

RICHARD HAMANN UND DER „KUNSTSCHUTZ“ DES ERSTEN WELTKRIEGES IN BELGIEN

Tanja Schmidt

Zur Person Richard Hamanns

Im Jahre 1879 wurde Richard Hamann (Abb. 1) als Heinrich Richard bei Magdeburg geboren und wuchs in „kümmerlichen äußeren Verhältnissen“ auf.¹ Er zeichnete sich durch seinen stetigen Drang nach sozialer Gerechtigkeit aus, der selbst durch die einschneidenden Ereignisse über sein Leben hinweg, nicht zu verschwinden schien.² Er schloss als „Primus omnium“ seine Schullaufbahn ab und studierte mittels eines Stipendiums der Stadt Magdeburg an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin. Nach seinem abgeschlossenen Studium mit den Schwerpunkten der Philosophie und Germanistik, erhielt Richard Hamann 1902 seinen Dokortitel der Philosophischen Fakultät.³ Darauf folgte 1905 ein weiteres Stipendium. Er wendete sich verstärkt der Kunstgeschichte zu, aufgrund einer größeren Leserschaft und besseren beruflichen Möglichkeiten. Auf die Beendigung seiner Habilitation folgte eine dreimonatige Reise durch Frankreich, bei der ihn zum ersten Mal seine Fotokamera begleitete.⁴ Richard Hamann hatte zwischen 1910 und 1913 bei seinen Reisen in Frankreich begonnen mittelalterliche Bauwerke und Plastiken fotografisch aufzunehmen und begann so eine umfassende Sammlung zusammenzustellen.⁵

¹ Jost Hermand, *Der Kunsthistoriker Richard Hamann*, Köln - Weimar - Wien 2009, 11.

² Jost Hermand, *Richard Hamann (1879-1961)*, in: Ders., *Vorbilder. Partisanenprofessoren im geteilten Deutschland*, Köln 2014, 31-55, 31.



Abb. 1: Unbekannte*r Fotograf*in, Richard Hamann während der Kunstschutz-Kampagne des Ersten Weltkriegs beim Fotografieren im Chor der Basilika St. Martin in Halle (Brabant), 1917/18, Bildarchiv Foto Marburg

1913 wurde Hamann als Professor an die Universität in Marburg berufen, nachdem er zuvor bereits Professor an der Preußischen Akademie in Posen war. Ein wirkliches Kunsthistorisches Institut in Marburg gab es vor seiner Ankunft nicht. Lediglich die Stelle eines Privatdozenten war besetzt. Ein jährlicher Etat von 300 Reichsmark standen Hamann zum Aufbau einer Seminarbibliothek und eines Lichtbilderarchivs zur Verfügung. Recht schnell brach er die akademische Etikette und bot ein Lehrangebot über seine Verpflichtungen hinaus an.⁶

³ Hermand 2009 (Anm. 1), 16ff.

⁴ Hermand 2009 (Anm. 1), 23 ff.

⁵ Ebenda, 57.

⁶ Ebenda, 49 ff.

Darunter fielen auch Veranstaltungen über Fotografie, die es zuvor an keiner anderen Universität in dieser Form gegeben hatte. Damit profilierte er sich als Pionier auf diesem Gebiet. Richard Hamann ergriff jede Möglichkeit, um sich gesamtpolitisch zu engagieren. Dabei fiel er besonders durch seinen Durchsetzungsdrang auf.⁷ Innerhalb seiner Arbeit war ihm besonders die Vermittlung der Kunstwissenschaft an breite Schichten der Bevölkerung von großer Bedeutung.⁸

In seiner politischen Haltung, die sich über die Jahrzehnte und Kriege hinweg hielt, sprach er sich stets gegen herrschaftlichen Personenkult aus. Als besonders bedeutsam stellten sich die Zwischenkriegsjahre für ihn dar. Die Anzahl an Kunstgeschichtestudierenden in Marburg war zu dieser Zeit sehr gering. Um dennoch ein größeres Publikum für seine Ideen zu mobilisieren, gründete Hamann 1921 den Marburger Verlag des Kunsthistorischen Seminars.⁹ 1928/29 wurde das *Marburger Kunsthistorische Lehr- und Forschungszentrum*, welches später in *Ernst von Hülsen-Haus* umbenannt wurde, durch Hamann und mit Hilfe des preußischen Wissenschaftsministeriums errichtet. Es beheimatete ein Museum, einen Konzertsaal, ein Archäologisches Institut, eine Präsenzbibliothek, die für alle Interessierten geöffnet war, das Kunsthistorische Seminar, sowie das Fotoarchiv. Er erbaute damit in Marburg das für lange Zeit größte Bildarchiv auf, das bereits zu diesem Zeitpunkt 25.000 Glasplattenaufnahmen besaß.¹⁰ Hinsichtlich der immer weiter verbreiteten nationalistischen Gesinnung der

