

KUNSTHISTORISCHE FORSCHUNGEN IM BESETZTEN BELGIEN DES ERSTEN WELTKRIEGS. PUBLIKATIONEN UND MOTIVE

Sina Kozel

Deutsche Kunsthistoriker in Belgien

Mit der völkerrechtswidrigen Besetzung des Königreichs Belgien ab August 1914 trat das Deutsche Reich in den Ersten Weltkrieg ein.¹ Die Kunstgeschichte war zu diesem Zeitpunkt ein noch junges Fachgebiet, das sich im deutschsprachigen Raum erst seit wenigen Jahrzehnten als anerkannte Wissenschaft etabliert hatte.² Unter dem Einfluss des Krieges erhielten kunsthistorische Forschungen eine neuartige, öffentlichkeitswirksame und politische Dimension. Ihnen kam unter anderem durch ihr Potential für den Einsatz als Propagandamittel im besetzten Belgien eine gewichtige Rolle zu. Sowohl im Zuge des Auftrags „Kunstschutz“, unter Leitung von Paul Clemen und Otto von Falke, als auch auf Privatinitiative, war während des Ersten Weltkriegs eine „große Zahl deutscher Kunstgelehrter und Architekten in militärisch oder zivilen

¹ Vgl. Thomas Goege, *Kunstschutz und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Paul Clemen als Kunstschutzbeauftragter an der Westfront*, in: Paul Clemen. *Zur 125. Wiederkehr seines Geburtstages* (=Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, 35), Köln 1991, 149-168, 149.

² Vgl. Evonne Levy, *The German Art Historians of World War I: Grautorff, Wichert, Weisbach and Brinckmann and the activities of the Zentralstelle für Auslandsdienst*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74, 3, 2011, 373-400, 373.

Stellungen, oder mit Sonderaufträgen in Belgien“³ zugegen.⁴ Bisweilen ist gar von einer „literarischen und künstlerischen deutschen Kolonie“ in Brüssel die Rede, in der man auch „[...] Berliner Kunsthistoriker an jeder Straßenecke traf [...]“.⁵ Zu den 20 bis 30 deutschsprachigen Kunsthistorikern, die sich zwischen 1915 und 1918 in Belgien aufhielten, gehörten neben Clemen und von Falke unter anderem Carl Einstein, Wilhelm Hausenstein, August Griesebach, Wilhelm Köhler, Adolf Feulner, Detlev von Hadeln, Eberhard zu Schenk von Schweinsberg und Hugo Kehrer zu den, unter ziviler oder militärischer Administration tätigen Wissenschaftlern.⁶ Darüber hinaus betrieben unter anderem Richard Graul, Adolph Goldschmidt, Karl-Ernst Osthaus, Richard Hamann, Cornelius Gurlitt, Max Dvořák, Julius Baum, Grete Ring und Paula Deetjen Forschungen auf eigene Initiative oder wirkten als externe Mitarbeiter.⁷ Durch dieses Umfeld befeuert, entstand während der Kriegsjahre beziehungsweise in direkter Nachfolge, eine Reihe deutschsprachiger Veröffentlichungen zum Kunstschaffen sowie den Baudenkmalern Belgiens.⁸ Allen voran zu nennen sind hier die Publikationen *Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien*

³ Paul Clemen (Hg.), *Belgische Kunstdenkmäler* (2 Bde.), Bd. 1, München 1923, Vorwort, 6.

⁴ Vgl. Levy 2011 (Anm. 2), 373.

⁵ Christina Kott, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Frankfurt am Main [u. a.] 2006, 113, zit. nach Detlev von Hadeln: „colonie littéraire et artistique allemand“ „[...] des historiens d'art berlinois à chaque coin de Rue [...]“ (Übers. S. Kozel).

⁶ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 117-125.

⁷ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 125-131.

⁸ Vgl. Clemen 1923 (Anm. 3), Vorwort, 6.

(1916) sowie *Belgische Kunstdenkmäler* (1923), die unter Leitung und Mitarbeit von Paul Clemen entstanden.

