

II. Anfänge der Verwaltung von Kultur im Völkerrecht: Die Französische Revolution und der Wiener Kongress

„Der Anbau (cultura) seiner Naturkräfte (Geistes-, Seelen- und Leibeskräfte) als Mittel zu allerlei möglichen Zwecken ist Pflicht des Menschen gegen sich selbst.“¹ Diese Sentenz des Königsberger Philosophen Immanuel Kant aus 1797 ist symptomatisch für den ideen- und begriffsgeschichtlichen Umbruch jener Zeit. Juristen und Philosophen betteten das Völkerrecht damals in einen Fortschrittsdiskurs ein, der zur Vermehrung der Humanität beitragen sollte. Zugleich fingen „Kultur“ und „Zivilisation“ an, für das Völkerrecht eine neue Bedeutung zu erlangen.

Das Kulturerbe als „universalisierendes“ Konzept gelangte aus Europa in die (Semi-)Peripherien und wurde auch teilweise aktiv von diesen rezipiert. Das Völkerrecht mit seinem inhärenten „Standard of Civilization“ wurde zu einem zentralen Verständigungsinstrument über das Kulturerbe. Der rechtlich abstrakte Diskurs verlief oftmals asymmetrisch und legitimierte die Aneignung kulturellen Erbes ebenso wie dessen Erhaltung. Diese koloniale Geschichte des Weltkulturerbes hinterfragt traditionelle eurozentristische Fortschrittsnarrative des Völkerrechts und legt den Schwerpunkt auf die Herrschaftsmechanismen, die bei der Begründung der Rechtsregeln zur Verwaltung der Kultur am Werk waren und sind. Mit dem französischen „Kosmopolitismus“ der Revolutionsjahre kommt die diskriminierende und hegemoniale Seite dieses rechtlichen Musters in Europa und in der Moderne an. Es bildet im Kern ein Legitimationsnarrativ für Aneignungen, das auf einem vergleichbaren Vormacht- und Überlegenheitsdenken basiert wie in den europäischen Kolonien.

Am Ende des 18. Jahrhunderts wurden die „Kultur“ und das „Kultivieren“ vom Ackerbau metaphorisch auf den Menschen übertragen.² Vergleichbar wie mit den Pflanzen ging es für Kant darum, dass die Anlagen des Menschen im stetigen Wachstum und Fortschritt immer weiter entfaltet werden.³ Es war für ihn klar, dass ein solcher Fortschritt lediglich in der Gesellschaft und nicht von vereinzelt Individuen erarbeitet werden

1 Kant, *Metaphysik der Sitten* (1990) [1797], 261.

2 Fisch, *Zivilisation, Kultur*, in: GG, Bd. 7, (1992), 705f.

3 Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1977) [1784], 31–50 (37).

könnte.⁴ Einen bestimmten Bereich der Kultur sah Kant außerdem vor, um das menschliche Zusammenleben in gesittete Bahnen zu lenken. Er nannte dies die „Zivilisierung“. Unter „Zivilisation“ verstand Kant eine adäquate und passende Umgangsform der Menschen untereinander. Jedoch ließ der Urheber des kategorischen Imperativs kaum eine Gelegenheit aus, um zu betonen, dass trotz der Erfüllung jener zivilisatorischer Normen und kultureller Ansprüche noch nichts über die Moralität der Menschen gesagt werden könnte.⁵

Die „höchste Kultur“ zielte für Kant auf eine „nach Begriffen des Menschrechts geordnete Staatsverfassung“ ab.⁶ Das Recht und die Legalität betrachtete Kant als einen Ausdruck des kulturellen Fortschritts.⁷ Dies bezog er sowohl auf die einzelne Staatsverfassung als auch auf das Völkerrecht. Auf beiden rechtlichen Ebenen nahm der preußische Philosoph an, dass einerseits die Gesellschaft der menschlichen Individuen und andererseits jene der Staaten in der geschichtlichen Entwicklung zur Freiheit beitragen würde. Einem Zustand also, in dem die Menschen ihre Anlagen ausbilden können. Kunst und Wissenschaft waren für Kant die Katalysatoren, welche den Menschen am nachhaltigsten „kultivieren“, wie er in seiner allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht notierte.⁸

Der weltbürgerlichen Absicht, in der Kant seine allgemeinen geschichtsphilosophischen Betrachtungen formulierte, haften zugleich Kehrseiten und Pervertierungen an, welche die Französische Revolution offenbart hatte. Die Deutung der Geschichte und der Zugriff auf sie unter dem Blickwinkel des Fortschritts öffneten das Tor zu neuen Rechtfertigungsmustern und Narrativen. In Frankreich des späten 18. Jahrhunderts wurde die Nation zu einem politischen und kulturellen Projekt, das ganz im Zeichen des Fortschrittsparadigmas stand. Sie fügte sich in eine Zivilisationstheorie mit ihren diskriminierenden, ausschließenden und rassistischen Implikationen ein.⁹

Will man verstehen, was die Verwaltung von Kultur im Völkerrecht für diese Epoche bedeutete, muss man die intellektuelle Konstitution nachvollziehen, in der über ihre wesentlichen Aufgaben, Fragen und Zwecke nachgedacht wurde. In Frankreich bekamen der Begriff der „Culture“ oder

4 Ibid., 37ff.

5 Ibid., 41ff.

6 Kant, Rezension zu Gottfried Herder, 1777 [1785], 781–808.

7 Kant, Der Streit der Fakultäten, 1777 [1784], 261–393 (365).

8 Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (1777) [1784], 31–50 (41ff).

9 Osterhammel, Die Entzauberung Asiens (2010), 394.

das geläufigere Wort „Civilisation“ erst Ende des 18. Jahrhunderts ihre moderne Bedeutung.¹⁰ Die Enzyklopädie Diderots ging um 1750 noch von agrarischen Wortbedeutungen aus.¹¹ Im „Dictionnaire Universel des Sciences Morale, Économique, Politique etc“ aus 1780 wurde von Jean-Baptiste Robinet hingegen mit Kultur bereits die Bedeutung von Bildung eingeführt. Zudem enthält Robinets „Dictionnaire“ das Lemma „Civil, Civile“,¹² unter dem er hervorhob, dass sich alle Nationen in ihren Gepflogenheiten und Bräuchen an den besten und tugendhaftesten orientieren würden.¹³ Die Nation wurde zum Gegenstand von Überlegungen zur Verbesserung und Selbstoptimierung. Damit einher ging eine fortschrittsgeschichtliche Perspektivierung der Zivilisation und Kultur, deren Kraft scheinbar naturgesetzmäßig verlief.

Während der Revolution entwickelte sich in Frankreich die eigene nationale Identität vor allem in Abgrenzung zu den inneren und äußeren Feinden.¹⁴ Insbesondere die Koalitionskriege richteten den Kampfbegriff der „barbaries“ gegen die äußeren Feinde und unterschieden von ihnen die eigene „civilisation“.¹⁵ Somit waren die Aristokratie und die äußeren Gegner, denen man sich gegenübergestellt sah, der Abgrenzungspol zur Vergewisserung der eigenen Zivilisation, der eigenen Werte, der eigenen Identität.¹⁶

Die Verwaltung der Kultur diente im revolutionären Frankreich vor allem dazu, die Männer zu Bürgern zu erziehen, die das allgemeine Wahlrecht wahrnehmen sollten. Dies erfolgte durch die politische Beeinflussung der Erziehung, des Theater, der Feiern und der Presse.¹⁷ Die besondere Rolle von künstlerischen Monumenten in diesem Prozess der Erziehung zur Nation ergab sich auch aus der Bindung großer Ressourcen des Landes

10 Fisch, Zivilisation, Kultur, in: GG, Bd. 7, (1992), 734f.

11 Jaucourt, Civilité, Politesse, Affabilité, in: Diderot/d'Alembert (Hg.), Encyclopédie, Bd. 3, (1753), 497; D'Argenville, Cultiver, in: Diderot/d'Alembert (Hg.), Encyclopédie, Bd. 4, (1754), 551.

12 Siehe Einträge zu „Civil“, „Civile“ und „Civilité“ bei Robinet (Hg.), Dictionnaire Universel, Bd. 12, (1780), 37ff; und zu „Culture de la Terre“ und „Culture de l'Esprit“ bei Robinet (Hg.), Dictionnaire Universel, Bd. 14, (1780), 599.

13 Robinet (Hg.), Dictionnaire Universel, Bd. 12, (1780), 37: „[...] chaque nation peut réformer ses coutumes & et ses usages, en les comparant à celles des nations les plus vertueuse et les mieux policées.“

14 Bayly, Die Geburt der modernen Welt (2008), 86f; Osterhammel, Die Verwandlung der Welt (2011), 106.

15 Michel, Barbarie, Civilisation, Vandalisme, in: HPSGF, Bd. 8, (1988), 33.

16 Fehrenbach, Nation, in: HPSGF, Bd. 7, (1988), 100ff.

17 Bell, The Cult of the Nation in France (2001), 159ff.

aufgrund des Kriegs. So konnte etwa die geplante große Reform im Erziehungswesen, die als Schlüssel zur Bildung einer französischen Nationalidentität betrachtet wurde, wegen fehlender Mittel nicht umgesetzt werden.¹⁸ Historische Monumente, Denkmäler und Kunstwerke aus den Ländern Europas und Asiens boten Ersatz im Dienste der nationalen Sache. Unter diesen Voraussetzungen bildete sich der imperiale Gedanke der „Grande Nation“ heraus, auf dessen Fundament auch die rechtlichen Legitimations- und Rechtfertigungsstrategien der Aneignung basierten. Flankiert wurden diese Maßnahmen von einer Politik der Symbole, die innerhalb Frankreichs zu Bilderstürmen, Umdeutungen und Auflösungen führten.

