

ARCHIMEDES ACHTERNA

De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog

ANNELEEN ARNOUT *

“*EN CES JOURS DE BATAILLE IL FAUT SONGER À L'ART INVINCIBLE*”¹. DEZE BOODSCHAP WERD OP 15 AUGUSTUS 1914 DOOR EEN AANTAL PROMINENTEN UIT DE CULTURELE WERELD IN HET GULDENBOEK VAN HET GENTSE MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN GENOTEERD. ELF DAGEN VOORDIEN WAS HET DUITSE LEGER BELGIË BINNENGEVALLEN. DIT WEERHIELD HET GENTSE STADSBESTUUR ER BLIJKBAAR NIET VAN HET MUSEUM OPEN TE HOUDEN. OP 16 AUGUSTUS 1914 WERD DAN TOCH BESLOTEN HET MUSEUM TE SLUITEN, NET ZOALS DAT OOK IN DE ANDERE BELGISCHE MUSEA GEBEURDE TOEN DE DUITSE LEGERS NADERDEN. HOE HET DE BELGISCHE MUSEUMWERELD DE VOLGENDE VIER JAAR VERGING, IS NOOIT EERDER BESTUDEERD. IN DE OORLOGSLITERAATUUR WAREN MUSEA TOT DUSVER EEN BLINDE VLEK EN IN DE MUSEUMHISTORIOGRAFIE WERD SLECHTS UITZONDERLIJK IETS OVER DEZE PERIODE VERMELD².

De Eerste Wereldoorlog wordt vaak beschouwd als een breukmoment, dat definitief een einde maakte aan de negentiende eeuw. In de Belgische museumhistoriografie is weinig aandacht voor dit moment. Zelfs in het merendeel van de geschiedenissen over specifieke museuminstellingen wordt slechts één zin aan de oorlogsjaren gewijd. Daarin wordt dan stellig geponeerd dat de oorlogsjaren de museumwerking ‘uiteraard’ grondig verstoorden. Soms wordt de Eerste Wereldoorlog helemaal genegeerd, alsof er in die tijd niets van belang had kunnen gebeuren³. De publicatie die in 2003 onder leiding van museumarchivaris Michèle van Kalck verscheen over de geschiedenis van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België en de licentiaatsverhandeling van Anne Vivé over het Brusselse natuurhistorisch museum vormen de enige uitzonderingen⁴. Ook in de

-
- 1 Guldenboek Museum voor Schone Kunsten der stad Gent [Museum voor Schone Kunsten (MSK) Gent].
 - 2 Dit artikel is gebaseerd op het onderzoek dat ik voor mijn masterproef verrichtte: ANNELEEN ARNOUT, *Ce fut un peu le cas d'Archimède. De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Leuven, Faculteit Letteren, KU Leuven, 2008. Dank aan Liesbet Nys voor haar opmerkingen bij het onderzoek en het schrijven van mijn masterproef en dit artikel.
 - 3 Voorbeelden van dergelijke museumgeschiedenissen: LEEN DE JONG, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Een historisch overzicht*, Antwerpen, 1983, p. 20-21; SERGE LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Museum voor Schone Kunsten Doornik*, – *Musea Nostra* 14, Brussel, 1989, p. 33-34; DIRK VAN DEN AUDENAERDE, “Het Africa museum te Tervuren. Een historisch overzicht”, in Id. (red.), *Africa museum Tervuren 1898-1998*, Tervuren, 1998, p. 15; STEVEN SUYKENS, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (1873-1945). De ontwikkeling tot een moderne culturele instelling*, Leuven, Faculteit Letteren, KU Leuven, 1999, p. 108-114; LEEN DE JONG e.a., *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810-2007*, Antwerpen, 2008.
 - 4 Omdat over het KBIN en de KMSKB in deze studies voor de oorlogsjaren grondig bronnenonderzoek werd verricht, werd ervoor gekozen het eigen bronnenonderzoek te richten op andere, nog niet eerder onderzochte musea. Voor de lotgevallen van het KBIN en de KMSKB tijdens de oorlog wordt dan ook op Van Kalck en Vivé gesteund [ANNE VIVÉ, *Du Musée d'histoire naturelle de Belgique à l'Institut royal des sciences naturelles de Belgique. Développement d'un établissement scientifique de l'État (1909-1954)*, Louvain-la-Neuve, *Faculté de Philosophie et Lettres*, UCL, 1994; MICHELE VAN KALCK e.a., *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis*, 2dln., Brussel, 2003].

internationale museumhistoriografie wordt over de Eerste Wereldoorlog heen geschaatst. Dit blijkt onder meer uit het werk van de Belgische historicus François Mairesse over de geschiedenis van het museaal project, waarin de oorlog volledig genegeerd wordt⁵. In *Le temps des musées* heeft de Franse kunsthistoricus Germain Bazin uit 1961 wel kort aandacht voor de Eerste Wereldoorlog⁶. In Groot-Brittannië is met Gaynor Kavanagh's *Museums and the First World War* in 1994 de enige studie gepubliceerd, die volledig is toegespitst op het museumwezen tijdens de Eerste Wereldoorlog⁷. Over het algemeen wordt de oorlog echter beschouwd als een periode zonder betekenis voor de museumgeschiedenis, waarin de werking alleen maar werd verstoord. Het lijkt nochtans vanzelfsprekend dat de oorlogsperiode niet losgekoppeld kan worden van wat ervoor en erna gebeurde.