Paul Clemen und der Auftakt zum „Kunstschutz“ in Belgien

Im Zuge des Kriegseintritts wurde die universitäre Lehre an zahlreichen Instituten auf deutschem Boden eingestellt; darunter im September 1914 auch am kunsthistorischen Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn unter Leitung von Paul Clemen.⁹ Clemen, seit 1902 Lehrstuhlinhaber, war seit 1911 zudem Vorsitzender des *Denkmalrates für die Rheinprovinz*¹⁰ und befand sich durch diese Doppelposition auf dem Höhepunkt seiner Karriere.¹¹ Der Kunsthistoriker unterhielt ausgedehnte internationale Beziehungen zu Historikern sowie Kunstschaffenden und unternahm zahlreiche Studienreisen ins europäische Ausland, vertrat jedoch gleichzeitig monarchistische sowie patriotisch-nationalistische Auffassungen, die sich mit Kriegsbeginn weiter verfestigten.¹² Wenige Tage nach Beendigung seiner Lehrtätigkeit in Bonn, wandte er sich an den Leiter der Zivilverwaltung des Generalgouvernements Belgien, Max von Sandt, und erklärte, dass „[...] die

Denkmalpfleger in den großen Städten nachsehen sollten, was noch gerettet und erhalten werden könnte, genau wie die Sanitäter nach jeder Schlacht.“¹³ Mit der Genehmigung von Sandts, jedoch noch ohne offiziellen Auftrag, reiste Clemen Anfang Oktober 1914 zunächst in Eigeninitiative nach Belgien, um den Zustand der Kunst- und Kulturdenkmäler zu begutachten.¹⁴ Schon zu Beginn des Einmarsches, im August desselben Jahres, hatte der Gründer und Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, Wilhelm von Bode, den militärischen Schutz von Kulturdenkmälern gefordert.¹⁵ Das skrupellose Vorgehen gegen die belgische Zivilbevölkerung und die mutwillige Vernichtung zahlreicher Kunst- und Baudenkmäler, brachte den deutschen Truppen hingegen bald den Ruf als Barbaren ein. Infolge des, durch französische Propaganda befeuerten, internationalen Entsetzens über die Zerstörung der Kathedrale von Reims (F) sowie der Universitätsbibliothek Leuven (B), ordnete Kaiser Wilhelm II., zur Eindämmung des katastrophalen Ansehensverlustes, schließlich offiziell Maßnahmen zum „Kunstschutz“ in Belgien und Frankreich an.¹⁶ Ob seines privaten Engagements sowie der langjährigen Tätigkeit in der Denkmalpflege, wurde Paul Clemen am 20. Oktober 1914 zum Hauptverantwortlichen für den Schutz der belgischen

⁹ Vgl. Christina Kott - Marie-Christine Claes (Hgg.), *Le Patrimoine de la Belgique vu par l'Occupant. Un Héritage photographique de la grande Guerre*, Brüssel 2018, 28.

¹⁰ Zuvor hatte er bereits ab 1893 als *Provinzialkonservator der Rheinprovinz* gewirkt.

¹¹ Vgl. Kott - Claes 2018 (Anm. 9), 25.

¹² Vgl. ebenda.

¹³ Kott - Claes 2018 (Anm. 9), 28, zit. nach Paul Clemen: „[...] les conservateurs du patrimoine devraient regarder dans les grandes villes ce qui pourrait encore être sauvé et conservé, exactement comme les infirmiers après chaque bataille.“ (Übers. S. Kozel).

¹⁴ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 78.

¹⁵ Vgl. Levy 2011 (Anm. 2), 374.

¹⁶ Vgl. Goege 1991 (Anm. 1), 151.

