärverwaltung in Frankreich – Verwaltungsstab – Paris, Hôtel Majestic, 03. 09. 1940 (masch. geschr., Abschrift), AN AJ/40/1672. Handschriftl. Entwurf Wolff Metternichs zu einem „Arbeitsprogramm“, o. D. (Juni 1940), NL FGWM, Nr. 240.

55 Nur einige von ihnen führten auch denkmalpflegerische Maßnahmen durch, z. B. Karl Heinz Esser (1912–1999), Kunstexperte des ERR im Baltikum und Nordwestrussland, siehe dazu Kuhr-Korolev u. a., *Raub und Rettung* (wie Anm. 22), S. 79–115, darin auch Erwähnung weiterer Experten. Zu Esser siehe auch Jens Hoppe, Dr. Karl Heinz Esser. Selbstverständnis und Tätigkeit eines im Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg tätigen Kunsthistorikers im besetzten Baltikum, in: Magdalena Bushart u. a. (Hg.), *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten* (wie Anm. 45), S. 255–274.

Koehn (1892–19...
mandiert wurde
Metternich ab A...
ihr jedoch direk...
befehlshaber (M...
Pfitzner (1908–...
beauftragten in...
Im Dezemb...
gie“ unter der L...
zeitweise der A...
Griechenland in...
besonders vom...
1. Mai an Hans...
riker wie Wilhe...
Griechenland t...
Kunstschutzbea...
Reise in den er...
Kunst- und Der...
und am 24. Jun...
(1899–1962) die

- 56 Zu Belgien s...
schen Wiede...
(Hg.), Kuns...
Kulturerbe...
Bischoff u. a...
forschung (...)
- 57 Zum Kunst...
Kunsthistor...
Ruth Heftri...
Methoden,
- 58 Hermann F...
Germain), ...
Bezirk C (I...)
- 59 Hubert Fel...
zwischen W...
Leistungen...
1940–1944...
1920–1945
- 60 Siehe die B...
- 61 Zu Serbien...
Olschowsk...

Koehn (1892–1963) und mehreren Kunsthistorikern, die zeitweise zu der Gruppe abkommandiert wurden.⁵⁶ Nachdem er bereits mehrere Male Frankreich bereist hatte, wurde Wolff Metternich ab August 1940 der Militärverwaltung im besetzten Frankreich zugeteilt, ohne ihr jedoch direkt unterstellt zu sein.⁵⁷ Dort baute er die Kunstschutzabteilung beim Militärbefehlshaber (MBF) Frankreich auf: mit Felix Kuetgens (1890–1976) als Leiter, Carlheinz Pfitzner (1908–1944) und Wend Graf von Kalnein (1914–2007) sowie einem Kunstschutzbeauftragten in jedem Bezirk im besetzten Teil Frankreichs als Mitarbeiter.⁵⁸ (Abb. 3)

Im Dezember 1940 bzw. Januar 1941 wurde das Referat „Frühgeschichte und Archäologie“ unter der Leitung von Eduard Neuffer (1900–1954) gegründet; auch in Belgien wurde zeitweise der Archäologe Joachim Werner (1909–1994) eingesetzt.⁵⁹ Nach dem Einfall in Griechenland im Frühjahr 1941 übertrug man die Leitung einer Kunstschutzabteilung, die besonders vom Deutschen Archäologischen Institut gefordert und gefördert wurde, am 1. Mai an Hans Ulrich von Schoenebeck (1904–1944); mehrere Archäologen und Althistoriker wie Wilhelm Kraiker (1899–1987) und Ernst Kirsten (1911–1987) waren ebenfalls in Griechenland tätig.⁶⁰ Auch in den von Italien besetzten Gebieten Griechenlands war ein Kunstschutzbeauftragter, der Archäologe Luciano Laurenzi (1902–1966), eingesetzt. Auf einer Reise in den eroberten Balkan schlug von Tieschowitz die Einrichtung eines „Referats für Kunst- und Denkmalschutz beim Kommandierenden General und Befehlshaber Serbien“ vor, und am 24. Juni 1941 trat der Historiker und Balkan-Experte Johann Albrecht von Reischwitz (1899–1962) diese Stelle an.⁶¹ Die zur gleichen Zeit entworfenen Pläne für den Aufbau einer

56 Zu Belgien siehe Kott, Le ‚Kunstschutz‘ (wie Anm. 12), S. 331 f.; Dies., Die Denkmalpflege im belgischen Wiederaufbaukommissariat unter deutscher Besatzung, 1940–1944, in: Magdalena Bushart u. a. (Hg.), Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten (wie Anm. 45), S. 163–184; Dies., Das belgische Kulturerbe unter deutscher Besatzung – 1914 bis 1918 und 1940 bis 1944. Eine Skizze, in: Sebastian Bischoff u. a. (Hg.), Belgica – terra incognita? Resultate und Perspektiven der Historischen Belgienforschung (Historische Belgienforschung 1), Münster 2016, S. 155–165.

57 Zum Kunstschutz in Frankreich Christina Kott, „Den Schaden in Grenzen halten ...“. Deutsche Kunsthistoriker und Denkmalpfleger als Kunstverwalter im besetzten Frankreich, 1940–1944, in: Ruth Heftrig/Olaf Peters/Barbara Schellewald (Hg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 362–392, hier S. 369–372.

58 Hermann Bunjes (1911–1945), Bezirk Groß-Paris, Hans Hörmann (1894–1985), Bezirk A (Saint-Germain), Joseph Busley (1888–1969), Bezirk B (Angers) und Walther Zimmermann (1902–1961), Bezirk C (Dijon).

59 Hubert Fehr, Germanen und Romanen im Merowingerreich. Frühgeschichtliche Archäologie zwischen Wissenschaft und Zeitgeschehen, Berlin 2010, S. 417–419; Marnix Beyen, Hoffnungen, Leistungen und Enttäuschungen. Deutsche Archäologen in Belgien während des Zweiten Weltkrieges, 1940–1944, in: Jürgen Kunow (Hg.), Archäologie und Bodendenkmalpflege in der Rheinprovinz 1920–1945 (Materialien zur Bodendenkmalpflege im Rheinland 24), Bonn 2013, S. 423–433.

