

## Kultur

# Verloren und doppelt zurückgewonnen?

## Der französische Kunstraub in Deutschland 1794–1815

BÉNÉDICTE SAVOY\*

Das, was oft „napoleonischer Kunstraub“ genannt wird, war weder bloß napoleonisch, noch bloß auf Kunst aus. Die großangelegten Konfiszierungskampagnen, die Frankreich ab 1794 in allen von ihm besetzten Ländern Europas durchführte, waren zunächst eine Erfindung des Konvents, ein Beschluss der gesamten Nation, eine republikanische Tat gegen die vermeintliche Gewaltherrschaft der Fürsten. Sie waren sozusagen eine Fortsetzung der revolutionären Konfiszierungen im eigenen Lande und stützten sich auf eine kühne Rechtfertigungsdoktrin, die etwa so lautet: „Die Kunst ist ein Produkt der Freiheit. Sie muß vom Joch der Unterdrückung befreit werden und im Land der Freiheit ihre Heimstätte finden – in Frankreich also.“<sup>1</sup> Vor einiger Zeit gab sogar diese Theorie des „befreiten Kulturerbes“, des „patrimoine libéré“, einer Pariser Ausstellung den – etwas unkritischen – Titel.<sup>2</sup> Mit diesem Grundsatz wurden also alle von Frankreich besetzten Gebiete von Kulturkommissaren bereist, die mehr oder weniger autoritär, aber hochhoffiziell und hochkompetent, all das beschlagnahmten, was in ihren Augen dem Allgemeinwohl und der Erziehung der Nation

dienen könnte. Sehr berühmt, zumal in Frankreich, sind die auf Befehl des Direktoriums in Italien verübten Raubzüge. Genauso spannend und aufschlussreich sind aber die Geschehnisse im deutschen Raum.<sup>3</sup>

Aufschlussreich, weil sie unter allen Regierungen Frankreichs, ohne Ausnahme, stattfanden, vom schon erwähnten Konvent an bis hin zum napoleonischen Kaiserreich: 1794–1795 bereiste eine vierköpfige Kommission die linksrheinischen Gebiete und beschlagnahmte kunst- und wissenschaftliche Werke unter anderem in Aachen, Köln, Bonn und Koblenz. Zwei Jahre später wurde dieselbe Gegend durch einen Kommissar namens Anton Keil auf Bücherschätze durchkämmt. 1800–1801 waren die süddeutschen Städte – München, Nürnberg, Salzburg – das Ziel von Kommissar François-Marie Neveu. Nach der Einverleibung der linksrheinischen Departements in die französische Republik wurden sie noch einmal von einem französischen Experten für kostbare Bücher, einem Lothringer Benediktiner namens Jean-Baptiste Maugéard, bereist. Und nach der Schlacht von Jena und Auerstedt war es schließlich der Direktor des Louvre selbst, den die Deutschen gerne „das

\* Dr. Bénédicte Savoy (ENS) ist Juniorprofessorin am Institut für Geschichte und Kunstgeschichte der TU Berlin. Sie widmete zuletzt dem französischen Kunstraub in Deutschland eine umfangreiche Studie (*Patrimoine annexé*, 2003). Der vorliegende Beitrag ist eine leicht gekürzte und veränderte Fassung eines im Ausstellungskatalog „Beutekunst unter Napoleon“ (Landesmuseum Mainz, 2003) unter dem Titel „Erzwungener Kulturtransfer“ erschienenen Aufsatzes.