1. Die Nation im Rausch des Universalismus: Zwischen Konservierung und Zerstörung

Die Zumutung, die von den Symbolen der „Tyrannei und Despotie“ für die neue gesellschaftliche Ordnung der französischen Nation ausging, diente bis 1794 als offizielle Rechtfertigung für einen umfassenden Ikonoklasmus. Der Vandalismus wurde in der revolutionären Zeit durch Beschlüsse der Assemblée Nationale angeordnet, teilweise auch erst im Nachhinein mittels Dekret legitimiert. Die Verwüstungen werfen die Frage nach dem Zusammenhang von Recht, Plünderung, Zerstörung und der Idee der Nation auf. Ebenso spielten die Verstaatlichungen des kirchlichen Vermögens zur Garantie und Sicherung des Assignaten als neuem Zahlungsmittel eine wichtige Rolle.¹⁹ Dynamiken und Ereignisse, die an jene Praktiken des sogenannten „Islamischen Staats“ erinnern.

Am 13. Oktober 1790 beschloss der Assemblée Nationale die Politik des „Patrimoine National“.²⁰ Diese wichtige Begriffsprägung stammte von François Puthod de Maisonrouge. Mit diesem Schlagwort richtete er sich an die adeligen Emigranten und sprach von der Umwandlung ihres Familienerbes in ein nationales Erbe („patrimoine national“).²¹ Die Grundsätze jener Politik sahen die Bewahrung, Inventarisierung und Konservierung

18 Ibid., 1ff, 159ff, 200ff.

19 Poulot, Musée nation patrimoine 1789–1815 (1997), 115.

20 Décret sur l’institution publique, la conversation des établissements devenus domaines nationaux, & des monumens publics, dépôts, bibliothèques, &c. qui existent à Paris, 13.10.1790, in: CG 7 (1790), 73.

21 Desvallées, Konvergenzen und Divergenzen, in: Fliedl (Hg.), Die Erfindung des Museums (1996), 72, 126.

der Kunstwerke in Frankreich vor. Zu dieser Zeit kam auch eine akademische Debatte über das Verhältnis der Revolution zur Kunst und ihrer Geschichte auf. Die Thematisierung der rechtlichen Aspekte wurde dabei einige Zeit ausgeblendet. Es reifte jedoch das Verständnis, dass ein uneingeschränkter Verkauf aller verstaatlichten Güter eine negative Rückwirkung auf die nationale und kulturelle Identität des Landes hätte.

Diese konservatorischen Bemühungen standen jedoch im Kontrast zu anderen Dynamiken. Am ersten Tag nach der Erstürmung des königlichen Tuilerienpalasts in Paris am 10. August 1792 erließ der Assemblée National ein Dekret, dem die Erwägung vorangestellt war, „[...] dass es der offenbare Wunsch des Volkes ist, dass keine öffentlichen Denkmäler mehr bestehen, die an die Herrschaft des Despotismus erinnern [...]“.“²²

Einige Tage später, am 14. August 1792, setzte der Assemblée eine „Commission des Monuments“ ein, die darauf zu achten hatte, dass jene Werke mit wesentlicher Bedeutung für die Kunst erhalten blieben.²³ Die Aufgabe der Kommission wurde ideologisch aufgeladen. Sie sollte den Platz der personifizierten Vernunft einnehmen, welche die Werke von nationalem Interesse von den unwürdigen trennte.²⁴ Ähnliche Gedanken entwickelte Abbé Henri Grégoire, der in seinen Rappports die Metapher des Jüngsten Gerichts bemühte, welches die nützlichen und erhaltenswerten Werke von den übrigen absondern sollte.²⁵

Der Diskurs über den Umgang mit den Monumenten dauerte mit zwei Dekreten vom 16. September 1792 an.²⁶ Darin beschloss der Assemblée, die Politik der Zerstörung weiterzuführen, zugleich aber Prunkstücke der Schönen Künste zu erhalten und zu sammeln. Als Aufbewahrungsort wurde der Louvre vorgesehen,²⁷ in dem die ausgestellten Exponate ab 1793 als das Eigentum aller Franzosen präsentiert wurden.²⁸

22 Décret pour faire enlever les Statues existantes dans les places de Paris, 11.08.1792, in: CG 31 (1792), 66: „[...] considérant que le vœu manifeste du peuple est qu’il n’existe plus aucun monument public qui rapelle le règne du despotisme [...]“.“

23 Décret pour l’enlèvement des Statues, Bas-reliefs & autres monmens en bronze élevés dans les places publiques, 14.08.1792, in: CG 31 (1792), 160–162.

24 Pommier, *L’art de la liberté* (1991), 101.

25 Tauber, *Bilderstürme der Französischen Revolution* (2009), 232.

26 Décret relatif à la conservation des statues, vases & autres monumens placés dans les maisons ci-devant royales, 16.09.1792, in: CG 32 (1792), 944–945; Décret qui réunis à la Commission des monumens la Commission nommée en vertu du décret du 11 août, 16.09.1792, in: CG 32 (1792), 945–946.

27 Poulot, *Musée nation patrimoine 1789–1815* (1997), 127.

28 McClellan, *Inventing the Louvre* (1999), 98.

Das Dekret der Französischen Nationalversammlung vom 24. Oktober 1793 stellte dann erstmals eine Alternative zum Ikonoklasmus zur Diskussion vor.²⁹ Das Museum sollte als Zielort jener beweglichen Monumente dienen, die mit den Zeichen der Monarchie behaftet waren.³⁰ Das Museum bildete von nun an einen Ort der Neutralisierung der monarchischen und despotischen Symbole vor der Gesellschaft. Erst im Museum waren die Werke entsymbolisiert und dekontextualisiert, womit der Weg für eine Reinterpretation geebnet war, welche die Werke auf ihren rein ästhetischen Wert reduzierte.³¹

Kurze Zeit zuvor betonte die Zerstörung der Mausoleen und Gräber der Königsfamilie in St. Denis die radikale Zäsur mit der monarchisch politischen Ordnung. Angeordnet wurde dieser Vandalismus durch den Assemblée Nationale am 1. August 1793.³² Die Gewalt der Nation über die Monarchie wurde damit zur erlebbaren Wirklichkeit des Volks, ein positiver Rückbezug auf die eigene monarchische Geschichte sollte ausgelöscht werden.³³

Nach den Ereignissen vom 9. Thermidor und dem Sturz von Robespierre am 27. Juli 1794 nahm das Verhältnis zur Kunst wieder neue Bahnen auf. Die Kunstzerstörungen wurden dem System Robespierre zugeschrieben und fanden einen Monat nach seiner Absetzung bereits ihre prominenteste zeitgenössische Anklage in dem „Bericht über die Zerstörung durch den Vandalismus und über die Mittel, diesen zu unterbinden“ von Abbé Henri Grégoire.³⁴ Zur selben Zeit waren auch die ersten Kunsttransporte unterwegs und brachten Werke der flämischen Künstler Rubens und van Dyck nach Frankreich. Abbé Grégoire befürwortete die Aneignungen und stellte sie noch über jene Erwerbungen, die Ludwig XIV. mit Geld machen konnte.³⁵ Abbé Grégoire legitimierte die Bemächtigung damit, dass die „wahre“ Heimat der künstlerischen Meisterwerke nicht an ihrer geschichtlichen Entstehungsstätte wäre, sondern in ihrem ideellen Vater-

29 Poulot, *Musée nation patrimoine 1789–1815* (1997), 149.

30 Décret interprétatif de celui du dix-huitième jour du 1^{er} mois, qui ordonne l'enlèvement des signes de royauté & de féodalité, 24.10.1793, in: CG 43 (1793), 28–29.

31 Tauber, *Bilderstürme der Französischen Revolution* (2009), 256f.

32 Décret qui contient différentes mesures de sûreté publique, relativement aux armées, à Marie-Antoinette, & tous les individus de la famille Capet, 01.08.1793, in: CG 40 (1793), 12–14 (14).

33 Tauber, *Bilderstürme der Französischen Revolution* (2009), 247.

34 Text abgedruckt und übersetzt in: Tauber, *Bilderstürme der Französischen Revolution* (2009).

35 Tauber, *Bilderstürme der Französischen Revolution* (2009), 76.

land, das Frankreich sein sollte.³⁶ Auch der „Président du Comité d’instruction publique“ rechtfertigte die Verbringung im Zuge des ersten Feldzugs nach Belgien 1794. Ausformuliert wurde dies eindrücklich vom französischen General Barbier vor dem Assemblée Nationale, als dieser mit den Kunsteroberungen aus Belgien in Paris einzog:

Zu lange Zeit waren diese Meisterwerke durch den Anblick der Knechtschaft befleckt ... diese unsterblichen Werke sind nicht mehr im Ausland ..., sie ruhen heute im Vaterland der Künste und des Genies, im Vaterland der Freiheit und heiligen Gleichheit, in der Französischen Republik.³⁷

Dieses Narrativ prägte die Nationalisierungen sämtlicher Kunstwerke und Monumente in der Folgezeit durch Frankreich. Die zugrundeliegende Theorie kann in drei Thesen zusammengefasst werden:

Erstens wurden die Künste mit der Freiheit identifiziert. Kunstwerke und Monumente wurden als das Ergebnis tätiger Freiheit angesehen. Zweitens waren der politische Kontext und damit das Regierungssystem, in welchem sich die Kunstwerke befanden, relevant, um die Freiheit der Künste zur Geltung zu bringen. Drittens war Frankreich das Land der politischen Freiheit und damit auch die letzte Heimat der wahren Künste und ihrer Freiheit.