Baudenkmäler berufen.¹⁷ Bereits seit September 1914 war Otto von Falke, Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, mit dem Schutz beweglicher Kunstdenkmäler, sowie Sammlungen und Archivgut betraut.¹⁸ Gleichzeitig wurde im Oktober 1914, auf Erlass des Reichskanzlers Theodor von Bethmann Hollweg, die *Zentralstelle für Auslandsdienst (ZfA)* gegründet, die die zersplitterten Propagandaabteilungen des Deutschen Reiches bündelte und mit der einheitlichen Steuerung von Kriegspropaganda beauftragt wurde. In dieser Rolle finanzierte die ZfA zwischen 1914 und 1918 auch zahlreiche kunsthistorische Veröffentlichungen.¹⁹

Veröffentlichungen im Rahmen des „Kunstschutzes“

Das Interesse am „Kunstschutz“ in Belgien war von staatlicher Seite größtenteils propagandistisch motiviert. Die Deutschen sollten als „gute Samariter der Kunst“²⁰ inszeniert werden, die sich aktiv um den Erhalt von Kulturdenkmälern des Feindes bemühten. Kunsthistorische Publikationen wurden, ob ihrer visuell-metaphorischen Wirkmacht, als kulturpolitisches Instrument eingesetzt, um die Vorwürfe gegen das deutsche Heer zu entkräften und insbesondere den französischen Gegner als barbarischen Zerstörer von Kunst und Kultur zu diffamieren. Auch Clemen beteiligte sich mit

¹⁷ Vgl. Goege 1991 (Anm. 1), 154. Ab November 1914 war er auch für die französischen Baudenkmäler verantwortlich.

¹⁸ Vgl. Goege 1991 (Anm. 1), 154.

¹⁹ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 80.

²⁰ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 78: „bon samaritain de l'art“. (Übers. S. Kozel)

zahlreichen Schriften und Vorträgen aktiv und unverblümt an dieser Kriegspropaganda.²¹

In einer Rede aus dem Jahr 1915, die im Folgejahr in *Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz* veröffentlicht wurde, beschwört Clemen „ohne Ruhmrederei“ den „Ernst und [...] [die] Sachlichkeit, mit der die Deutschen diese neue ihnen zugefallene Aufgabe als eine Ehrenpflicht begriffen und energisch [...] angefasst haben“²². Er rechtfertigt die deutsche Kriegsführung gegen die „maßlosen und törichten Vorwürfe“²³ des Feindes, hinsichtlich ihres brutalen und rücksichtslosen Vorgehens, verharmlost das Ausmaß der zu verantwortenden Zerstörungen und manifestiert die Kriegsgegner als wahre Schuldige, für die bisweilen verheerenden Verwüstungen.²⁴ Die hochgradig pathetische, siebenseitige Vorrede bildet die Einleitung zu einer wenig seriösen oder faktenbasierten Auseinandersetzung mit dem Zustand belgischer Baudenkmäler – insbesondere Kirchen sowie vereinzelt Rathäuser, Bibliotheken und Museen – die im Vordergrund auf die Betonung des ehrenhaften Verhaltens der Deutschen und die Verleumdung der Kriegsgegner bedacht ist.²⁵ Dieses argumentative Muster setzt sich in zahlreichen folgenden Veröffentlichungen und Vorträgen zum „Kunstschutz“ fort.²⁶

²¹ Vgl. Goege 1991 (Anm. 1), 164.

²² Paul Clemen, *Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz*, Leipzig 1916, 1.

²³ Clemen 1916 (Anm. 22), 1.

²⁴ Vgl. Clemen 1916 (Anm. 22), 1-7.

²⁵ Vgl. Clemen 1916 (Anm. 22), 8-48.

²⁶ Vgl. Goege 1991 (Anm. 1), 159.