60 Siehe die Beiträge von Alexandra Kankleit und Raik Stolzenberg in diesem Band.

61 Zu Serbien siehe Christian Fuhrmeister, Kunstschutz Serbien, Juli 1941 bis Juli 1944, in: Burkhard Olschowsky/Ingo Loose (Hg.), Nationalsozialismus und Regionalbewusstsein im östlichen Europa

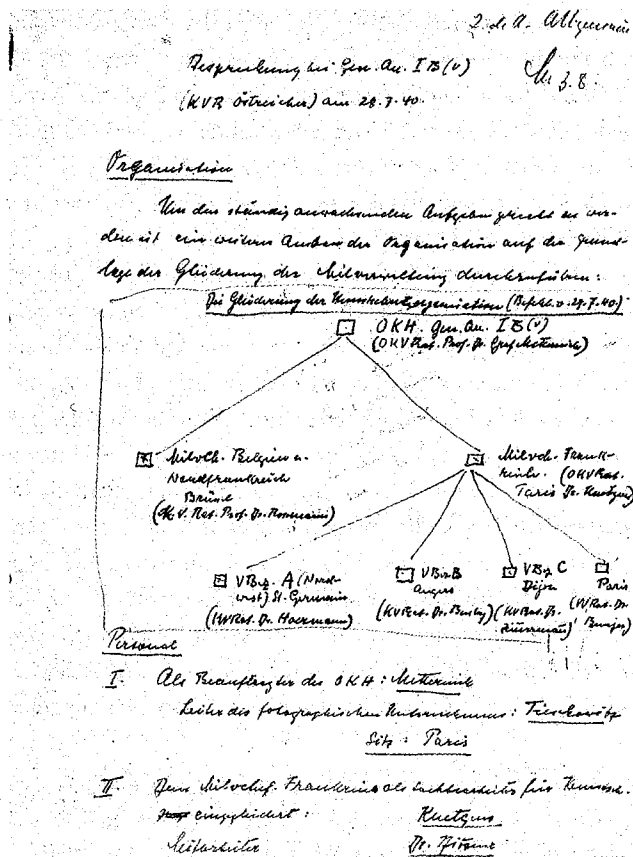
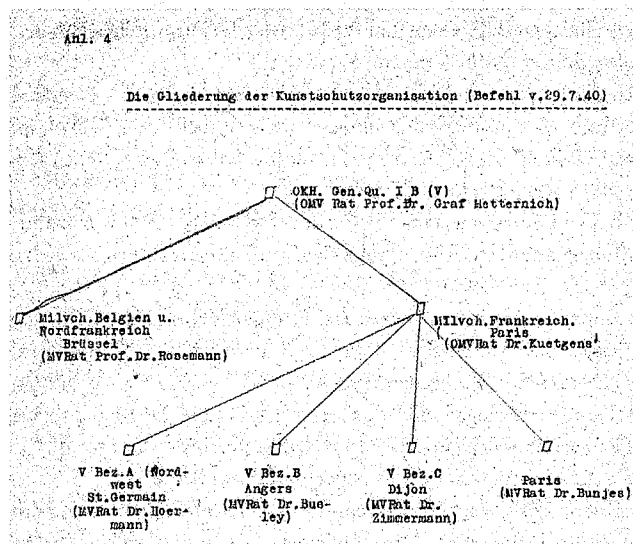


Abb. 3a und b Die Gliederung der Kunstschutzorganisation in den besetzten Westgebieten. Handschriftliche Notizen von Wolff Metternich, 28.07.1940 und Anlage 4 des Abschlussberichts des Kunstschutzes des OKH.



Kunstschutzabteilung nie kam – sind ins stellen- und Personal zu besetzenden) En diese anfängliche I union überfiel, pl beauftragte zu dess mit einer Bestand Sowjetunion sowi gebildet werden s die Kämpfe andau von Solms-Laubac Afrikafeldzugs un Alamein in Ägypt werden;⁶⁶ doch s militärischen Ver

Das Jahr 1942 schläge führten z Nur in den sensib taine blieben sie

- (Schriften des 59), München Johann Albrecht rica et Archaeol Miodrag Grbi kulturno-istor Archaeology i Reiswitz seit I (1899–1962). 62 (Wolff) Mett 28.06.1941, A schen Insel. P (Ende Juni 19 63 Trotz eingehen werden. 64 Kuhr-Korolev 65 Ebd., S. 79–11 ter des ERR & Rosenberg. I 66 Siehe Briefve FGWM, Nr.

Kunstschutzabteilung in England im Falle einer Besetzung der Britischen Inseln – zu der es nie kam – sind insofern interessant, als hier zum ersten Mal im Vorfeld ein genauer Dienststellen- und Personalplan aufgestellt wurde und damit der Kunstschutz im besetzten (oder zu besetzenden) Europa als hegemoniales Projekt zusehends an Systematik gewann.⁶² Doch diese anfängliche Dynamik kam wenig später zum Erliegen: Als die Wehrmacht die Sowjetunion überfiel, plante Wolff Metternich zwar den Einsatz einer Kunstschutzgruppe und beauftragte zu dessen Vorbereitung den Kunstwissenschaftler Reinhold Strenger (geb. 1903)⁶³ mit einer Bestandsaufnahme.⁶⁴ Bald wurde aber klar, dass in den besetzten Gebieten der Sowjetunion sowie im Baltikum keine Militärverwaltungen, sondern Zivilverwaltungen gebildet werden sollten; lediglich bei der Heeresgruppe Nord (in Nordwestrussland), wo die Kämpfe andauerten, übernahm ab September 1941 der Kunsthistoriker Ernstotto Graf von Solms-Laubach (1890–1977) die Leitung einer Kunstschutzgruppe.⁶⁵ Noch während des Afrikafeldzugs unter General Rommel und dem deutsch-italienischen Vorstoß Richtung El Alamein in Ägypten im Juli 1942 sollten deutsche Ägyptologen zum Kunstschutz eingesetzt werden;⁶⁶ doch schon im Januar 1943 scheint das Vorhaben aufgrund der signifikanten militärischen Verluste in Nordafrika zu den Akten gelegt worden zu sein.

Das Jahr 1942 stellte in der Tat eine empfindliche Zäsur dar. Die militärischen Rückschläge führten zu einem Abzug von Kunstschutzbeauftragten, vor allem in Frankreich: Nur in den sensiblen Gebieten wie der Bretagne, der Normandie, der Loire und der Aquitaine blieben sie im Amt. In Paris wurde Bernhard von Tieschowitz als Nachfolger von

(Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 59), München 2016, S. 331–343; Christina Kott, „Kunstschutz im Zeichen des totalen Krieges“. Johann Albrecht von Reisswitz und Wilhelm Unverzagt in Serbien, 1941–1944, in: *Acta Praehistorica et Archaeologica* 49 (2017), S. 245–269. Zur Beziehung zwischen dem serbischen Archäologen Miodrag Grbić und Albrecht von Reisswitz, cf. Aleksandar D. Bandović, Miodrag Grbić i nastanak kulturno-istorijske arheologije u Srbiji [Miodrag Grbić and the Origins of Culture-Historical Archaeology in Serbia], Dissertation, Universität Belgrad, Philosophische Fakultät, 2019 und zu Reisswitz seit Frühjahr 2020 die Monographie von Andreas Roth, Johann Albrecht von Reisswitz (1899–1962). Vom unbequemen Südosteuropaexperten zum Kunstschützer, Graz 2020.