Auch in Abbé Grégoires Bericht vertrat dieser die These der „Befreiung“ der Kunstwerke. Somit wurde die Aneignung der Kunstwerke zu ihrer Befreiung transformiert, ähnlich wie es auf politischer Ebene mit unterdrück-

36 Pommier, *Der Louvre als Ruhestätte*, in: Fliedl (Hg.) *Die Erfindung des Museums* (1996), 14.

37 „Représentants du peuple, les fruits du génie sont le patrimoine de la liberté, et ce patrimoine sera toujours respecté par des armées de citoyens. Celle du Nord a porté le fer et la flamme au milieu des tyrans et de leurs satellites; mais elle a soigneusement conservé les nombreux chefs-d’œuvre des arts, que dans leur fuite rapide les despotes coalisés nous ont abandonnés. Trop longtemps ces chefs-d’œuvre avaient été souillés par l’aspect de la servitude : c’est au sein des peuples libres que doit rester la trace des hommes célèbres; les pleurs de l’esclave sont indignes de leur gloire, et les honneurs des rois troublent la paix de leur tombeau. Les ouvrages immortels que nous ont laissés les pinceaux de Rubens, de Vandick et des autres fondateurs de l’école flamande, ne sont plus dans une terre étrangère. Réunis avec soin par les ordres des représentants du peuple, ils sont aujourd’hui déposés dans la patrie des arts et du génie, dans la patrie de la liberté et de l’égalité sainte, dans la République française.“ In: *Réimpression de l’Ancien Moniteur*, Bd. 22, (1862), 26f. Übersetzt nach: Treue, *Kunstraub* (1957), 242.

ten Völkern geschehen sollte.³⁸ Dieses Konzept stellte die ideologische Legitimierung der Aneignung und Nationalisierung der künstlerischen Meisterwerke dar. Es entstand die Auffassung, dass das eigene Recht als jenes der Freiheit über dem von anderen Staaten steht und das Begehren nach historischen und künstlerischen Monumenten rechtfertigte. Als zentraler Bezugspunkt zur Formulierung dieser Ansprüche diente die Nation, deren Begriff gleichwohl um 1800 seine „Sattelzeit“ erlebte.³⁹ Sie wurde zur Trägerin einer universellen Freiheit stilisiert, womit sie auch zur Befreierin aller durch die politische Despotie gefesselter Kunstwerke werden wollte.

2. *Neue Narrative zum Kriegsrecht in der Völkerrechtswissenschaft: Napoleons Italienfeldzug als Startpunkt der Debatten*

Im Zuge der „Befreiung“ Italiens in den Jahren 1796 und 1797 wurden zahlreiche Kunstwerke und Monumente nach Paris abtransportiert. Anders als noch in Belgien bediente man sich völkervertragsrechtlicher Regelungen, um diesen Transfer zu rechtfertigen. Beim Ersten Koalitionskrieg zur „Befreiung“ Belgiens von den Vereinigten Niederlanden hatte man hingegen noch keine vertragliche Regelung und damit auch Legitimation angestrebt. Das Recht des „Befreiers“ und damit jenes des Siegers bot in Belgien die alleinige Grundlage für die Aneignungen.⁴⁰

Bevor jedoch der Kirchenstaat und Rom mit all ihren antiken Artefakten von Napoleons Armee erobert wurden, schloss Frankreich bereits am 8. Mai 1796 mit dem Herzog von Parma, am 16. Mai mit Venedig und am 17. Mai mit dem Herzog von Modena Waffenstillstandsabkommen, in denen die Herausgabe einer quantitativ festgesetzten Anzahl von Kunstwerken eingefordert wurde.⁴¹

Im Sommer 1796 wurde schließlich dem Kirchenstaat die Auslieferung und Übergabe seiner wertvollsten Stücke diktiert. Festgehalten wurde dies

38 Pommier, *L'art de la liberté* (1991), 222.

39 Stauber, *Nation*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* (2008), 1057; Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt* (2011), 106; Kleinschmidt, *Geschichte des Völkerrechts* (2013), 278. Siehe allgemein zur Debatte über den „Missbrauch der Wörter“ und der Transformation der Sprache in Frankreich im 18. Jahrhundert: Reichardt, *Einleitung*, in: *HPSGF*, Bd. 1/2, (1988), 39ff.

40 Steiger, *Das natürliche Recht*, in: Steiger (Hg.), *Universalität und Partikularität* (2015), 135–172 (146f).

41 G. F. Martens (Hg.), *Recueil des Principaux Traités*, Bd. 6, (1800), 624; Rouard de Card, *La guerre continentale et la propriété* (1877), 98.

im Waffenstillstandsabkommen von Bologna vom 23. Juni 1796 sowie später im Friedensvertrag von Tolentino vom 19. Februar 1797. Beide Verträge enthielten inhaltlich dieselben Regelungen. Die Regelung des Artikel 8 vom Waffenstillstandsabkommen aus 1796 bestimmte die Übergabe der Bronzebüsten von Junius Brutus und Marcus Brutus sowie weiterer von einer Kommission auszuwählender Werke:

Der Papst wird der Republik Frankreich einhundert Gemälde, Büsten, Vasen oder Statuen liefern, die von den nach Rom entsandten Kommissären ausgewählt werden; unter diesen Objekten wird insbesondere die bronzene Büste von Junius Brutus und jene aus Marmor von Marcus Brutus sein, beide am Kapitol aufgestellt; und fünfhundert Manuskripte nach Wahl derselben Kommissäre.⁴²

Von Frankreich wurde bald darauf eine Kommission gebildet, welche die Ausführung der Bestimmungen der beiden Verträge sicherstellte, und Napoleon schrieb an das Direktorium, dass die Kunstkommissionen in den Städten Italiens „eine gute Ernte eingebracht hätten“.⁴³ Zwischen April und Juni 1797 wurden die in Kisten verpackten Kunstwerke auf die Reise nach Frankreich geschickt.

„Man ist fast geneigt zu glauben, dass es heute einfacher wäre, ganz Europa zu erobern, als besonnen über das Eroberungsrecht zu rasonieren.“⁴⁴ Mit diesen Worten charakterisierte Claude-Louis-Samson Michel, ein französischer Jurist, die Situation im Jahr 1813, nachdem der alte Kontinent durch Frankreich aufgewühlt wurde und mittlerweile am Vorabend des sechsten Koalitionskriegs stand. Die Besprechung der Legitimität von Aneignungen feindlichen Eigentums im Krieg war in der Zeit vor den Revolutions- und Koalitionskriegen vorwiegend naturrechtlich geprägt. Das Verhältnis von Kriegsrecht zur Tatsache, dass es sich nach französischer Doktrin bei den Revolutionskriegen (1792–1802) um „Befreiungskriege“

42 G. F. Martens (Hg.), *Recueil des Principaux Traités*, Bd. 6, (1800), 640; und Koch/Schoell (Hg.), *Histoire abrégée des Traités*, Bd. 4, (1817), 355 [Übers. d. Autors]: „Le Pape livrera à la République Française cent tableaux, bustes, vases, ou statues, au choix des commissaires qui seront envoyés à Rome; parmi lesquels objets seront notamment compris le buste de bronze de Junius Brutus & celui en marbre de Marcus Brutus, tous les deux placés au capitolé; & cinq cens manuscrits au choix des mêmes commissaires.“

43 Wescher, *Kunstraub unter Napoleon* (1978²), 65f.

44 Michel, *Considérations nouvelles sur le droit en général* (1813), 5 [Übers. d. Autors]: „[...] on est presque tenté de croire qu’il seroit aujourd’hui plus aisé de conquérir tout l’Europe, que de raisonner sagement sur le droit de conquête.“

handelte und eigentlich die „Souveraineté“ der Völker gesichert werden sollte, lässt die Anwendung des Kriegsrechts in den damaligen Konflikten fraglich erscheinen.⁴⁵

Die damaligen Ereignisse rund um die Verbringungen der Monumente und Kunstwerke dienten während und vor allem nach dem Ende der napoleonischen Herrschaft zahlreichen Juristen als Beispiele für kriegsrechtliche Ausführungen in völkerrechtlichen Traktaten. Es wurden völkerrechtliche Instrumente wie Repressalien oder Kriegskontributionen zwar ebenso zur Legitimierung der Aneignungen bemüht, zentral für die Frage der Legitimität der Verbringungen wurde zu jener Zeit aber das Eroberungsrecht gesehen.⁴⁶

Eine explizite Thematisierung oder Beutebeschränkung von jenen Gegenständen, die heute als Kulturgüter bezeichnet werden, erfolgte in den völkerrechtlichen Abhandlungen bis zu den Revolutionskriegen kaum. Die bereits erwähnte bedeutende Erzähllinie, die auch in der zeitgenössischen Literatur wiederzufinden ist, beschrieb das Völkerrecht vor den Koalitionskriegen als milder oder humaner. Der Kunstraub Frankreichs erschien demgegenüber als übermäßige Ausdehnung des Rechts des Siegers.⁴⁷ Vor den Revolutionskriegen soll dem Sieger nur das Recht an den Gegenständen zugestanden haben, die nützlich in Bezug auf die Kriegsführung seien.

Diese Meistererzählung kann aus Sicht der völkerrechtlichen Schriften angezweifelt werden. Der dem frühen Rechtspositivismus zugerechnete Cornelius Bynkershoek stellte 1737 noch generell fest, dass feindliches Eigentum im Krieg rechtmäßig angeeignet werden könne.⁴⁸ Emer de Vattel beschränkte hingegen die Aneignungsmöglichkeiten von feindlichen Sachen zu Kriegszeiten, bezeichnete aber die Wegnahme feindlicher Güter zum Ausgleich für erlittene Schäden oder zur Schwächung des Gegners als legitim.⁴⁹ Dabei gestattete er auch den Rückgriff auf nationale Preziosen.⁵⁰ Inwieweit darunter Kunstwerke und Monumente fallen, blieb nach Vattels Ausführungen offen. Bei Eroberungen („Conquêtes“) schränkte er das Beuterecht aber nicht weiter ein.⁵¹

45 Steiger, *Das natürliche Recht*, in: Steiger (Hg.), *Universalität und Partikularität* (2015), 135–172 (146f).

46 Engstler, *Die territoriale Bindung* (1964), 109–112.

47 Kamptz, *Beiträge zum Staats- und Völkerrecht*, Bd. 1, (1815), 110f.

48 Bynkershoek, *Treatise on Law of War* (1810) [1737], 27.

49 Vattel, *Le Droit des Gens*, Bd. 2, (1758), 133f.

50 *Ibid.*, 134.