Auch die 1917 erschienene, 22-seitige Kleinpublikation *Die Zerstörung der Kathedrale von St. Quentin*, ist als reine Propagandaschrift zu werten. Anstelle der Dokumentation von erlittenen Schäden oder der Formulierung von Möglichkeiten zum Erhalt der Kathedrale, ist das Werk maßgeblich auf die vehemente Versicherung der Unschuld Deutschlands und Schuldzuweisungen an Frankreich ausgelegt. Auf unwissenschaftliche Weise werden die Aussagen durch angebliche Augenzeugenberichte untermauert²⁷ und Verluste von Baudenkmalern durch Formulierungen wie: „Reims ist durch St. Quentin abgelöst“²⁸, kriegsstrategisch gegeneinander aufgewogen. Die Arbeit der „Kriegsdenkmalpflege“²⁹, im Sinne der aktiven Sicherung von Baudenkmalern, durch Sandsäcke, Einrüstung oder Löscharbeiten, wird in den Veröffentlichungen insgesamt nur am Rande behandelt, da die Mittel stark begrenzt und die Effektivität der häufig notdürftigen Maßnahmen gering war. Zumeist beschränkte sich das Vorgehen auf „Bestandsaufnahmen und Schadensdokumentationen“.³⁰

²⁷ Vgl. Paul Clemen, *Die Zerstörung der Kathedrale von St. Quentin*, Berlin 1917, 9-15.

²⁸ Vgl. Clemen 1917 (Anm. 27), 22.

²⁹ Christina Kott, „Kunstschutz“ an der Westfront, ein transnationales Forschungsfeld?, in: Robert Born - Beate Störtkuhl (Hgg.), *Apologien der Vernichtung oder „Kunstschützer“? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*, Köln - Weimar - Wien 2017, 31-42, 34.

³⁰ Kott 2017 (Anm. 29), 34. Erfolgreicher gestaltete sich der Schutz von beweglichen Kunstgütern, die auf Veranlassung von Wilhelm von Bode zahlreich aus Museen und Archiven in den umkämpften Gebieten ausgelagert und abtransportiert werden konnten. Vgl. Goege 1991 (Anm. 1), 156.

Durch die intensiven Publikations- und Vortragstätigkeiten Clemens wurde das Thema der Kriegszerstörung von Kunst- und Baudenkmalern sowie die Arbeit des „Kunstschutzes“ durch weitere namhafte Kunsthistoriker wie Cornelius Gurlitt, Georg Dehio oder Fritz Stahl in Beiträgen der Tagespresse behandelt.³¹ Die apologetische Haltung gegenüber der rücksichtslosen Kriegsführung war unter deutschen Kunsthistorikern keineswegs eine Einzelmeinung, sondern entsprach dem allgemeinen Stimmungsbild. Bereits in direkter Konsequenz der Überfälle auf Reims und Leuven hatten 93 namhafte deutsche Intellektuelle, das Manifest *An die Kulturwelt!* (auch: *Maifest der 93*) unterzeichnet, das jegliche Anschuldigung der Kulturbarbarei gegen Deutschland zurückwies und die Kriegsgegner als Aggressoren propagierte.³²

Auch kurz nach Kriegsende blieb die Haltung zum deutschen Vorgehen weitestgehend unverändert. In der zweibändigen Publikation *Kunstschutz im Kriege* (1919), deren erster Band den Kunstdenkmälern in Frankreich und Belgien gewidmet ist, werden unter der Behauptung „mit aller Aufrichtigkeit die

³¹ Vgl. Goege 1991 (Anm. 1), 164.

³² Vgl. Evonne Levy, *The German Art Historians in the Great War. Kulturpropaganda an the Stillbirth of Propaganda Analysis*, in: Robert Born - Beate Störtkuhl (Hgg.), *Apologien der Vernichtung oder „Kunstschützer“? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*, Köln - Weimar - Wien 2017, 43-60, 44. Zu den Unterzeichnern gehörten unter anderem die Kunsthistoriker und Museumsdirektoren Wilhelm von Bode, Justus Brinckman und Theodor Wiegand, die Archäologen Friedrich-Wilhelm Dörpfeld, Friedrich von Duhn und Eduard Meyer sowie berühmte Maler und Architekten, darunter Peter Behrens, Franz von Stuck und Max Liebermann.

