

Protéger le patrimoine de l'ennemi? : Le Kunstschutz en France

Autor(en): **Kott, Christina**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Patrimoine fribourgeois = Freiburger Kulturgüter. Hors série**

Band (Jahr): **2 (2016)**

Heft 2: **14-18, le patrimoine sur fond de guerre vu par un historien de l'art allemand : les archives photographiques de Heribert Reiners = Kulturdenkmäler im Ersten Weltkrieg mit den Augen eines deutschen Kunsthistorikers : die Fotosammlung von Heribert Reiners**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1035892>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Protéger le patrimoine de l'ennemi ? Le *Kunstschutz* en France

Christina Kott

La Première Guerre mondiale – que les contemporains espéraient être la « Der des ders » – habituellement décrite comme la première guerre industrielle et comme une guerre des tranchées, provoquant l'hécatombe humaine, essentiellement parmi les soldats. On oublie parfois, surtout à la lumière des effets de la Seconde Guerre mondiale, qu'elle détruisit également un grand nombre de villes et de villages, riches en monuments historiques et artistiques ainsi qu'en œuvres d'art. Tel un effet miroir, elle a aussi vu naître les premières véritables démarches en faveur de la protection du patrimoine artistique et historique contre les effets des opérations de guerre. Des organisations nationales ou régionales de conservation du patrimoine artistique ainsi que des conventions internationales en faveur de la sauvegarde de ce patrimoine existèrent avant 1914 : plusieurs pays d'Europe s'étaient dotés de lois et de règlements sur la conservation du patrimoine national, dont la France en 1887 et en 1913. Au niveau du droit international, l'annexe à la *Convention de La Haye sur les lois et coutumes de la guerre sur terre* de 1907 stipulait dans son article 27 que les belligérants devaient épargner les bâtiments dédiés aux arts et à la culture et l'article 56 interdisait toute saisie d'œuvres d'art par l'ennemi. Les premiers mois des hostilités montrent pourtant qu'aucun des belligérants ne respecte ces règlements, comme le constate a posteriori Max Dvořák (1874-1921), historien de l'art et conservateur général du patrimoine à Vienne¹.

Naissance d'une politique patrimoniale

Ni la monarchie austro-hongroise, ni les autres pays belligérants n'avaient pris des mesures

préventives pour leurs monuments et leurs musées, et ce n'est qu'à partir d'août 1914 que celles-ci sont mises en place hâtivement et ponctuellement. L'Allemagne impériale, quant à elle, est vivement condamnée par les Alliés pour les exactions commises contre les populations et les destructions présumées volontaires du patrimoine culturel en Belgique et dans le Nord de la France, notamment à Louvain et à Reims. Ses professionnels de l'art et du patrimoine peinent à justifier leur position défenseure de cette politique, exprimée à travers des pamphlets et des appels comme le fameux Manifeste des 93 (*Aufruf an die Kulturwelt*) d'octobre 1914. Le prestige dont jouissait jusque-là l'histoire de l'art et les musées allemands à l'échelle internationale était en effet en jeu, tant le choc face aux actes qualifiés de « barbares » fut grand à l'étranger. La réaction de certains, et non des moins illustres dont Wilhelm von Bode (1845-1929), directeur général des musées royaux de Berlin, Ludwig Borchardt (1863-1938), directeur de l'Institut royal allemand d'égyptologie, ainsi que Paul Clemen (1866-1947), conservateur du patrimoine rhénan, fut la création d'un service de protection des monuments et œuvres d'art au sein des armées, le *Kunstschutz*, qui veillerait à la bonne conservation du patrimoine dans les zones de guerre et les territoires occupés².