Auge Napoléons“ nannten, der die norddeutschen Sammlungen in Berlin und Potsdam, Braunschweig, Kassel und Schwerin, ja bis Danzig und Warschau 1806–1807 ausleerte, bevor er 1809 auch noch die kaiserlichen Sammlungen in Wien zum Teil nach Paris schicken ließ. Diese sehr offiziellen Raubkampagnen in Deutschland sind darüber hinaus deswegen besonders interessant, weil „die Deutschen“, um mit *Madame de Staël* zu sprechen, „lieber über die Kunst nachdenken, als dass sie sie betreiben“ – und also von der aggressiven Aneignungspraxis der Franzosen angeregt wurden, sehr viel über Museen, die fremden und die eigenen, nachzudenken und öffentlich zu diskutieren. Sie verdienen darüber hinaus eine besondere Aufmerksamkeit, weil im deutsch-französischen Spannungsfeld die Frage des „napoleonischen Kunstraubs“ im 19. und vor allem im 20. Jahrhundert immer wieder propagandistisch benutzt wurde und sowohl im Ersten wie auch im Zweiten Weltkrieg konkrete Folgen hatte.

Betrachtet man die Kunstsammlungen und Bibliotheken in Europa zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert, so kann man eindeutig von einem „vorher“ und einem „nachher“ in ihrer Geschichte sprechen, unabhängig davon, ob man die Kunsttopographie einer einzigen Stadt, eines ganzen Landes oder die gesamte Kunstgeographie Europas zum Gegenstand der Betrachtung macht.<sup>4</sup> Bei der Ankunft der römischen Werke hörte man im Jahr 1798 auf dem Pariser Marsfeld den Refrain erschallen: „Rom ist nicht mehr in Rom, Rom ist in Paris“. Und tatsächlich hatte sich für die Kunstliebhaber und Künstler, nicht zuletzt für die Deutschen, die Welt verändert. *Goethe* bemerkte es 1798 mit seismographischem Gespür in der „Einleitung in die Propyläen“: „Es war eine Zeit, in der [die Kunstwerke], geringere Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber hat sich eine große Veränderung zugetragen, welche für die

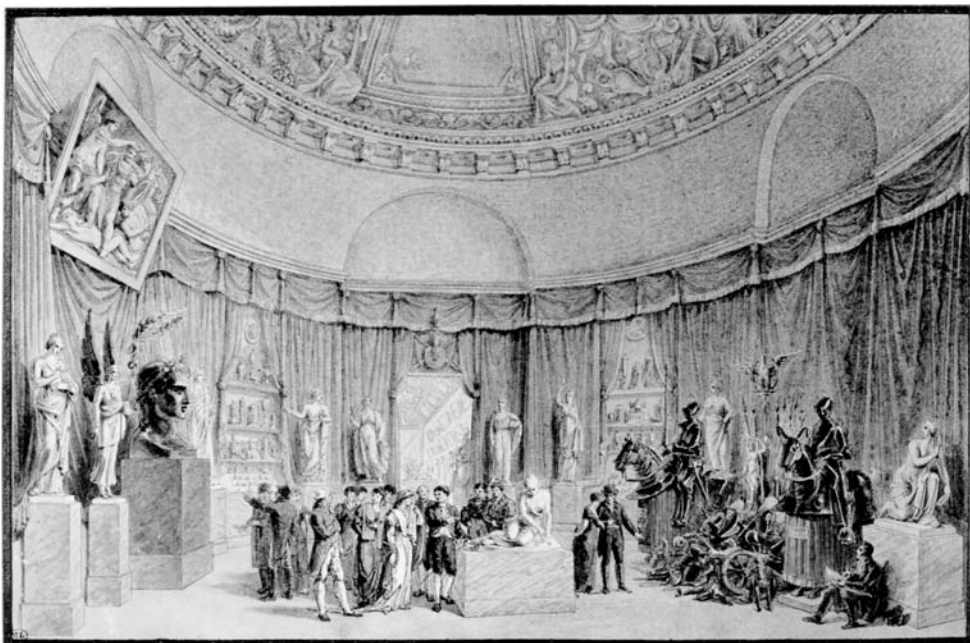
Kunst im Ganzen sowohl als im Besonderen wichtige Folgen haben wird“.<sup>5</sup>

