



DIE ABTEILUNG »KUNSTSCHUTZ« IN ITALIEN

KUNSTGESCHICHTE, POLITIK
UND PROPAGANDA 1936–1963



Brüche und Kontinuitäten

Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte
im Nationalsozialismus

Band 1

Herausgegeben von
Magdalena Bushart und Christian Fuhrmeister

Christian Fuhrmeister

Die Abteilung »Kunstschutz« in Italien

Kunstgeschichte, Politik
und Propaganda 1936–1963

2019

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bei dieser Studie handelt es sich um meine geringfügig überarbeitete Habilitationsschrift, die im November 2012 unter dem Titel „Der Deutsche Militärische Kunstschutz in Italien 1943–1945 als kunsthistorisches Praxisfeld. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte in den Jahren 1936–1963“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, eingereicht und im Mai 2013 angenommen worden ist.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung:
Kohlhausen Cover, KS-Box-Fondi003, LaGuerraControLarte

Korrekturat: Sophie Reinhardt, Berlin
Register: Elena Mohr
Satz: büro mn, Bielefeld
Druck und Bindung: ☉ Hubert & Co. BuchPartner, Göttingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51807-3

Inhalt

1.	Einleitung: Fragestellung und Erkenntnisinteresse	7
2.	Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945 als methodisch- inhaltliche sowie fach- und quellengeschichtliche Herausforderung	21
2.1	Nationale Perspektiven	21
2.2	Deutsch-italienische Vergangenheitspolitiken nach 1945	27
2.3	Quellenlage	31
2.4	Forschungsstand	34
3.	Deutsche Kunstgeschichte und auswärtige Kulturpolitik des Deutschen Reiches in Italien 1936–1943 im Überblick	45
3.1	Kulturpolitik und Kunstgeschichte in Florenz	54
3.2	Kulturpolitik und Kunstgeschichte in Rom	92
	Zusammenfassung – und Ausblick auf die Zeit nach dem Sturz Mussolinis am 25. Juli und der Kapitulation Italiens am 8. September 1943	110
4.	Deutscher Militärischer Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg	123
4.1	Kunstschutz in Serbien	140
4.2	Kunstschutz in Griechenland	146
5.	Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945	153
5.1	Zwei Reisen von Franz Graf Wolff-Metternich	153
5.2	Deutscher Kunstschutz in Italien <i>avant la lettre</i>	161
5.3	Einrichtung und Aufbau des Militärischen Kunstschutzes in Rom	206
5.4	Die Arbeit des Militärischen Kunstschutzes in Rom von Ende November 1943 bis Ende Mai 1944 – Handlungsprofil Hans Gerhard Evers’	221
5.5	Ludwig Heinrich Heydenreich und Herbert Siebenhüner in Florenz (November 1943 bis Juni 1944)	229
5.6	Ein Revirement und seine Folgen: Alexander Langsdorff	242
5.7	Heydenreich in Mailand (Juli 1944 – April 1945)	265
5.8	Das weitere Personal des Militärischen Kunstschutzes in Italien sowie in den Operationszonen Alpenvorland und Adriatisches Küstenland – temporäre Zuweisungen, Anforderungen und Initiativbewerbungen	275
5.9	Kunstwerke: Schlaglichter auf Vermittlungen, Hinweise und Nachforschungen	296
5.10	Kunstschutz und Propaganda – Kunstschutz als Propaganda	301

6.	Nachkriegszeit	315
6.1	Nach Kriegsende – das Jahr 1945	315
6.2	Eine sehr kurze Geschichte des Weißbuchs	320
6.3	Inversionen: Verharmlosung, Relativierung, Distanzierung, Abgrenzung, Verdrängung und Tabuisierung – eine Skizze	331
7.	Dank	341
8.	Anhang	343
8.1	Abkürzungsverzeichnis	343
8.2	Quellenverzeichnis	345
8.3	Literaturverzeichnis	357
9.	Register	405

1. Einleitung: Fragestellung und Erkenntnisinteresse

Die Geschichte der Kunstgeschichte – als akademisches Fach, als geisteswissenschaftliche Disziplin – wurde lange Zeit dezidiert fachimmanent, d. h. im Kern als Geschichte kunsthistorischer *Veröffentlichungen*, begriffen und beschrieben.¹ Als Untersuchungsgegenstände der Fachgeschichtsschreibung galten „vornehmlich nur wissenschaftsinterne Strukturen und Ausdifferenzierungsprozesse“.² Eher selten hat sich die fachgeschichtliche Forschung den vielfältigen *Praxisfeldern*³ von Kunsthistorikern, ihren Interaktionen mit Staat, Politik, Gesellschaft und Wirtschaft (bzw. [Kunst-]Markt) zugewandt, noch seltener ihrer „lebensweltlichen Situation“⁴ und ihren intrinsischen oder karrierebezogenen Motiven und

1 Exemplarisch genannt seien Kirchner 1948 und vor allem Kultermann 1981 (die erste Ausgabe erschien 1966 und wurde für die Taschenbuchausgabe nur geringfügig überarbeitet). Auf zwei Beispiele für Kultermanns ausgesprochen selektive binnenfachliche Sichtweise sei knapp hingewiesen: So bemerkt er zu Wilhelm Vöge (1868–1952), dem Doktorvater von Erwin Panofsky, eher kryptisch, er sei „1933 [...] erneut durch äußere Umstände behindert“ worden (S. 349), und im abschließenden Kapitel XX, „Kunstgeschichte heute“, verweist Kultermann (S. 411) offenkundig zustimmend auf „Worte von Kunsthistorikern, die etwa auf den offiziellen Kongressen dieser Disziplin gefallen sind und die besagen, dass der Kunsthistoriker nicht gerade zu den Lebensgewandtesten gehört, dass die Verbindung dieses Berufs mit dem realen Leben also nicht harmonisch ist.“ – Hingewiesen sei auch auf Döscher 2005, S. 297–298: In Reaktion auf den von Hans-Peter Schwarz erhobenen Vorwurf, Adenauer habe sich mit der Wahl von Wilhelm Hausenstein für den Posten des Botschafters in Paris einen „ziemlich unpolitischen Kunsthistoriker [...] aufschwätzen lassen“, meint Döscher festhalten zu müssen: „Kunsthistoriker sind nun einmal in der Regel keine ausgesprochen politischen Köpfe.“ – Zum Spannungsverhältnis von Person, Werk und Kontext siehe aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive das Monitum von Middell, Thoms und Uekötter 2004a, S. 20: „Dennoch behandeln bis heute selbst solche biographische Arbeiten, die sich dezidiert auf sozialhistorische Ansätze berufen, Werk und Person des Wissenschaftlers oft getrennt, konzentrieren sich zudem ganz auf die wissenschaftliche Biographie, d. h. die betreffenden wissenschaftlichen Arbeiten.“

2 So Klingemann 1996, S. 9, für die Geschichte der Soziologie; diese „verengte Perspektive“ müsse überwunden werden.

3 Mit dem Begriff *Praxisfeld* – als einer bewusst weiten und einschließenden Bezeichnung für alle Tätigkeiten und Aktivitäten eines Kunsthistorikers – plädiere ich für eine ganzheitliche Betrachtungsweise. Zum Begriff *Feld* vgl. Bourdieu 2011, S. 62–73; siehe bes. S. 64 (als „Struktur objektiver Beziehungen“) und seine Überlegungen, inwieweit auch „der Ökonomie entlehene Begriffe (wie Konkurrenz, Monopol, Angebot, Nachfrage, usf.)“ als Analysekategorien Berücksichtigung finden könnten oder sollten (S. 66).

4 Thiel 2006, S. 173, mit Verweis auf Götz Aly: „In der Berücksichtigung der lebensweltlichen Situation liegt ein Schlüssel für die Erklärung des aus heutiger Sicht befremdlichen Anpassungsverhaltens deutscher Wissenschaftler während der nationalsozialistischen Diktatur.“

Motivationen.⁵ Erst seit wenigen Jahren kann von einer dezidierten Kontextualisierung der Fachgeschichte gesprochen werden, von einer stärkeren Untersuchung von Beziehungsgefügen und Rahmenbedingungen, von Austausch- und Transferprozessen sowie von Resonanz- und Rückkopplungsdruck;⁶ erst seit Kurzem kennen wir Studien, die genauer untersuchen, wie kunsthistorische Forschungstendenzen auf außerakademische Diskurse und politische Konstellationen reagieren, aber auch auf diese zurückwirken können.⁷ Es kann nicht überraschen, dass diese Öffnung und Neuausrichtung der Fachgeschichtsschreibung sich in besonderem Maße gerade der Zeit des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit gewidmet hat – ja dass diese Neuausrichtung auch aufgrund der erstmaligen Auswertung von Quellen der 1930er bis 1950er Jahre, die in den 1990er Jahren zugänglich (und erschlossen) wurden, teilweise sogar initiiert, auf jeden Fall aber befördert worden ist.⁸ Eine wichtige Rolle spielt dabei in jüngster Zeit das besonders dynamische Feld der Provenienzforschung zu NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, denn natürlich haben auch die in Seilschaften und Netzwerken organisierten und/oder in kompetitiven oder konkurrierenden Strukturen agierenden Protagonisten zumindest eine partielle, oftmals freilich eine ganz reguläre vollständige akademische Ausbildung absolviert bzw. erhalten.