Institutions et personnes

Ce projet, que l'on peut qualifier à la fois d'idéaliste et de hautement politique, connaît ses débuts en Belgique, avec le rattachement d'Otto von Falke (1862-1942), directeur du musée des arts appliqués (*Kunstgewerbemuseum*) de Berlin, au gouvernement général allemand à Bruxelles qui lui confie vers

Ruines de l'église Saint-Christophe de Morgemoulin, sur la rive gauche de la Meuse, à une vingtaine de kilomètres de Verdun, photographiée le 12 mars 1916. Les paniers d'obus témoignent de violents combats d'artillerie sur cette ligne de front. Ces ruines figurent sur diverses cartes postales éditées par les Allemands et les Français.



Le Professeur Paul Clemen, instigateur du *Kunstschutz*, pose dans les ruines de l'église de Varennes-en-Argonnes, ville détruite par quatre années de bombardements français.

le 15 septembre 1914 la mission d'effectuer des tournées d'inspection dans le but d'évaluer l'état des monuments et des œuvres d'art belges³. En décembre 1914, le directeur du musée de Metz en Lorraine annexée, Johann Baptist Keune (1858-1937), est chargé d'un service de mise à l'abri de valeurs artistiques et culturelles (*Schutzverwahrung von Kunst- und Kulturwerken*) par le gouvernement de Metz le long de la ligne de front en Meurthe et en Meurthe-et-Moselle⁴. En mars 1915, toutes les armées allemandes reçoivent de la part du quartier-maître général (*Generalquartiermeister*) une circulaire leur indiquant les mesures à prendre face aux valeurs artistiques, objets de vols et de pillages, dans les localités abandonnées par leurs habitants⁵. Paul Clemen, quant à lui, est équipé d'autorisations délivrées par l'empereur Guillaume II et le commandement



La *Pietà d'Étain* (1528), œuvre de Ligier Richier (1500-1567) classée monument historique en 1905, mise à l'abri en 1915 par Johann Baptist Keune dans la Chapelle des Templiers de Metz où il a rassemblé les œuvres en péril du sculpteur lorrain et où elle est photographiée (Musée de Metz, tirage appartenant au Fonds Reiners).

de l'armée, lui permettant de sillonner les zones du front de l'Ouest comme de l'Est, à l'instar d'un « bon samaritain pour l'art »⁶. Il en produit de nombreux rapports attirant l'attention des autorités sur la nécessité de préserver le patrimoine ennemi, ainsi que des textes de propagande disculpant les armées allemandes et minimisant les dégâts causés par elles. Mais ce n'est qu'entre juillet et octobre 1916, lorsque le ministre de la guerre nomme Theodor Demmler, conservateur au Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin, en tant que « chargé de la gestion du patrimoine artistique » dans les territoires français sous contrôle allemand, que le service prend véritablement forme. Les buts de sa mission menée depuis le quartier général allemand à Charleville-Mézières sont ambigus : officiellement, il s'agit de préservation, d'étude et de mise en valeur des collections artistiques françaises, au détriment d'ailleurs du patrimoine architectural et des immeubles par destination (stalles, décorations, vitraux, etc.) qui ne seront que ponctuellement protégés⁷. Officieusement, une partie de ces collections doit être saisie en tant que moyen de pression visant à obtenir le retour des œuvres spoliées lors des campagnes de spoliation napoléoniennes dans les Etats allemands⁸. Ce projet de récupération du patrimoine présumé « national » était fomenté depuis le début de la guerre par Wilhelm von Bode, qui avait d'ores et déjà demandé aux musées allemands concernés d'établir des listes d'œuvres d'art non-restituées en 1815⁹. Afin de dresser plus aisément l'inventaire des collections publiques et privées françaises présentes sur place, d'autres experts artistiques sont rattachés à partir de septembre 1916 aux *Etappeninspektionen* (commandements d'étapes) des armées stationnées en France : parmi les premiers, vers la mi-septembre 1916, Heribert Reiners (1884-1960), professeur d'histoire de l'art et d'archéologie à Bonn, à la V^e armée au nord de Verdun¹⁰; suivi en novembre 1916 par l'historien de l'art Detlev von Hadeln (1878-1935), à la II^e armée (région de Saint-Quentin) ; au printemps 1917 par le professeur d'histoire de l'art Wilhelm Pinder (1878-1947), à la I^{re} armée dans les Ardennes; ainsi qu'à l'été 1917 par