Behalve in de museumgeschiedenis is er ook in de historiografie met betrekking tot de Eerste Wereldoorlog weinig of geen aandacht voor musea. De interesse in de Eerste Wereldoorlog bleef in België lange tijd beperkt⁸. In die beperkte aandacht bleef het culturele leven in bezet land volledig buiten beeld. Sinds de heropleving van het onderzoek in de jaren negentig is er ook een groeiende aandacht voor het culturele leven⁹. Vooral internationaal verschenen reeds enkele interessante studies, zoals de bundel *European culture and the Great War*, uitgegeven in 1999 onder redactie van Aviel Roshwald en Richard Stites. Sophie de Schaepdrijver gaat in haar bijdrage over België uitgebreid in op het culturele leven in bezet gebied. Musea blijven echter grotendeels buiten beeld¹⁰. Dat geldt ook voor de verschillende publicaties gewijd aan de Duitse cultuurpolitiek¹¹. Het werk van de Duitse historica Christina Kott raakte het onderwerp

5 FRANÇOIS MAIRESSE, *Le musée. Temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, 2002, p. 43-63. Zie ook : NOÉMIE DROUGUET en ANDRÉ GOB, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Parijs, 2003, p. 20-26.

6 GERMAIN BAZIN, *Le temps des musées*, Brussel, 1961, p. 265.

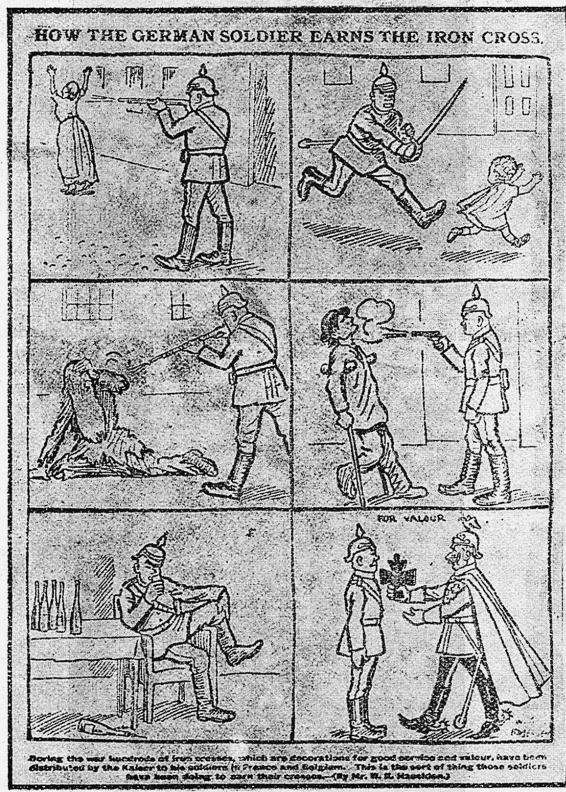
7 GAYNOR KAVANAGH, *Museums and the First World War. A social history*, Londen/New York, 1994. Ook museumspecialiste Eileen Hooper-Greenhill besteedde kort aandacht aan de Eerste Wereldoorlog in haar monografie over de ontwikkeling van de educatieve functie van musea : EILEAN HOOPER GREENHILL, *Museum and gallery education*, Leicester, 1991, p. 31-32.

8 Tot Sophie de Schaepdrijver haar *De Grootte Oorlog* bleef Pirennes studie uit 1928 het standaardwerk : HENRI PIRENNE, *La Belgique et la guerre mondiale*, Parijs/New Haven, 1928.

9 Zie : MICHAËL AMARA e.a., "Introduction. La recherche sur la Première Guerre mondiale. Un champ disciplinaire en plein développement", in SERGE JAUMAIN e.a. (red.), *Une guerre totale ? La Belgique dans la Première Guerre mondiale. Nouvelles tendances dans la recherche historique. Actes du colloque international organisé à l'ULB du 15 janvier au 17 janvier 2003*, – Archives Générales du Royaume. Études sur la Première Guerre mondiale 11, Brussel, 2005, p. 11-20; PATRICK LEFÈVRE en JEAN LORETTE (red.), *België en de Eerste Wereldoorlog. Bibliografie*, – Centrum voor Militaire Geschiedenis. Bijdragen 21, Brussel, 1987; PIERRE-ALAIN TALLIER en SVEN SOUPART, *België en de Eerste Wereldoorlog. Bibliografie 2. Werken uitgegeven van 1985 tot 2000*, – Centrum voor Militaire Geschiedenis. Bijdragen 35, Brussel, 2005.