Bevölkerung Marburgs, die in der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 kulminierte, wurde die Situation für Hamann prekärer. Besonders da fünfzig Prozent der Marburger Studierendenschaft Anhänger des Nationalsozialismus waren. Ihm wurde von Kollegen und Studenten unter anderem eine regimefeindliche Haltung und die Veruntreuung von staatlichen Geldern vorgeworfen.¹¹ Trotz seiner „Beurlaubung“, die nur für kurze Zeit anhielt, schaffte er es weiterhin, seine Ideen umzusetzen. Beispielsweise stellte Joseph Goebbels infolge eines Gesprächs mit Hamann 100.000 RM für den Ausbau der Fotosammlung in Marburg zur Verfügung. Hamann bewies Opportunismus im Umgang mit den Nationalsozialisten und nutzte sein weltweites Ansehen dafür.¹² Am 3. September 1957 wurde Richard Hamann emeritiert.¹³ Gegen Ende seines Lebens war er aufgrund seiner politischen Ausrichtung weder im Osten noch im Westen Deutschlands besonders angesehen. In der BRD wurde er immer stärker als „Handlanger des Kommunismus“ angesehen. Seine Ablehnung des sozialistischen Personenkultes verhinderte einen Aufstieg in der DDR.¹⁴ Dies hielt ihn keineswegs davon ab auch weiterhin an Publikationen zu arbeiten, besonders an epochenübergreifenden Bänden.¹⁵ Am 9. Januar 1961 verstarb Richard Hamann in Immenstadt im Allgäu.¹⁶ Die Bedeutung seiner Leistungen spiegelt sich in erster Linie in dem von ihm gegründeten Bildarchiv Foto Marburg, welches über 250.000 kunsthistorisch wertvolle Aufnahmen umfasste.¹⁷

⁷ Ebenda, 7 ff.

⁸ Ebenda, 67.

⁹ Ebenda, 71 ff.

¹⁰ Hermand 2014 (Anm. 2), 38.

¹¹ Hermand 2014 (Anm. 2), 40.

¹² Ebenda, 39 ff.

¹³ Ebenda, 51.

¹⁴ Ebenda, 48 ff.

¹⁵ Ebenda, 49 ff.

¹⁶ Ebenda, 55.

¹⁷ Hermand 2009 (Anm. 1), 182.





Abb. 2: Unbekannte*r Fotograf*in, Paul Clemen als Kunstschutzbeauftragter vor einer Kriegsruine, 1914-1918, LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Nachlass Paul Clemen, Brauweiler

„Kunstschutz“ im Ersten Weltkrieg und die Zerstörung von Löwen

Der Begriff des „Kunstschutzes“ wurde 1914 mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges geprägt. Während man dies dem heutzutage gebräuchlichen Begriff des „Kulturgutschutzes bei bewaffneten Konflikten“ oft gleichgesetzt, ist unter „Kunstschutz“ nicht notwendigerweise dasselbe zu verstehen. Es ist nicht nur das Schützen von Kulturgütern vor Beschädigungen, Zerstörungen oder Raub zu verstehen, vielmehr meinte der „Kunstschutz“ eine militärische Einheit, die für den Kulturgutschutz und die Denkmalpflege auf feindlichem Gebiet zuständig war oder dies zumindest nach außen hin vermittelt hat.¹⁸ Dazu zählten auch die fotografische Aufnahme der sowohl unbeschädigten als auch der zerstörten Denkmäler, die Inventarisierung, das Ausstellen wie auch die Publikation von Forschungsergebnissen. Dagegen konnte die Evakuierung von Museumsgut aus besetzten Gebieten teilweise bereits als Kunstraub oder Plünderung interpretiert werden.¹⁹ Ausschlaggebend für die Entwicklung des „Kunstschutzes“ waren die Zerstörungen von Denkmälern in Nordfrankreich und Belgien durch deutsche Truppen im Jahr 1914. Von großer Relevanz war die Bombardierung der Kathedrale von Reims und der Brand der Universitätsbibliothek in Löwen, auf den nun näher einzugehen sein wird. Der Einmarsch deutscher Truppen in das neutrale Belgien am 4. August 1914 steht am Beginn den Ersten Weltkriegs.²⁰ Dem voraus ging der bereits 1905