objektive Wahrheit“³³ wiederzugeben, deutsche Kriegszerstörungen vehement gerechtfertigt und die größtenteils wirkungslosen Maßnahmen des „Kunstschutz“ als heroische Leistung verklärt. Dennoch kann Clemen und anderen Kunsthistorikern, die in Belgien tätig waren, ein genuines Interesse an der Erforschung von belgischen Kunst- und Baudenkmalern nicht abgesprochen werden. Neben den unverhohlenen propagandistisch motivierten Veröffentlichungen, entstanden während des Krieges auch kunsthistorische Schriften, die im Kern fundierte, wissenschaftliche Absichten verfolgten, den kunsthistorischen Diskurs über das Deutsche Reich hinaus befeuerten und potentiell weitere Forscher zur Auseinandersetzung mit den Kunst- und Kulturdenkmälern Belgiens anregten.

Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien

Ende des Jahres 1916 erschien im Zirkelverlag Berlin, herausgegeben von Paul Clemen und Cornelius Gurlitt, ein „stattlicher Folioband mit 272 Abbildungen und 29 Tafeln“, der „die drei großen Zisterzienserklösterkirchen Orval, Villers und Aulne“³⁴ behandelt. Kunsthistoriker und Architekten sowie Studierende und Professoren der Architektur der Technischen Hochschule Dresden hatten hier im Sommer des Jahres 1915 eingehende Untersuchungen, Vermessungen und Ausgrabungen durchgeführt.³⁵

³³ Vgl. Paul Clemen, *Kunstschutz im Kriege* (2 Bde.), Bd. 1, Leipzig 1919, Vorwort, 1.

³⁴ Clemen 1923 (Anm. 3), Vorwort, 5-6.

³⁵ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 159 und Clemen 1923, Vorwort, 5.

Parallel zu den Forschungen vor Ort fanden intensive Recherchen in mehreren belgischen Archiven und Bibliotheken statt.³⁶ Als Kenner der Wallonie wurde das Forschungsprojekt vermutlich durch Cornelius Gurlitt angeregt; aber auch Paul Clemen war durch seine Belgienreise mit dem deutschen Kronprinzen Wilhelm im Jahr 1901 möglicherweise bereits mit den Abteien vertraut.³⁷ Bemerkenswert ist, dass die Arbeit in Kooperation mit der *Commission Royale des monuments et des sites* (CRMS), der belgischen Denkmalpflegekommission entstand, die mindestens die Abtei von Orval seit 1913 verwaltete und bis Kriegsausbruch bereits Ausgrabungen und Instandhaltungsmaßnahmen unter der Leitung des Architekten Louis Cloquet veranlasst hatte.³⁸ Die Zusammenarbeit wurde von belgischer Seite durchaus kritisch gesehen, da man den Verlust von Autorität über das eigene Kulturerbe befürchtete. Gegen die deutsche Besatzungsmacht konnten eigene Interessen jedoch schwerlich durchgesetzt werden.³⁹ Da die Publikation des Foliobandes von Generalgouverneur von Bissing als Prestigeprojekt konzipiert war, das das Wohlwollen der deutschen Besatzer vermitteln sollte, gestand man den belgischen Wissenschaftlern ein recht hohes Maß an Mitarbeit zu; die Kontrolle oblag jedoch den Besatzern.⁴⁰

³⁶ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 159.

³⁷ Vgl. ebenda.

³⁸ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 158-159.

³⁹ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 160-162.

⁴⁰ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 163-165.

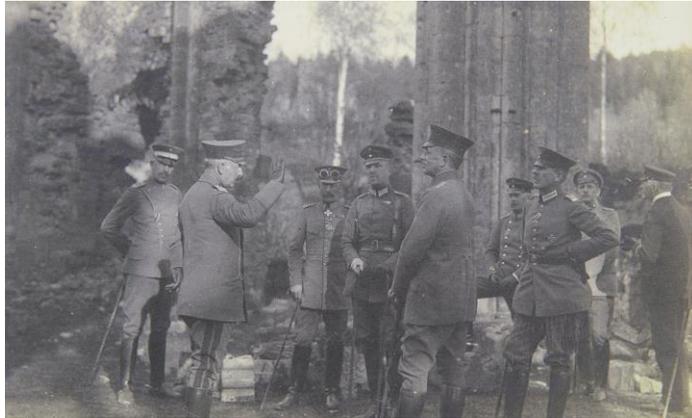


Abb. 2: Unbekannte*r Fotograf*in, Wilhelm II. (zweiter von links) beim Besuch in Orval, begleitet von hochrangigen Militärs sowie Paul Clemen (rechts in Zivil), 30. April 1916, Museum Haus Doorn, Niederlande