10 AVRIEL ROSHWALD en RICHARD STITES (red.), *European culture in the great war. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*, Cambridge, 1999.

11 WOLFGANG JUSTIN MOMMSEN (red.), *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München, 1996; ULRICH TIEDAU, "Kultur durch Macht oder Macht durch Kultur.



- Spotprent met begeleidende tekst :
 “In de loop van de oorlog werden door de Duitse keizer miljoenen IJzeren Kruisen uitgereikt aan soldaten in België en Frankrijk. Ziehier de manier waarop de soldaten hun Kruis hebben verdiend”.
 (Illustratie uit *Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*, 1916, nr.19, p. 115)

van de musea in haar studie *Préserver l'art de l'ennemi* uit 2006 even aan. Haar focus lag op de Duitse cultuurpolitiek met betrekking tot het cultureel erfgoed dat zich niet in musea bevond ¹².

Dat musea in de aandacht voor het culturele leven in oorlogstijd verloren gaan, is hoogst opmerkelijk. Musea waren aan het begin van de twintigste eeuw geijkte culturele instellingen. De eerste ‘Belgische’ musea dateerden van het einde van de

Deutsche Kulturvermittler im Belgien 1914-1918”, in ROLAND BAUMANN en HUBERT ROLAND (red.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998. Carl Einstein in Brüssel. Dialoge über Grenzen*, Frankfurt e.a. 2001, p. 143- 168; ULRICH TIEDAU, “De Duitse cultuurpolitiek in België tijdens de Eerste Wereldoorlog”, in *Bijdragen tot de eigentijdse geschiedenis (BEG)*, 11(2003), p. 21-45 en het dossier Duitse cultuurpolitiek in : *BEG*, 11(2003), p. 7-100. De Duitse cultuurpolitiek in België tijdens de Eerste Wereldoorlog was het onderwerp van het proefschrift dat Tiedau aan de universiteit van Münster verdedigde. Binnenkort zou het verschijnen onder de titel *Kultur durch Macht oder Macht durch Kultur? Deutsche Kulturpolitik in Belgien, 1914-1918*.

12 CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées. 1914-1918*, Brussel e.a., 2006.

achttiende eeuw. In 1797 was door de Franse revolutionaire overheid besloten in alle departementen depots in te richten om de geconfisqueerde kunstwerken voorlopig te bewaren. Aan het begin van de negentiende eeuw waren deze departementale depots in vele gevallen gemeentelijk eigendom geworden. Zo ontstonden in Gent, Brussel en Antwerpen gemeentelijke musea, die respectievelijk in 1802, 1803 en 1817 toegankelijk werden. De negentiende eeuw betekende, net als elders, de doorbraak voor de musea. In vele steden werden musea opgericht, musea voor schone kunsten, maar ook archeologische, historische en natuurhistorische musea. Vaak werden ze beheerd door de stedelijke of nationale overheid, maar er bestonden ook private musea¹³. Tegen het begin van de twintigste eeuw was ‘het museum’ niet meer weg te denken uit het culturele leven.

De bedoeling is dan ook ‘het museum’, zowel in de context van het culturele leven in oorlogstijd, als geïntegreerd in de museumgeschiedenis, voor het voetlicht te brengen. De opzet van dit artikel is tweevoudig. In eerste instantie zal worden nagegaan in hoeverre de museale werking tijdens de Duitse bezetting kon worden doorgezet. Daarbij wordt de vraag gesteld naar de relatie met de bezettende overheid, maar ook naar de praktische problemen en de concrete bezigheden van musea. In tweede instantie zal worden gepeild naar hoe tijdens die oorlog over de functie van het museum werd gedacht en in hoeverre de vooroorlogse discussies daarbij bleven voortleven. Eerst komt de Duitse beslissing de Belgische musea te heropenen uitgebreid aan bod. Daarbij is aandacht voor de relatie tussen het Belgische museumwezen en de Duitse bezetter, voor de cultuurpolitieke achtergronden en voor het discours dat de Duitsers hanteerden. Vervolgens worden de werkzaamheden op vlak van conservatie en wetenschap beschreven, om ten slotte de publiekswerking en de museumpresentatie te schetsen. Daarbij wordt vertrokken van de basiscomponenten van de dagelijkse realiteit in het museum, maar ook van het toenmalige denken over musea : de collecties en de museumbezoekers.