Georg Weise (1888-1978), historien de l'art et archéologue, à la VII^e armée entre Saint-Quentin, Noyon, Soissons et jusqu'à la frontière belge, où il est assisté par Georg Haupt, conservateur de musée à Posen. Aux II^e et VI^e armées sont rattachées en avril-mai 1917 l'historien de l'art Hermann Burg, d'abord à Cambrai ensuite à Douai et à Valenciennes, puis en juin 1917 Richard Goetz (1874-1954), peintre et collectionneur d'art, et, en septembre 1917, Adolf Feulner (1884-1945), historien de l'art munichoïse. En janvier 1918, l'archéologue Peter Goessler (1872-1956) de Stuttgart est adjoint à la XVIII^e armée, créée fin 1917 dans le secteur Noyon-La Fère-Saint-Quentin et encore en août 1918, l'historien de l'art et spécialiste d'armes anciennes Hans Stöcklein (1874-1936) rejoint la XVII^e armée à Douai.

Fonctionnement, actions et résultats

Ces « historiens d'art et archéologues en uniforme », tous bénéficiaires d'une excellente formation, occupent certes pour la plupart des postes dans les universités et les musées allemands dans la vie civile. Mais ils ne sont généralement pas des hauts gradés militaires et n'ont donc pas de pouvoirs spécifiques qui leur permettraient d'imposer des mesures de protection. En effet, l'action

Deux œuvres provenant de St-Mihiel, mises à l'abri par Johann Baptist Keune et photographiées en septembre ou octobre 1915: moulage d'un ange de la chapelle baptismale de l'église St-Etienne avec pour pendant un ange provenant de la bibliothèque municipale (Musée de Metz, tirage appartenant au Fonds Reiners).



Séquestre ou mise à l'abri ? Devant l'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Mont-devant-Sassey, le face à face entre l'expert, Heribert Reiners, et une vieille paroissienne, résume l'ambiguïté de la démarche. La *Vierge en majesté* romane du XII^e siècle, sortie de la crypte, est l'une des plus anciennes du département de la Meuse, classée monument historique en 1907. Elle est aujourd'hui déposée au musée de la Prinerie à Verdun, une copie en plâtre l'ayant remplacée à Mont-devant-Sassey.

du service coordonné par Demmler dépend entièrement du bon vouloir des commandants militaires à l'échelle locale, notamment pour la mise à disposition de moyens de transport ou de main d'œuvre. Pendant les premiers mois d'activité du service, et en l'absence d'un programme précis dicté par les autorités militaires ou civiles, Demmler préconise comme mesures d'urgence le repérage et le recensement des collections et des œuvres d'art à protéger, ainsi que l'évaluation de leurs conditions de conservation en fonction de l'hygrométrie et de l'éclairage. Contrairement à certaines rumeurs, il s'avère que la plupart des collections se trouvent dans leur lieux d'origine, les municipalités et les communes françaises s'étant montrées soit hostiles à tout déplacement de leurs biens soit incapables de l'organiser à temps et avec leurs moyens propres. Par contre, des musées ont été touchés par des obus et gravement endommagés, notamment le Palais des Beaux-Arts de Lille, et des objets sont abrités dans des caves dans des conditions préjudiciables à leur bonne conservation. Assez vite, l'évacuation des collections publiques et privées de Saint-Quentin, Lille, Douai, Cambrai etc. vers des lieux plus sûrs à l'arrière du front – dans un premier temps envisagée uniquement comme dernier recours – s'impose face aux dévastations provoquées par la bataille de la Somme et en prévision du retrait allemand sur la ligne Hindenburg qui risquait de provoquer à la fois de la part des troupes allemandes la politique