62 (Wolff) Metternich an das OKH, Gen St d H/ GenQu, Abt. K. Verw. (V), O. U. (Geheim), 28.06.1941, AN AJ/40/573,3, Betrifft: Aufbau des Kunstschutzes im Falle der Besetzung der englischen Insel. Personallisten „Für England von Jantzen vorgeschlagen“, handschriftliche Notiz, o. D. (Ende Juni 1941), AN AJ/40/573, 3.

63 Trotz eingehender Recherchen konnte bisher das Sterbedatum von Reinhold Strenger nicht ermittelt werden.

64 Kuhr-Korolev u. a., Raub und Rettung (wie Anm. 22), S. 77 f.

65 Ebd., S. 79–115. Hanns Christian Löhr reiht von Solms-Laubach dagegen in die Reihe der Mitarbeiter des ERR ein, siehe dazu Hanns Christian Löhr, Kunst als Waffe. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. Ideologie und Kunstraub im „Dritten Reich“, Berlin 2018, S. 175.

66 Siehe Briefverkehr bez. der Ernennung von Kunstschutzbeauftragten in Ägypten, Juli 1942, NL FGWM, Nr. 165.

Wolff Metternich ernannt, der erst erkrankte, dann im Juli 1942 aus heute nicht eindeutig geklärten Gründen beurlaubt wurde, wieder ins Rheinland zurückkehrte und schließlich im Oktober 1943 von seiner Funktion als Kunstschutzbeauftragter des OKH entbunden wurde. Im November 1943, nach dem Einmarsch deutscher Truppen und der Einrichtung einer deutschen Besatzungsverwaltung in Italien, traf von Tieschowitz in Rom sowohl deutsche als auch italienische Verantwortliche zwecks Vorbereitungen für den Aufbau einer Kunstschutzabteilung.⁶⁷ Der Kunsthistoriker Hans Gerhard Evers (1900–1993) wurde zunächst zu ihrem Leiter ernannt, bevor er bereits im Februar 1944 vom Archäologen und SS-Sturmabführer Alexander Langsdorff (1898–1946) abgelöst wurde. Evers blieb weiterhin Mitglied des Kunstschutzes, an dem auch nebenamtlich zahlreiche andere Kunsthistoriker beteiligt waren, die zumeist an die deutschen kunsthistorischen Forschungsinstitute angegliedert waren. Im Jahr 1944 war das Personal der Dienststellen, wie ein Besatzungsplan zeigt,⁶⁸ auf nur wenige Mitarbeiter geschrumpft, obwohl – wie es von Tieschowitz in einem Brief an seinen Kollegen Busley Anfang Juli 1944 ausdrückte – der Kunstschutz nun am dringendsten sei.⁶⁹

5. Kollaboration mit Fachkollegen der besetzten Länder

Wenn diese Kunstschutzabteilungen trotz mangelnden Personals dennoch agieren konnten, dann weil im Unterschied zum Ersten Weltkrieg ihre Tätigkeit in erheblichem Maße auf der Kooperation mit den zuständigen nationalen, regionalen und lokalen Denkmalschutzbehörden, Kunstverwaltungen und Kultur- oder Erziehungsministerien beruhte. Diesen war gemeinsam, dass sie in weiten Teilen personelle Kontinuitäten seit den 1930er Jahren aufwiesen. Das führte dazu, dass deren Beamte mit deutschen Kunstschutzbeauftragten zu tun hatten, die sie bereits kannten und mit denen sie in manchen Fällen sogar gemeinsame Projekte durchgeführt hatten. Die Aufstellung von Arbeitsprogrammen und die Anregung bzw. Durchsetzung von Maßnahmen wurde durch die Anknüpfung an diese Kontaktpersonen sowie die Orts-, Sprach-, und Landeskenntnisse der deutschen Experten erheblich beschleunigt. Im „Etat français“ unter Philippe Pétain war der Hauptansprechpartner des Kunstschutzes der Direktor der Nationalen Museen Jacques Jaujard (1895–1967).⁷⁰ Enge

67 Dazu Fuhrmeister, *Kunstschutz Italien* (wie Anm. 16), S. 206–208.

68 Die Stellenbesetzung der Kunstschutzorganisation. Stand von August 1944, Anlage z. Abschlussbericht von Wolff Metternich, September 1944 bis Februar 1945, NL FGWM, Nr. 53.

69 Joseph Busley an Tieschowitz (Bernhard von Tieschowitz), Angers, 05.07.1944, AN AJ/40/573, 14.

70 Kott, *Der Schaden* (wie Anm. 57), S. 390–392. Der Essay-Film „Francofonia. Der Louvre unter deutscher Besatzung“ von Alexander Sokurov (2015) inszeniert die Beziehung zwischen Wolff Metternich und Jaujard durchaus realistisch, unterschlägt aber nahezu komplett den NS-Kunstraub an jüdischen Privatsammlungen.

Verbindungen best
und Denkmalpfleg
Pariser Kulturszen
verwaltung das „C
auch eine Denkm
und Architekten S
Coremans (1908–
Jacques Breuer (189
national des fouill
waltung eine „Reg
eingesetzt; eine D
und unter dem Ein
vom Archäologen
eine Marionetten
Konstantinos Log
bestehen, ihre Mi
Keramopoulos (18
einer der Haupta
der Repubblica s
schutzbeauftragte
für Museen und K
Florentiner Muse
Kunstschutzbeau
Kulturerbe, Karr
Fällen – ausdrück