Als er das schrieb, wusste *Goethe* freilich nicht, dass einige Jahre später, diesmal aus deutschen Staaten, ganze Sammlungen nach Paris deportiert werden sollten. Dadurch wurde die Hauptstadt Frankreichs 20 Jahre lang zum kulturellen Mittelpunkt Europas. Das klassische Reiseziel Italien war abgelöst. Man muss sich die Bedeutung vergegenwärtigen, die die Eröffnung des Musée Napoléon im Louvre für die Künstler, die Kunstliebhaber und die Museumslandschaft in ganz Europa hatte.<sup>6</sup> Sehr klar wird es, wenn man sich die Räume selbst anschaut. So zum Beispiel zu dem Zeitpunkt, wo die aus Deutschland eroberten Werke ausgestellt waren: im Winter 1807–1808.

### Museum als Ort nationaler Affirmation

Eine Ansicht des so genannten „Dianasaals“ ist überliefert: Dort waren hauptsächlich antike Statuen und Büsten aus Kassel und Berlin versammelt. In der Mitte der berühmte „Betende Knabe“. Es ist eine nach kunsthistorischen Gesichtspunkten geordnete Aufstellung, die Besucher dürfen sich frei bewegen und werden nicht von Kustoden durch die Räume gejagt. Das von *Zix* und *Normand* angefertigte Blatt, das sich als Stich einer großen Verbreitung erfreute, will zweierlei beweisen: Die vom Musée Napoléon praktizierte Ethik des freien Kunstgenusses einerseits, die strenge kunsthistorische Ausrichtung seines Programms andererseits.

Andererseits der „Apollosaal“ (Abb. 1): Er war anlässlich der „deutschen“ Ausstellung von 1807–1808 dem Sieg der Nation gewidmet. Zwischen den Statuen aus dem Garten von Sanssouci in Potsdam war eine kolossale Büste von *Napoléon* aufgestellt, über der ein Lorbeerkranz schwebte und noch höher der „Triumph des Siegers“ von *Rubens* aus Kassel: Eine machtpolitische Demonstration, die



**Abb. 1: Benjamin Zix und Charles Normand: La salle d'Apollon, aquarellierter Stich, Paris, Musée du Louvre.**

museal inszenierte Vermählung der Waffen und der Künste. Das Kulturerbe – le „patrimoine“ – wird hier als eine patriotische Angelegenheit in Szene gesetzt, das Museum als Ort der nationalen Affirmation.<sup>7</sup>

Diese Spannung zwischen maximaler Sichtbarkeit der Kunstwerke einerseits und politischer Demonstration andererseits wurde von den zahlreichen deutschen Besuchern besonders stark empfunden. Ein schönes Bild für die wehmütigen Gefühle, die diese Demonstration bei ihnen auslöste, hat uns die Berliner Kunstreporterin *Helmina von Chézy* geliefert, die sich 1807 mit den romantischen Malern *Ferdinand* und *Heinrich Olivier* das „Jüngste Gericht“ von *Memling* aus der Marienkirche in Danzig in Paris anschaute: „Das Jüngste Gericht‘ war eben im Museum aufgestellt, die Oliviers führten mich hin; Ferdinand jubelte mit feuchten Augen, seine mühsam zerdrückten Tränen galten dem Raub an Deutschland, der Jubel dem Anblick

des alten Meisterwerks.“<sup>8</sup> Der vaterländische Schmerz in einem Auge, die ästhetische Erkenntnis im anderen: Anschaulicher kann man die Wirkung des französischen Raubmuseums auf die deutsche Öffentlichkeit nicht darstellen.