de la terre brûlée et de la part des Alliés le « friendly fire » sur les anciennes positions allemandes dans une large zone entre Arras, Saint-Quentin et Soissons¹¹. L'éventualité d'un transfert des collections françaises en Allemagne, souhaité par Wilhelm von Bode, mais aussi l'Empereur Guillaume II, est certes discutée au plus haut niveau, mais lors d'une réunion au ministère de l'Instruction publique et des cultes à Berlin fin décembre 1916, les représentants du ministère des Affaires étrangères s'y opposent fermement, et le 10 janvier 1917, le général Erich Ludendorff, chef de l'état-major de l'armée de terre, rejoint cette position. L'évacuation des collections du musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin vers Maubeuge en février 1917¹², puis en avril-mai 1917, celle des collections de Lille, d'une partie de celles de Douai, Cambrai, Laon et La Fère vers le musée de Valenciennes, sont organisées par les experts artistiques selon les *Directives pour le traitement* [Behandlung] *des trésors artistiques dans les communes menacées par les opérations militaires*, émises le 14 février 1917 par le chargé du chef du Quartier Général¹³. Cinq villes situées à l'abri des hostilités et sur le territoire français ont été choisies comme lieux de dépôts : en dehors de Valenciennes et de Maubeuge, il s'agit de Fourmies, de Charleville et de Sedan. Compte tenu de l'impossibilité d'un transfert intégral des collections, les historiens de l'art doivent procéder à une sélection, qui se révèle d'autant plus difficile que le nombre de chefs-d'œuvre est important.

Certes, dans le cas de Saint-Quentin, avec sa célèbre collection des pastels de Quentin de la Tour, et dans celui du musée de Lille, avec la collection Wicar, le projet de saisir des « gages mobiliers » entre en ligne de compte, mais généralement, les œuvres et objets d'art sont choisies d'après le canon artistique de l'époque : les œuvres d'art datant du Moyen Âge jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle sont ainsi privilégiées. Des peintures à l'huile de grand format, ainsi que des sculptures de grande taille et des collections archéologiques, comportant un grand nombre de pièces de petites tailles, sont le plus souvent exclus du transport. Une certaine incompréhension du projet d'évacuation, et encore plus, de la saisie de « gages », est perceptible chez les experts artistiques, à l'instar de Reiners qui est réticent au transfert de quelques sculptures du Moyen Âge retrouvées dans des églises près du front au dépôt de Sedan, prévu par les directives du

14 février 1917¹⁴. Ces directives stipulaient également la participation active des conservateurs français aux transferts : or, si ceux-ci se sont montrés hostiles à tout déplacement de « leurs » collections pour des raisons professionnelles, ils y sont d'autant plus opposés que ce sont les représentants d'une puissance occupante qui l'ordonnent – fussent-ils des experts en conservation, eux-aussi. Ainsi, la municipalité et le directeur du musée de Lille, Emile Théodore (1876-1937), refusent tout concours aux évacuations qu'ils considèrent comme des « enlèvements »¹⁵. Les responsables des collections saint-quentinoises préfèrent en revanche « coopérer » avec Detlev von Hadeln, l'expert artistique chargé du transfert, afin de garder un semblant de contrôle sur les biens qui leur sont confiés. Et certains collectionneurs privés, comme le prince de Monaco, demandent même la mise à l'abri de leurs biens culturels en Allemagne... mais celle-ci n'aura pas lieu.