I. De Duitse cultuurpolitiek en het Belgische museumwezen

Begin november 1914 werd het grootste deel van België door de Duitsers bezet, met uitzondering van het stukje achter de IJzer. De Duitse inval had het hele openbare leven ontregeld. Het culturele leven viel stil. Tijdens de eerste maanden van de oorlog sloten kunsthandelaars hun deuren, stokte de literaire productie en werden concertgebouwen, theaters en cinema’s niet langer door publiek bezocht. Vertier of ontspanning zoeken,

13 Over het ontstaan van Belgische musea : CHRISTOPHE LOIR, *L'émergence des beaux-arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*, – Études sur le 18^e siècle. Hors série 10, Brussel, 2004. Over gemeentemusea : MARINETTE BRUWIER, “Inleiding tot de geschiedenis der gemeentelijke musea”, in Id., PAUL EECKHOUT EN JULES BOSMANT, *Gemeentelijke kunstschaten. Vijftig schilderijen*, Brussel, 1960, p. 8-115.

werd in het najaar van 1914 als onvaderlands beschouwd¹⁴. Door hun sluiting in reactie op het oorlogsgeweld volgden ook musea deze trend, tot *Verwaltungschef* Maximilian von Sandt op 23 december 1914 hun heropening eiste¹⁵. Von Sandt was het hoofd van de *Zivilverwaltung*, de burgerlijke administratie. De *Zivilverwaltung* was samen met de centrale militaire organisatie, die onder leiding stond van gouverneur-generaal Moritz von Bissing, de machtigste instantie in het bezette land¹⁶.

Staatsmusea vielen ook tijdens de oorlog onder de bevoegdheid van het ministerie van Wetenschappen en Kunsten, dat dan weer onder de controle stond van de *Zivilverwaltung*. In de ministeries waren Belgische ambtenaren grotendeels op post gebleven om de dagelijkse gang van zaken te behartigen. Op provinciaal en gemeentelijk niveau gebeurde hetzelfde¹⁷. Stedelijke en provinciale musea stonden dus eveneens onder Duitse controle¹⁸. Zelfs private musea konden de Duitse dwang niet ontlopen. Het private *Musée archéologique de Namur* bijvoorbeeld moest gehoorzamen aan de bezettende macht. Volgens de Duitse overheid was het geoorloofd om in te grijpen in het eigendom van een private vereniging omdat ze de verantwoordelijkheid had te waken over “*dieses öffentlichen Interesses*”, zoals zij het museum bestempelde¹⁹.

Conservators konden weinig anders dan het Duitse gezag aanvaarden. Zoniet werd bedreigd met represaillemaatregelen. In Namen waarschuwde de lokale Duitse *Kreischef* bij weigering tot medewerking expliciet met maatregelen die “*ihrerseits unangenehm empfunden werden müssten*”²⁰. Het museum personeel kon wel ontslag nemen, maar dat betekende voor hen een verlies van inkomen. Vermoedelijk speelde ook een gevoel van morele verplichting zorg te dragen voor het erfgoed. Alphonse de Haulleville, conservator van het in 1898 opgerichte Kongomuseum, stelde het als volgt: “*(...) le souci de notre honneur professionnel nous maintient à notre poste*”²¹.

14 SOPHIE DE SCHAEPPDRIJVER, “Occupation propaganda and the idea of Belgium”, in ARIEL ROSHWALD EN RICHARD SITES, *European culture in the great war...*, p. 267- 275 en Id., “‘Deux patries’: la Belgique entre exaltation et rejet. 1914-1918”, in *BEG*, 7(2000), p. 17-49.

15 Afschrift van brief van von Sandt aan J. de la Vallée Poussin, secretaris-generaal van het Ministerie voor kunsten en wetenschappen (23 december 1914) (KMKG, *Occupation allemande*).

16 Over de Duitse verovering van België en de bezetting van 1914 tot 1916 : SOPHIE DE SCHAEPPDRIJVER, *De Grote Oorlog. Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Amsterdam, 1997, p. 99-138.

17 CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 57-76 en p. 89-98.

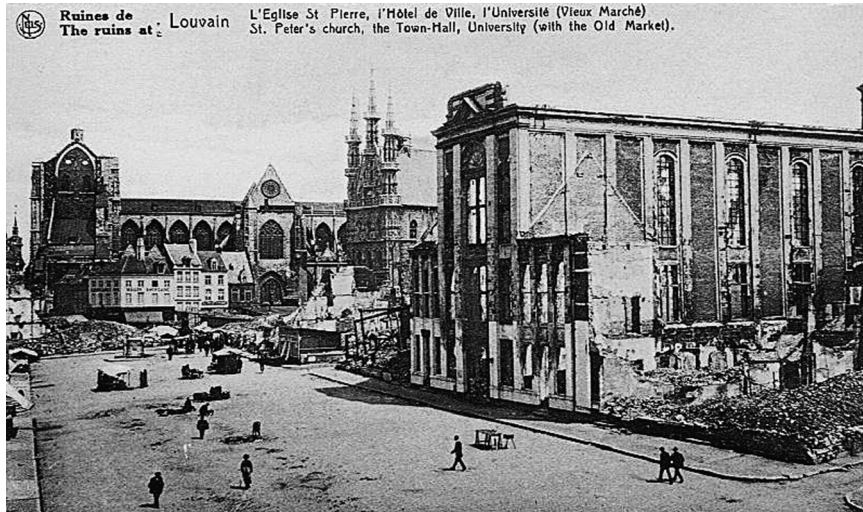
18 Zo blijkt onder meer uit het archiefmateriaal van het Sint-Janshospitaalmuseum te Brugge : Verslag buitengewone zitting CBG (24 maart 1915) en brief van het College aan de CBG (21 maart 1917) (OCMW Brugge, CBG, 373/39).