51 *Ibid.*, 135.

In der Völkerrechtshistoriographie bildet Emer de Vattel jedoch mit Blick auf das Zerstörungsverbot von „alle[n] wegen ihrer Schönheit ehrwürdigen Werke“ eine bleibende Referenz im Kriegsvölkerrecht.⁵² Dieses wurde lediglich von der Kriegsnotwendigkeit eingeschränkt:

Aus welchem Grunde auch immer man Maßnahmen der Zerstörung durchführt, zu schonen sind jedenfalls die Gebäude, die der Menschheit zur Ehre gereichen und zur Vergrößerung der Macht des Feindes nicht beitragen. Hierzu gehören Gotteshäuser, Grabstätten, öffentliche Gebäude und alle wegen ihrer Schönheit ehrwürdigen Werke. Was gewinnt man, wenn man sie zerstört?⁵³

Auch bei späteren Autoren fand eine Einschränkung des Aneignungsrechts im Krieg nur sehr vage statt. So hielt La Maillardiere die Ansetzung der Beute anhand einer angemessenen Abschätzung dessen für gerecht, was der Besiegte dem Sieger schulde, um ihn zu entschädigen.⁵⁴ Dieselben Prinzipien führte Gaspard de Réal, ein französischer Publizist, in seinem mehrbändigen Werk zur Staatswissenschaft von 1764 an.⁵⁵ Gabriel Bonnot de Mably äußerte sich jedoch weder zum Recht des Siegers noch zum Beuterecht.⁵⁶

Auch außerhalb Frankreichs erörterte man das Eroberungsrecht. Einer der einflussreichsten und am meisten übersetzten Autoren war Georg Friedrich von Martens.⁵⁷ Sein Standardwerk „Précis du droit des gens moderne de l'Europe fondé sur les traités et l'usage“ erschien im Revolutionsjahr 1789 und erfuhr bis zum Ende der Napoleonischen Herrschaft mehrere Neuauflagen, ebenso wie eine Übersetzung ins Deutsche und Englische. Zuvor brachte Martens bereits 1785 eine lateinische Fassung dieses Werks heraus.⁵⁸

Zwischen den verschiedenen Versionen ist eine interessante Änderung in der Darstellung des Rechts der Eroberung bei Martens auszumachen.

52 Siehe etwa Toman, *The Control System*, in: Meerts (Hg.), *Culture and International Law* (2008), 121–53; Merryman, *Cultural Property Internationalism*, in: *IJCP* 12 (2005), 11–39; Genius-Devime, *Bedeutung und Grenzen* (1996), 180.

53 Vattel, *Le Droit des Gens* (1959), 453.

54 La Maillardiere, *Précis du droit des gens* (1775), 258f.

55 De Réal, *La Science du Gouvernement*, Bd. 5, (1764), 422.

56 Mably, *Des Principes des Négociations* (1757), 195f.

57 Macalister-Smith/Schwietzke, *Bibliography*, in: *JHIL* 3 (2001), 75–142; van Blom, *A Very Uncertain Perspective*, in: Jacobs/Kubben/Lesaffer (Hg.), *In the Embrace of France* (2008), 127–139.

58 G. F. Martens, *Primaе lineae juris gentium Europaearum* (1785).

Sie betrifft Abweichungen zwischen der französischen Ausgabe von 1789, der englischen von 1795, der deutschen Ausgabe von 1796 sowie der zweiten französischen Ausgabe von 1801. Diese lassen sich direkt auf die historischen Umstände zurückführen. In den Editionen von 1789 und 1795 handelte Martens das Schicksal des feindlichen Eigentums während des Kriegs vorwiegend im Zusammenhang mit dem Beuterecht, den Rechten des Siegers und dem Postliminium ab, ohne darin spezifische Beschränkungen hinsichtlich Kunstwerken oder Monumenten zu erwähnen.⁵⁹ Vor allem die englische Version des Buchs war hier sehr allgemein und vage gehalten, wohingegen die Ausführungen in der französischen Erstauflage noch verhältnismäßig differenziert ausfielen. Ob dieses Thema in der englischen Ausgabe explizit beschwiegen wurde, lässt sich nicht sagen, auffällig ist das Fehlen genauerer Ausführungen im Vergleich zu 1789 aber allemal.

Dies änderte sich in der deutschen Edition von 1796 und der französischen Neuauflage von 1801. In beiden Werken bemerkte Martens zwar im Zusammenhang mit dem Eroberungsrecht im Landkrieg, dass die Privatgüter der Fürsten und Untertanen, insoweit es die Genugtuung erfordert, angeeignet werden könnten.⁶⁰ Jedoch schränkte Martens dies in der Ausgabe von 1801 ein, als er ausbuchstabierte, dass Kunstwerke seit langer Zeit aufgrund anerkannter Gesetze davon ausgenommen wären.⁶¹ In einer Fußnote gab Martens an, dass bisher kein Krieg so viele Klagen darüber hervorgebracht habe wie die gegenwärtigen Koalitionskriege gegen Frankreich. In der deutschen Übersetzung von 1796 hatte Martens schon denselben Paragraphen über den Landkrieg aufgenommen, wie er später in der Ausgabe aus 1801 stand.⁶² Nur sind die Kunstmonumente noch nicht explizit angesprochen. Die prägenden italienischen Kunstbeutezüge der Jahre 1796 und 1797 hatten zu der Zeit noch nicht stattgefunden.

59 G. F. Martens, *Précis du droit des gens moderne de l'Europe* (1789), 349ff; G. F. Martens, *Summary of the Law of Nations* (1795), 287ff.

60 G. F. Martens, *Einleitung in das positive Europäische Völkerrecht* (1796), 313; G. F. Martens, *Précis du droit des gens moderne de l'Europe* (1801²), 414f.

61 G. F. Martens, *Précis du droit des gens moderne de l'Europe* (1801²), 414f: „Cependant depuis longtems on avait recu comme loi de la guerre sur le continent, non seulement de conserver aux sujets ennemis la propriété de leurs biens fonds mais aussi d'epargner tant les biens privés du monarque c), que les biens meubles des sujets, et particulièrement les *monumens de l'art* et d'industrie en se contentant de faire le butin sur l'ennemi armé [...]“ (Hervorhebungen durch den Autor).

62 G. F. Martens, *Einleitung in das positive Europäische Völkerrecht* (1796), 313.

Die Verschiebung in der Darstellung von Martens ist einer der Fälle, in denen das Genre des völkerrechtlichen Lehrbuchs evident auf eine veränderte Staatenpraxis reagiert. Solche Einblicke sind aus verschiedenen Gründen für heutige Forscher nicht immer möglich. Viele Lehrbücher erschienen bloß in einer Auflage, andere Autoren wollten sich nicht in zeitgenössische Streitigkeiten publizistisch involvieren lassen. Gerade die naturrechtliche Schule zeigte oft wenig Neigung, die gegenwärtige Staatenpraxis explizit zu adressieren und zog sich auf die Behauptung der Geltung allgemeiner Normen zurück. Insofern handelt es sich beim Fall von Martens Darstellung um einen mehrfachen Paradigmenwechsel: Die Änderung der Inhalte wird gerade deswegen offenkundig, weil Martens einer aufstrebenden Darstellungsmethode folgt und dadurch die zwischenstaatliche Praxis ausdrücklich berücksichtigt, was schon sein sprechender Titel ankündigt, nämlich ein auf Verträge und Herkommen gegründetes positives europäisches Völkerrecht vorzulegen.

3. Kulturtransfers denken: Genealogie eines multinormativen Diskurses

Das Völkerrecht wurde in der Debatte um die Transporte der Kunstwerke und Monumente als ein Instrument unter mehreren zur Formulierung von Standpunkten benutzt. Daneben gab es mit ästhetischen Regeln, ethischen Normen und politischen Deutungsversuchen multinormativ betrachtet noch andere normative Systeme, die den Diskurs prägten.⁶³ Europas Eliten, vor allem jene aus Deutschland, verfolgten gebannt das Geschehen in der Ewigen Stadt Rom. Es bildete sich eine transnationale Diskursöffentlichkeit, die vor allem medial vermittelt wurde. Diese herausgehobene Stellung der Antike als Bezugspunkt eines allgemeinen europäischen Bildungskanons für die verschiedenen Länder vermittelte das hohe Interesse am Schicksal der antiken Plastiken, Vasen und Mosaik Roms innerhalb der gebildeten Kreise. So kam es, dass nicht allein Juristen in dieser Angelegenheit völkerrechtlich argumentierten, sondern in erster Linie Gelehrte aus anderen Gebieten – wie der Philosophie oder Kunstgeschichte – das Völkerrecht als Diskursraum für ihre Ansicht nutzten. Die Argumente, die in diesen Debatten geboren wurden, gingen in der Folge auch in völkerrechtliche Argumentationen ein.

63 Vec, Multinormativität, in: Berlin-Brandenburg. Akad. d. Wiss. (2009), 155–166.

a. Vorbilder für die freie Gesellschaft gesucht: Begeisterung und Bedenken in französischen Debatten

Der Rechtfertigungsdiskurs über die Verbringung der antiken und übrigen Kunsterzeugnisse wurde zwei Mal geführt: einmal zum Zeitpunkt der An eignung und Versendung der Kunstwerke nach Paris, ein weiteres Mal während der Restitutionsverhandlungen nach Napoleons Niederlage 1815. Deren Argumente und Meinungen werden bis heute im Kulturgüter schutzrecht diskutiert und prägen die Grundlage für unser Verständnis von der Bindung und Zuordnung von Kulturgütern und dem gemeinsa men Erbe der Menschheit.