Le directeur du musée de Metz en Lorraine annexée, Johann Baptist Keune (au centre) et le sous-préfet, Friedrich Wilhelm von Loeper (à gauche), accompagnés d'officiers allemands, posent le 7 ou 8 janvier 1915 devant le *Retable de la Passion* (1523) attribué à Ligier Richier en la collégiale Saint-Maur d'Hattonchâtel, la veille de sa dépose et de son transfert dans la chapelle des Templiers de Metz. La photographie est issue d'un petit reportage de Keune documentant, à la manière des archéologues de l'époque, le site : l'église avec vue extérieure et intérieure, puis l'œuvre in situ, sa dépose, l'emplacement après prélèvement, soit l'autel avec les traces d'arrachement, puis l'œuvre en dépôt (Musée de Metz, tirage appartenant au Fonds Reiners).



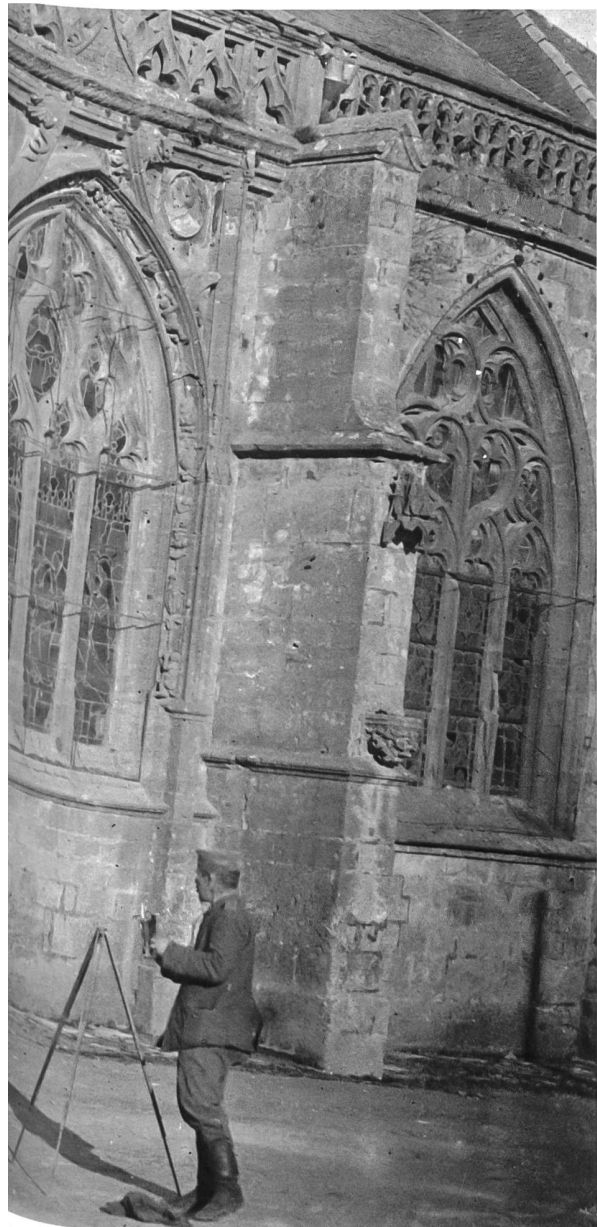
Un photographe allemand devant l'église gothique de Saint-Nicolas de Marville.

Afin de convaincre l'opinion internationale de la présence des œuvres d'art sur le sol français, mais aussi pour se présenter comme «sauveurs» de la culture occidentale et pour témoigner de leur supériorité en matière d'histoire de l'art et de muséographie, les experts artistiques organisent en 1917-1918 deux expositions: l'une à Maubeuge, présentant les pastels de Quentin de la Tour ainsi que d'autres œuvres et objets évacués de Saint-Quentin et sa région, l'autre au musée des Beaux-Arts de Valenciennes, à partir des collections artistiques de plusieurs villes du Nord, rassemblées dans ce qui était le plus important des dépôts d'objets culturels créés par l'occupant¹⁶. Les catalogues illustrés, édités à ces occasions, appartiennent certes à ces publications destinées à la propagande culturelle envers les pays neutres, mais elles font également preuve d'un grand professionnalisme et d'un réel intérêt pour ce patrimoine artistique. L'étudier et le documenter, notamment par le moyen de la photographie,

relèvent ainsi des activités des experts tels que Johann Baptist Keune, Georg Weise, Heribert Reiners et Detlev von Hadeln. Il s'agit d'un côté d'enregistrer des traces de monuments et d'œuvres d'art condamnés à disparaître, et de l'autre de s'emparer de territoires conquis à travers l'étude et l'inventorisation de leur patrimoine culturel.