Ältere disziplingeschichtliche Modelle, die überwiegend von passiver *Inanspruchnahme*, von *Gleichschaltung*, *Instrumentalisierung*, *Missbrauch* und *Vereinnahmung* des Faches ausgingen oder die *Verstrickung*⁹ einzelner Protagonisten betonten, sind nunmehr von Studien zur aktiven, bewussten und freiwilligen Indienststellung von Institutionen und

5 Vgl. Hausmann 2002a, S. 58–59, der für die Bereitschaft, eine der Leitungsfunktionen an einem der sechzehn seit April 1940 errichteten Deutschen Wissenschaftlichen Institute zu übernehmen, eine „Mischung aus Pflichtgefühl, Idealismus, Eitelkeit und Überzeugung“ diagnostiziert. Vgl. auch Petropoulos 2005, der speziell für das Teilgebiet des Kunstraubs ein grundsätzliches Spannungsgefüge zwischen „Orders from Above“ und „Rivalry“ sowie zwischen „Initiatives from Below“ und (systemimmanenter) „Competition“ postuliert; als individuelle Motivationen für die Partizipation an Erwerb, Beschlagnahme und „Sicherstellung“ von Kunst schlägt er – der Diagnose von Hausmann eng verwandt – unter anderem vor (S. 114): „sincere belief in the ideological project“, „wish for promotion“, „professional ambition“ und „pursuit of personal wealth“.

6 Bollenbeck, Knobloch 2001, S. 6.

7 Vgl. Sünderhauf 2004, passim. – Exemplarisch für eine solche Kontextualisierung sei auf die monumentale Studie Arend 2009a verwiesen. – Vgl. auch Kohler 2011, S. 10–11, der für die Institution Museum einen „rein institutionsgeschichtlichen Ansatz“ ablehnt und, unter anderem mit Bezug auf Gottfried Korff und Jörn Rüsen, eine „Rückkoppelung an die Gesellschaftsgeschichte“ fordert.

8 Dies bezeugt nicht zuletzt das Bekenntnis von Christof Thoenes (Thoenes 2007, S. 232): „[...] und ich entsinne mich meiner eigenen tiefen Verblüffung, ja meines Unglaubens, als ich 1982 in den alten Jahresberichten auf die Namen Göring, Papen und Hitler stieß und auf das, was dann kam. Die Verdrängung hatte perfekt funktioniert.“

9 Zur Kritik dieses Topos siehe Doll, Fuhrmeister und Sprenger 2005, Einleitung, S. 10. – Als ein Beispiel für die Langlebigkeit dieser Vorstellungen sei auf Frodl-Kraft 1997, S. 255, verwiesen, die die „dämonischen Suggestivkräfte des Nationalsozialismus“ als „mächtig“ und „unausweichlich“

von Kunsthistorikern zwar nicht abgelöst, aber doch in starkem Maße relativiert worden. Diese neueren Arbeiten berücksichtigen die einschlägigen Stichworte aus der gängigen wissenschaftshistorischen Literatur – wie *Selbstgleichschaltung*¹⁰, *Selbstmobilisierung*¹¹ und *Selbstindienststellung*¹² – und ergänzen sie teilweise auch um handlungstheoretische Modelle.

Konsensfähig erscheinen daher heute, im Einklang mit neueren Ansätzen der Wissenschaftsgeschichte (wie Mitchell Ashs Modell der wechselseitigen Ressourcen Wissenschaft und Politik¹³) vor allem Untersuchungen, die simple binäre Schemata von Politik und Ideologie einerseits und unabhängiger, objektiver Fachwissenschaft andererseits überwinden und die „osmotischen Beziehungen zwischen wissenschaftlicher Argumentation und nationalsozialistischer Herrschaftspraxis“¹⁴ ins Auge fassen.

Dies leuchtet schon im Hinblick auf das holistische und interdisziplinäre Wissenschaftsverständnis im NS-Staat unmittelbar ein, denn dort, etwa im Reichsinstitut für die Geschichte des Neuen Deutschlands, strebte man ausdrücklich danach, „eine ‚politische Wissenschaft‘ zu verwirklichen, die zu ihrer echten Gestaltung ebenso sehr des strengsten wissenschaftlichen Wahrheitsstrebens wie der Kraft großer politischer Leidenschaft bedurfte“, und wollte eben die „Einheit von Politik und Wissenschaft“ konkret vor Augen führen.¹⁵ „*Forschung* and swastika seemed to have turned into one“, bemerkte Philipp Fehl (1920–2000) rückblickend.¹⁶ Auf den ersten Blick scheint diese enge Verbindung auch Hans Gerhard Evers (1900–1993)¹⁷ bewegt zu

bezeichnet (wobei sie sich auf Dagobert Frey bezieht, der selbst – als „empfindliche Natur“ – diesen Kräften im „sensiblen Milieu der deutschen Ostgrenze“ ausgesetzt gewesen sei).

10 Vgl. Langewiesche 1997.

11 Etwa Weisbrod 2002b, S. 12.

12 Etwa Thiel 2004, S. 127. – Nicht überzeugend erscheint mir der von Brands 2012, S. 6 und passim, gebrauchte Terminus „Selbstdienstnahme“ (anstelle von „Selbstindienststellung“).

13 Ash 2002; siehe auch die informative und konzise Diskussion im Forschungsbericht von Hachtmann 2008, S. 540–541. – Vgl. ergänzend das Fazit der politikwissenschaftlichen Arbeit von Gesche 2006, S. 15, die als Ergebnis festhält, „dass weniger Zwang, sondern normative Übereinstimmungen zu einer Zusammenarbeit von traditionellem Kulturvermittler und totalitärem Staat geführt haben.“

14 Matheus 2010, S. 43–44.

15 Frank 1941, S. 7–9 (Vorrede, datiert auf den 18.8.1940), hier S. 7. Als Ideal formuliert Frank, sein Institut solle „in seinem innersten Kern nicht nur eine wissenschaftliche Forschungsgemeinschaft [sein], sondern es soll gerade auch für seine junge Mannschaft eine geistige Heimat des totalen Menschen sein, so wie es für den Soldaten sein Regiment werden kann“ (S. 9, im Original ganzer Satz gesperrt). – Wissenschaft und Politik im Nationalsozialismus können daher kaum als Gegensätze verstanden werden; zutreffender erscheint es, mit Nagel, Sieg 2000, S. VIII, das „Dritte Reich“ als „Ära wissenschaftlicher Großforschung“ zu betrachten, „die durch riesige außeruniversitäre Netzwerke und rasch steigende Etats geprägt wurde.“

16 Fehl 1996, S. 171.

17 Zu Hans Gerhard Evers, siehe die Biographie von Christiane Fork in Metzler 1999, S. 80–82, und Metzler 2007, S. 84–86; vgl. Fuhrmeister 2005, S. 221–226; speziell zu seinem Einsatz in Norditalien, vgl. Ghibaudo 2012.



1 Hans Gerhard Evers auf einer Exkursion mit Studierenden, nicht datiert (vermutlich zweite Hälfte 1930er Jahre), Fotograf unbekannt (aus dem Fotoalbum von Adriane Heimendahl, München).

haben, als er am 8. Januar 1939 dem Dekan der Philosophischen Universität München und späteren ‚Führer-Rektor‘, SS-Hauptsturmbannführer Walther Wüst, mitteilte: „Ich habe nie über Wissenschaft und über Kunst und Kunstgeschichte anders als politisch denken wollen.“¹⁸

Auf den zweiten Blick, und unter Berücksichtigung von Evers’ Schriften wie *Staat aus dem Stein* (1929) und *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur* (1939), kann seine Formulierung freilich auch als Ausdruck der Überzeugung verstanden werden, dass Macht- und Herrschaftsverhältnisse stets eine essentielle Rolle bei der Entstehung von Kunst – und zumal von Architektur – spielen, die politische Dimension also vom Kunsthistoriker immer mitgedacht werden muss. Nichtsdestotrotz stellt sich grundsätzlich die Frage, ob und inwiefern es im Nationalsozialismus überhaupt möglich war, „sich in die ‚innere Emigration‘ der reinen Sachforschung“ zurückzuziehen.¹⁹

Das Problemfeld, das hier zur Untersuchung ansteht, wird letztlich auch in der Denkfigur einer angeblichen „intellektuellen Abgeschnittenheit des Dritten Reiches“²⁰ greifbar, denn

18 UAM, O-XIV-511, zitiert nach Fuhrmeister 2005, S. 223; dort auch nähere Erläuterung des Kontextes (1938 Entzug der Lehrbefugnis wegen „jüdischer Versippung“, Scheidung, erneute Heirat, August 1939 Ernennung zum Dozenten neuer Ordnung), weswegen die Möglichkeit erwogen werden muss, dass Evers Anfang 1939 strategisch das formulierte, was von ihm erwartet wurde – was nicht als Relativierung, sondern als Nuancierung zu betrachten ist. – Zu Wüst, siehe Schreiber 2008a.