19 Brief van *Kreischef* Kranzbühler aan de burgemeester van Namen waarin kopie is opgenomen van brief van Kranzbühler aan de *Société archéologique de Namur* (2 oktober 1915) [*Musée archéologique de Namur* (MA), *Correspondance 1914-1918*].

20 Brief van Kranzbühler aan Ferdinand Courtoy (14 oktober 1915) (MA, *Correspondance 1914-1918*).

21 Brief van de Haulleville aan Renkin (30 november 1914) (KMMA, 1910-1930, *Personnel 1914-1918*).

De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog



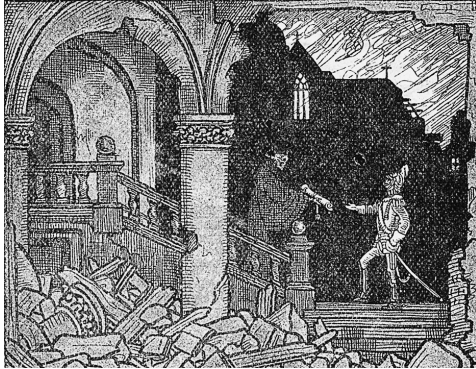
• De ruïnes van de Sint-Pieterskerk, stadhuis, universiteit en Oude Markt in Leuven, postkaart uit 1914.

Hoewel de bezetter meestal gehoorzaamd werd in de musea, bestond er wel verzet. Zo werd halsstarrig aan de Belgische tijd vastgehouden, terwijl de Duitse overheid de Centraal-Europese tijd oplegde²². In verschillende musea werden in de kelders ook allerlei spullen voor de Duitsers verstopt. Zo werd gedurende de hele oorlog in het Kongomuseum een ton telegrafische kabel verborgen, die aan het begin van de oorlog uit Duitse handen was gered²³. Tegenover de eisen van de bezetter werd een weigerachtige houding aangenomen. Maximilian von Sandts bevelschrift ter heropening van de musea werd evenmin op enthousiasme onthaald. In de verschillende musea werden tevergeefs pogingen ondernomen de *Verwaltungschef* op andere gedachten te brengen. De heropening van prestigieuze instellingen als de musea van het Jubelpark en de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst stond niet ter discussie. De musea van het Jubelpark hadden hun oorsprong in het Koninklijk Besluit van 1835 om een *Musée d'armes anciennes, d'armures, d'objets d'art et de numismatique* op te richten. De Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst gingen terug op het Gemeentelijk Museum voor Schone Kunsten te Brussel²⁴. In de loop van januari 1915 moesten ze opnieuw toegankelijk zijn voor het publiek. Voor het plaatsen

22 Zie bijvoorbeeld : brief van De Pierpont aan een collega (MA, *Correspondance 1914-1918*). Dat het een algemene bekende vorm van verzet was blijkt uit : SOPHIE DE SCHAEFDRIJVER, *De Grootte Oorlog...*, p. 119.

23 Zie : Brief van de betrokken werknemers aan de Haulleville (25 februari 1919) en nota van de Haulleville (3 maart 1921) (KMMA, 1910-1930, RVII) en bijvoorbeeld : MICHELE VAN KALCK, "Het museum tijdens de Grootte Oorlog", in Id. e.a., *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België...*, p. 214.

24 Over de geschiedenis van deze musea : HERMAN DE MEULENAERE (red.), *Liber Memorialis 1835-1985. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, Brussel, 1985; MICHELE VAN KALCK e.a., *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België...*



- Spotprent met titel 'Leuven in puin'. De begeleidende tekst luidt : "De geest van de middeleeuwen: *Waarom, twintigste eeuw, vernielt u wat de barbaarse eeuwen hebben gespaard ? De Duitse soldaat : Over die gekkenpraat gaan we ons hoofd niet breken. We moeten vooral de beschaving redden, heeft u dat begrepen ?*". (Illustratie uit *Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*, 1916, nr.19, p. 107)

van de kunstwerken mocht geen nieuw personeel worden aangenomen en werd geen bijkomend budget voorzien. Musea, met uitzondering van het Museum voor oude kunst, moesten het bij de heropening ook zonder verwarming stellen²⁵. Ook andere musea, zoals het Koninklijk natuurhistorisch museum, moesten opnieuw voor het publiek toegankelijk worden²⁶. Uit de Brusselse museumgids, die in 1917 uitgegeven werd door de Brusselse stadsarchivaris Guillaume des Marez, blijkt dat slechts enkele Brusselse musea, zoals het Museum voor Schone Kunsten van Elsene en het Chinese paviljoen, gesloten bleven²⁷.