Bilans et conséquences

L'immédiat après-guerre est marqué par le rapatriement des œuvres d'art appartenant aux musées et aux particuliers français rassemblées dans les différents dépôts allemands, dont le plus grand, celui de Valenciennes, avait été transféré à Bruxelles en octobre 1918 avant d'être remis à ses propriétaires le 14 novembre 1918¹⁷. Les relations entre anciens belligérants sont empreintes de rancœurs: les Français, persuadés qu'un grand nombre d'œuvres d'art volées se trouve encore sur le sol allemand, persistent dans leur méfiance, alors que les



servir d'exemples pour une meilleure protection préventive du patrimoine contre les guerres et les conflits, en particulier pendant la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale. Compte tenu de l'actualité du sujet, avec les récentes destructions de monuments en Syrie et en Irak, ainsi que les réactions qu'elles ont suscitées, on ne peut s'empêcher de constater, même au risque d'être accusé d'anachronisme, un étrange écho avec la politique allemande de protection du patrimoine en 14-18. En effet, les « 50 propositions françaises pour protéger le patrimoine de l'humanité », élaborées par le président-directeur du Louvre, Jean-Luc Martinez, et présenté par François Hollande le 17 novembre 2015 à l'UNESCO, comportent entre autres les points suivants : « 45. Proposer une expertise française pour établir des plans d'évacuation d'urgence des œuvres [...] 47. Mettre en place un mécanisme permettant l'« hébergement » des œuvres d'art de pays en conflit (musées-refuge) [...] 48. Mettre en place un système de « musées en exil » à travers l'organisation d'expositions itinérantes de biens culturels menacés »¹⁹.

Allemands ressentent une profonde humiliation provoquée par la non-reconnaissance de leurs efforts de préservation du patrimoine artistique mobilier français. Vu d'aujourd'hui et à la lumière des recherches récentes, les intentions du *Kunstschutz* allemand demeurent certes ambiguës, mais son action a néanmoins permis de sauver un certain nombre d'œuvres d'art, parmi elles des chefs-d'œuvre, des effets des hostilités et des pillages. Ses ouvrages et ses documentations photographiques, qui ont été pendant longtemps ignorées du public et des milieux du patrimoine en France, constituent de nos jours de précieux témoignages pour l'étude d'un patrimoine artistique souvent anéanti en 1939-1945. Par ailleurs, les expériences faites par le *Kunstschutz* en 14-18 en matière de protection du patrimoine artistique ont été partagées par des organisations similaires dans d'autres pays belligérants, notamment en France, mais aussi en Autriche-Hongrie et en Italie¹⁸. Elles vont