Abb. 1: Unbekannte*r Fotograf*in, Generalgouverneur Moritz von Bissing und sein Generalstab beim Besuch in Orval, 1916, Fotosammlung des Kunsthist. Instituts Bonn

Die Relevanz, die dem Projekt von deutscher Seite beigemessen wurde, zeigt sich auch in der begleitenden Öffentlichkeitsarbeit; die Visite von Bissings in Orval sowie der zweimalige Besuch des deutschen Kaisers Wilhelm II., der abseits propagandistischer Ziele ein durchaus authentisches Interesse an Archäologie und Denkmalpflege hegte und sich schon vor Kriegsbeginn persönlich für die Rekonstruktion mehrerer deutscher Baudenkmäler eingesetzt hatte, wurden fotografisch dokumentiert und in Zeitungen abgedruckt (Abb. 1 und 2).⁴¹ Das offenbar große Interesse von deutscher Seite wird durch eine weitere, 15-seitige Kleinpublikation zur Geschichte der Abtei Orval untermauert, die um 1918 über eine Felddruckerei herausgegeben wurde und im Kontrast zur erwähnten, propagandistisch motivierten Publikation zur *Zerstörung der Kathedrale von St. Quentin* einen neutralen und faktenbasierten Charakter aufweist.⁴²

Der im Dezember 1916 veröffentlichte Prachtband zu den Zisterzienserklöstern ist von einer gewissen Ambivalenz geprägt. Im kurzen Vorwort betonen die Herausgeber einerseits das angeblich große Engagement der Deutschen für die Erhaltung von Kunst- und Baudenkmalern und offenbaren ein Gefühl der Überlegenheit gegenüber belgischen Kunsthistorikern. Laut Clemen und Gurlitt habe trotz einer Reihe belgischer Publikationen „nicht eines der Bauwerke [...] eine würdige Veröffentlichung

⁴¹ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 160 und 165.

⁴² Vgl. o. A., *Kurzer Überblick über die Geschichte der Abtei Orval*, o. O. [Felddruckerei], um 1918, 1-15.

gefunden, die als wissenschaftliche Leistung in der kunstgeschichtlichen Literatur Anerkennung gefunden hätte.“⁴³ Andererseits wird die Arbeit der CRMS als „sorgsam[]“ und „unermüdlich“⁴⁴ gelobt und belgische Architekten und Kunsthistoriker, wie Louis Cloquet oder Charles Licot, die sich um den Erhalt und die Erforschung der Abteien verdient gemacht hatten, als hochqualifizierte und durchaus ebenbürtige Wissenschaftler angepriesen.⁴⁵ Es folgen umfassende Baubeschreibungen sowie größtenteils sachliche Analysen der Funde, begleitet von einem großen Reichtum an präzisen Aufmaßen, Detailzeichnungen und Rekonstruktionen. Nichtsdestotrotz wird mit dem stetigen Verweis auf die immensen Zerstörungen durch die Französische Revolution, der auch die drei Abteien zum Opfer fielen, der Kriegsgegner unerschwerlich diskreditiert.⁴⁶ Zudem bemüht sich das Werk die untrennbare stilistische Verbindung der belgischen Zisterzienserabteien zur germanischen Architektur aufzuzeigen und die Unabhängigkeit von der französischen Gotik zu belegen, die sich ab dem zwölften Jahrhundert auf weite Teile Europas ausgebreitet hatte.⁴⁷ Hierin lässt sich, neben dem Vorwurf fortwährender Versuche der Verdrängung der germanischen Kultur durch Frankreich, auch die Konstruktion eines tradierten deutschen Anspruchs auf belgische Territorien ablesen, der eine Annexion

⁴³ Paul Clemen - Cornelius Gurlitt (Hg.), *Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien*, Berlin 1916, Vorwort, 6.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Vgl. ebenda.