19 In Abwandlung von Peter Betthausens Kurzbiographie von Wilhelm Pinder, in Metzler 1999, S. 309–312, hier S. 311: „P. gehörte nicht zu denen, die Deutschland verließen oder sich in die ‚innere Emigration‘ der reinen Sachforschung zurückzogen.“

20 Sauerländer 1997, S. 23.

selbstverständlich gab es nationalsozialistische Intellektuelle (oder Akademiker), die, etwa im Rahmen der Achsenpartnerschaft mit dem faschistischen Italien, an Kontakt, Austausch und grenzüberschreitender Vernetzung interessiert waren.²¹ Doch ebenso wie die strukturellen Ambivalenzen des Individuums der kritischen Autopsie bedürfen, so muss auch die prinzipielle Janusgesichtigkeit eines Phänomens wie „Kulturtransfer“ untersucht werden – vor allem dann, wenn „Kulturtransfer Feindschaft generiert und [...] Feindschaft zum Movens für Anleihen beim Feind wird. Gegenerschaft wird damit zu einem Baustein, ohne den sich die Genese Europas nicht erklären lässt.“²² Denn nicht nur populärwissenschaftliche Veröffentlichungen erlebten eine Hausse, auch ein kunsthistorischer Fachverlag wie der 1921 gegründete Deutsche Kunstverlag „entwickelte sich während der NS-Herrschaft prächtig. [...] Das Geschäft blühte und kam auch während des Krieges keineswegs zum Erliegen“²³ – im Gegenteil, der Verlag wurde als „Wehrbetrieb“ anerkannt.

Für die heutige Forschungslage gibt es dabei ein doppeltes Desiderat: Auf der einen Seite haben kunsthistorische Arbeiten zur Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus die verschiedenen jüngeren, unterschiedlich akzentuierten Studien – wissenschaftsgeschichtlich, ideengeschichtlich, disziplingeschichtlich – bisher nur punktuell wahrgenommen; auf der anderen Seite ist mit Rainer Kahsnitz darauf hinzuweisen, dass die intensive Bearbeitung der Geschichte der Geistes- und speziell der Kulturwissenschaften im Nationalsozialismus in verschiedenen Sammelbänden und Handbüchern in den Jahren 2000 bis 2008 gerade die Disziplin Kunstgeschichte nicht berücksichtigt hat.²⁴

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die lange dominierende Vorstellung vom Nationalsozialismus als totalitärer Diktatur und monolithischer Herrschaftsstruktur durch eine stärkere Berücksichtigung des polykratischen Charakters des NS-Regimes²⁵ in Frage gestellt worden ist. Wegen der NS-internen Grabenkämpfe um Ressourcenallokation²⁶ und der massiven Auseinandersetzungen zwischen einzelnen Akteuren, Organisationen und Institutionen, zwischen zentralen, regionalen und kommunalen Entscheidungsträgern, hat die zeithistorische Forschung verschiedentlich Aushandlungsmöglichkeiten betont und, beispielsweise in der neueren Wirtschafts- und Unternehmensgeschichte, eine dynamische Spannung zwischen „restriktiven Rahmenbedingungen und massiven Durchgriffen des NS-Staates“ einerseits und „Spielräume[n] und Verhandlungsmacht“²⁷ andererseits konstatiert.

21 Zahlreiche Beispiele für die „Verflechtung von Wissenschaft und Politik“ liefert Impekoven 2013.

22 Die Ambivalenzen betont beispielsweise Abel in ihrer Untersuchung des Osteuropahistorikers Peter Scheibert (Abel 2016 – dazu später mehr); die Dialektik von Feindschaft und Kulturtransfer (Zitat) erörtern Aust, Schönplflug 2007, S. 17.

23 Königseder 2016, S. 109 und 111, die folgende Einstufung als „Wehrbetrieb“ S. 112.

24 So sind beispielsweise die Thesen von Raphael 2001 oder Szöllösi-Janze 2002 in der Kunstgeschichtsschreibung meines Wissens bisher nicht näher diskutiert worden. – Kahsnitz 2008, S. 77, Anm. 2.

25 Exemplarisch sei auf die Beiträge in Hachtmann, Süß 2006 verwiesen, besonders auf Gotto 2006.

26 Hettling 2004, hier mit Bezug auf Weisbrod 2002b, S. 18.

27 Berghoff, Kolbow 2010, S. 129.

Auch wenn die nationalsozialistische Diktatur als „ideologisch wie politisch-praktisch ausgesprochen elastisch“²⁸ wohl zu verkürzt charakterisiert ist, so gehören Heterogenität,²⁹ Dynamik, Variabilität, „kumulative Radikalisierung“ (Hans Mommsen), „partikulare Vielfalt“³⁰ und eben Entscheidungsoptionen heute dennoch untrennbar zu einem differenzierten Bild des NS-Staates. Dasselbe gilt zweifellos auch für die Wissenschaftspolitik, wo es „trotz Gleichschaltung und Führerprinzip [...] gewisse Handlungsspielräume, eine ‚geduldete Mehrstimmigkeit‘“³¹ gab.

Die Relevanz dieser zeithistorischen Differenzierungen für die Geschichte der Kunstgeschichte liegt auf der Hand, da die traditionelle Gegenüberstellung von Politik und Wissenschaft³² mit unveränderlichen Kategorien, geschlossenen Systemen und klar definierten Weisungsbefugnissen einherging. Wollte man diesen Entwicklungsprozess umschreiben, dann würde der Vorstellung einer „prinzipiellen Kollision“³³ starrer Elemente ein binäres oder dichotomisches Modell entsprechen. Demgegenüber lassen sich die neueren Forschungstendenzen, die gezielt nach Überschneidungen, Überlappungen und Interdependenzen fragen, eher mit der Metapher einer durchlässigen Membrane charakterisieren. Dazu gehörten auch Untersuchungen, die im Anschluss an Ian Kershaw danach fragen, wer aus welchen Gründen meinte, „dem Führer entgegenarbeiten“ zu müssen, oder die Berücksichtigung neuerer Ansätze und Modelle wie etwa der Resilienz, d. h. der Anpassung unter Wahrung der Identität, oder die systematische Fokussierung und Reflexion aller mit der *histoire croisée* und überhaupt transnationalen Forschungsansätzen verbundenen Herausforderungen und Konfliktpotentiale.³⁴

In dem Moment, in dem die vormalig getrennten Sphären als interdependent erkannt werden, drängen sich unweigerlich Fragen nach Ermessens- und Entscheidungsspielräumen sowie nach Handlungsoptionen (und ihren Konsequenzen) auf. Ohne die Bedeutung der Zwänge, Automatismen, Hierarchien und Handlungslogiken der nationalsozialistischen Diktatur zu verkennen oder gar zu verharmlosen, geht mit der Auflösung der binären

28 Hachtmann 2008, S. 562. Was die Kunstgeschichte betrifft, erwähnt Hachtmann indes lediglich Held, Papenbrock 2003. Dieser Band enthält in der Tat wichtige Beiträge, doch folgten ihm bis 2008 viele weitere Studien (wie etwa Aurenhammer 2004/2005; Doll, Fuhrmeister und Sprenger 2005; Kott 2006). Unklar ist, wieso Hachtmann durchgängig Hans Sedlmayr als „Sedlmeyr“ schreibt (S. 597–598) – bei Kahsnitz 2008, S. 101, hingegen „Sedlmayer“ und S. 102 „Sedlmaier“.

29 Hachtmann 2008, S. 567.

30 So Dahm 1995, der für den Bereich der Kulturpolitik die Spannung zwischen nationalen und regionalen, zwischen zentralen und partikularen Interessen diskutiert.

31 Bollenbeck 2001, S. 12.

32 Vgl. Hachtmann 2007, Bd. 2, S. 1106, der zu den apologetischen Argumentationslinien dieser Entlastungsstrategie den wichtigen Hinweis beisteuert, dass „der Begriff *politisch* auf *parteilich* reduziert und wissenschaftspolitische Funktionen und Tätigkeiten ausgeklammert“ worden seien.