¹⁸ Christina Kott, *Militärischer Kunstschutz im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Institutionen, Akteure, Diskurse, Handlungsfelder*, in: Hans-Werner Langbrandtner - Esther Rahel Heyer - Florence de Peyronnet-Dryden (Hgg.), *Kulturgutschutz in Europa und im Rheinland. Franziskus Graf Wolff Metternich und der Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg*, Köln - Weimar - Wien 2021, 115-140, 119.

¹⁹ Kott 2021 (Anm. 18), 121.

²⁰ 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.

konzipierte *Schlieffen-Plan*, der eine bewusste Verletzung der Neutralität der Staaten Luxemburg, Belgien und den Niederlanden als „Notwendigkeit“ für die Verfolgung des Planes und die Konzipierung einer Westoffensive rechtfertigte.²¹ Eine belgische Stadt, die im Besonderen unter den Angriffen der deutschen Truppen litt, war Löwen. Sie wurde am 19. August 14 besetzt, sechs Tage später griff die belgische Armee die deutschen Stellungen in der Stadt an.²² Um dies zu „vergelt“ wurden 209 unschuldige Einwohner erschossen, 1081 Häuser wurden zerstört und die Universitätsbibliothek wurde in Brand gesetzt, was darauffolgend als ungewolltes, unglückliches Ereignis dargestellt wurde. Die Zerstörung Löwens, einer Stadt von kultur- und architektur-geschichtlicher Bedeutung, führte zu einer Alarmierung der Weltöffentlichkeit.²³ Im Besonderen der Brand der Bibliothek formte das Bild der Deutschen als kultur-zerstörende Nation. Es folgten weitreichende Proteste gegen die deutsche „Barbarei“. Viele Kunsthistoriker bangten um die Kulturgüter in den umkämpften Gebieten und forderten einen Schutz der beweglichen und unbeweglichen Kunstdenkmäler an der Westfront.²⁴ Dem folgte die Angliederungen einer Vielzahl der Kunstschutzbeauftragten an Armeeeoberkommandos in den Jahren 1917 und 1918. Die Haager Landkriegsordnung von 1907 bildete zwar einen völkerrechtlichen Rahmen und die Grundlage des „Kunstschutzes“, da sie die bewusste Zerstörung und Raub von feindlichen Kulturgütern

²¹ Goege 1991 (Anm. 20), 149.

²² Ebenda, 150.

²³ Ebenda, 151.

²⁴ Kott 2021 (Anm. 18), 120.

²⁵ Kott 2021 (Anm. 18), 120.

²⁶ Goege 1991 (Anm. 20), 152.

²⁷ Kott 2021 (Anm. 18), 121.

behandelt, doch beinhaltete diese keine klare Regelungen hinsichtlich speziell eingerichteter Kunstschutz-einheiten auf fremden Territorien. Hierdurch wird einerseits der progressive Charakter des militärischen „Kunstschutzes“ deutlich; zugleich tritt aber auch dessen ambivalenter Charakter hervor.²⁵ Die denkmal-pflegerischen Elemente wurden der Kriegsführung stets untergeordnet, sodass Maßnahmen je nach militärischer Lage sofort zurückgenommen werden konnten.²⁶ Das Rheinland spielte angesichts der geopolitischen Lage als Grenzgebiet nach Westen eine wichtige Rolle. Der Impuls für den „Kunstschutz“ ging vor allem von bedeutsamen Kunsthistorikern, Denkmalpflegern und Museumsdirektoren aus. Hierbei ist insbesondere Paul Clemen (**Abb. 2**) zu nennen.²⁷ Der Provinzialkonservator und Professor am Kunsthistorischen Institut Bonn wurde im Oktober 1914 zum Kunstschutzbeauftragten bei der deutschen Zivilverwaltung im Generalgouvernement Belgien ernannt.²⁸ Dass die Einrichtung des „Kunstschutzes“ nicht von vornherein geplant war, sondern vielmehr eine Reaktion auf die aufkommende Empörung war, lässt sich aus einer Aussage Paul Clemens von 1923 heraushören, da „für alle möglichen Zweige der Verwaltung in den besetzten Gebieten von langer Hand vorgedacht war“, jedoch „die Frage einer Kunstpflege in den Vorarbeiten für die Mobilmachung außer Acht gelassen wurde.“²⁹ Zum ersten Arbeitsschritt des „Kunstschutzes“ zählte die Aufnahme der Baudenkmäler und der ihnen zugefügten Schäden,