⁴⁶ Vgl. Clemen - Gurlitt 1916 (Anm. 43), Vorwort, 41.

⁴⁷ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 167-168.

rechtfertigen könnte. Trotz dieser teils national-propagandistischen Anklänge konnte die Veröffentlichung einen wertvollen Beitrag zur Erforschung der Abteien liefern.⁴⁸

Belgische Kunstdenkmäler und beispielhafte Forschungsarbeiten

Mehrere Jahre nach Ende des Krieges erschien 1923 die zweibändige Publikation *Belgische Kunstdenkmäler*, herausgegeben von Paul Clemen. Es handelt sich hierbei nicht um ein Überblickshaftes Denkmälerverzeichnis, sondern um einen weithin chronologisch geordneten Sammelband von insgesamt 24 Aufsätzen verschiedener Kunsthistoriker, die zur Kriegszeit in Belgien gewirkt hatten. Sowohl die *Klosterbauten der Cistercienser* als auch der Großteil der Publikationen im Rahmen des „Kunstschutzes“, hatten sich in überwiegendem Maße mit Sakralbauten des Hoch- und Spätmittelalters befasst, die sich aufgrund ihres Status als heilige Orte und der allgemeinen Konnotation mit Ruhe und Frieden, im Kontrast zu Aufruhr und Gewalt des Krieges, effizient für emotionalisierende Propaganda nutzen ließen. Dagegen bedienen die Aufsätze in *Belgische Kunstdenkmäler* eine große thematische Bandbreite von Malerei, Teppichwirkerei, Goldschmiedekunst über Bildhauerei bis hin zu Baukunst und Städtebau über viele Epochen hinweg und offenbaren das breite Spektrum kunsthistorischer Forschungen, die während der Besatzung in Belgien entstanden. Auch ob ihrer späten Veröffentlichung

⁴⁸ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 169.

ist die Anthologie kaum mehr von Kriegsrhetorik und nur unterschwellig von Propaganda geprägt. Zwar erwähnt Clemen im Vorwort, dass die niederländische Kunst⁴⁹ „mit der deutschen Kunstentwicklung wie mit der deutschen Kunstgeschichtsschreibung durch hundert Fäden unlösbar verknüpft“⁵⁰ sei, und beschwört, wie in allen vorangegangenen Publikationen mit höchstem Pathos „[...] das Verantwortungsgefühl, das die Vertreter Deutschlands in Belgien beseelte“⁵¹; in den folgenden Aufsätzen findet sich jedoch kein deutsches Anspruchsdenken, oder ein unverhohlenen frankophober Unterton. Allerdings nutzten viele der beteiligten Kunsthistoriker die Chance, lange vor Kriegsausbruch begonnene Forschungen fortzusetzen oder ihr Forschungsrepertoire zu erweitern und profitierten in diesem Vorhaben von der deutschen Besatzung Belgiens. Die fachlichen Interessen und Motive sowie die persönlichen Haltungen der Beteiligten waren vielfältig und sollen beispielhaft aufgezeigt werden.

Hugo Kehrer, der für den Sammelband den Artikel *Über die Kunst Quellin des Jüngeren* beisteuerte, beschäftigte sich während der Besatzungszeit intensiv mit der Stadtgeschichte des mittelalterlichen Antwerpens und veröffentlichte 1917 den Kunstführer *Alt-Antwerpen*.⁵² Trotz seines Soldatenstatus nutzte Kehrer, der an der Universität

⁴⁹ Übergreifend für die Niederlande und Belgien.

⁵⁰ Clemen 1923 (Anm. 3), Vorwort, 5.

⁵¹ Clemen 1923 (Anm. 3), Vorwort, 11.