Im Diskurs von 1796 über die Legitimität des Transports der italieni schen und speziell römischen Kunstwerke und Monumente nach Paris wurde vor allem mit künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturellen Argumenten versucht, die rechtliche Dimension dieser Frage zu vereinnahmen. Die Verbindung der gesellschaftlichen mit der künstlerischen Freiheit war die Grundlage, auf der die Verfrachtungen beruhten. Der Universalismus der Freiheit wurde national vereinnahmt. Die Franzosen sahen sich als legitime Erben der Freiheit zu den Kunstverbringungen ermächtigt.⁶⁴ Nach Ansicht der damaligen Künstler und Gelehrten bedurften die Franzosen einerseits neuer künstlerischer Vorbilder, da die bisherige französische Kunst durch die politischen Verhältnisse bis zur Revoluti on korrumpiert gewesen war.

Andererseits wurde auf die bereits bekannten Narrative aus 1794 zurückgegriffen, die sich im Zuge der belgischen Kunsttransporte und im Bericht des Abbé Grégoires ausgebildet hatten und besagten, dass Kunst nur in einer gesellschaftlich freien Umgebung angemessene Entfaltung und Aner kennung finden könnte. Dieses neue Bild von Kunst sowie vom Künstler, das in der Kunst das entscheidende Medium sah, um die Menschen zur wahren politischen Freiheit zu erziehen, entstand um 1800 und fand einen wesentlichen Ausdruck bei Friedrich Schiller.⁶⁵ In seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen brachte er diese Ansicht auf den Punkt, wenn er an seinen Briefpartner schreibt, „[i]ch hoffe, Sie zu über zeugen, daß [...] man, [...] d[en] ästhetische[n] [...] Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert.“⁶⁶

64 Pommier, *L'art de la liberté* (1991), 433, 453.

65 Telesko, *Das 19. Jahrhundert* (2010), 158.

66 Schiller, *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*, in: *Die Horen*, Bd. 1, (1795), 7–48 (12).

Zudem bezeichnete er den Bau der politischen Freiheit als das „vollkommenste aller Kunstwerke“⁶⁷.

Die Diskussion um die Kunstverbringung intensivierte sich folglich zwischen Juni und August 1796. Sie popularisierte sich, zugleich differenzierten sich ihre Argumente immer weiter aus. Keiner der vorangegangenen Abtransporte von Kunstgütern nach Frankreich erregte so sehr das europäische öffentliche Interesse wie jene Überführung aus Rom.

Pierre Louis Roederer, ein Angehöriger des „Institut national“ und Redakteur der Zeitschrift „Journal d'économie publique, de morale et de politique“, war einer jener Akteure, der eine neue Diskursebene in die Debatte einführte. Anfang Juli publizierte er seine Einwände gegen die Fortschaffung der italienischen Kunstwerke und er brachte in seiner Kritik vorwiegend ästhetische Argumente vor.⁶⁸ Durch die Eröffnung dieses Diskurshorizonts versuchte er der unüberwindbaren Rationalität des Patriotismus zu entfliehen, der systematisch Argumente auf politischer oder rechtlicher Ebene gegen die Verbringung der Kunstwerke aus Italien mit der Keule des Antipatriotismus beegnete.

Roederer gab ästhetische Gründe zu bedenken. Er fragte, ob die Anhäufung von so vielen Kunstwerken sinnvoll sei, da zu viele verschiedene Exponate das Auge beim Besuch eines solchen Museums überreizen und die Wirkung der zur Schau gestellten Meisterwerke beeinträchtigen würden.⁶⁹ Er führte außerdem noch ein moralisches Problem ins Treffen, das sich bei der Konzentration der Kunstwerke in Paris auftat. So wären die ruhmreichen Werke der Antike und Renaissance für die Bürger außerhalb von Paris nur schwer zugänglich. Die Bürger würden somit nur sehr ungleich von den Eroberungen der französischen Truppen in Italien profitieren. Roederer fügte alledem noch ein politisches Conclusio hinzu, indem er feststellte, dass das französische Vorgehen jene Völker in ihrer Hoffnung auf die Revolution enttäuschen würde, die man eigentlich mit diesen Ideen für sich gewinnen wollte.

Die Repliken auf diesen neuen Argumentationsansatz spielten sich zunächst auf rein politischer Ebene ab. Antipatriotismus war das Wort, mit dem man jene Vorschläge, die wohl eher als Vorwürfe wahrgenommen wurden, kennzeichnete. Doch im Diskurs bildete sich auch eine substanziellere Kritik vor allem an der Theorie des Kontexts aus. Diese zielte darauf ab, dass der wahre Kontext der Kunstwerke eigentlich die Staats- und Re-

67 Ibid., 10.

68 Pommier, *L'art de la liberté* (1991), 407.

69 Gilks, *Attitudes to the Displacement*, in: THJ 53, Nr. 1 (2013), 113–143.

gierungsform des Landes sei, in dem sich der Kunstgegenstand befindet, welche den Eindruck vom Kunstwerk maßgeblich prägt und nicht der klimatische Kontext oder der einer Landschaft. Somit gelangte man wieder zur Formel, dass ein freies Land die Kunst der Freiheit beherbergen müsse, womit Frankreich zum Asyl der künstlerischen Meisterwerke werden sollte. Auch der Verweis auf die Bilderstürme und der deshalb angebrachte Zweifel, ob Frankreich aufgrund dieser Ereignisse tatsächlich ein sicherer Ort für die Gemälde, Statuen und anderen Kunstwerke Italiens sein könnte, verhallte.⁷⁰

Den Höhepunkt der Debatte bildeten jedoch die Ausführungen von Quatremère de Quincy, der heute deswegen in einigen Monographien zum Kulturgüterschutz als der Urvater des Gedankens vom Weltkulturerbe angeführt wird.⁷¹ Er formulierte in seinen fiktiven Briefen über die Versetzung der Monumente von Italien nach Frankreich den Grundsatz, dass „Künste und Wissenschaften ganz Europa angehören, und nicht mehr das ausschließliche Eigenthum einer Nation sind.“⁷² Zugleich lehnte er jene Prinzipien des *droit public* ab, die in die Zeit des *droit des gens* der römischen Eroberungspolitik zurückführten. Die zeitgenössische deutsche Übersetzung sprach hier entgegen dem originalen Wortlaut vom „rohen Naturrecht“.⁷³ Zugleich erwähnte Quatremère de Quincy, dass es nicht die Aufgabe seiner Ausführungen sei, Stellung in der Frage zu beziehen, ob Gegenstände der Wissenschaft und der Bildung nach dem Völkerrecht des „civilisirten Europa“ vom Recht des Siegers im Krieg ausgeschlossen seien oder nicht.⁷⁴

Diese selbst auferlegte Grenze überschritt Quatremère de Quincy jedoch gleich ein paar Mal. So entwarf er das Bild einer allgemeinen Republik der Künste und Wissenschaften, die ohne Rücksicht auf Nationalitäten bestünde, und er verpflichtete alle ihre Angehörigen zu ihrer Erhaltung. Eine Konstruktion die an das Konzept der *Civitas Maxima* von Christian Wolff, umgelegt auf die Wissenschaft und Künste, erinnert.⁷⁵ Es ging Quatremère de Quincy wohl auch darum zu zeigen, dass die Französische Revolution

70 Pommier, *L'art de la liberté* (1991), 406.

71 Siehe etwa Genius-Devime, *Bedeutung und Grenzen* (1996), 169ff; Jenschke, *Der völkerrechtliche Rückgabeanspruch* (2005), 121ff.

72 Quatremère de Quincy, *Ueber den nachtheiligen Einfluß*, in: *Minerva* (Oktober 1796), 87–120 (89); Quatremère de Quincy, *Lettres* (1796), 3.

73 Quatremère de Quincy, *Lettres* (1796), 7.

74 Quatremère de Quincy, *Ueber den nachtheiligen Einfluß*, in: *Minerva* (Oktober 1796), 271–309 (272); Quatremère de Quincy, *Lettres* (1796), 32.

75 Wolff, *Jus Gentium* (1749), 6f.

und das neue Konzept von Freiheit keine Rechte begründen könnten, die selbst das Kriegsvölkerrecht nicht gewähren würde.⁷⁶

Wie bei Roederer spielte bei Quatremère de Quincy der Kontext für die Ästhetik eine zentrale Rolle. Er ging so weit, dass er die Fortschaffung der römischen Meisterwerke mit ihrer Zerstörung gleichsetzte. Die Verluste würden dabei die Künste, die Wissenschaften und damit den Fortschritt der Zivilisation überhaupt treffen.

Im siebten Brief kritisiert er die konkrete Rechtsgrundlage des Abtransports der römischen Meisterwerke.⁷⁷ Kunstwerke als Kriegskontributionen zu betrachten, wäre nichts anderes als lediglich deren wirtschaftliche, verkaufsrelevante und tourismusfördernde Seite zu würdigen. Eine monetäre Anrechnung von Kunst auf geldwerte Kontributionen widerspräche dem Wesen dieser Werke, so Quatremère de Quincys Schlussfolgerung.