²⁸ Robert Born - Beate Störtkuhl, *Apologeten der Vernichtung oder Kunstschützer?. Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*, in: Dies. (Hgg.), *Apologeten der Vernichtung oder »Kunstschützer«?* *Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*, Köln - Weimar - Wien 2017, 9-28, 10.

²⁹ Goege 1991 (Anm. 20), 151.



woraus sich das Erarbeiten von geeigneten Schutzmaßnahmen anschloss. Anhand von Besichtigungsfahrten an der Westfront wurde der Zustand, Schadensumfang und -ursache der Bauwerke festgestellt.³⁰

Die „Kunstschutz“-Beauftragten Richard Hamann und Paul Clemen und deren Fotosammlungen

Die Fotografie brachte im Ersten Weltkrieg eine grundlegende Veränderung hinsichtlich Kriegspropaganda mit sich. Während die Zerstörungen durch Gegner bewusst inszeniert wurden, wies man auf die eigenen Schutzmaßnahmen im militärischen Konflikt hin.³¹ Die fotografische Bestandsaufnahme der durch die deutschen Truppen besetzten Gebiete gilt als ein wichtiger Teil der „Kunstschutz“-Kampagne im Ersten Weltkrieg.³² Die rasche fotografische Erfassung möglichst vieler Denkmäler in ihrem Urzustand vor einer bevorstehenden Zerstörung aufzuzeichnen, stellte dabei nur eine Absicht des „Kunstschutzes“ dar. Eine weitere Rolle spielte die wissenschaftliche Einverleibung der Kunst in den besetzten Gebieten, im vorliegenden Fall besonders Belgiens.³³ Unter dem Deckmantel des „Kunstschutzes“ bot sich für viele Kunsthistoriker die Möglichkeit des eigennützigen Forschens in den besetzten Ländern und dafür Fotografien anzufertigen, um diese auszuwerten. Paul Clemen gab in der Nachkriegszeit an, die Fotografie weder systematisch erstellt noch kommerziell genutzt,

sondern rein aus privaten Zwecken angefertigt zu haben.³⁴ Gleichzeitig wurde die Kampagne als „behördliches Unternehmen“ durchgeführt und schloss eine private Arbeit aus, was Clemen in einem Brief an Hamann deutlich machte.³⁵ Dies sollte als Rechtfertigung der immer mehr aufkommenden Kritik an den Tätigkeiten des „Kunstschutzes“ insbesondere von belgischer Seite entgegenwirken. Im Rahmen der Reparationen erhielt die Universitätsbibliothek in Löwen einen kompletten Satz der Negative.³⁶ Eine Gemeinsamkeit zwischen Richard Hamann und Paul Clemen kann in deren Eifer des Sammelns von Fotografien gesehen werden. Der rege Briefwechsel zwischen Richard Hamann und Paul Clemen in den Kriegsjahren lässt Schlüsse darüber ziehen, wie die Vereinbarungen über die „Kunstschutz“-Kampagne getroffen wurden, sowie Übersendungen von Aufnahmen Hamanns zwischen Marburg und Bonn durchgeführt wurden.³⁷ Im Mai 1917 schrieb Clemen etwa an Hamann, um dessen Mitwirken in Belgien sicherzustellen.³⁸ Unter anderem macht die Tätigkeit der beiden im „Kunstschutz“ deutlich, wie verwoben beide Institute waren. Das Kunsthistorische Institut in Bonn beherbergt heute noch eine umfangreiche Sammlung an Abzügen der „Kunstschutz“-Kampagne des Ersten Weltkriegs. Wie Clemen in einem Brief vom 11. Mai 1917 an Hamann schreibt, „war [es] sonst beabsichtigt, die Platten und das übrige Material in dem Kunsthistorischen Institut in Bonn zu deponieren.“³⁹

³⁰ Goege 1991 (Anm. 20), 154.

³¹ Born - Störckuhl 2017 (Anm. 28), 17.