71 Kott, *Denkmal*

72 Christina Kott, *Les relations avec le Man of Vision of the International for Cultural F*

73 Fehr, *German*

74 Kott, *Serbien gija tokom II World War II*

75 Alexandra Kott, *schätze während Petrakos, Gen php* (Stand: 2

Verbindungen bestanden außerdem zu den wichtigsten Vertretern der französischen Kultur- und Denkmalpflegebehörden sowie zahlreichen Persönlichkeiten des Vichy-Regimes und der Pariser Kulturszene der „Kollaboration“. In Belgien wurde auf Druck der deutschen Militärverwaltung das „Generalkommissariat für den nationalen Wiederaufbau“ geschaffen, das auch eine Denkmalschutzabteilung unter der Leitung des flämischen Architekturhistorikers und Architekten Stan Leurs (1893–1973) besaß.⁷¹ Andere Verbindungen bestanden zu Paul Coremans (1908–1965), dem späteren Leiter der staatlichen Denkmalpflegebehörde,⁷² und Jacques Breuer (1892–1971), der zum Leiter einer nationalen Ausgrabungsorganisation (*Service national des fouilles*) ernannt wurde.⁷³ In Serbien wurde von der deutschen Besatzungsverwaltung eine „Regierung der nationalen Rettung“ unter General Milan Nedić (1878–1946) eingesetzt; eine Denkmalschutzbehörde wurde hier erst während der deutschen Besatzung und unter dem Einfluss des deutschen Kunstschutzbeauftragten von Reiswitz gegründet und vom Archäologen Miodrag Grbić (1901–1969) geleitet.⁷⁴ In Griechenland wurde ebenfalls eine Marionettenregierung unter Ministerpräsident Georgios Tsolakoglou, ab 1942 unter Konstantinos Logothetopoulos, eingesetzt. Die staatliche Denkmalpflegebehörde blieb aber bestehen, ihre Mitarbeiter zumeist im Amt. Der deutschfreundliche Archäologe Antonios Keramopoulos (1870–1960), Direktor der Griechischen Archäologischen Gesellschaft, war einer der Hauptansprechpartner für die Mitglieder der Kunstschutzabteilung.⁷⁵ Im Italien der *Repubblica sociale italiana* zwischen 1943 und 1945 arbeiteten die deutschen Kunstschutzbeauftragten mit den größtenteils im Amt gebliebenen regionalen Verantwortlichen für Museen und Kunstdenkmäler, darunter Giovanni Poggi (1880–1961), Soprintendente der Florentiner Museen, zusammen. Über die Motivationen dieser Fachleute, mit den deutschen Kunstschutzbeauftragten zu kooperieren, kann hier nur spekuliert werden: Sorge um das Kulturerbe, Karrierestrategie, Glaube an eine „objektive Wissenschaft“ und – in wenigen Fällen – ausdrücklicher Wille zur Kollaboration mit den Besatzern.

71 Kott, Denkmalpflege Belgien (wie Anm. 56).

72 Christina Kott/Paul Coremans, *L'inventaire photographique du patrimoine artistique belge et ses relations avec l'occupant, 1940–1945*, in: Dominique Deneffe/Dominique Vanwijnsberghe (Hg.), *A Man of Vision. Paul Coremans and the Preservation of Cultural Heritage Worldwide. Proceedings of the International Symposium Paul Coremans held in Brussels, 15–17 June 2015*, Royal Institute for Cultural Heritage (*Scientia Artis* 15), Brüssel 2018, S. 81–97.

73 Fehr, Germanen (wie Anm. 59), S. 489 f.; Beyen, Hoffnungen (wie Anm. 59), S. 426 f.

74 Kott, Serbien 1941–1944 (wie Anm. 61). Siehe auch Aleksandar Bandović, *Muzejski kurs i arheologija tokom II svetskog rata u Beogradu* [Museum Course and Archaeology in Belgrade during the World War II], in: *Issues in Ethnology and Anthropology* 9 (2014) H. 3, S. 625–646.

75 Alexandra Kankleit, *Griechenland während der NS-Zeit. Das Schicksal der griechischen Kulturschätze während der deutschen Besatzungszeit im 2. Weltkrieg*. Auszüge aus dem Buch von Vasileios Petrakos, Generalsekretär der Archäologischen Gesellschaft Athen: <http://www.kankleit.de/katochi.php> (Stand: 26.07.2020).

6. Vielfältige Handlungsfelder des Kunstschutzes

Die Handlungsfelder, in deren Rahmen die Kunstschützer agierten, waren einerseits durch die für das OKH von Wolff Metternich aufgestellten Richtlinien und Arbeitsprogramme vorgegeben, wichen andererseits aber voneinander ab – je nach Besatzungssituation, der Dauer der Besatzung, der Beziehungen zwischen Besatzern und Besetzten, der Besonderheiten des jeweiligen Kulturerbes, des deutschen Interesses an diesem Kulturerbe und dem Grad seiner kriegsbedingten Beschädigungen. Grundsätzlich sahen die Richtlinien vor, die örtlichen Behörden zwar zu unterstützen, sich aber nicht an ihre Stelle zu setzen. Das im Vergleich zu anderen NS-Organisationen eher diskrete Auftreten der Kunstschutzbeauftragten gehörte also zum Programm, die „Soft Power“ zum Handlungsprinzip. Nichtsdestotrotz griffen sie in vielen Bereichen und in unterschiedlichem Maße in die Verwaltung des Kulturerbes ein, dies mit Hinblick auf eine längerfristige deutsche Besatzung oder zumindest Einflussnahme und mit dem Anspruch auf Hegemonie und fachliche Superiorität. Im Folgenden sollen die wichtigsten Handlungsfelder länderübergreifend skizziert werden.

Zum SCHUTZ DES UNBEWEGLICHEN KULTURERBES gehörte die Bestandsaufnahme und Kontrolle von Bauwerken sowie die Dokumentation von Schäden, die Durchführung bzw. Unterstützung von Notmaßnahmen sowie die Kontrolle derselben, die Genehmigung und Beschaffung von Baumaterial, Transportmitteln und Arbeitskräften, der Schutz von Baudenkmälern – besonders Schlössern – vor militärischer Belegung bzw. Nutzung. Auch die Inventarisierung von Baudenkmälern und Ausgrabungsstätten sowie ggf. die Veranlassung von Schutzmaßnahmen gehörten dazu. Als Vermittler zwischen den lokalen oder nationalen Behörden und der Militärverwaltung spielte der Kunstschutz auf diesem Gebiet eine wichtige Rolle.⁷⁶ Wie jüngere Forschungen zeigen, ist die relative Unversehrtheit des Versailler Schlosses auch auf die Maßnahmen des Kunstschutzes zurückzuführen.⁷⁷ Allerdings verminderte sich sein Einfluss maßgeblich, sobald militärische Planungen und Bedürfnisse im Vordergrund standen.