33 Losemann 1977, S. 7.

34 Vgl. Paulmann 2007, S. 343 und 348.

Struktur – hier Politik oder Ideologie, dort Wissenschaft – jedoch zwangsläufig eine andere Bewertung von Handlungen und Handlungsverweigerungen auch von Kunsthistorikern einher. Dieser hier nur skizzierte Problemhorizont wird ex negativo auch an Studien wie derjenigen von Rainer Kahsnitz zur Geschichte des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft deutlich, der – trotz seiner verdienstvollen und wichtigen Quellen- und Literaturarbeit – in Reaktion auf und in Auseinandersetzung mit den Forschungen der 2000er Jahre erneut die traditionelle Sichtweise von Politik und Wissenschaft als prinzipiell getrennte Sphären zu reklamieren sucht.³⁵

Demgegenüber sei auf die in den letzten Jahren verstärkte Forschung zu Grauzonen und Zwischenbereichen verwiesen, zu Heterogenitäten, Inkonsistenzen und Widersprüchen gerade der NS-Kunst- und Wissenschaftspolitik. Genannt sei an dieser Stelle auch das lange Zeit kaum beachtete Feld der auswärtigen Kulturpolitik, in dem Wissenschaft traditionell eine große Rolle spielt.³⁶ Davon zeugt nicht zuletzt die ausgesprochen reichhaltige Dokumentation der intensiven Bemühungen der deutschen Botschaften, Gesandtschaften und Konsulate im Ausland und des Auswärtigen Amtes in Berlin. Jens Petersen hat in diesem Zusammenhang zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass Fragen der Kulturpolitik weder in der herkömmlichen Zeitgeschichte noch in der Diplomatie-Geschichtsschreibung oder in der Politikwissenschaft genauer erörtert worden sind.³⁷

Die Berücksichtigung der Wechselwirkung von Kulturpolitik und fachwissenschaftlicher Entwicklung erscheint indes schon deshalb wichtig, weil die Initiativen der deutschen Kunstgeschichte und die Aktivitäten deutscher Kunsthistoriker im Ausland – sei diese Arbeit institutionell verankert oder nicht – immer in einem größeren kulturpolitischen Kontext stehen.

35 Kahsnitz 2008. – Um nur ein Beispiel für die Binsenweisheit zu geben, dass „jeder Wissenschaftler politisch-ökonomisch-gesellschaftlich eingebunden ist“ (Hachtmann 2008, S. 549), sei auf einen Brief von Wolfgang Schöne (1910–1989; 1933 Eintritt in die SA, 1934 Promotion Frankfurt am Main, 1937 Eintritt in die NSDAP, 1943 Habilitation Freiburg im Breisgau, ab 1947 Ordinarius in Hamburg), der in Dänemark am „Einsatzort“ stationiert ist, an einen Mitarbeiter der Nationalgalerie Berlin vom 26. Juni 1940 hingewiesen (SMB-ZA, I/NG 1260): „Die grossen Ereignisse des Westens übersteigen alles, was man hoffen, ja, was man für möglich halten konnte. Um ein Feldherren genie zu finden mit dem man den Führer vergleichen könnte muss man schon Napoleon nennen, nur dass wir alle das feste Vertrauen haben dürfen, dass der Führer das hat, was Napoleon fehlte, nämlich die Kraft, eine Neuordnung der politischen Verhältnisse Europas zu schaffen, die nicht nach kurzer Zeit zerfällt, sondern eine dauerhafte Grundlage für lange glückliche Entwicklungen bildet.“

Vgl. den dreiseitigen Lebenslauf vom 10.5.1941 im DKA, GNM, Nachlass Kurt Bauch, IC 12. Der Nachlass Schöne im Umfang von 201 Kästen und Ordnern befindet sich in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (NL 264; von mir nicht eingesehen). Zu Schöne, siehe Schneider 2010, bes. S. 58.

36 Dazu Trommler 2014, S. 522–534 (Unterkapitel „Die Rolle der Wissenschaft für die Außenwirkung deutscher Kultur“), und passim.

37 Petersen 1988, S. 44, Anm. 1; auch der Bericht der Unabhängigen Historikerkommission (Conze, Frei, Hayes und Zimmermann 2010) geht auf Fragen der Kulturpolitik nicht ein.

Vor diesem Hintergrund widmet sich diese Fallstudie einem zeitlich und geographisch eng begrenzten *Praxisfeld*: Der Tätigkeit deutscher Kunsthistoriker zunächst in Mittel-, später vor allem in Norditalien zwischen Oktober 1943 und Anfang Mai 1945 – einschließlich einer knappen Darstellung deutscher Forschungsaktivitäten in Italien ab 1936 und des späteren Umgangs der Protagonisten mit ihrer Tätigkeit (Selbstwahrnehmung) sowie der Deutung ihrer Arbeit durch andere (Fremdwahrnehmung) in der Zeit von 1945 bis Anfang der 1960er Jahre. Der Begriff *Praxisfeld* führt dabei „Verhalten und Verhältnisse“ (Hans Günter Hockerts) zusammen und fokussiert auf die Kategorie der „agency“, also des Handelns bzw. der Handlungsmöglichkeiten im sozialwissenschaftlichen Sinn. Der eigentliche Untersuchungsgegenstand ist somit zwar vergleichsweise leicht überschaubar, doch müssen neben individual- und kollektivbiographischen auch institutions-, organisations- und strukturgeschichtliche sowie rezeptions- und fachgeschichtliche Perspektiven angemessen berücksichtigt und erörtert werden.³⁸ Eben weil es um Aktivitäten und Handlungsspielräume geht, müssen ihre Voraussetzungen ebenso wie ihre Auswirkungen oder Resultate analysiert werden, in der Zusammenschau biographischer Forschung mit institutions- und strukturgeschichtlichen Abhandlungen.³⁹

Angestrebt wird daher insgesamt weniger eine (äußere) Ereignisgeschichte als vielmehr eine kritische Bewertung des *Praxisfeldes* selbst, also der „Abteilung Kunstschutz“, als Teil der „Abteilung Kunst-, Archiv- und Bibliotheksschutz“, angesiedelt beim Chef der Militärverwaltung beim „Bevollmächtigten General der Deutschen Wehrmacht in Italien“.⁴⁰ Diese Fokussierung bedingt freilich zugleich, dass früherer und späterer Werdegang oder gar die Lebensleistung der Protagonisten diesem spezifischen Erkenntnisinteresse untergeordnet werden, weil nur so eine konzise Studie erarbeitet werden kann.

38 Eine Notwendigkeit, mich *entweder* für einen biographischen Zugriff (Mikrohistorie) *oder* für strukturelle, generalisierte Aspekte (Makrohistorie) zu entscheiden, vermag ich nicht zu erkennen. Vgl. die ähnlichen Überlegungen zur Gattung Biographie von Jedlitschka 2006, S. 18–19, sowie Bollenbeck, Knobloch 2001, S. 5: „Doch verführt die biographische Perspektive – ohne die hinreichende Aufarbeitung veränderter Forschungs- und Resonanzbedingungen – häufig zu exkulpierten Missbrauchsgeschichten wie zu personalisierenden Schuldzuschreibungen.“ Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Besprechung von Bushart, Gasior und Janatková 2016 durch Witte 2017, S. 6:

“[...] this volume demonstrates that German art historiography has taken a particular course in which academic practice and the institutional context have become just as important as the philosophical concepts adopted by its practitioners, and that this is all the more relevant when studying the discipline in times of regime change.”

39 Vgl. Abel 2016, S. 12.

40 So der Briefkopf eines Schreibens vom 27. Mai 1944 (an die Platzkommandantur Siena), Archiv KHI, Varia I, Praktischer Kunstschutz Siena Pisa. – Gelegentlich ist in den Quellen abweichend von der „Abteilung Kunst-, Bibliotheks- und Archivschutz“ die Rede.

Der erste Schritt ist dabei die Sammlung und Zusammenstellung von verfügbaren Informationen und Indizien, der zweite die Erschließung bislang unberücksichtigter Quellen.⁴¹ Die in den Text integrierte Analyse kontextualisiert und bewertet diese Befunde im Lichte der aktuellen zeitgeschichtlichen und disziplingeschichtlichen Forschungsansätze. Anders – einfacher – gesagt: Während die Gründe für Verdrängung und Amnesie unschwer zu benennen sind, möchte ich verstehen, warum Kunsthistoriker mach(t)en, was sie mach(t)en. Inwiefern sind persönliche und wissenschaftliche Motivation deckungsgleich? Ziel der – notwendig multiperspektivischen – Untersuchung ist eine quellenbasierte Analyse der Aktivitäten jener kleinen Gruppe deutscher Kunsthistoriker, die im Rahmen des Militärischen Kunstschutzes in Italien tätig waren.

Zunächst ist zu klären, worin die Tätigkeit des Deutschen Militärischen Kunstschutzes in Italien bestand: Erschöpfte sich sein Auftrag darin, Belegungsverbote für künstlerisch oder kulturell bedeutsame Gebäude zu erteilen, Transporte zu ermöglichen, Schutz- und Reparaturmaßnahmen einzuleiten und die italienischen Denkmalpfleger und Museumskuratoren logistisch zu unterstützen? Was genau waren die Aufgaben? Wem gegenüber war der Kunstschutz weisungsgebunden? Spielte auch die Vermittlung von Verständnis für Kunst und Kultur in der eigenen Truppe eine Rolle?