Mit seinen Argumenten wurde Quatremère de Quincy zum Sprachrohr eines Kosmopolitismus in der Kunst und den Wissenschaften, der dem vermeintlich universell verstandenen Nationalismus entgegengehalten wurde. Seine Argumente fanden auch über die Grenzen Frankreichs hinaus einige Resonanz, wie auch die zeitnahe Übersetzung der Briefe ins Deutsche zeigt. Am 16. August 1796 richtete unter dem Einfluss von Quatremère de Quincys Briefwechsel auch eine Vereinigung von Künstlern und Wissenschaftlern eine Petition ans Direktorium, die vorschlug, über die Wegnahme der Monumente und Kunstwerke aus Rom ein gelehrtes Gutachten erstellen zu lassen.⁷⁸

Gegner dieses Gesuchs brachten in einer eigenen Streitschrift vor, die Kunst habe „als nützlich und größeres Ziel, eine Nation in der Ausbildung ihres Geschmacks und der Vertiefung ihrer Vorstellung von Bildern zu unterweisen, die sie ständig an ihre großen Tugenden und ihre eigene Würde wiedererinnern.“⁷⁹ Diese Stelle belegte eindrucksvoll die noch zu dieser Zeit vorherrschende Ansicht über die enge Verbindung von ethischer und ästhetischer Anschauung. Gleichzeitig wurde beschworen, dass die Kunst nicht mehr bloß die Aufgabe habe, die Eitelkeit einiger weniger zu befriedigen. Vielmehr sollten die Franzosen als nunmehr freies Volk

76 Pommier, *L'art de la liberté* (1991), 420.

77 Quatremère de Quincy, Ueber den nachtheiligen Einfluß, in: *Minerva* (Oktober 1796), 87–120, 271–309.

78 Saunier, *Les Conquêtes artistiques* (1902), 48f.

79 *Ibid.*, 52 [Übers. d. Autors]: „[...] les artes ont une fin plus utile et plus grande, c'est d'instruire une Nation, de former ses mœurs, son goût, et de graver dans sa pensée des images qui lui rappellent sans cesse de haute vertu et sa propre dignité.“

ihren Geist und ihre Urteilskraft an den antiken Meisterwerken schulen, um auch die französische Kunst der Gegenwart höher zu schätzen.

b. Mimikry und „Verbrechen gegen die Menschheit“: Die deutsche Resonanz auf die Kunsttransporte aus Italien

In Deutschland begann wie in Frankreich die eigentliche Debatte zur Frage der Kunstverbringungen erst, als 1796 die antiken Altertümer in Rom der französischen Aneignungspolitik in die Hände zu fallen drohten. Weder die Konfiszierungen in Belgien oder gar jene im Rheinland stießen darauf auf ähnlich starke Resonanz in der (gelehrten) Öffentlichkeit. Ein Grund für dieses mangelnde frühere Echo sieht Bénédicte Savoy, die sich eindringlich mit der Rezeption jener Ereignisse in Deutschland beschäftigte, im noch vagen Charakter des französischen Rechtfertigungsdiskurses mit seinem Konzept des „patrimoine de la liberté“.⁸⁰ Deutschland hatte diese Diskussion damals zwar noch nicht erreicht, doch nach dem Einfall Napoleons in Italien sollte bald auch der oben skizzierte französische Diskurs über die Grenzen nach Deutschland überschwappen.

Die deutsche Debatte genauer zu betrachten, erhellt neue Aspekte, Narrative und Gegen narrative zu den Kunstverbringungen. Der zentrale Punkt ist der eigene „Kosmopolitismus“, der dem französischen Patriotismus und Nationalismus entgegengehalten wurde. Vor allem die Kunst wurde als ein genuin kosmopolitischer Bereich angesehen, der nicht von einer Nation alleine vereinnahmt werden sollte. Doch wurde der in der Debatte vertretene Kosmopolitismus nicht nur als Kritik an der französischen Zueignungspolitik verwendet. Er wurde teilweise auch ins Positive gewendet und bewegte sich damit auffällig nahe am heutigen Theoriemodell des Kulturerbes der Menschheit als Treuhandschaft.⁸¹

Denn die Idee war, dass insbesondere die antiken Kunstwerke unstrittig ein Eigentum der gebildeten und bildungsfähigen Menschheit darstellten und Frankreich lediglich ihr Besitzer oder Konservator war.⁸² Auch als in späteren Jahren die französischen Kunstkommissare ihr Begehren an Kunstobjekten in deutschen Galerien und dem preußischen Antikenskabine stillten, war kaum Kritik an dieser Praxis zu vernehmen. Trotz der ver-

80 Savoy, Kunstraub (2011), 199f.

81 Genius-Devime, Bedeutung und Grenzen (1996), 353ff.

82 Savoy, Kunstraub (2011), 224f.

geblichen Bitten, die preußische Antikensammlung zu schonen, fand man in der kosmopolitischen Ansicht Trost und Zuflucht.

In einer völkerrechtlichen Quästion mit dem Titel „Darf der Sieger einem überwundenen Volke Werke der Litteratur und Kunst entreißen?“ führte im Gegensatz dazu Carl Heinrich Heydenreich in der Deutschen Monatsschrift ins Treffen, dass der Sieger nicht berechtigt sei, dem Unterlegenen sein nationales Kulturerbe zu entreißen.⁸³ Dieser Beitrag war einer der wenigen, der das Völkerrecht prominent als Schlagwort anführte. Heydenreich war Philosoph (zunächst Spinozist, dann Kantianer) und verfasste auch eine zweibändige Darstellung über das System des Naturrechts.⁸⁴

Dabei fand man in der sprachlichen Diktion des Textes von Heydenreich zunächst nicht jenen pejorativen Unterton, der in Deutschland in der Zeit zuvor üblich war. So sprach er beispielsweise von „erwerben“ statt von „plündern“. Die wertvollen Kunstwerke und Manuskripte einer Nation betrachtete er dabei einerseits als Mittel der Kultur jener Nation, andererseits aber als Sache mit einem geldmäßig feststellbaren Tauschwert.⁸⁵ Heydenreich vertrat die Ansicht, dass eine Wegnahme dieser Gegenstände nur rechtens sein könnte, „wenn die Kosten der Kriegsführung ohne Zueignung derselben auf keine Weise ersetzt werden können.“⁸⁶ Voraussetzung dafür wäre aber, dass der Kriegsgegner den Krieg selbst in rechtswidriger Weise begonnen hätte. Für alle anderen Fälle stellte er fest, dass es „ein Verbrechen gegen die Menschheit“⁸⁷ darstelle, die Meisterwerke einer Nation zu erbeuten.

Das Neue an Heydenreichs Argumentation war dabei nicht nur, dass er den Begriff des „Verbrechens gegen die Menschheit“ im Zusammenhang mit den Kunsttransfers einführte, sondern auch sein Vorbringen, dass Kunst neben einem Kontext auch eine nationale Heimat habe.

83 Heydenreich, Eine völkerrechtliche Quästion, in: Deutsche Monatsschrift 2 (August 1798), 290–295.

84 Heydenreich, System des Naturrechts (1794).

85 Heydenreich, Eine völkerrechtliche Quästion, in: Deutsche Monatsschrift 2 (August 1798), 290–295 (292).

86 Ibid., 292.

87 Ibid., 294.

c. Die Politik der Rückgabebeförderungen

Napoleons Herrschaft der Hundert Tage lässt sich als Wendepunkt in der Restitutionsdebatte ansetzen. War es zunächst noch undenkbar, dem von der Koalition neu eingesetzten Monarchen Ludwig XVIII. die öffentlichkeitswirksame Herausgabe der verbrachten Kulturschätze abzuverlangen, nährte die erneute Machtergreifung des Korsen den Missmut über die entwendeten Kunstwerke.

Als am 30. Mai 1814 der erste Friedensvertrag in Paris geschlossen wurde,⁸⁸ fanden Bestimmungen bezüglich der Rückgabe von verbrachten Kunstgegenständen keinen Eingang in das Abkommen. Selbst der noch von Napoleon abgelehnte Präliminarfrieden vom Februar 1814 enthielt keine Bestimmungen diesbezüglich.⁸⁹ Stattdessen wurde explizit im Friedensschluss von 1814 die Restitution von Archiven und Karten in Artikel 31 des Vertragstexts aufgenommen. Der Grundtenor war jedoch relativ nachsichtig, die Wiederherstellung des Gleichgewichts der Mächte wurde an mehreren Stellen betont und die vertraglichen Regelungen waren im Sinne eines nachhaltigen Friedens darauf bedacht, Frankreich nicht primär als Besiegten zu behandeln. Die Formulierung des Artikels 18, in dem man sich gegenseitig Schulden erließ, war besonders eindrücklich. Darin drückten die Alliierten ihr Wohlwollen aus, um den Konflikt zu beenden:

Die Alliierten Mächte wollen Seiner christlichsten Majestät ein neues Zeugnis für ihre Bestrebungen geben, das, was zwischen ihnen liegt, zu beseitigen, und die Folgen der unglücklichen Epoche mit dem vorliegenden Frieden glücklich zu beenden [...].⁹⁰

Außerdem fanden sich in geheimen Separatartikeln zum Ersten Pariser Vertrag auch noch weitere Ausführungen über die Wiedereinrichtung des Mächtegleichgewichts in Europa. Darin war die Rede davon, ein gerechtes

88 Zweiter Pariser Friede, 20.11.1815, in: FHIG, Bd. 3/1, (1992), 10; De Clercq, (Hg.), *Recueil des Traités*, Bd. 3, (1864), 414ff; Hauff, *Die Verträge von 1815* (1864), 142.

89 Comte d'Angeberg (Hg.), *Le Congrès de Vienne*, Bd. 1 (1863), 110ff.

90 De Clercq (Hg.), *Recueil des Traités*, Bd. 3, (1864), 421 [Übers. d. Autors]: „Les Puissances Alliées, voulant donner à S. M. T.-C. [Son Majesté Très-Chrétienne] un nouveau témoignage de leur désir de faire disparaître autant qu'il est en elles, les conséquences de l'époque de malheur si heureusement terminée par la présente paix, renoncent [...].“

Gleichgewicht in Europa neu einzuführen: „établissement d’un juste Equilibre en Europe.“⁹¹

Auch zuvor wurde im Vertrag von Fontainebleau vom 11. April 1814 zwischen Napoleon und den Alliierten keine inhaltliche Festlegung über den Verbleib der verbrachten Kunstwerke vorgesehen.⁹² Es wurde lediglich festgehalten, dass die Kronjuwelen an Frankreich zurückkommen.⁹³ Jedoch sah das davor zwischen den Koalitionsmächten abgeschlossene Abkommen in Chaumont vom März 1814 vor, dass die Trophäen und die Beute, die man sich vom Feind aneignete, demjenigen der Alliierten gehören sollte, der sie sich genommen hatte.⁹⁴ Die Restitution der verbrachten Kunstgegenstände wurde damit aber nicht eigens thematisiert.