Die AKTIONEN BEZÜGLICH DES BEWEGLICHEN KULTURERBES bezogen sich auf die Inspektion und Kontrolle von sowohl nicht evakuierten als auch von den lokalen oder nationalen Institutionen geborgenen Museums- und Privatsammlungen. Nur in Russland und in Italien scheinen die Kunstschutzbeauftragten Bergungen bzw. Rückführungen von Sammlungen aus eigener Initiative und selbstständig organisiert zu haben. In Frankreich und Belgien leisteten sie fachliche und logistische Unterstützung bei den Beschlagnahmungen von Privatsammlungen im Besitz jüdischer oder regimekritischer Personen. Gleichzeitig lehnten

76 Beispiele in Kott, Le ‚Kunstschutz‘ (wie Anm. 12); Dies., Den Schaden (wie Anm. 57); Dies., Denkmalpflege Belgien (wie Anm. 56), S. 167–170.

77 Claire Bonnotte, *Le soleil éclipsé. Le château de Versailles sous l'Occupation*, Paris 2018, S. 104–106; darin die in Frankreich immer noch verbreitete Ansicht, Wolff Metternich sei kein Mitglied der NSDAP gewesen.

sie in der Mehr
die allerdings k
Kunsthandel un
von Passiersche
Deutsche Reich
Frankreich war
Die Frage nach
Praktiken stell

Obwohl die
Vorgängern des
ständige Forsch
UND -ORGANIS
ihrer Heimatim
Projekte im Sin
Fotokampagne
Bildarchiv des
Belgien und im

78 Anja Heuß
(wie Anm. 3)
des Nachlass
Quellen wir
Bild führen.

79 Siehe Kott,
Kuhn, Hilde
Keine Erwä
Emanuelle

80 Die sogena
Museen Ot
Propaganda
geraten war
schutzes, si
gez. Metter
nen Angab
worden. M
Kümmel-L
2014, S. 21
des archive
Vincent La
Rennes 201

81 Auf Initiati
Kunstgesch

sie in der Mehrheit das Prinzip des Kunstraubs ab und unternahmen Versuche der Abwehr, die allerdings keinen systematischen Charakter hatten.⁷⁸ Auch die Vermittlung zwischen Kunsthandel und deutschen Käufern gehörte zu ihren Aufgaben ebenso wie die Ausstellung von Passierscheinen für Personen sowie Exportgenehmigungen für Werke oder Objekte ins Deutsche Reich.⁷⁹ Wolff Metternich und die Mitarbeiter der Kunstschutzabteilung beim MBF Frankreich waren außerdem in die Aufstellung der sogenannten Kümmer-Liste involviert.⁸⁰ Die Frage nach einer Beihilfe zum Kunstraub oder aber dem aktiven Widerstand gegen diese Praktiken stellt sich daher in viel differenzierterer Weise als eingangs zitiert.

Obwohl die Kunstschutzbeauftragten im Zweiten Weltkrieg – im Gegensatz zu ihren Vorgängern des Ersten Weltkriegs – im Rahmen ihrer militärischen Funktion selten eigenständige Forschungen durchführten, fanden ihre Aktionen zur WISSENSCHAFTSFÖRDERUNG UND -ORGANISATION vor dem Hintergrund ihrer eigenen Forschungsinteressen oder der ihrer Heimatinstitution oder als Vorbereitungen für zukünftige individuelle oder kollektive Projekte im Sinne der NS-Wissenschaftspolitik statt. Dazu gehörte die Koordination von Fotokampagnen, wie sie vom sogenannten Kunstwissenschaftlichen Arbeitsstab für das Bildarchiv des Preussischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg in Frankreich, Belgien und im Baltikum durchgeführt wurden,⁸¹ und Ausgrabungen des SS-Ahnenerbes in

78 Anja Heuß hat als erste auf diese Vorgänge hingewiesen, siehe dazu Heuß, Kunst- und Kulturgutraub (wie Anm. 37), S. 115, 277–279; siehe Kott, Den Schaden (wie Anm. 57), S. 381–386. Die Auswertung des Nachlasses von FGWM (insbesondere die Nummern 94 und 187) sowie weiterer unveröffentlichter Quellen wird trotz des Fehlens der relevanten Kunstschutzakten hoffentlich zu einem nuancierteren Bild führen.

79 Siehe Kott, Den Schaden (wie Anm. 57), S. 379 f. Zuletzt belegt in: Meike Hoffmann/Nicola Kuhn, Hitlers Kunsthändler: Hildebrand Gurlitt 1895–1956. Die Biographie, München 2016, S. 211. Keine Erwähnung der Kunstschutzbeauftragten in Bezug auf Exportgenehmigungen hingegen bei Emanuelle Polack, Le marché de l'art sous l'occupation, 1940–1944, Paris 2019, S. 138–140.

80 Die sogenannte Kümmer-Liste war ein unter der Leitung des Generaldirektors der Berliner Museen Otto Kümmer (1874–1952) im Auftrag des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda erarbeitetes Inventar von Kulturgütern, die aus deutschem Besitz seit 1500 ins Ausland geraten waren und ins Deutsche Reich rückgeführt werden sollten. Zur Beteiligung des Kunstschutzes, siehe Aktennotiz einer Besprechung mit Generaldirektor Dr. Kümmer am 10. 08. 1940, gez. Metternich, NL FGWM, Nr. 162 sowie weitere Dokumente aus derselben Akte. Nach eigenen Angaben war der Archäologe Hans Möbius (1895–1977) dazu am 15. Juli 1941 abgeordnet worden. Möbius blieb bis zum Ende der Besatzung bei der Kunstschutzabteilung Frankreich. Zur Kümmer-Liste, siehe auch Timo Saalman, Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959, Berlin 2014, S. 218–220; Wolfgang Hans Stein, L'idéologie des saisies. Les revendications allemandes des archives, bibliothèques et collections de musées publiques françaises, in: Alexandre Sumpf/Vincent Laniol (Hg.), Saisies, spoliations et restitutions. Archives et bibliothèques au XXe siècle, Rennes 2012, S. 67–82.