De gedwongen heropening van de Belgische musea is een interessante kwestie. Waarom beval de Duitse overheid in heel het land de heropening van de musea? Verschillende beweegredenen lagen aan de basis van deze beslissing. De musea dwingen zich opnieuw voor publiek toegankelijk te maken, zette de Duitse bezetting en controle symbolisch in de verf. Na de eerste woelige maanden van Duitse invasie wilden de Duitsers bovendien dat het normale leven in bezet België zoveel mogelijk werd hervat²⁸. Musea konden dan niet langer gesloten blijven. Volgens Christina Kott hadden de Duitse kunsthistorici en hun onderzoek een belangrijke plaats in de overwegingen van de Duitse overheid²⁹. Om deze onderzoekers toegang te verschaffen tot het artistieke of wetenschappelijke erfgoed was het echter niet noodzakelijk de musea te openen. Belangrijker was dat de Duitsers het culturele leven wilden stimuleren, ook al ging dat ten koste van een verstandige conservatie³⁰.

25 Afschrift van brief van von Sandt aan de la Vallée Poussin (23 december 1914) (KMKG, *Occupation allemande*).

26 ANNE VIVÉ, *Du musée*, p. 97-99. Zie ook : ANNE VERSAILLES en ANNE VIVÉ, *Du musée à l'institut. 150 ans de sciences naturelles*, Brussel, 1996.

27 GUILLAUME DES MAREZ, *Les musées...*, dl. 2.

28 CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 89-90.

29 *Idem*, p. 41-54 en p. 113-196.

30 *Idem*, p. 89-90.

Het bevelschrift van Maximilian von Sandt valt dus voornamelijk te verklaren vanuit de Duitse cultuurpolitiek. De Eerste Wereldoorlog wordt wel eens als een clash van culturen beschreven³¹. Het was een botsing tussen de ‘West-Europese’ cultuur, gestoeld op de idealen van de Verlichting, en de Duitse *Kultur*, gegroeid in de Hegeliaanse traditie van het idealisme. Terwijl in de negentiende eeuw ten westen van Duitsland een debatcultuur groeide, een publieke opinie vorm kreeg en burgerzin een begrip werd, waren in Duitsland zelf *Kultur* en *Bildung* het hoogste goed. Het gebrek aan politieke en economische macht werd gecompenseerd door het cultiveren van het droombeeld van de Duitse *Kultur*, een soort nationale identiteit gevat in termen van cultuur en zelfontplooiing. In het idealistische wereldbeeld van het Duitse *Bildungsbürgertum* was cultuur dan ook superieur aan politiek. Dit betekende echter niet dat het idealisme geen politieke implicaties had. De notie van de organische eenheid die in de *Kultur* werd aangehangen, werd namelijk getransponeerd naar de politiek. Het ideaalbeeld van de samenleving, gegroeid als een organisch geheel, was daarin dominant. *Kultur* was dus, anders dan in de gebruikelijke betekenis van het begrip cultuurpolitiek, geen uitvloeisel van de politiek. Politiek was een gevolg van *Kultur*, niet van democratische besluitvorming. De bezetting van België was dan wel ongepland, dat een cultuurpolitiek centraal zou staan in bezettingstijd was vanzelfsprekend³².

In essentie was de Duitse opmars gericht tegen de dominantie van Frankrijk en de Franse cultuur in Europa. Wat zich op grote schaal in Europa manifesteerde, deed zich op kleine schaal in België voor. Niet alleen in de gemeenschappelijke Germaanse wortels, maar ook in de politieke onmacht van de Vlamingen voelden de Duitsers iets van hun eigen identiteit aan. Staatsgrenzen waren in het Duitse wereldbeeld ondergeschikt aan cultuur- en stamverwantschap. Vanuit het ideologische kader van het idealisme is de *Flamenpolitik* dan ook beter te begrijpen. Deze politiek bestond erin de Vlaamse bevolking te bevoordelen en het Vlaamse culturele leven te stimuleren. De bedoeling van deze politiek was de Vlamingen voor de Duitse zaak te winnen en hen aan de Duitse cultuur te binden. De *Flamenpolitik* kwam niet alleen voort uit strategische overwegingen met het oog op het gunstig stemmen van het neutrale Nederland, het in een Duitse invloedssfeer brengen van de Vlamingen en het verdelen van België. Vooral belangrijk was om het culturele leven aan de Franse dominantie te onttrekken³³.

31 HERMANN WALTHER VON DER DUNK, *De verdwijnende hemel. Over de cultuur van Europa in de twintigste eeuw*, Amsterdam, 2002, p. 199-249; MODRIS EKSTEINS, *Lenteriten. De Eerste Wereldoorlog en het ontstaan van de nieuwe tijd*, Antwerpen/Amsterdam, 2003, p. 9-12; WILLEM ERAUW, “De relatie tussen cultuur en politiek tegen de achtergrond van de Duitse natievorming: een inleiding”, in *BEG*, 11 (2003), p. 7-19.

32 Voor een inleiding op de achtergronden van de Duitse cultuurpolitiek, zie: WILLEM ERAUW, “De relatie tussen cultuur en politiek...”