Eng damit verbunden sind die Diskussion und Bewertung der Frage, in welchen Bereichen der Kunstschutz objektiv gute Arbeit geleistet – oder zumindest Schäden aktiv verhütet – hat und welche Tätigkeitsfelder demgegenüber als problematisch betrachtet werden müssen.⁴² Von elementarer Bedeutung sind dabei die kultur- und vor allem besatzungspolitischen Rahmenbedingungen, gab es doch einen intensiven deutsch-italienischen Austausch in vielen Bereichen, vor und nach der nationalsozialistischen „Machtergreifung“, vor und nach dem bilateralen Abkommen von Oktober 1936 („Achse Berlin-Rom“),⁴³ vor und nach dem deutsch-italienischen Kulturabkommen vom 23. November 1938,⁴⁴ vor und nach dem deutschen Überfall auf Polen am 1. September 1939, vor und nach der italienischen Kriegserklärung an Großbritannien und Frankreich am 10. Juni 1940, vor und nach der gemeinsamen Kriegserklärung Deutschlands und Italiens an die Vereinigten Staaten am 11. Dezember 1941, vor und nach der Landung der Alliierten in Sizilien im Juli 1943. Die Kernfrage lautet hier: Welche dieser zwischenstaatlichen Beziehungen erfuhren nach der italienischen Kapitulation am 8. September 1943 und im Rahmen der umgehenden deutschen Besatzung eine fruchtbare Entfaltung und Vertiefung, welche wurden im Herbst 1943 beendet? Wo gab es weiterhin Kooperation, wo Konfrontation mit Italienern, aber auch

41 Vgl. Hachmeister 1998, S. 25: „Für eine zureichende Analyse [...] geht es tatsächlich zunächst einmal ganz profan um das Sichten von Material, das Erschließen neuer Quellen und vor allem die Rekonstruktion von Mentalitäten und Biographien.“

42 Die mich im Folgenden beschäftigenden Punkte habe ich vor einiger Zeit schon einmal in etwas anderer Diktion formuliert, siehe Fuhrmeister 2012a, S. 17–19.

43 Vgl. Bernhard 2011.

44 Petersen 1988.

mit Briten und Amerikanern? Konnte die professionelle Identität als Kunst- oder Architekturhistoriker unter den Bedingungen des „Totalen Krieges“ noch internationale bzw. transnationale Bindungskräfte entwickeln, oder ging mit der staatsbürgerlichen Zugehörigkeit zwangsläufig ein nationalistisch oder patriotisch grundiertes Selbstbild einher? Wie wirken in diesem Kontext Nationalität, berufliches Selbstverständnis sowie Mitgliedschaften und Zugehörigkeiten (etwa in der NSDAP oder der SS) auf das Alltagshandeln in einem besetzten Land ein? Welche Auswirkungen haben individuelle Prägungen durch Elternhaus, Studium und Berufstätigkeit, welche Rolle spielen persönliche Überzeugungen in einer ‚Kriegsgesellschaft‘? Inwiefern, um eine weitere Betrachtungsperspektive zu eröffnen, ist die Tätigkeit im Kunstschutz paradigmatisch für das Verhalten von Geisteswissenschaftlern unter gesellschaftlichem, politischem oder institutionellem Druck?

Hier schließen sich aus handlungstheoretischer und akteurspezifischer Perspektive⁴⁵ notwendig weitere Fragen an: Welche Handlungsfelder bieten größere Spielräume als andere? Wer nutzt wann welche Entscheidungsspielräume – und wer nicht und warum? Auch wenn es ein Gemeinplatz ist: Diese für den Alltag ebenso wie für die Wissenschaftspraxis generell wichtige Frage stellt sich im Krieg umso drängender:

„Our problems (and those of our neighbours) were of a different nature: they arose from a continual necessity to weigh, not between courage and cowardice or between right and wrong, but between conflicting duties and responsibilities, equally urgent. Every day the need for deciding between them would arise [...].“⁴⁶

Wie müssen wir uns diese Reibung von Individuum und administrativen Strukturen – von Verwaltungshierarchien, Weisungsbefugnissen und Befehlsketten bis zum profanen Alltag einer Besatzungsmacht – konkret vorstellen? Was bedeutet es, wenn Universitätsdozenten und Museumskuratoren in einem bürgerkriegsähnlichen und von mörderischer Partisanenbekämpfung ebenso wie massiven alliierten Luftangriffen geprägten Umfeld arbeiten sollen und müssen? Können einer Militärverwaltung zugeordnete Kunsthistoriker das Ausmaß von Schäden und Zerstörungen (durch Belegungsverbote, bauliche Schutzmaßnahmen in situ und Translozierung beweglicher Werke) prinzipiell nur leicht verringern und lindern, also sozusagen bestenfalls palliativ wirken, oder können sie zumindest fallweise ein Baudenkmal

45 Vgl. zu dieser Perspektive und den damit verbundenen Analysemöglichkeiten Gudehus 2011.

46 Iris Origo: Preface [datiert „La Foce, 1944“], in: Origo 1951, S. 7–16, hier S. 12, bzw. Repr. 2008, S. 15–26, hier S. 21. – Origo (1902–1988), eine mit einem Italiener verheiratete Engländerin (Vater Amerikaner), schildert in ihrem mehr oder minder authentischen Tagebuch (siehe dort S. 25), auf das noch einzugehen sein wird, die Dynamik der Kriegseignisse aus der Perspektive der Landbevölkerung. Eher selektiv wird ihre eindrucksvolle Schilderung der Problemkonstellationen (z. B. Bürgerkrieg zwischen Partisanen und Faschisten) auch in rezenten italienischen Publikationen zustimmend zitiert, siehe etwa Gesualdi 2002.

dauerhaft schützen oder eine (staatliche oder private) Gemäldesammlung wirklich unversehr für die Nachwelt erhalten?⁴⁷

Wie entscheidet sich in dieser Zwangslage der deutsche Leonardo-Forscher oder der Architekturhistoriker, wenn ‚seine‘ Untersuchungsobjekte nicht mehr länger akademisch verhandelt werden (können), sondern existenziell bedroht sind? Welche alten Animositäten werden gepflegt, welche neuen Allianzen geschmiedet?

Lässt sich eine grundsätzliche Spannung von fachlicher Kompetenz und ideologischen Vorgaben, von – vermeintlich objektiver und neutraler, vermeintlich reiner⁴⁸ – Wissenschaft und rasse- sowie kulturpolitischen Hegemonialvorstellungen beobachten? Oder gehorchen wissenschaftliche Arbeit und Forschung von Kunsthistorikern im Krieg sowieso kategorisch anderen Parametern?⁴⁹ Wissen wir überhaupt, wer sich freiwillig für die Arbeit im Kunstschutz meldete? Konnte diese Tätigkeit in der deutschen Militärverwaltung aktiv angestrebt werden – oder wurde man dorthin ohne eigenes Zutun abgeordnet oder versetzt? Handelte es sich bei der Abteilung für „Kunst-, Archiv- und Bibliotheksschutz“ (sei es in Belgien, Griechenland oder Serbien, sei es in Italien) möglicherweise, wie Klinkhammer vermutet,⁵⁰ um eine ‚ruhige Nische‘, die vor der Einberufung an die Front schützen konnte?

47 Siehe dazu auch Fuhrmeister 2016c.

48 Vgl. Fuhrmeister 2012b. – Interessanterweise plädierte Evers 1943 in einem Brief an seine Frau Sibylle für Subjektivität in der Wissenschaft: „[...] Vielleicht gehe ich doch instinktiv einen fruchtbaren Weg, auch in der Wissenschaft. Ein paar Generationen ist die ‚Objektivität‘ die höchste Forderung der Wissenschaft gewesen, fast ein Glaubenssatz, und ein Mann wie Vitzthum fordert sie ja auch wie ein Apostel. [...] Wissenschaft muß wieder herzlich werden, sonst geht sie kaputt. [...] Die Wissenschaft braucht heute nicht die menschliche Zurückhaltung, sondern den menschlichen Einsatz. Sie braucht nicht Objektivität, sondern Heftigkeit. [...] Das kann man nicht mit Objektivität, sondern nur mit der höchsten Subjektivität, damit man in jedem einzelnen Satze sagt und zeigt: so ist mein Herz.“ Brief vom 23.6.1944, Transkription: Karsten Evers, März 2013, zitiert nach http://www.kunstschutz.evers.frydrych.org/files/briefe/440623_kritik_der_objektiven_wissenschaft.pdf [Zugriff am 1.11.2017].

49 Hier wäre an die Überlegung von Hachtmann 2008, S. 553, anzuknüpfen, der zufolge „das NS-Regime in seinem Bellizismus ohnehin pragmatisch agierte und infolgedessen innerhalb der Wissenschaften ‚die Befürworter der ideologischen Kohärenz meist verloren“.