81 Auf Initiative von Wolff Metternich wurde in Zusammenarbeit mit Alfred Stange, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Bonn, und Richard Hamann, Ordinarius in Marburg und

Frankreich und Belgien,⁸² Serbien⁸³ und Griechenland.⁸⁴ Zur Erweiterung ihrer Materialsammlungen erstellten sie Inventare und Kartotheken von Kunstdenkmälern, archäologischen Fundstätten sowie Sammlungen in Frankreich und Serbien⁸⁵. Auch fertigten sie in Zusammenarbeit mit der Luftwaffe archäologische Luftbildaufnahmen in Belgien, Nordfrankreich und vor allem Griechenland, „bedienten“ sich aber auch bei Ministerien oder privaten Luftbildkompagnien.⁸⁶

Die Kunstschutzbeauftragten standen nicht nur mit den verantwortlichen Beamten in den besetzten Ländern in Kontakt, sondern vor allem mit alteingesessenen wissenschaftlichen Einrichtungen im Reich oder im Ausland (Deutsches Archäologisches Institut in Athen, Deutsche Kunsthistorische Institute in Italien). Sie waren aber ebenfalls an der Gründung von neuen Instituten (Kunsthistorische Forschungsstätte in Paris) beteiligt oder arbeiteten den vom NS-Staat bei Kriegsbeginn im Ausland etablierten Deutschen Wissenschaftlichen Instituten zu. Die Kunstschutzabteilungen waren zudem als Außenposten des deutschen Wissenschaftsbetriebs die wichtigsten Anlaufstellen für Kollegen aus dem Reich, wenn es um die Organisation von Studienfahrten,⁸⁷ privaten Besuchen und die günstige Besorgung von ausländischer Forschungsliteratur und von Bildmaterial ging.

Wie aus den Richtlinien hervorgeht, waren PROPAGANDA UND BERICHTERSTATTUNG über die eigene Tätigkeit von Anfang an dem Projekt inhärente Missionen. Ziel der Berichterstattung war eine rechtfertigende Publikation nach dem Krieg über den „Kunstschutz der Wehrmacht“ – zumindest in diesem Punkt beruht das eingangs zitierte Bild des Kunstschutzes auf historischen Fakten. Aber auch schon während des Kriegs wurden zahlreiche Artikel, Broschüren und Bücher veröffentlicht. Zudem arbeiteten Kunstschutzabteilungen auch mit

Gründer des Bildarchivs Foto Marburg, ein „Kunstwissenschaftlicher Arbeitsstab“, bestehend aus jungen Kunsthistorikern aus dem Umkreis der Hamann-Schüler, mit der Aufnahme der Kunstdenkmäler Frankreichs beauftragt, siehe dazu Judith Tralles, Die Fotokampagnen des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg während des Zweiten Weltkriegs, in: Nikola Doll/Christian Fuhrmeister/Michael H. Sprenger (Hg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 263–282. Ähnliche Kampagnen fanden in Belgien, im Baltikum und in Osteuropa statt, ebd.

82 Fehr, Germanen (wie Anm. 59), S. 411–413.

83 Kott, Serbien 1941–1944 (wie Anm. 61), S. 258–260.

84 Siehe die Beiträge zu Griechenland in diesem Band.

85 Kott, Serbien 1941–1944 (wie Anm. 61), S. 256, Fußnoten 53 und 54. Zu Frankreich, siehe Fehr, Germanen (wie Anm. 59), S. 432–434.

86 Siehe dazu den Aufsatz von Raik Stolzenberg in diesem Band.

87 Johannes Hallinger, Exkurs. Konservatorenfahrt durch die besetzten Gebiete Frankreichs und Belgiens vom 12. bis 22. Oktober 1940, in: Egon Johannes Greipl/Hans-Michael Körner (Hg.), 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908–2008, Bd. 1. Bilanz, München 2008, S. 218–222; Kott, Den Schaden (wie Anm. 57), S. 378.

den Propaganda bei der Organisation

Ein weiteres KUNSTVERWALTUNG Grad der Kontrolle Aufbau einer Kunstverwaltung auf die Konzeption Frankreich.⁹⁰ Intragten ihre Zuständigkeiten des besetzten Landes zu Bildungs- und wissenschaftliche Schutz von Bronzedenkmälern, die

7. Ein

Trotz der zunehmenden Kunstschutzabteilungen sogenannten

88 So kooperierte (HAG Belgien) in Brüssel.

89 Diese wurden (Anm. 61), S.

90 Kott, Denkmäler

91 Z. B. die belgischen „Griechenlands“.

Ernst Kirsten Siehe die Beiträge

92 Thibaut Boncompagni à la Seconda

Faculté de lettres patrimoine

S. 75–97; M. mondiale,

93 Christel Smith l'Occupation to Bullets.

den Propagandastaffeln und sogar dem Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg zusammen, z. B. bei der Organisation von Propagandaausstellungen.⁸⁸

Ein weiteres, wichtiges Handlungsfeld war die KONTROLLE DER DENKMALPFLEGE, DER KUNSTVERWALTUNG UND DES WIEDERAUFBAUS in den besetzten Ländern. Umfang und Grad der Kontrolle variierten je nach administrativer und politischer Situation vor Ort: vom Aufbau einer Denkmalpflegeverwaltung in Serbien,⁸⁹ über die Einmischung in die Antikenverwaltung in Griechenland bis zur Einflussnahme auf die Besetzung von Posten sowie auf die Konzeption von Denkmalpflege- und Wiederaufbaumaßnahmen in Belgien und Frankreich.⁹⁰ In den letztgenannten Ländern sowie in Serbien mussten die Kunstschutzbeauftragten ihre Zustimmung zu Dekreten und Gesetzen erteilen, welche die Kunstverwaltung des besetzten Landes regelten. Daneben organisierten sie auch die Betreuung der Truppen zu Bildungs- und Erholungszwecken – durch Führungen, Vorträge und populärwissenschaftliche Schriften⁹¹ – sowie die Metallabgabe, insbesondere Glocken in Belgien⁹² und Bronzedenkmäler in Frankreich,⁹³ und die Entfernung sogenannter Hassdenkmäler, also Denkmäler, die den deutschen Einmarsch 1914 und die Gräueltaten der Besatzung denunzierten.

7. Ein Projekt für Europa?

Trotz der zum Teil erheblichen Unterschiede zwischen den Profilen der einzelnen Kunstschutzabteilungen, die es noch stärker herauszuarbeiten gilt, scheint es doch wichtig, den sogenannten militärischen Kunstschutz der Wehrmacht zugleich als ein Gesamtgebilde,

88 So kooperierte Heinz Rudolf Rosemann mit der Hauptarbeitsgruppe Belgien und Nordfrankreich (HAG Belgien und Nordfrankreich) bei der Vorbereitung der Wanderausstellung „Deutsche Grösse“ in Brüssel.