Wenn es also stimmen sollte, dass jeder denkmalpflegerischen Reflexion ein Trauma zugrunde liegt, so lässt sich zusammenfassend sagen, dass in Frankreich der Bildersturm der Revolution das Trauma war, das zur Erfindung des „patrimoine“ führte, während in Deutschland der französische Kunstraub der Schock war, der die Denkmal- und Museumskultur wenn nicht einleitete, so doch entscheidend prägte. Im ersten Fall eine Verletzung, die die Nation sich selber zugefügt hatte. Im zweiten Fall ein Übergriff aus feindlichem Ausland, was übrigens ein kompliziertes Verhältnis zur denkmalpflegerischen Modernität zur Folge hatte.

Welche Objekte hatten die französischen Kunstexperten aus Deutschland mitgenommen? Was hatten die deutschen Kustoden bei Annäherung des Feindes versteckt? Was hatten sie ihm gezeigt? All diese Fragen finden in den ausführlichen Listen, die damals offiziell erstellt wurden und sich heute noch in den Museumsarchiven befinden, eine präzise Antwort. Diese Listen, in all ihrer Trockenheit, sind eine wunderbare Quelle für eine „Geschichte des Geschmacks“. Sie zeugen auch von der enzyklopädischen Logik, die um 1800 dem ganzen Komplex „Kulturreich“ den Antrieb gab. Zwar wurde auch zum beträchtlichen Teil im Sinne von Trophäen gehandelt, aber die Aneignungspolitik der französischen Revolution war zunächst nichts anderes als eine auf Militärmacht gestützte Form der in der Aufklärung so beliebten Erkundungsreisen. So erklärt sich, dass die ersten Kunstkommissare neben Gemälden von Rubens und seltenen Büchern auch Pflanzenstücken mitnahmen, Zeichnungen von Bergwerken und Maschinen anfertigten, soziale Einrichtungen wie Gefängnisse und Krankenhäuser zu besichtigen und zu beschreiben hatten. Im Laufe der Zeit wurde der Sammelauftrag allerdings immer präziser. Aber das Ziel blieb weiterhin die universale Sammlung. Aus deutschen Städten wurden hauptsächlich kostbare Handschriften, Inkunabeln und seltene Stiche (vor allem aus Köln, Trier und Wolfenbüttel) mitgenommen, Gemälde aller Schulen, vor allem der italienischen und der holländischen (so kamen etwa 30 Bilder von Rembrandt aus Kassel, Berlin und Braunschweig nach Paris), antike Statuen (aus dem Fridericianum in Kassel und den königlichen Schlössern in Potsdam und Berlin), ganz im Sinne des Leitideals der Aufklärung, aber auch Kleinplastik und Kunstgewerbe der Renaissance (vor allem aus der Berliner Kunstammer, aus Kassel und dem Museum in Braunschweig).

Es ist spannend zu beobachten, wie die kunst- sinnigen Kreise in Deutschland auf

das Verschwinden dieser Objekte reagierten. Fast gar nicht nämlich. Obwohl sie sich 1796 energisch, laut und intensiv gegen die französische Aneignungspolitik in Rom mobilisiert hatten,<sup>9</sup> blieben sie auffällig zurückhaltend, als zehn Jahre später die eigenen Sammlungen ausgeleert wurden. Wie erklärt sich das? 1796 war die Vergewaltigung des „italienischen Kunstkörpers“, wie Goethe ihn nannte, als eine Aggression gegen die eigene Identität empfunden worden, eine Identität, die so stark mit Italien und der Antike verbunden war, dass der Kunsttheoretiker Carl Ludwig Fernow als Zeuge der Wegnahmen in Rom schreiben konnte: „Wir erleben hier das seltene Schicksal zu sehen, wie Rom von uns geht, und es dünkt mir nicht weniger bitter, als wenn ich von Rom gehen müsste.“<sup>10</sup>