50 Klinkhammer 1992, ähnlich auch beim Roundtable zur „Geschichte der Bibliotheca Hertziana im Nationalsozialismus“ am 1.4.2011 in Rom sowie bei der Fachtagung „Danni bellici e ricostruzione dei monumenti e dei centri storici nel caso italiano e tedesco (1940–1955)“ / „Kriegszerstörungen und Wiederaufbau von Bauwerken und historischen Stadtzentren in Italien und Deutschland (1940–1955)“ in Brescia, 23.–25.11.2011. – In einem bislang unpublizierten Vortrag „Schutz der Kunst oder Schutz der Wissenschaft? Eine Studie zur Tätigkeit deutscher Kunsthistoriker beim ‚Kunstschutz der Wehrmacht‘ (Tagung „Trophäen – Verluste – Äquivalente. Kulturgüter als Kriegsoffer: Forschungsstand und Perspektiven“, Deutsches Historisches Institut Moskau, 27.–28.2.2009) stellt auch Uwe Hartmann diese Überlegung an: „Der militärische Kunstschutz bot insbesondere jüngeren Kunsthistorikern eine Möglichkeit, den Fronteinsatz zu umgehen“ [Manuskript, S. 7. Ich danke Uwe Hartmann für ein Exemplar des Redemanuskripts].

Gegen diese Vermutung, der Einsatz im Kunstschutz habe für die Akteure eine Schutzfunktion gehabt, spricht meines Erachtens schon die Tatsache, dass der Kunstschutz in Italien seit seiner Gründung in einem Land agierte, das in jeder Hinsicht – schon wegen der massiven alliierten, aber auch der verschiedenen deutschen Luftangriffe – als Kriegsgebiet bezeichnet werden muss. Auch aus dem Umstand, dass anders als im alliierten Kunstschutz – sowohl der kanadische Kunstschutzoffizier Major Ronald Balfour wie der amerikanische Captain Walter Huchthausen fielen im Rheinland⁵¹ – kein Mitglied des deutschen Kunstschutzes im Einsatz ums Leben kam, kann nicht auf eine ungefährliche Tätigkeit ‚in der Etappe‘ geschlossen werden. Richtig bleibt freilich, dass die in der „Abteilung Kunst-, Archiv- und Bibliotheksschutz“ tätigen Kunsthistoriker, Historiker und Bibliothekare keine Gefechtswaffen trugen und nicht direkt und aktiv an militärischen Operationen an vorderster Front beteiligt waren.

Was bedeutet in dieser Situation ‚Taktieren‘ für einen Mitarbeiter des Kunstschutzes? Wo genau verlaufen die NS-internen Frontlinien? Kann es sinnvoll sein, sich den Begehrlichkeiten eines besessenen Kunstsammlers wie Reichsmarschall Hermann Göring entgegenzustellen, wenn die eigenen Vorgesetzten hohe Ränge in der SS bekleiden? Kann es vorteilhaft sein, mit den Propagandastaffeln der Wehrmacht – oder der Kulturpropaganda des Auswärtigen Amtes – zusammenzuarbeiten, um die operativen, technischen und materiellen Beschränkungen der eigenen Dienststelle zu relativieren oder zu verbessern?

Welche Kompromisse mussten wann weshalb eingegangen werden? Wann wurde die Situation – d. h. die im Rahmen der Militärverwaltung bis Sommer 1944 zumeist noch gegebene Verfügungsgewalt über wichtige Ressourcen wie Fahrzeuge, Treibstoff, Personal und Baumaterialien und über solche des besetzten Landes – ausgenutzt? Wofür, von wem – und von wem, warum, wann?

Und welche Rolle spielt die Aktivität im Kunstschutz in Italien für die deutschen Kunsthistoriker nach 1945? Inwiefern wurde sie in den Entnazifizierungs- bzw. Spruchkammerverfahren thematisiert? Welche Mitglieder des Kunstschutzes blieben miteinander in fachlichem Kontakt und Austausch, welche Beziehungen wurden abgebrochen? Kann trotz der kurzen Dauer der Militärverwaltung in Italien von einer „Erfahrungsgemeinschaft“⁵² oder zumindest einer gruppenbezogenen Identität gesprochen werden? Welche Rolle spielte das Personal des Kunstschutzes in Italien in der deutschen Nachkriegskunstgeschichte allgemein und insbesondere für die Aufbauphase des im Herbst 1946 gegründeten Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, das im März 1947 seine Arbeit aufnahm?

Wie wird das *Praxisfeld* Kunstschutz nach 1945 überhaupt kommuniziert? Sind im Rahmen der „Persilscheinkultur“⁵³ ausschließlich Entlastungsstrategien und gegenseitiges Attestieren

51 Flanner 1947c, S. 40–42.

52 In Abwandlung des von Jureit 2006, S. 13 und 78ff., für das Gefühl von Zusammengehörigkeit innerhalb einer Generation verwendeten Begriffs. Vgl. die Überlegungen zum „gemeinsamen Erfahrungshintergrund“ von Thiel 2004, S. 132.

53 Sachse 2002.

tadellosen Verhaltens zu beobachten oder gibt es Spannungen, Reibungen, Dissens und sogar gegenseitig belastende Vorwürfe unter den Protagonisten? Welches Bild vom Kunstschutz wird schließlich kommuniziert und für die Nachkriegszeit bestimmend?

So gut wie allen diesen Fragen ist bislang nicht näher nachgegangen worden. Weil es sich um eine komplexe Materie handelt, bedarf es zwingend der Nuancierung und der Differenzierung, will man zu einer ausgewogenen und nachvollziehbaren Beurteilung kommen. Es gilt somit auch, die in der Netzwerkforschung etablierten Analyseebenen – die Mikro-, Meso- und Makroebene – für eine quellenbasierte Geschichte der Kunstgeschichte fruchtbar zu machen.

Die generelle hermeneutische Herausforderung besteht dabei nicht zuletzt in dem Umstand, dass das überlieferte Verwaltungsschrifttum – Anweisungen, Anforderungen, Berichte aller Art, Genehmigungen, Stellungnahmen etc. – in aller Regel individuelle Motive, Intentionen und Absichten auf den ersten Blick nicht erkennen lässt und auch das jeweilige Dokument seinerseits kontextualisiert werden muss.

Formalia und Hinweise

Forschungsliteratur bis einschließlich Erscheinungsjahr 2011 ist systematisch rezipiert und ausgewertet worden, relevante Neuerscheinungen der folgenden Jahre wurden in Einzelfällen nachgetragen.

Literaturangaben in den Fußnoten erfolgen durchweg in abgekürzter Form; diese Abkürzungen werden im Literaturverzeichnis aufgelöst (analog Archivalien).

Vom Nationalsozialismus geprägte (Kampf- und Propaganda-)Begriffe wie Machtergreifung (zum Begriff siehe Frei 1983), Drittes Reich, Anschluss etc. werden im Folgenden nur bei der ersten Nennung mit Anführungsstrichen markiert; ähnlich wird mit den verschiedenen Strukturen, Titeln und Bezeichnungen der Militärverwaltung bzw. der Besatzungspolitik wie Sonderführer oder Abt. Kunst-, Archiv- und Bibliotheksschutz verfahren.

Sind Akten nicht foliiert, wird dies nicht eigens angegeben.

Hervorhebungen in Zitaten wie Unterstreichung und Sperrung sind stets aus den Originalquellen übernommen, ebenso wie die uneinheitliche Schreibweise von Umlauten in Zitaten (Ä – Ae, ö – oe etc.). Orthographie und Zeichensetzung in Zitaten sind nicht korrigiert, offenkundige Fehler aber nicht durchgehend mit [sic] gekennzeichnet. In Zitate oder in den Haupttext eingefügte Hervorhebungen sind stets durch *Kursivierung* gekennzeichnet. Sämtliche Einfügungen und Erläuterungen sowie Klärungen von Bezügen oder Bezugnahmen in Zitaten stehen in [eckigen] Klammern und stammen stets von mir.

Zeilenumbrüche (etwa in Adressen) werden mit einem Schrägstrich / angedeutet.

Wenn nicht ausdrücklich anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von mir.

2. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945 als methodisch-inhaltliche sowie fach- und quellengeschichtliche Herausforderung

Diese Untersuchung steht vor besonderen Herausforderungen. Die nachfolgend geschilderten vier Problemkonstellationen verdeutlichen die Hürden dieser Studie, erläutern die Untersuchungsperspektiven und begründen, weshalb gleichwohl eine Überwindung der Hindernisse möglich erscheint.