89 Diese wurde zum Teil sogar vom SS-Ahnenerbe finanziert, siehe dazu Kott, Serbien 1941–1944 (wie Anm. 61), S. 255–257.

90 Kott, Denkmalpflege Belgien (wie Anm. 56), S. 171–174.

91 Z. B. die bekannten „Merkblätter für den deutschen Soldaten an den geschichtlichen Stätten Griechenlands“, Publikation des Kunstschutz Griechenland (1943), wiederveröffentlicht in Buchform: Ernst Kirsten/Wilhelm Kraiker, Griechenlandkunde (mehrere Auflagen zwischen 1955 und 1967). Siehe die Beiträge von A. Kankleit und R. Stolzenberg in diesem Band.

92 Thibaut Boudart, *Guerres de cloches en Belgique. Sensibilités campanaires de la Révolution Française à la Seconde Guerre mondiale*. Magisterarbeit im Fach Geschichte, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, 1999/2000; Christina Kott, *D'une guerre mondiale à l'autre: le patrimoine artistique belge entre destruction et conservation*, in: *Bulletin de la CRMSF* 25 (2013), S. 75–97; Monique Merland, *La sauvegarde du patrimoine campanaire durant la Deuxième Guerre mondiale*, in: *Trésor de Liège* 53 (2017), S. 15–19.

93 Christel Sniter, *La fonte des Grands hommes. Destruction et recyclage des statues parisiennes sous l'Occupation* (archives), in: *Terrains & travaux* 13 (2007) H. 2, S. 99–118; Kirtily Freeman, *Bronzes to Bullets. Vichy and the Destruction of French Public Statuary, 1941–1944*, Stanford 2009.

als übergeordnete Struktur mit gemeinsamem Sockel zu begreifen und zu untersuchen, um zu einer neuen und angemesseneren Deutung zu kommen. Auffällig sind die ausgeprägte Gruppenidentität und das enge Kommunikationsnetz der Kunstschutzbeauftragten untereinander, das durch unzählige Telefonate, die Sendung von Briefen und Lage- und Tätigkeitsberichten sowie Treffen – als Gruppe oder einzeln – gekennzeichnet ist. Im Zentrum dieser eingeschworenen Gruppe stand Wolff Metternich, zunächst in Paris und dann in Bonn, während von Tieschowitz von Paris aus die Gruppe weiter koordinierte, was zu einer Art Doppelleitung führte. Die Quellenpräsenz der genuinen Kunstschutzakten, sowohl in den Archives nationales in Paris als auch im Familienarchiv der Grafen Wolff Metternich, kann auch als ein Abbild davon gewertet werden.

Was hier gezeigt werden sollte, war einmal die Linie, die den Kunstschutz nach Clemenschem Muster im Ersten Weltkrieg mit dem Kunstschutz seines Schülers Wolff Metternich im Zweiten Weltkrieg verbindet. Denn der innere Zusammenhalt beruhte auch auf gemeinsamen Überzeugungen und Haltungen, die zum Teil auf den Ersten Weltkrieg zurückgehen und bis in die Nachkriegszeit weiterwirkten: Man verstand sich als eine kulturelle und wissenschaftliche, politisch eher nationalkonservative Elite, die für sich beanspruchte – auch in extremen Umständen wie den beiden von Deutschland geführten Angriffskriegen –, eine ethisch korrekte Position gegenüber dem fremden Kulturerbe und seinen Verantwortlichen einzunehmen, in der Hoffnung, die für die Fachdisziplinen notwendigen Kontakte zum Ausland nach Kriegsende wieder aufnehmen zu können. Einschätzungen als naive Romantiker von Akteuren wie Wolff Metternich, aber auch von Reisswitz, beruhen vermutlich auf dieser nach außen getragenen Haltung, die aber zugleich auch als bewusst geschaffenes Selbstbild betrachtet werden kann. Denn einerseits waren politische Instrumentalisierung und die Verteidigung fachwissenschaftlicher Interessen Teil des Programms. Andererseits waren die Gruppe und ihre Mitglieder keineswegs isoliert, sondern interagierten mit zahlreichen militärischen und zivilen NS-Institutionen im Reich und in den besetzten Ländern. Als ein Teil der auswärtigen NS-Kulturpolitik – und als solche kann man sie durchaus sehen – unterstützten die Vertreter des militärischen Kunstschutzes die hegemoniale Wissenschaftspolitik und den Kulturgutraub des NS-Regimes, wenn auch in unterschiedlichem Maße. Die ambivalente Haltung, die sie dabei einnahmen, kann ebenfalls als Konstante seit 1914/18 interpretiert werden: zwischen dem Glauben, durch ihre Aktivitäten während der Besatzung die Beziehungen zu den Fachkollegen der Nachbarstaaten aufrecht erhalten zu können, und der Hoffnung auf eine längerfristige Vormachtstellung der deutschen kunsthistorischen und archäologischen Forschung im Sinne einer „militanten Wissenschaft“. Wenn auch das „Netzwerk Kunstschutz“ nicht als ein von Beginn an bewusst geschaffenes Projekt für Europa gelten kann – jedenfalls fehlen dafür Belege in Form von konkreten Plänen –, so waren seine Akteure doch motiviert durch die Schaffung einer Grundlage für die Fortsetzung einer „epistemic community“, also einem Netzwerk wissenschaftlicher Experten, nach dem Krieg, und im besten Falle unter deutscher Führung.

Zum Schluss m
tärischer Kuns
ierten „Monur
von George C
and the salvag
Commission –
im Mai 1944,
Arts and Arch
dieser Gründ
ab März 1944
Frage muss hi
daraus resulti
der Haager K
Konflikten) E
macht von de
Behörden des
kel 7 (Militär
Streitkräfte fü
Einstellung vo
schon zu Frie
Interessan
maliger deuts
Bernhard von
Sommer 1952
in Paris eing

- 94 Robert M
München
and the G
Helden (C
Clooney.
- 95 Kott, Le
- 96 Konventi
Konvent
Sonstiges
26.07.20
- 97 Bericht v
(Dr. Wol
schlag), I