Der Grund für das Unterbleiben expliziter Regelungen wurde im Nachhinein durch eine diplomatische Note von Viscount Castlereagh an die Minister der alliierten Staaten damit begründet, dass die französische Nation mit ihrem Monarchen wieder versöhnt werden sollte.⁹⁵ Deshalb wurde von Vertragsbestimmungen, die eine sichtbare Demütigung für die Franzosen bedeutet hätten, Abstand genommen. Man erwartete sich außerdem die freiwillige Rückgabe eines beträchtlichen Anteils der angeeigneten Stücke von Frankreichs König. Der preußische Diplomat Karl Heinrich Friedrich von Goltz brachte diese Vorstellung am 24. Dezember 1814 in einem Brief an den französischen Staatsmann Pierre Louis Jean Casimir Blacas zum Ausdruck.⁹⁶ Er führte aus, dass der Friedensschluss von Preußen in der Überzeugung geschlossen wurde, dass die Rückgabe der Kunstwerke dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. freiwillig angeboten würde, angesichts seiner Verdienste um die Wiedereinsetzung der Bourbonen auf dem Thron. Die explizite Aufnahme eines Artikels in den Friedensvertrag sollte unterbleiben, damit die Restitution nach außen hin als monarchische Geste und Großzügigkeit des neuen französischen Königs erschien und nicht als Erfüllung einer diktierten Vertragsverpflichtung. Auch die

91 G. F. Martens/Murhard (Hg.), *Nouveaux Supplémens au Recueil de Traités*, Bd. 1, (1839), 328.

92 De Clercq (Hg.), *Recueil des Traités*, Bd. 3, (1864), 402ff.

93 Lamartine, *The History of the Restoration of Monarchy in France*, Bd. 1, (1854), 201ff.

94 G. F. Martens (Hg.), *Supplément au Recueil des principaux Traités* (1818), 682ff.; De Clercq (Hg.), *Recueil des Traités*, Bd. 3, (1864), 395ff.

95 G. F. Martens (Hg.), *Nouveau Recueil de Traités*, Bd. 2, (1818), 636.

96 Müntz, *Les Invasions de 1814–1815*, in: *La Nouvelle Revue* 105 (1897), 703–716 (712).

deutschen Pressestimmen der damaligen Zeit, die sich mit dem Thema beschäftigten, sahen die Repatriierung als eine Selbstverständlichkeit an.⁹⁷

Die Unterzeichnung des Friedensvertrags von Paris lag nur einige Tage zurück, als Ludwig XVIII. am 4. Juni 1814 verkündete, dass die von der französischen Armee eroberten Meisterwerke in Frankreich verbleiben würden.⁹⁸ Enttäuscht über diese Wendung überließ der preußische König das Schicksal der Kunstwerke dem Geschick seiner Kommissare und Diplomaten sowie dem Wohlwollen der französischen Behörden und nahm im Dezember 1814 enttäuscht Abstand von Restitutionsbegehren: „[B]etrübt zu erfahren, dass die französische Regierung einem feierlichen, wenn auch mündlichen Versprechen eine Auslegung gibt, die von dem Sinn abweicht, in dem das Wort Seiner sehr christlichen Majestät empfangen worden war.“⁹⁹

Die Rückkehr Napoleons und die Herrschaft der Hundert Tage mischten jedoch die Karten neu. Das kurze Intermezzo Napoleons an der Spitze des französischen Staats führte am Ende seiner Herrschaft zu einem energischeren Vorgehen in Sachen Kunstrestitution. Die rechtlichen Auseinandersetzungen erfolgten vor allem im Zuge der Restitutionsforderungen von Gemälden, Statuen und Kunstwerken durch jene Staaten, die keine eigene Besatzungsarmee in Paris hatten. Die preußischen Truppen hatten nach dem erneuten Sieg über Napoleon die eigenen sowie die aus den anderen norddeutschen Ländern fortgebrachten Werke durch die Besatzungsarmee zurückgeholt. Die rechtliche Debatte rund um den Wiener Kongress betraf hingegen vor allem die Niederlande und den Heiligen Stuhl, dessen Situation sich zusätzlich rechtlich komplizierter darstellte, da die Kunstwerke Frankreich einst vertraglich in den Friedensschlüssen zugesichert wurden.

aa) Das Gleichgewicht wiederherstellen: Diplomatie als Wegbereiter der Restitutionen

Bevor es zum Abschluss eines endgültigen Friedensvertrags kam, wurde seitens der Alliierten explizit auf die Frage des öffentlichen Eigentums in

97 Savoy, Kunstraub (2011), 239f.

98 Müntz, Les Invasions de 1814–1815, in: La Nouvelle Revue 105 (1897), 703–716 (708): „[L]es chefs-d’œuvre des arts nous appartenaient désormais par des droits plus stables et plus assurés que ceux de la victoire.“

99 Savoy, Kunstraub (2011), 182.

Frankreich und dessen Garantie durch die Alliierten Mächte eingegangen. Dem gingen die Interventionen von den Niederlanden und dem Kirchenstaat voraus.¹⁰⁰ Zum Thema wurde dies in zwei diplomatischen Noten: Die erste wurde am 11. September 1815 von Viscount Castlereagh und die zweite von Duke Wellington am 23. September 1815 übermittelt.¹⁰¹

Die erste Note von Viscount Castlereagh rekapitulierte die Intentionen des Verbleibs der Monumente und Kunstwerke nach dem ersten Friedensvertrag von 1814.¹⁰² Castlereagh betonte, dass die Nichtaufnahme von Rückübereignungsbestimmungen in den Friedensvertrag von 1814 keine Anerkennung der Rechtmäßigkeit der Wegnahme sei. Sie diene vielmehr dazu, den neuen König und sein Volk miteinander zu versöhnen. Nun jedoch hätte sich die Lage durch die Notwendigkeit einer zweiten Intervention der Alliierten geändert. Der neuerliche Verbleib jener Objekte in Frankreich wäre nach der zweiten Machtergreifung Napoleons und der damit verbundenen Abkehr von den Bourbonen, für deren Machterhalt die Werke in Frankreich zurückgelassen wurden, nicht länger tragbar gewesen. Die Rückgabe sollte auch erfolgen, da die Kriegsbeute mit den einstigen militärischen Erfolgen der französischen Armee verbunden war und friedlichen Beziehungen dauerhaft im Wege gestanden wäre. Aber auch für das französische Volk hätte der Verbleib dieser Gegenstände nach Castlereagh ein Problem dargestellt, da auf diese Weise das Volk stets an jene vermeintlich großen Zeiten unter Napoleon erinnert gewesen wäre.

Es gibt aber auch formaljuristischere Deutungen der diplomatischen Note von Castlereaghs. Teilweise wird in diese Note hineingelesen, dass sich eine völkergewohnheitsrechtliche Restitutionsregel für Kunstwerke und Monumente im Jahr 1815 bereits ausgebildet hätte.¹⁰³ Stefan Turner interpretiert den Text hingegen formaljuristisch-technisch dahingehend, dass er darin den Versuch von Castlereagh erblickt, eine Analogie zwischen der Restitutionsregel für Archive zu jener für Kunstwerke und Mo-

100 Siehe Weber, Antonio Canova, in: Odendahl/Weber (Hg.), Kulturgüterschutz–Kunstrecht–Kulturrecht (2010), 271–302; Weber, Die Verbringung der Kulturgüter, in: Römische Quartalschrift 94 (1999), 275–310, (299ff); Müntz, Les Invasions de 1814–1815, in: La Nouvelle Revue 107 (1897), 420–439.

101 G. F. Martens (Hg.), Supplément au Recueil des principaux Traités (1818), 632ff.

102 Zum genauen Inhalt des Vertrags siehe Steiger, Die Wiener Congressakte, in: AVR 53 (2015), 167–219.

103 Siehe Carducci, L'Obligation de Restitution, in: RGDIP 104 (2000), 289–392 (297).

numente zu ziehen.¹⁰⁴ Diese Analogie ist jedoch in der diplomatischen Note selbst nicht angesprochen oder auch nur angedeutet. Außerdem führt Turner das Argument einer Totalrestitution ins Treffen, das von Castlereagh vertreten worden sein soll. Dabei übersieht er jedoch, dass die Note stets ausdrücklich den Zweck der Restitution anführt, nämlich die dauerhafte Befriedung unter den Nationen zu erlangen und damit das Gleichgewicht auch auf kultureller und künstlerischer Ebene wiederherzustellen.

Damit begründete Viscount Castlereagh seine Argumentation weniger mit dem Völkerrecht, sondern er plädierte mehr in Richtung eines Gleichgewichtsgedankens und der dauerhaften Wiederherstellung einer Friedensordnung in Europa.¹⁰⁵ Zwar brachte er zum Ende seiner Note noch das „Principle of Property“ als den „sichersten Wegweiser zur gerechten Lösung dieser Frage“ ins Spiel, doch führte er dies weder näher aus, noch ändert es etwas an der grundsätzlich auf Diplomatie basierenden Begründung der Zurückstellung der Kunstwerke.¹⁰⁶ Schließlich entging er damit auch geschickt den Fragen nach der Gültigkeit der Verträge, die als Grundlage für die Verbringung der Kunstschatze aus Italien dienten ebenso wie dem Waffenstillstandsabkommen von St. Cloud, welches die Integrität des öffentlichen Eigentums in Frankreich vorsah.

bb) Opposition gegen die Rückführungen durch Recht: Juristische Debatten als Apologie

Im Gegensatz zum politischen Gleichgewichtsgedanken, der von Castlereagh in seiner wirkmächtigen diplomatischen Note als Begründung für die Restitution angeführt wurde, brachten die Vertreter Frankreichs vorwiegend rechtliche Argumente vor, um den Verbleib der Kunstwerke in Paris zu sichern.