33 Zie: WINFRIED DOLDERER, *Deutscher Imperialismus und belgischer Nationalitätenkonflikt. Die rezeption der Flamenfrage in der deutschen Öffentlichkeit und deutsch-flämische Kontakte 1890-1920*, Melsungen, 1989; SOPHIE DE SCHAEPDRIJVER, “Deux patries...”, p. 35-48; WINFRIED DOLDERER, “Der flämische Nationalismus und Deutschland zwischen den Weltkriegen”, in BURKHARD DIETZ e.a. (red.), *Griff nach dem Westen. Die “Westforschung” der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919-1960)*, dl.1, Münster, 2003, p. 109-136; WILLEM ERAUW, “De relatie tussen cultuur en politiek...”, p. 7-19.

De *Flamenpolitik* was zowel op een systematische steun aan de Vlaamse beweging gericht, als op het stimuleren van culturele uitwisseling tussen de Vlaamse en de Duitse cultuur. De Duitsers werden daarin gedreven door een missionaire drang de Duitse *Kultur* te verspreiden. De overtuiging was dat het Duitslands morele plicht was de wereld te veroveren en te bekeren met haar hoogstaande *Kultur*. Vreemde volkeren zouden pas volkomen overwonnen kunnen worden wanneer hun culturen van de Duitse *Kultur* zouden worden doordrongen. Doordringen werd verkozen boven overtuigen of beïnvloeden. Volgens de Duitse historicus – en tevens één van de voornaamste theoretici van de *Flamenpolitik* – Karl Lamprecht moesten de Duitsers zich vrij en openhartig opstellen, als een opvoeder tegenover het volk, indien ze zich in België wilden handhaven. Het wetenschappelijke en artistieke leven moest worden ontwikkeld en het erfgoed, de musea, bibliotheken en archieven moesten worden beschermd³⁴. Een cultuurpolitiek zou zich dus niet alleen richten op de ontwikkeling van een cultureel amusementsleven voor de eigen Duitse soldaten of op het verspreiden van Vlaamse kunst in Duitsland. De cultuurpolitiek moest juist de ontwikkeling van het cultuurleven van het bezette land zelf stimuleren, om haar zo uit de Franse en in de Duitse invloedssfeer te brengen³⁵.

Aangezien het stimuleren van het culturele leven één van de voornaamste doelstellingen van de cultuurpolitiek was, konden de musea onmogelijk gesloten blijven. Musea namen als bewaarplaatsen van het cultureel erfgoed in de Duitse cultuurpolitiek en propaganda sowieso een bijzondere plaats in. Door de vernielingen die de Duitsers tijdens hun gewelddadige opmars door België hadden veroorzaakt, was Duitslands reputatie als *Kulturnation* zwaar onder druk komen te staan. In de oorlogspropaganda speelde België en zijn vernield cultureel erfgoed een centrale rol. De vernieling van de oude universiteitsstad Leuven en haar universiteitsbibliotheek fungeerden voor de Entente als symbool en bewijs bij uitstek van de Duitse schuld in de oorlog³⁶. België werd in de geallieerde landen voorgesteld als het slachtoffer, wiens neutraliteit ten onrechte was geschonden. *Brave little Belgium* was voor hen de rechtvaardiging voor de betrokkenheid in de oorlog. De vernieling van het erfgoed bevestigde het beeld van de Barbaarse, ongeciviliseerde Duitsers. De Belgische kunsthistoricus Henri Kervyn de Lettenhove bijvoorbeeld beschreef de Duitsers als vandalen en verraders, die kunstwerken, die toebehoorden aan het geheel van de menselijke beschaving, vernielden³⁷.

34 WILLEM ERAUW, “De relatie tussen cultuur en politiek...”, p. 7-19; ULRICH TIEDAU, “Duitse cultuurpolitiek...”, p. 21-25; CHRISTINA KOTT, *Préserver l’art...*, p. 87-90. Over de *Flamenpolitik* zie ook : SOPHIE DE SCHAEPPRIJVER, *De Grote Oorlog...*, p. 139-172.

35 Wallonië kreeg een pendant van de *Flamenpolitik*. De Waalse volksstam vertoonde in de Duitse redenering namelijk ook Duitse trekken. Zie bv. : MARNIX BEYEN, “Ein lateinische Vorhut mit germanischen Zugen. Wallonische und deutsche Gelehrte über die germanische Komponente in der wallonischen Geschichte und Kultur (1900-1940)”, in BURKHARD DIETZ e.a. (red.), *Griff nach dem Westen...*, p. 351-382.