Notes

- ¹ Max DVOŘÁK, Einrichtungen des Kunstschutzes in Österreich, in: Paul CLEMEN (hrsg.), Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung und Erforschung, in Verbindung mit Gerhard Bersu et al., t. II, Leipzig 1919, 1-10, ici p. 2.
- ² Christina KOTT, Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918, Bruxelles 2006; Musée de la Chartreuse (Douai) / Forum antique (Bavay) (éd.), Sauve qui veut. Des archéologues et des musées mobilisés, 1914-1918, Douai/Bavay 2014 (cat. exp.).
- ³ KOTT 2006, 71-76.
- ⁴ Il met à l'abri à Metz un certain nombre d'œuvres du sculpteur Ligier Richier situées dans des églises de Saint-Mihiel et d'Hattonchâtel, ce qui lui vaudra d'être accusé de vol après la guerre, voir Isabelle Bardiès, Le Professor Keune, conservateur allemand dans la guerre, in: De la frontière au front, un point de vue allemand, Campagnes photographiques, 1914-1917, Metz 2003 (cat. exp.), p.15 sq.; KOTT 2006, 244-248. En mai 1917, l'historien de l'art Ludwig Burchard (1886-1960), spécialiste de Rubens, est également nommé expert artistique auprès du gouvernement de Metz, voir KOTT 2006, 248.
- ⁵ KOTT 2006, 207-210. Voir le document reproduit, in: SAUVE QUI VEUT 2014, 97.
- ⁶ KOTT 2006, 66-69; 78-81.
- ⁷ Emil HAEDLER, Paul Léon versus Paul Clemen. Zwei Denkmalfleger in feindlichen Lagern – Kriegsdenkmalfleger 1914-1918, in: Die Denkmalfleger 1/2014, 5-13.
- ⁸ Bénédicte SAVOY, Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800, Paris, 2003.
- ⁹ KOTT 2006, 218-230; Christoph ROOLF, Die Forschungen des Kunsthistorikers Ernst Steinmann zum Napoleonischen Kunstraub zwischen Kulturgeschichtsschreibung, Auslandspropaganda und Kulturgutraub im Ersten Weltkrieg, in: Yvonne DOHNA (hrsg.), Ernst Steinmann: Der Kunstraub Napoleons, (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut in Rom, <http://edoc.bibl.hertz.it/editionen/steinmann/kunstraub/>), 433-477.
- ¹⁰ KOTT 2006, 236.
- ¹¹ KOTT 2006, 232; 274-275.
- ¹² Hervé CABEZAS et Christina KOTT, Saint-Quentin-Maubeuge, 1917: les pastels dans la guerre, Saint-Quentin 2007 (cat. exp. Musée Antoine Lécuyer). KOTT 2006, 268-280.
- ¹³ KOTT 2006, 240-241.
- ¹⁴ KOTT 2006, 249.
- ¹⁵ KOTT 2006, 312-316; SAUVE QUI VEUT 2014, 109-114. Cf. aussi Michèle CLAREBOUT-ADAMCZYK et François ROBICHON, La Grande Misère du Musée de Lille. Emile Théodore, un conservateur exemplaire pendant la Grande Guerre, in: Revue du Nord, 2014/1, 241-270.
- ¹⁶ KOTT 2006, 280-311; 341-359; SAUVE QUI VEUT 2014, 120-125. Cf. aussi Marc GOUTIERRE, Une page de l'histoire du musée [de Valenciennes], la Grande Guerre, in: Valentiana, 2005/35, 77-96.
- ¹⁷ KOTT 2006, 373-395; SAUVE QUI VEUT 2014, 123-125.
- ¹⁸ 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 (éd.), Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine, Amiens 2013, 279-304; Jonathan BLOWER, Max Dvořák and Austrian Denkmalpflege at War, in: Journal of Art Historiography, 2009/1, (https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139127_en.pdf). Elena FRANCHI, I viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali, Pise 2010. Pour le *Kunstschutz* au Gouvernement général allemand de Varsovie, cf. Beat STÖRTKUHL, Art historiography during World War I: Kunstschutz and Reconstruction in the General Government of Warsaw, in: Kunstiteaduslikke Uurimusi, Tallinn 2014/23, 3/4, 157-181.
- ¹⁹ Jean-Luc MARTINEZ, Cinquante propositions françaises pour protéger le patrimoine de l'humanité. Rapport au Président de la République sur la protection du patrimoine en situation de conflit armé, Paris 2015, 47-49 (axe V). Synthèse des propositions à l'adresse: http://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.lejdd.fr/var/lejdd/storage/original/media/v1493901460_20151117182747778-001.pdf.