8. Vom Kunstschutz zum Kulturgüterschutz?

Zum Schluss noch ein paar Bemerkungen zur weiteren Entwicklung des Konzeptes „militärischer Kunstschutz“. Dieses wurde ja überhaupt erst durch die Popularisierung der alliierten „Monuments Men“ in Büchern von Robert M. Edsel und dem gleichnamigen Film von George Clooney bekannt.⁹⁴ Im August 1943 war die „Commission for the protection and the salvage of artistic and historic monuments in war areas“ – bekannt als Roberts Commission – ins Leben gerufen worden, gefolgt vom britischen Macmillan Committee im Mai 1944, die beide wiederum mit den Offizieren des MFA & A (Monuments, Fine Arts and Archives) zusammenarbeiteten. Hatten deren Verantwortliche schon im Vorfeld dieser Gründungen Kenntnis über den deutschen Kunstschutz, so wie dieser spätestens ab März 1944 über ihre Existenz Bescheid wusste?⁹⁵ Gab es gar einen Wissenstransfer? Die Frage muss hier offenbleiben. Tatsache ist aber, dass erst aufgrund der Praktiken und der daraus resultierenden Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs Paragraphen in die Neufassung der Haager Konvention von 1954 (Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten) Einzug fanden, die einen aktiven Kulturgüterschutz seitens einer Besatzungsmacht von den Vertragsparteien fordern. In Artikel 5 (Besetzung) wird festgelegt, dass die Behörden des besetzten Landes bei der Sicherung von Kulturgut zu unterstützen sind; Artikel 7 (Militärische Maßnahmen) verpflichtet die Vertragsparteien zur Sensibilisierung der Streitkräfte für den Wert von Kulturgut sowie zur Einrichtung von Dienststellen oder zur Einstellung von Fachpersonal für die Überwachung des Kulturgutschutzes, beides übrigens schon zu Friedenszeiten.⁹⁶

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass an der Ausarbeitung des Textes ein ehemaliger deutscher Kunstschutzbeauftragter beteiligt war. Nicht Wolff Metternich, sondern Bernhard von Tieschowitz nahm als sachverständiger Vertreter der Bundesregierung im Sommer 1952 – noch bevor er als Referent der Kulturabteilung der Deutschen Botschaft in Paris eingegliedert wurde – an mehreren vorbereitenden Sitzungen teil.⁹⁷ Im Februar

94 Robert M. Edsel, mit Bret Witter, *Monuments Men. Es war der größte Kunstraub der Geschichte*, München 2013 (engl. Originalausgabe: *Dies., The Monuments Men. Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History*, New York 2009); *Monuments Men – Ungewöhnliche Helden* (Originaltitel: *The Monuments Men*), 2014, deutsch-amerikanischer Film von George Clooney.

95 Kott, Le, 'Kunstschutz' (wie Anm. 12), S. 341, Fußnote 47.

96 Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten vom 14. 05. 1954 (Haager Konvention): https://www.bbk.bund.de/SharedDocs/Downloads/BBK/DE/Publikationen/Sonstiges/Schutz_von_Kulturgut_bei_bewaffneten_Konflikten.pdf?__blob=publicationFile (Stand: 26. 07. 2020), S. 35.

97 Bericht von Tieschowitz vom 13. Oktober 1953, zitiert in einem Schreiben des Auswärtigen Amtes (Dr. Wolf) an das Bundesjustizministerium (Oberregierungsrat Wohlfahrt) vom 18. 01. 1954 (Durchschlag), Pol A AA, B 91/407–08C.

1954 wurde er von Bundeskanzler Konrad Adenauer als Mitglied der deutschen Delegation für die im April in Den Haag stattfindende Konferenz berufen. Die Wahl fiel nicht nur aufgrund seiner Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg auf ihn, sondern auch, weil er einige wichtige und in den Debatten einflussreiche Teilnehmer persönlich kannte und diese den anderen deutschen Delegierten vorstellen konnte. Damit rechtfertigte sich im Nachhinein die Tätigkeit der „militärischen Kunstschützer“ und ihr Wunsch nach Fortführung der „epistemic community“. Wenn auch nicht unter deutscher Leitung, so doch wenigstens mit bundesrepublikanischer Beteiligung.

Abbildungsverzeichnis

Arnaud Bertinet

- Abb. 1: Charles Marville (?), Die Venus von Milo in ihrer Transportkiste, 1870/71, Foto: RMN Bildreferenz 16-516572.
- Abb. 2: Anonymer Fotograf, Sammlungen unter dem Schutz der Armee, Toulouse, ca. 1916. Foto: AN 20150044 ehem. AMN Z2A.
- Abb. 3: Anonymer Fotograf, Abbau des Isenheimer Altars im Museum Unterlinden in Colmar, Archiv des Museums Unterlinden, August 1939. © Musée Unterlinden.

Esther Rahel Heyer

- Abb. 1: Splitterschutzverbauung vor dem Nordportal der Kathedrale Notre-Dame von Chartres, ca. 1939/40. Foto: NL FGWM, Nr. 48.
- Abb. 2: Franziskus Graf Wolff Metternich als Soldat im Ersten Weltkrieg, ca. 1914/15. Foto: NL FGWM, Nr. 6.
- Abb. 3: Franziskus Graf Wolff Metternich zusammen mit den beiden Schreibkräften der Kunstschutzzentrale Gisela Günther (genannt Gigü) und Margarethe Schmidt (genannt Schmidtchen) auf dem oberen Balkon des Hotels Majestic in Paris, ca. 1941. Foto: NL FGWM, Nr. 6.
- Abb. 4: Franziskus Graf Wolff Metternich als Kunstschutzoffizier: Ölgemälde, ca. 1940/41 (Repro). Bild: Privatbesitz der Familie Grafen Wolff Metternich.

Christina Kott

- Abb. 1: Schützer, Vermittler oder Räuber? Der Kunstschutzbeauftragte des 5. Armeeoberkommandos Heribert Reiners zwischen einer alten Dorfbewohnerin und einer polychromen Marienstatue (12. Jh.) aus der Krypta der Kirche Notre-Dame-de-l'Assomption in Mont-devant-Sassey (Frankreich, Département Meuse), bei Stenay. Die Marienstatue befindet sich heute im Musée de la Prinerie in Verdun und wurde vor Ort durch eine Gipskopie ersetzt, o. D. (1915–1918). Foto: Bestand Reiners, Amt für Kulturgüter Freiburg, Schweiz.
- Abb. 2: Bernhard von Tieschowitz und Franz Graf Wolff Metternich im Burgund, auf einer Mauer sitzend, Sommer 1941. Foto: NL FGWM, Nr. 6.
- Abb. 3: Die Gliederung der Kunstschutzorganisation in den besetzten Westgebieten. Handschriftliche Notizen von Wolff Metternich, 28. Juli 1940 und Anlage 4 des Abschlussberichts des Kunstschutzes des OKH. Foto: NL FGWM, Nr. 48 (li.) und Nr. 8 u. 53 (re.).