2.1 Nationale Perspektiven

So ist zunächst auf eine seit Aufkommen des akademischen Faches Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert engstens mit der Disziplin verknüpfte Dimension zu verweisen: ihre zumeist implizit, gelegentlich indes auch ausdrücklich formulierte Funktion, nationale kulturelle Identität zu schaffen, zu befördern und zu bewahren. Wenn aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive von einer nachhaltigen Nationalisierung der Wissenschaft im 19. Jahrhundert generell die Rede ist – insofern Wissenschaft als „wichtiger Verbündeter und Instrument staatlicher Eliten bei der Nationalisierung der Gesellschaften“⁵⁴ erkannt wurde –, dann gilt diese Diagnose zweifellos für die Kunstgeschichte in besonderem Maße: „In ihrem ewigen Dilemma zwischen Historie und Ästhetik, Wissenschaft und Weltanschauung war die Kunstgeschichte seit je in Gefahr, zum Vehikel politischer Ambitionen zu werden.“⁵⁵ Während außer Frage steht, dass sich die Kunstgeschichte im Kaiserreich „als Instrument des deutschen Kulturimperialismus in Dienst nehmen ließ“, bliebe indes noch genauer zu untersuchen, ob „die Nation“ tatsächlich mit diesem Fach und auf diese Weise „den Mangel an überseeischen Besitzungen“ zu kompensieren suchte;⁵⁶ völlig zutreffend resümiert Joseph

54 Middell, Thoms und Uekötter 2004a, hier S. 12.

55 Thoenes 2007, S. 219 (auf Warnke 1970 Bezug nehmend).

56 Imorde 2009, S. 228, zur Situation der „Völkerconcurrentz“ im frühen 20. Jahrhundert: „Dass dieser Wettstreit vor allem in den Bereichen Kultur und Wissenschaft ausgetragen wurde, fand einen Grund auch in der außenpolitischen Ohnmacht des deutschen Reiches. Die zu spät gekommene Nation kompensierte den Mangel an überseeischen Besitzungen dadurch, dass sie nun alle möglichen

Imorde indes: „Gerade im Fach Kunstgeschichte lebte sich das hegemoniale Wunschdenken selbstgenüßlich aus.“⁵⁷

Diese Hypothek nationaler Indienstnahme und eben auch Indienstellung des Faches, die ihre Höhepunkte im Zusammenhang mit dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg erlebte,⁵⁸ hat heute sowohl an Allgegenwärtigkeit und Ubiquität als auch an Schärfe und Virulenz verloren, ist aber keineswegs völlig verschwunden. Für eine größtenteils fachgeschichtliche Untersuchung bedeutet dieses Erbe, dass Analyse und Interpretation der Quellen und der Literatur besonders umsichtig und reflektiert erfolgen müssen, will man nicht – allgemeine oder fachgeschichtliche – nationale Stereotype, Denkmuster und -figuren tradieren.

Dies ist auch deshalb so wichtig, weil die Forschung zum Krieg in Italien 1943–1945, zur Repubblica Sociale Italiana (RSI) und zu Translokation und Zerstörung von Kulturgut bzw. zu Kunst- und Kulturgüterschutz uneinheitlich, selektiv und nach wie vor häufig von nationalen Stereotypen geprägt ist, was direkt mit dem jeweiligen Referenzrahmen zusammenhängt: Während amerikanische Publikationen häufig zu einer schematischen Sicht tendieren, die allein oder vornehmlich die Leistungen der Monuments, Fine Arts and Archives (Sub-) Commission (MFAA) der Allied Control Commission (ACC) betont⁵⁹ und die Anstrengungen sowohl der italienischen Behörden als auch der deutschen Kunsthistoriker häufig gering schätzt oder schlicht unerwähnt lässt,⁶⁰ bewegen sich italienische Veröffentlichungen

Wissensgebiete eroberte und offene Forschungsfelder mit aller Kraft besetzte. Deutschland kolonisierte in systematischer Weise die Welt der Wissenschaften [...].“

57 Imorde 2009, S. 228.

58 Vgl. Bakoš 2007, S. 147–154, und bes. die grundsätzlichen Reflexionen von Bakoš 2008, S. 763–771.

59 Besonders eklatant ist in dieser Hinsicht die Darstellung von Rosanne Scott (Scott 2008, S. 22), die nicht nur behauptet, die Monuments Men hätten 400.000 Werke aus dem Louvre evakuiert, sondern auch „mehr als 2 Millionen Objekte der Eremitage vor den Deutschen versteckt“, und zwar „kurz vor der deutschen Invasion der Sowjetunion“, sowie das Abendmahl-Fresko von Leonardo da Vinci in der Kirche Santa Maria delle Grazie in Mailand durch ein Stahlgerüst mit Sandsäcken geschützt, und zwar bereits vor den alliierten Luftangriffen. Diese völlig verquere und faktisch schlicht unzutreffende Sicht wäre nicht der Erwähnung wert, wäre sie nicht in der offiziellen Zeitschrift des staatlichen National Endowment for the Humanities erschienen:

„In advance of the Nazis, the Monuments Men evacuated 400,000 works from the Louvre, including the Mona Lisa, which they shuttled to safety six times. Just ahead of the German invasion of the Soviet Union, they emptied and stashed more than two million works from the Hermitage.

But it wasn't only Nazi plunder they had to guard against. It was left to the Monuments Men to figure a way to save da Vinci's Last Supper, painted on the refectory wall of the convent at Santa Maria delle Grazie, before the Allies bombed Milan. By jury-rigging a scaffold of steel bars and sandbags around the wall, they saved the masterpiece.“

60 Beispielhaft für die Perspektive sind die eher populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen von Robert M. Edsel, siehe Edsel 2006 und Edsel 2009. Edsel 2013 lässt hingegen gewisse Ansätze einer punktuellen Differenzierung und Nuancierung erkennen, etwa S. 78 („In an effort to begin operations quickly, Tieschowitz pressed into service well-respected German art scholars in Rome and Florence.

vielfach im von Rodolfo Siviero (1911–1983) geprägten Deutungshorizont,⁶¹ dem zufolge die deutsche Besatzungsherrschaft in Italien mit einem konzertierten Kunst- und Kulturgutraub einhergegangen sei.⁶² Dieses Narrativ besaß eine wichtige Funktion für Entlastung und Identitäts(neu)bildung nach schweren militärischen Niederlagen; es war eingebettet in eine größere geschichtspolitische Perspektive, die vermied, „sich den langen Schatten der faschistischen Vergangenheit und der Kriegssallianz mit dem Dritten Reich zu stellen.“⁶³

Auf deutscher (und österreichischer) Seite gab es, von den 1950ern bis in die 1990er Jahre (und teilweise bis in die 2000er Jahre hinein⁶⁴), demgegenüber vor allem die Neigung, Vorwürfe und kritische Deutungen zu relativieren und gerade die Leistungen deutscher Kunstschützer hervorzuheben, was in der explizit und implizit gegen Siviero gerichteten Publikation von Ernst Kubin von 1994⁶⁵ zweifellos einen Höhepunkt erreichte. (Das Problem einer „nationalen“ Geschichtsschreibung ist freilich auch innerhalb der Zeitgeschichte selbst virulent, bedingt durch die Unterschiede zwischen den Generationen und ihren Wissenschaftsverständnissen.⁶⁶)

Because of their knowledge of Italy, much good work followed“) und S. 309 („But the truth is more complicated and nuanced“). – Gleichwohl ist Kott 2017a, S. 30, vorbehaltlos zuzustimmen, wenn sie feststellt, dass Edsels Behauptung (Edsel 2013, S. 65), Amerikaner und Briten hätten 1943 das „weltweit erste Programm zum Schutz von Kulturgütern in umkämpften Gebieten“ entwickelt, jeglicher Grundlage entbehrt, „wenn auch die Konturen der alliierten Organisationen deutlicher waren als die ihrer Vorgänger im Ersten Weltkrieg.“

61 Siviero 1948; Siviero 1976; Siviero 1984.

62 Eine der wenigen Ausnahmen ist Forti 2008, S. 70, der den guten Ausgang der Verlagerungen und Transporte in der Zusammenarbeit zwischen Vatikan und Kunstschutz begründet sieht.

63 Gagliani 2010, S. 456.

64 Siehe die völlig apologetische Darstellung von Lun 2004, etwa S. 234–235: „Der ‚Kunstschutz‘ erwarb sich in allen Einsatzgebieten besondere Verdienste um den Erhalt des europäischen Kunst- und Kulturerbes.“, und S. 235: „Im Februar 1944 trat jener Mann an die Spitze der Organisation ‚Kunstschutz‘, der sich mit der Rettung italienischer Kunstwerke von unschätzbarem Wert durch Einlagerung in Südtirol bleibende Verdienste erworben hat: der Archäologe Prof. Dr. Alexander Langsdorff, der bis Kriegsende im Amt bleiben sollte.“

65 Kubin 1994; entgegen dem Titel handelt es sich weniger um eine Untersuchung des Deutschen Militärischen Kunstschutzes (nur eines von 20 Kapiteln behandelt diesen), sondern um eine trotz gewisser Quellenarbeit eher journalistische, in Teilen auch deutlich polemische Auseinandersetzung bzw. Abrechnung mit den Forderungen und Vorwürfen des 1983 verstorbenen Siviero; im Zentrum stehen eindeutig die Rückgabeforderungen und -verhandlungen nach 1945. – Kubin (1926–1995) war Magistratsdirektor in Linz und Generaldirektor der dortigen Elektrizitäts-, Fernwärme- und Verkehrsbetriebe AG und hatte zuvor bereits zum „Führermuseum Linz“ publiziert. Sein Teil-Nachlass im Stadtarchiv Linz (109 Ordner, 9 lfd. Meter) umfasst nur seine Materialsammlungen (Kopien) für seine Bücher *Sonderauftrag Linz* und *Die Reichskleinodien*, die 1989 und 1991 erschienen sind.