⁵² Vgl. Hugo Kehrer, *Alt-Antwerpen. Eine kunsthistorische Studie*, München 1917, 7-44.

München lehrte und sich primär auf spanische Kunst spezialisiert hatte, die Stationierung in Belgien als reinen Studienexkurs und war an militärischen Aktivitäten nicht beteiligt.⁵³

Wilhelm Koehler, der als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Wien zu karolingischen Handschriften und Buchmalerei forschte, verfasste den Beitrag *Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien* und konnte somit einer Vertiefung seines Forschungsschwerpunkts nachgehen. Daneben war er mit der Inventarisierung von Manuskripten in Nordfrankreich befasst und sprach sich, in einem Gutachten aus dem Jahr 1916, in seltener Weise aktiv gegen den Kunstraub aus Archiven und Museen Nordfrankreichs durch deutsche Besatzer aus.⁵⁴

Adolph Goldschmidt war aufgrund seines Alters vom Kriegsdienst befreit, sah es jedoch als seine Pflicht, Paul Clemen bei seinen Bemühungen um den „Kunstschutz“ zu unterstützen und reiste hierzu auf eigene Initiative und Kosten nach Belgien. Zum 1923 publizierten Sammelband steuerte er den Artikel *Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts* bei. Seine übrigen Forschungen, die während des Aufenthalts entstanden und sich insbesondere mit Miniaturmalereien des Spätmittelalters auseinandersetzten, wurden nie publiziert.⁵⁵ Wilhelm Hausenstein, der sich schon vor Kriegsbeginn intensiv mit belgischen Künstlern wie Meunier und

⁵³ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 123.

⁵⁴ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 120-121.

⁵⁵ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 126-128.

Breughel auseinandergesetzt hatte, verfasste während seines Aufenthalts zahlreiche Artikel für die Zeitschrift *Belfried*, die die Geschichte Belgiens behandelte.⁵⁶ An der Publikation *Belgische Kunstdenkmäler* war er nicht beteiligt, da er 1917 seine Arbeit in Belgien aufgab und in die USA emigrierte. Hausenstein, der die Chance zur Vertiefung seiner Forschungen anfänglich wohl enthusiastisch ergriff, wurde möglicherweise durch die Erkenntnis, dass seine wissenschaftliche Arbeit für politische Zwecke instrumentalisiert wurde, zur Beendigung seiner Tätigkeit veranlasst.⁵⁷

Da während des deutschen Abzugs 1918 große Mengen der Forschungsunterlagen verloren gingen und sich die „Wiedererlangung [...] des verstreuten Materials“⁵⁸ mühsam und zeitintensiv gestaltete, kann das Zustandekommen der Publikation als Zeichen des anhaltenden Interesses an belgischer Kunst und Architektur gewertet werden. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem verheerenden Kulturgutverlust in Belgien und anderen kriegsbetroffenen Ländern durch deutsche Truppen, dem eigenen wissenschaftlichen Profit sowie der teils unrühmlichen Rolle als Verteidiger des Militarismus, statt als „Ankläger gegen die Zerstörung“⁵⁹, fand in der Nachkriegszeit dagegen kaum statt. Kunsthistoriker, die vor Kriegsbeginn internationale Beziehungen gepflegt sowie

Forschungen in Frankreich und Belgien betrieben hatten, nahmen diese häufig stillschweigend wieder auf. Eine wissenschaftliche Aufarbeitung des kunsthistorischen Wirkens während des Ersten Weltkriegs wird erst seit den 1980er-Jahren betrieben.⁶⁰

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Bildzitat aus: Kott - Claes 2018, S. 39

Abb. 2: © KHI, Bonn (Foto: Jean-Luc Ikelle-Matiba)

⁵⁶ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 119.

⁵⁷ Vgl. Kott 2006 (Anm. 5), 119-120.

⁵⁸ Clemen 1923 (Anm. 3), Vorwort, 10.

⁵⁹ Goege 1991 (Anm. 1), 166.

⁶⁰ Vgl. Kott 2017 (Anm. 29), 31.