### Deutsche Missachtung der Kunst...

1807 war die Lage aber anders geworden. Inzwischen hatten die Pariser Museen gezeigt, was sie zur internationalen Ausstrahlung der Künste beitragen konnten. Darüber hinaus war es im deutschen Fall nicht möglich, das Lieblingsargument der internationalen Museumsgegner gegen den Kunstraub zu schwingen, das Argument des organischen Zusammenhangs von Kunst und Landschaft nämlich, da in Deutschland die meisten Kunstwerke nicht „deutsch“ waren und sich sowieso erst seit wenigen Jahrzehnten in den Sammlungen befanden. Schließlich war die Meinung inzwischen verbreitet, dass mit dem Kunstraub die eigene Unzulänglichkeit im Umgang mit dem eigenen Kulturerbe eine verdiente Strafe erfuhr. So schrieb zum Beispiel der Komponist Karl Friedrich Zelter an Goethe anlässlich der Ausleerung der Berliner Sammlungen 1807: „Der einzige Trost, den man beim Anblicke solcher Dinge haben und geben kann, ist: daß das Gute für die Welt gehört, es sei, wo es sei, und daß wir dieser schönen Dinge unwürdig waren. [...] Die Nichtachtung gegen Albrecht Dürer und Lu-

cas Cranach, an deren Werken wir reich zu nennen waren, bestraft sich hart genug an unsern Künstlern, die sich am meisten darüber ärgern, daß ihre Werke nicht entführt werden.“<sup>11</sup> – Hier werden die altdeutschen Maler als doppelt verloren dargestellt: erst in der eigenen Heimat vergessen, dann vom Feind geraubt.

Obwohl diese Werke nicht zahlreich nach Paris gekommen waren, wurden sie bald zum Hauptgegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit in Deutschland. Die meisten von ihnen hatte der Direktor des Musée Napoléon, *Vivant Denon*, selber mit großer Leidenschaft gesucht und vor allem aus Berlin, Braunschweig und Wien mitgenommen. Obwohl sie zu diesem Zeitpunkt von Dichtern wie *Wackenroder*, *Tieck* oder *Schlegel* bereits entdeckt worden waren, waren sie in der musealen Praxis und in der breiten Öffentlichkeit noch lange nicht anerkannt.

### **...und ihre Aufwertung durch Paris**

Es mag paradox klingen, aber erst der Pariser Aufenthalt – verbunden mit dem allgemeinen Bedürfnis sich kulturell vom französischen Feind abzugrenzen –, machte die altdeutschen Gemälde in ihrer Heimat berühmt und zu nationalen Heiligtümern. Genauer gesagt: Die Schilderung ihres Erfolges beim Pariser Publikum durch die deutsche Presse trug beträchtlich dazu bei, sie für die deutsche Öffentlichkeit wertvoll zu machen. Ein Boomerang-Effekt, der der Kulturtransfer-Forschung hinlänglich bekannt ist. Es muss hier also nicht weiter darauf eingegangen werden. Lassen wir vielmehr ein Gemälde sprechen, das mit erstaunlicher Hellsichtigkeit diesen Effekt vor Augen führt. Es geht um das schon erwähnte „jüngste Gericht“ von *Melling* aus Danzig, dem 1815 anlässlich seiner Rückkehr aus Paris ein anonymes Schreiber der Berliner Tagespresse folgende Worte in den Mund legte: „Recht bekannt ward ich erst, als das Kriegsleid eine Menge Menschen

[nach Paris] zusammendrängte. [...] Ich müßte lügen, wenn ich von dieser Reise nicht großen Nutzen gehabt hätte: erstens bekam ich die Gelegenheit, mich mit anderen Bildern zu messen und ich kam nicht übel dabei weg: zweitens begann man von mir zu forschen. [...] Es war meine eigene Auferstehung, und nun, da ich hier im Vaterlande vor aller Augen trete, verwundere ich mich, wie anders mich die Menschen sehen. Man versteht mich, und liebt mich, die Menschen sind entzückt von mir [...] Ich, das Danziger Bild, welches ein lebendiges Beispiel eines bis jetzt so unfruchtbaren Daseyns leider gewesen bin, fordere euch dringend auf, ersucht euren Herrn König, diese Trophäen des Krieges zur Kunstbelebung des Friedens in einem preussischen deutschen Museum aufzustellen [...]“<sup>12</sup>