66 So Lill 2006, S. 504, in der Klage über die „Einseitigkeit unserer neueren Autoren“, womit er unter anderem Lutz Klinkhammer meint, oder S. 509 mit der Bemerkung, „Erinnerungsschriften aus

Auch wenn – wie besonders in den verdienstvollen und wichtigen Arbeiten des Historikers Lutz Klinkhammer⁶⁷ – Bemühungen um eine ebenso quellenkritische wie ausgewogene Darstellung deutlich erkennbar sind, lassen sich in anderen – selbst in rezenten – Publikationen leicht Passagen finden, die als unreflektierte Fortschreibungen (oder als neo-konservative Aktualisierungen) der Weltkriegs- und Nachkriegspropaganda gelten müssen. Hingewiesen sei an dieser Stelle exemplarisch auf einen italienischen Aufsatz von 2007 und einen amerikanischen von 2009.⁶⁸ Selbst im ausgesprochen fundierten und ungewöhnlich kritischen Aufsatz von Marta Nezzo über die italienischen Luftschutzmaßnahmen ist am Schluss – en passant und simplifizierend – vom „National Socialist *Kunstschutz*“ die Rede.⁶⁹ Und in der jüngsten Publikation zu Siviero heißt es im Kapitel „*Kunstschutz*: l’idea tedesca dell’arte in guerra“ einleitend: „Il modello è semplice: prendere più che si può e portarlo in Germania, dichiarando che lo si vuole mettere al sicuro. [...] *Protezione dell’Arte* fu il nome scelto per il servizio tedesco creato per organizzare e ottimizzare i furti d’arte.“⁷⁰

Die Diagnose von Einseitigkeit, Verkürzung und Überspitzung gilt in noch höherem Maße für populärwissenschaftliche und populärkulturelle Darstellungen. So zeigt der auf dem gleichnamigen Buch von Lynn H. Nicholas (1994) basierende, von Robert Edsel koproduzierte Dokumentarfilm *The Rape of Europa* (2006), der immerhin auch durch das National Endowment for the Humanities und das National Endowment for the Arts gefördert wurde und in dem renommierte Forscher wie Lynn Nicholas und Jonathan Petropoulos als Experten interviewt werden, in der einleitenden Sequenz ein Foto: Das Bild stammt aus jener Serie, die die – freilich von den Deutschen propagandistisch inszenierte – Übergabe von Kunstwerken des Museo di Capodimonte in Neapel, die nach Monte Cassino ausgelagert worden waren,

eigenem Erleben“ ermöglichten „ein weitaus differenzierteres Bild, als es die akkusatorischen Autoren des letzten Jahrzehnts vermittelt haben.“

67 Klinkhammer 1992; besonders hingewiesen sei auf seinen – soweit ich sehe – wenig rezipierten, aber umsichtigen Beitrag von 2005 (Klinkhammer 2005). Siehe auch Klinkhammer 2011 und 2012. – Eine etwas merkwürdige, jedenfalls unklare Einschätzung von Klinkhammer 1992 („Aktenarchäologie schreibt sich hier im eigenen Medium“) bei Ernst 2003, S. 338.

68 Luciani 2007, S. 240, hält apodiktisch fest: „Questo ufficio [der Kunstschutz] ritenne che il miglior modo di proteggere le opere fosse quello di trasportarle in Germania.“ (Diese Dienststelle hielt den Abtransport der Werke nach Deutschland für den besten Weg, sie zu schützen.) – Die Deutungsperspektiven von Edsel aufgreifend, beschreibt Roach 2009 die Auslagerung der Florentiner Kunstwerke mit den Worten: „Looted by retreating Nazi forces, Florentine artworks were transported through combat zones and stored in northern Italy, where they were discovered by advancing Allied forces in the summer of 1945. [...] Nazi caches of looted Florentine artworks [...]“ (S. 165). Zu den Fotos von Charles Bernholz, dem Fahrer des MFAA-Offiziers Deane Keller (1901–1992), bemerkt Roach, die Aufnahmen der Florentiner Werke dokumentierten „gestohlene Objekte“ (S. 170). – Vgl. dagegen die insgesamt ausgewogenere, vor allem die italienisch-amerikanische Zusammenarbeit zwischen den Soprintendenti und der MFAA behandelnde Arbeit von Brey 2009.

69 Nezzo 2011a, S. 114.

70 Scarlini 2014, S. 69–70.

an die italienischen Behörden in Rom dokumentiert. Der im Off gesprochene Kommentar zu dieser am 4. Januar 1944 entstandenen Aufnahme⁷¹ lautet: „Adolf Hitler purged art he hated, and he stole art he coveted.“ Explizit wird hier der Transport von ausgelagerten Kunstwerken in die Obhut der Italiener – an der der Kunstschutz in Person von Hans Gerhard Evers maßgeblich beteiligt war – als ‚Kunstraub Hitlers‘ bezeichnet, was auch dann falsch bleibt, wenn man weiß, dass dieser mit deutschen LKW durchgeführte Transport von Spoleto nach Rom vor allem auf Drängen der Italiener und mit großer Verzögerung stattfand. Genau dieses Foto trägt jedenfalls in einem rezenten Ausstellungskatalog des Vatikans die Bildunterschrift: „Eine der Kisten mit Gemälden aus dem Museo di Capodimonte, die geöffnet wurde, bevor sie in den Vatikan gebracht wurde.“⁷²

Eine ähnliche Differenz zwischen visueller Dokumentation und inhaltlicher Aussage ist am Schluss des Films zu beobachten. Gezeigt wird dort das Auslagerungsdepot der Uffizien und des Palazzo Pitti im ehemaligen Gerichts- und Gefängnisgebäude von St. Leonhard im Passeiertal: „High in the Italian alps, [Deane] Keller found the stolen treasures of Florence inside an abandoned, small-town jail. It appeared to Keller that the collections were on their way to join the rest of Hitler’s plunder [...]“.⁷³

Die genannten Schematisierungs- und Polarisierungstendenzen wurden im Spielfilm *Monuments Men – Ungewöhnliche Helden*, der erklärtermaßen auf Edsels Buch *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History* basierte, nochmals sehr deutlich gesteigert.⁷⁴

Vor diesem Hintergrund ist unmittelbar nachzuvollziehen, dass jedwede Historiographie von Bemühungen um Kulturgutschutz in Kriegen besondere Sorge tragen muss: Es gilt,

71 Bundesarchiv Koblenz (im Folgenden: BA K), Bildarchiv, Bild 101I-729-0001-23, Fotograf: Meister, Archivtitel „Italien, Rom. – Überführung von Kunstschatzen von Monte Cassino/Spoleto nach Rom durch Soldaten der Division ‚Hermann Göring‘. Soldaten beim Halten eines Gemäldes von Giovanni Paolo Pannini vor dem ‚Palazzo Venezia‘; Lw-Div. Hermann Göring.“ – Ein ähnliches Motiv aus dieser Serie ist auf dem Umschlag des Sammelbandes *Kunsthistoriker im Krieg* (Fuhrmeister, Griebel, Klingen und Peters 2012) abgebildet.

72 Pontificio Comitato 2008, S. 159 (zweiter Teil des Katalogs, mit den Ausstellungstafeln, hier Tafel „Il Vaticano durante la guerra: il salvataggio delle opere d’arte“, in der Sektion „Defensor Civitatis“): „Una delle casse contenente uno dei dipinti del Museo di Capodimonte aperta prima di essere portata in Vaticano.“

73 Vgl. Edsel 2013 und die Adaption von Edsel 2009 als Film durch den Schauspieler und Regisseur George Clooney, <http://www.lootedart.com/PPQR31798701> [Zugriff am 1.11.2017]. – Auf die hier aufgeworfene Frage, inwieweit die Verbringung von italienischem Museumsbesitz in die „Operationszone Alpenvorland“ als gezielte Raubaktion verstanden werden kann, wird weiter unten genauer eingegangen.

74 Regie George Clooney, Drehbuch und Produktion George Clooney und Grant Heslov; Weltpremiere am 4. Februar 2014 in New York, Europa-Premiere am 8. Februar 2014 bei der Berlinale, deutscher Kinostart am 20. Februar 2014. In einer Besprechung des Films für die FAZ habe ich das propagierte binäre Modell kritisiert (Fuhrmeister 2014).