Zusammenfassung

Als erster industrieller Krieg verursacht der Erste Weltkrieg gewaltige Beschädigungen und Zerstörungen von Denkmälern. Gleichzeitig wecken diese die schon bestehenden Strukturen zum Schutz der Kulturgüter auf nationaler und regionaler Ebene. Die Internationale Übereinkunft betreffend die Gesetze und Gebräuche des Landkriegs, die während den Haager Friedenskonferenzen von 1864 und 1907 beschlossen wurden, legen in den Artikel 27 und 56 fest, dass Kriegsparteien kulturelle Gebäude so gut als möglich schonen müssen. Der Kunsthistoriker und Generalkonservator der Central-Commission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale Max Dvořák (1874-1921) konstatiert jedoch schon in den ersten Kriegsmonaten, dass die Konventionen von keiner Seite eingehalten werden. Schwere Vorwürfe der internationalen Gemeinschaft gegen die Kriegsführung des Deutschen Reiches führen zu unterschiedlichen Reaktionen. Der *Aufruf an die Kulturwelt*, das Manifest 93, bestreitet die Vorwürfe und rechtfertigt die deutsche Kriegsführung. Wilhelm von Bode, Ludwig Borchardt so wie Paul Clemen richten jedoch, um der internationalen wissenschaftlichen Reputation gerecht zu werden, den *Kunstschutz* ein, der Kulturgüter und Kunstwerke in der Konfliktzone schützen soll. In Belgien werden in diesem Zusammenhang ab dem Sommer 1914 erste Erhebungen der Bestände unter Otto von Falke vorgenommen. Es folgen in Lothringen Schutzverwahrungsmassnahmen unter Johann Baptist Keune und im März 1915 ein Rundschreiben des Generalquartiermeisters an alle Armeen. Dieses übermittelt Massnahmen zum Kunstschutz. Konkrete Schritte werden an der Westfront 1916 eingeleitet. Unter der Leitung von Theodor Demmler werden militärische Kunsthistoriker und Archäologen eingesetzt, zu denen auch

Heribert Reiners zählt. Im zivilen Leben sind diese hoch ausgebildete Experten, die für deutsche Museen und Universitäten arbeiten. In der Armee hingegen bekleiden sie in der Regel niedrige Dienstgrade und sind auf lokale Befehlshaber bei der Umsetzung der Schutzmassnahmen angewiesen.

Zunächst werden Kunstwerke und Sammlungen registriert, dokumentiert und bewertet. Die Hauptwerke aus allen Epochen werden dann in lokale Depots in Schutzverwahrung gebracht. Diese befinden sich je nach Region in den Orten Valenciennes, Maubeuge, Fourmies, Charleville und Sedan. Vorgesehen ist eine Zusammenarbeit mit den Leitern der örtlichen Museen, diese kommt jedoch nur in abhängig von deren Kooperationsbereitschaft zustande.

Zwiespältig sind die Ziele dieser Schutzmassnahmen. Sie dienen der Propaganda und sollen zum internationalen Renommee der deutschen Kultur und Wissenschaft im neutralen Ausland beitragen. Kunstausstellungen, wie in Maubeuge und Valenciennes, zeugen davon. Die entsprechenden Kataloge spiegeln das Ansinnen, zeigen jedoch auch die Professionalität und das Interesse an den Kulturgütern und ihrem Schutz.

Im Rückblick zeichnet sich ab, dass der Kunstschutz einerseits Mittel der deutschen Propaganda war, andererseits jedoch ebenso dem Schutz der Kulturgüter diente. Die Massnahmen gegen Diebstahl, Plünderung und Zerstörungen halfen sie zu erhalten. Die Dokumentation bewahrt ihre Spur. Auf die Erfahrungen jener Zeit kann bis heute zurückgegriffen werden. Mit den jüngsten französischen Vorschlägen vor der UNESCO setzt Präsident François Hollande 2015 die Ansätze fort.