Der Appell bedarf keines Kommentars. Sichtbarkeit, Brauchbarkeit, Regeneration der Künste mit Hilfe des Museums: Hier findet man all das wieder, was in Frankreich den kunstpolitischen Diskurs 20 Jahre lang bestimmt hatte. In Anlehnung an, aber in Abgrenzung zu Frankreich sollte jetzt auch in Deutschland das Kulturerbe dem Vaterland untergeordnet und zum Instrument nationaler Kohäsion gemacht werden. Ab 1814 wandte sich die Aufmerksamkeit der Regierungen einerseits den altdeutschen Baudenkmalern zu. Andererseits sollten statt unzähligen auf dem ganzen Territorium zerstreuten Kleinsammlungen ab sofort zentrale Museen und Bibliotheken die Kulturlandschaft prägen. In München und Berlin wurden bald mit der Glyptothek, der Pinakothek und dem Alten Museum<sup>13</sup> die großen öffentlichen Institutionen gegründet, die nun auch das bezeugen sollten, was in Paris jahrelang demonstriert worden war: Dass eine gute Regierung auch daran zu erkennen ist, dass sie fähig und gewillt ist, ihr Kulturerbe angemessen zu behandeln und liberal zu präsentieren. Konservieren und konzentrieren: Das stand nun auf der politischen Tagesordnung.



**Abb. 2: Anonym: Der Wunsch der Berliner, 1814, aquarellierter Stich, Stiftung Stadtmuseum Berlin.**

- 1 Siehe *Édouard Pommier*: *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*. Paris 1991.
- 2 *Marie-Pierre Laffitte / Odile Gantier* (Hg.): 1789. *Le patrimoine libéré*, cat. exp. Bibliothèque nationale, Paris 1989.
- 3 Siehe *Bénédictte Savoy*: *Patrimoine annexé. Les saisies de biens culturels pratiqués par la France en Allemagne autour de 1800*. Mit einem Vorwort von *Pierre Rosenberg*. 2 Bde, Reihe Passages / Passagen des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2003.
- 4 Siehe *Édouard Pommier* (Hg.): *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Actes de colloque, Musée du Louvre, Paris 1995; *James J. Sheehan*: *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*. München 2002.
- 5 „Einleitung in die Propyläen“. In: „Werke“. Hamburger Ausgabe, HA, 14 Bde., München 1998, Bd. 12, S. 55.
- 6 *Pierre Rosenberg / Marie-Anne Dupuy* (Hg.): *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, cat. exp. Musée du Louvre, Paris 1999.
- 7 *Dominique Poulot*: *Musée. Nation. Patrimoine*. Paris 1995; *Ders.*: *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*. Paris 2001.
- 8 *Helmina von Chézy*: *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy*. Leipzig 1858, S. 351.
- 9 *Bénédictte Savoy*: *Die Gallier in Rom*. In: *Deutschlandbilder–Frankreichbilder. 1700–1850*. Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Leipzig 2001, S. 153–172.
- 10 *Carl Ludwig Fernow*: *Römische Briefe. Herbert von Einem / Rudolf Pohrt* (Hg.), Berlin 1944, S. 133–134.
- 11 *Max Hecker* (Hg.): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. 3 Bde, Leipzig 1913–1918, Bd. 1, S. 166.
- 12 „Nothwendige Empfindungen und fromme Wünsche bei dem Anblick der wiedereroberten preussischen Kunstschatze“, *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (*Haude und Spenersche Zeitung*), 26.10.1815.
- 13 *Thomas W. Gaetgens*: *L'art sans frontières, Paris–Berlin. Les relations artistiques franco-allemandes*. Paris, 1999; *Christoph Martin Vogtherr*: *Das königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums*. Jahrbuch der Berliner Museen, N.F., 39/1997.