Die Integrität des öffentlichen Eigentums in Frankreich war ein Punkt, der von Duke Wellington in seiner diplomatischen Note thematisiert wurde. Die französischen Unterhändler bestanden darauf, dass die öffentlichen Sammlungen und Museen vom Begriff des öffentlichen Eigentums um-

104 Siehe etwa Turner, Die Zuordnung, in: Fiedler (Hg.), Internationaler Kulturgüterschutz (1991), 19–106 (50ff).

105 Blanning, Von der Balance of Power, in: Jonas/Lappenküper/Wegner (Hg.), Stabilität durch Gleichgewicht? (2015), 57–80.

106 G. F. Martens (Hg.), *Supplément au Recueil des principaux Traités* (1818), 642.

fasst und somit von Rückführungen ausgenommen seien. Baron Louis Pierre Édouard de Bignon, Verhandler in St. Cloud im Juli 1815 beim Abschluss des Waffenstillstandsvertrags, meinte, dass eine zusätzliche Definition in die Konvention aufgenommen hätte werden müssen, um abzugrenzen, welche Gegenstände nun unter dem Begriff des öffentlichen Eigentums genau zu verstehen wären.¹⁰⁷ Das Fehlen einer solchen präzisen Begriffsgrenze wurde als eine generelle Garantie des französischen Eigentums angesehen.

Auch Wellington sprach in seiner diplomatischen Note von diesem Umstand, doch zog er daraus andere Schlussfolgerungen. Ihm zufolge sei diese Frage den Souveränen vorbehalten. Den Sinn der Rückgabe sah er schließlich in der „great moral lesson“, die den Franzosen dadurch erteilt werden sollte.¹⁰⁸ Während die niederländischen Werke in der Folge mit britischer Unterstützung retourniert wurden, beschäftigte die Frage nach den italienischen Monumenten Frankreich und die Alliierten noch länger. Die Friedensverträge, in denen man die Kunstwerke an Frankreich abtrat, wurden den Reklamationen entgegengehalten. Anhand des Vertrags von Tolentino wurde zudem angeführt, dass es sich um einen „Traité éternel“ handle nach Artikel 25, dessen Gültigkeit somit nicht angezweifelt werden könne:

Alle Artikel, Klauseln und Bedingungen des vorliegenden Vertrags sind ausnahmslos auf ewig bindend, sowohl für Seine Heiligkeit Papst Pius VI. als auch für seine Nachfolger.¹⁰⁹

Den französischen Argumenten wurde ebenso seitens der Vertreter des Heiligen Stuhls auf rechtlicher Ebene begegnet. Als Einwand wurde einerseits formuliert, dass bereits die von Frankreich erzwungene Abdankung Papst Pius' VI. den Vertrag von Tolentino gebrochen hätte, wodurch der Vertrag seine Gültigkeit verloren hätte.¹¹⁰ Andererseits wurde auch von französischer Seite eingewendet, dass der Heilige Stuhl nicht Partei des Waffenstillstandsübereinkommens von St. Cloud war und deswegen verpflichtet sei, das öffentliche Eigentum Frankreichs zu achten. Schließlich

107 Müntz, *Les Invasions de 1814–1815*, in: *La Nouvelle Revue* 106 (1897), 193–207 (193f).

108 G. F. Martens (Hg.), *Supplément au Recueil des principaux Traités* (1818), 650.

109 G. F. Martens (Hg.), *Recueil des Principaux Traités*, Bd. 6, (1800), 646 [Übers. d. Autors]: „Tous les articles clauses & conditions du présent traité, sans exceptions, sont obligatoires à perpétuité, tant pour sa Sainteté le Pape Pie VI. que pour ses successeurs.“

110 Jayme, *Die Nationalität des Kunstwerks*, in: Reichelt (Hg.), *Internationaler Kulturgüterschutz* (1992), 21.

formulierte Antonio Canova, der berühmte Bildhauer und zuständige Antikenkommissar des Papstes, die rechtliche Forderung, dass alle zur Kultur, den Künsten und der Wissenschaften gehörigen Sachen außerhalb des Kriegsrechts und des Eroberungsrechts zu stehen haben.¹¹¹

Die entscheidende Wende in Fragen der Restitution der Werke an den Kirchenstaat brachten diese diplomatischen Interventionen mit den zwei Notenvon Viscount Castlereagh und Duke Wellington. Mit ihnen wurde die maßgebliche rechtliche Beurteilung festgelegt. So konnte am 12. Oktober 1815 die Wiener Zeitung auf der Titelseite vermelden, dass alle Kunstwerke des Kirchenstaats, Venedigs und der Lombardei sowie des königlichen Sardinien bereits für die Abreise verpackt seien.¹¹² Am 4. Jänner 1816 wurden die zurückgekehrten römischen Kunstschätze dann in der Ewigen Stadt feierlich empfangen.

Die folgende Tabelle soll der besseren Übersicht dienen und als kurze Chronologie die Abfolge der Ereignisse darstellen:

1. Friedensvertrag von Parma (8. Mai 1796)
2. Waffenstillstandsabkommen von Venedig (16. Mai 1796)
3. Waffenstillstandsabkommen von Modena (17. Mai 1796)
4. Waffenstillstandsabkommen von Bologna (23. Juni 1796)
5. Friedensvertrag von Tolentino (19. Februar 1797)
6. Vertrag von Chaumont zwischen den Alliierten (1. März 1814)
7. Vertrag von Fontainebleau zwischen Napoleon und den Alliierten (11. April 1814)
8. Erster Friedensvertrag von Paris (30. Mai 1814)
9. Waffenstillstandsabkommen von St. Cloud (3. Juli 1815)
10. Note von Viscount Castlereagh (11. September 1815)
11. Note von Duke Wellington an Viscount Castlereagh (23. September 1815)
12. Zweiter Pariser Friedensvertrag (20. November 1815)

Abbildung 1: Übersichtstabelle zu den völkervertragsrechtlichen Grundlagen der Restitutionsdebatte, 1796 bis 1815.

111 Ibid., 19.

112 N. N., Die Höfe von Oesterreich, von England und von Preussen, in: Wiener Zeitung (12.10.1815), 1.

4. *Zwischenergebnis: Herausforderungen für das Völkerrecht und die Dynamik neuer Narrative*

Diese europäische Episode zeigt, wie zahlreich die Akteure und wie facettenreich die Diskurse rund um den Transport der Kunstwerke und Monumente nach Frankreich sowie bei ihrer Rückstellung waren. Das Völkerrecht war nur einer von vielen Aspekten, unter denen dieser Vorgang diskutiert wurde. Denn die Ereignisse waren eingelassen in einen weiteren Umbruch des Verständnisses von Kultur, nationaler Identität und Universalismus. Die Epoche war belebt von Fortschrittsgedanken, die in dem Denken und der Philosophie jener Zeit vielfach zum Ausdruck kamen. Militärische Eroberungen wurden in „Befreiungen“ umgedeutet.

In seiner äußeren Form trat der „Zivilisationsdiskurs“ hier in Form einer Abgrenzung des republikanischen zu den monarchischen Regierungssystemen in Erscheinung. Dieser Unterschied, dem ein Überlegenheitshabitus inhärent zugrunde lag, legitimierte einen Großteil der Aneignungspraktiken Frankreichs in Europa. Andere Nationen wurden von Frankreich systematisch von der Teilhabe des kulturellen Reichtums ausgeschlossen und als Träger von Kultur delegitimiert. Diese Interaktion von Recht mit Narrativen der Überlegenheit prägte schließlich auch im kolonialen Kontext die Verwaltung von Kultur (siehe Kapitel IV.). Die Völkerrechtswissenschaft trug maßgeblich zur Legitimierung solcher hegemonialen Verhältnisse bei.

Das Recht wurde zu einem Instrument der Zerstörung und der Bemächtigung. Vertragliche Mechanismen wurden zur Aneignung von kulturellen Monumenten und Kunstwerken genutzt und Gesetze koordinierten die Lossagungen von Teilen der eigenen Vergangenheit, die sich in den Bilderstürmen der Revolution materialisierten. Kritiken und Bedenken gegen den Transport der Kunstschatze nach Paris wurden meist in politischen oder ästhetischen Umschreibungen geäußert, aber nur selten in rechtlichen Kategorien formuliert. Schließlich wurde auch der Gedanke, ein politisches Gleichgewicht in Europa wiederherzustellen, wesentlich zur Begründung der Restitutionsen angeführt.

Während die unmittelbaren rechtlichen Reaktionen, die durch diese Ereignisse angestoßen wurden, grundsätzlich überschaubar blieben, sind die neuen Narrative, die sich in der Debatte ausgebildet haben, von besonderer Bedeutung. Die genuine Leistung von Juristen wie Georg Friedrich von Martens war die Übersetzung dieser Debatten in einen Diskurs um neue völkerrechtliche Regeln. Orientiert hatte sich Martens dabei an der Völkerrechtspraxis, welche in Waffenstillständen oder Friedensverträgen versuch-

II. Anfänge der Verwaltung von Kultur im Völkerrecht

te, diese Angelegenheiten im Kriegsrecht zu regeln. Dieser Innovation von Martens kommt historisch eine wichtige Bedeutung zu, auch wenn seine Ordnungsleistung in der internationalen Völkerrechtsdebatte des 19. Jahrhunderts noch vielfach weiterentwickelt wurde, wie der folgende Abschnitt zeigt.