³² Angela Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009, 172.

³³ Matyssek 2009 (Anm. 32), 172.

³⁴ Matyssek 2009 (Anm. 32), 177ff.

³⁵ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemen, 11.05.1917.

³⁶ Matyssek 2009 (Anm. 32), 178.

³⁷ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemen, 28.06.1916.

³⁸ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemen, 04.05.1917.

³⁹ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemen, 11.05.1917.

Einige Abzüge der Kampagne können sowohl in der Marburger als auch in der Bonner Fotografie-Sammlung gefunden werden. Beispielhaft wird hier eine Fotografie (Abb. 3) angeführt, die die zerstörte Universitätsbibliothek in Löwen zeigt. Während der Marburger Bildindex den Fotografen als unbekannt angibt,⁴⁰ wird die Fotografie in der Datenbank des Königlichen Instituts des Kulturerbes in Brüssel Richard Hamann zugeschrieben.⁴¹ Dieselbe Aufnahme findet sich ebenfalls in der Sammlung des Bonner KHI. Im Vorhaben der Denkmalinventarisierung anhand fotografischer Aufnahmen in Belgien trafen sich die Interessen Hamanns und Clemens. Vor dem Hintergrund der bereits angefertigten Fotografien Hamanns in Frankreich 1911 und der eigenen Absicht, in Belgien zu fotografieren, schloss er sich dem „Kunstschutz“ an.⁴² Ursprünglich sollte sein Mitwirken in Belgien über ein Stipendium finanziert werden. Dies war jedoch aufgrund mangelnder staatlicher Mittel nicht umsetzbar. Daraufhin einigte man sich auf eine anderweitige Form der Vergütung.⁴³ Mit dem Kriegsverlauf zu Beginn 1917, der die Arbeit der Kunsthistoriker in den besetzten Gebieten immer mehr erschwerte, schien ein weiterer Zugriff auf die Objekte und Denkmäler bald nicht mehr möglich zu sein. Paul Clemens hielt viel von der Arbeit Hamanns.⁴⁴ Jedoch gingen die Vorstellungen der beiden hinsichtlich des weiteren Umgangs mit dem Projekt in unterschiedliche Richtungen.

⁴⁰ Siehe URL:

<https://www.bildindex.de/media/obj20390761/fm197154&medium=fm197154?part=0> (letzter Zugriff 05.09.2023).

⁴¹ Siehe URL:

<https://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B019550&objnr=118156&lang=en-GB&nr=266> (letzter Zugriff 09.09.2023).



Abb. 3: Richard Hamann (zugeschr.), Die zerstörte Universitätsbibliothek in Löwen, 1918, Fotografie, 225 x 170 mm, Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn

Clemens nannte als Absicht des „Kunstschutzes“, die „Aufnahmen der deutschen Kunstwissenschaft möglichst zugänglich zu machen“. Während Hamann jedoch die Kampagne durch Zeitungsmeldungen publik machen wollte und einen Vertrieb der Bilder durch einen Verlag vorschlug, wollte Clemens die Sammlung seines Instituts

⁴² Matyssek 2009 (Anm. 32), 179.

⁴³ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemens, 20.07.1917.

⁴⁴ Matyssek 2009 (Anm. 32), 179.

unter Ausschluss der Öffentlichkeit weiter vergrößern.⁴⁵ Ein Großteil der Aufnahmen sollte von Hamann angefertigt werden, vor allem die „ganz besonders wichtige[n] und schwierige[n] Objekte [...]“. Richard Hamann arbeitete in großen Stückzahlen und erfasste dabei eine umfassende Auswahl an Aufnahmen.⁴⁶ Nach seinem Aufenthalt in Belgien von August bis Oktober 1917 konnten allein 600 Fotografien aus Tournai und 400 aus Gent gezählt werden. Seine wichtige Stellung im „Kunstschutz“ wird ebenfalls dadurch verdeutlicht, dass Richard Hamann nicht nur selbst tätig war, sondern darüber hinaus neu angestellte Fotografen anlernte. Auf der anderen Seite kam seine Arbeit nicht nur einmal ins Stocken. Es kam zu unpünktlichen und unvollständigen Lieferungen von Abzügen, doppelten Aufnahmen,⁴⁷ da eine Abgleichung der bereits fotografierten Objekte nicht stattfand. Dies ergab sich durch das nachlässige Arbeiten Hamanns, sowie seinen Unwillen, sich in einer Gruppe einzufinden.⁴⁸ Aufgrund der hohen Produktionszahlen nahm er das Fotografieren bei schlechten Licht- und Wetterbedingungen in Kauf, was dazu führte, dass Clemen zum Teil die Qualität der Aufnahmen kritisierte. In einem Schreiben vom 13. Februar 1918 schrieb er an Hamann:

Sie haben sich ja selbst überzeugen müssen, dass die verschiedenen widrigen Umstände, das schlechte Wetter und die ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse es doch verhindert haben, dass Ihre Aufnahmen eine gleichmäßig gute Qualität aufweisen.⁴⁹

⁴⁵ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemen, 11.05.1917.

⁴⁶ Matyssek 2009 (Anm. 32), 179.

⁴⁷ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemen, 11.07.1918.

⁴⁸ Matyssek 2009 (Anm. 32), 180.

⁴⁹ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemen, 13.02.1918.

Fortan forderte Clemen dazu auf, sich bei den Fotografien auf die festgelegten Bauwerke zu beschränken und auf den „Rekord der vielen Platten“ zu verzichten.⁵⁰ Clemen zielte dabei auf das Anfertigen von künstlerisch wertvollen Platten ab, die womöglich als Vorlagen seiner Publikationen dienen könnten. Dabei verwies er darauf, dass es nicht nur um „Studienmaterial für den arbeitenden Kunsthistoriker“ ginge.⁵¹ Hamann hingegen wollte möglichst viel Material erstellen.⁵² Die aufkommenden Diskrepanzen der beiden führte dazu, dass Richard Hamann zweimal versuchte, sich aus der Kampagne zurückzuziehen. Clemens Ton ihm gegenüber wurde härter. In einem Schreiben vom 18. März 1918 machte Clemen die Meinung des Geheimrates Bodenstein deutlich. Dieser sei der Auffassung, dass Hamann verpflichtet sei, sowohl die Abzüge zu liefern als auch „die aus dem Verhältnis vom vorherigen Sommer resultierenden Verpflichtungen“ zu erfüllen. Darüber hinaus habe er dem Projekt gegenüber eine moralische Verpflichtung zur Mitarbeit, da aus staatlichen Mitteln eine Unterstützung für ihn selbst und das Marburger Institut ermöglicht worden sei.⁵³ Es ist nicht klar aus welchem Grund sich Hamann zurückzog, jedoch ein Erklärungsansatz könnte in seiner wachsenden Kritik am Krieg liegen. Im April 1918 war Richard Hamann zurück in Belgien und fotografierte dort in Hal, Lüttich, Gent und Löwen. Um seine Arbeit unabhängig von Clemen durchführen zu können, wandte sich Hamann an die

⁵⁰ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemen, 13.02.1918.

⁵¹ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemen, 12.06.1918.

⁵² Matyssek 2009 (Anm. 32), 180.

⁵³ Marburg, Universitätsbibliothek Marburg, NL Hamann, Ms 1026/994-1059, Paul Clemen, 18.03.1918.



Messbildanstalt in Berlin, mit der es zu einer Kooperation in Laon kommen sollte. Die Entwicklungen des Krieges und die immer weiter in den Westen verschobene Frontlinie führte dazu, dass Hamann letztendlich doch allein fotografierte.⁵⁴ Im Rahmen der von Paul Clemen herausgegebenen Publikation *Belgische Kunstdenkmäler* sollte auch Hamann einen Beitrag verfassen. Dies wurde in der letzten Projektsitzung in Belgien im Sommer 1918 unter Abwesenheit Hamanns beschlossen. Trotz vermehrter Versuche, sich von der Publikation zu distanzieren, sagte er zu und schrieb nach Aufforderung des Ministeriums seinen Beitrag. Richard Hamann wollte nicht in Verbindung mit den propagandistischen Publikationen und Zielen Clemens stehen. Dennoch bot ihm die Kampagne die Möglichkeit der breitflächigen fotografischen Aufnahme der besetzten Gebiete wie auch eine finanzielle Unterstützung seines Instituts.⁵⁵

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: © Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 2: © LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland

Abb. 3: © KHI, Bonn (Foto: Jean-Luc Ikelle-Matiba)

⁵⁴ Matyssek 2009 (Anm. 32), 181.

⁵⁵ Matyssek 2009 (Anm. 32), 182 ff.