36 Over de wreedheid van de Duitse verovering van België zie : SOPHIE DE SCHAEPPRIJVER, *De Grote Oorlog...*, p. 67-102.

37 HENRI KERVYN DE LETTENHOVE, *La guerre et les œuvres d’art en Belgique*, Brussel/Parijs, 1917, p. 22-23.

Vanuit Duitse hoek werd getracht deze beschuldigingen te ontcrachten. België werd er voorgesteld als “*französische Ostmark*”. De Belgische neutraliteit was in Duitse ogen onbestaande en werd dus niet geschonden³⁸. Het waren echter vooral de beschuldigingen van barbarij omwille van de culturele vernielingen die hevige reacties uitlokten. Dat blijkt onder meer uit *An die Kulturwelt*, een manifest ondertekend door drieënnegentig Duitse geleerden. Zij stelden dat culturele en artistieke rijkdom moest worden beschermd, maar dat dit niet ten koste kon gaan van de Duitse overwinning of van het leven van ook maar één Duitse soldaat³⁹. De algemene strategie was echter de schuld bij de andere te leggen. Zo werd door de Duitse kunsthistoricus Paul Clemen betoogd dat de vernielde bouwwerken door de geallieerden gebruikt waren voor militaire doeleinden. Dat gaf de Duitsers het recht ze te bombarderen⁴⁰.

Deze beschuldigingen verklaren waarom een specifieke politiek met betrekking tot het cultureel erfgoed moest worden ontwikkeld. Deze bestond uit diverse facetten. De reputatie van Duitsland als *Kulturnation*, die zorg droeg voor het erfgoed, moest door eigen propaganda worden hersteld. Dat Moritz von Bissing zich uitgebreid liet fotograferen in het Museum voor oude kunst was duidelijk een propagandastunt⁴¹. Hoe kon iemand die als een ware kunstminnaar het staatsmuseum voor schone kunsten bezocht immers tegelijkertijd een vandaal zijn? De Duitsers zouden daarnaast niet nalaten het accent te leggen op het voortduren van de Belgisch-Duitse culturele dialoog zoals die voor de oorlog had bestaan. Duitse kunsthistorici werden in musea, archieven en bibliotheken inderdaad eerder als wetenschappers dan als bezetters ontvangen en kregen er een even hartelijk welkom als voor de oorlog⁴². Dat niet alle vriendschappelijke contacten tijdens de oorlog werden opgeblazen, blijkt ook uit de briefwisseling tussen Jean Capart, secretaris van de musea van het Jubelpark en zijn Duitse collega's. De toon in hun correspondentie was nog steeds hartelijk en warm⁴³. Museumbestuurder van de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst, Hippolyte Fierens-Gevaert, benadrukte na de oorlog dat bibliotheken en musea plaatsen van ontmoeting waren geweest voor Duitse en Belgische wetenschappers⁴⁴. Uiteraard verliep niet alles

38 SOPHIE DE SCHAEPRIVER, *De Grootte Oorlog...*, p. 139-143; ULRICH TIEDAU, “Duitse cultuurpolitiek...”, p. 21-45; CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 41-45, p.87-90.

39 CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 46-54.

40 PAUL CLEMEN e.a., *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplatzen und über die Deutschen und Österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung*, Leipzig, 1919. Zie ook : CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 41-54.

41 MICHÈLE VAN KALCK, “Het museum...”, p. 212; CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 94.

42 Over Duitse wetenschappers in bezet België : CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 126-133. Over de Duitse literaire kolonie, zie : HUBERT ROLAND, *Die Deutsche literarische “Kriegskolonie” in Belgien, 1914-1918. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-belgischen Literaturbeziehungen 1900-1920*, – Série II - Gallo-Germanica 26, Bern e.a., 1999.

43 Brieven van Capart aan von Falck (24 juli 1915) en A. Erman aan Capart (30 juli 1915) (KMKG, *Jean Capart*).

44 CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 132.

probleemloos en bestonden er ook spanningen met de Duitse historici en kunsthistorici die de musea onder bescherming van de bezettende macht bezochten. De contacten van Capart met Friedrich Wilhelm von Bissing, een collega uit München en zoon van de gouverneur-generaal, waren bijvoorbeeld minder vanzelfsprekend⁴⁵. De Belgische museummedewerkers vertoonden bovendien niet altijd evenveel bereidwilligheid om mee te werken met Duitse wetenschappers. In het Kongomuseum ontstonden bijvoorbeeld strubbelingen rond het ter beschikking stellen van fotografische registers⁴⁶. Henri Kervyn de Lettenhove getuigde dat de Belgen zich verraden voelden door de Duitse kunsthistorici⁴⁷.

In de propaganda de – al dan niet reële – vriendschappelijke contacten benadrukken tussen Duitse en Belgische wetenschappers was uiteraard niet voldoende. Door de uitbouw van een effectieve culturele politiek ter bescherming van het erfgoed werd het mogelijk de beschuldigingen definitief te weerleggen. Opmerkelijk is dat het initiatief hiertoe uit de Duitse museumwereld kwam, in het bijzonder van Wilhelm von Bode, conservator van het Berlijnse Wilhelm Friedrich Museum. Hij vond het een plicht in te staan voor de bewaring van het cultureel erfgoed, ook al was het dat van de vijand. Met de idee dat België of Vlaanderen in het Duitse Rijk zou worden opgenomen, riep Bode er dan ook toe op het erfgoed ter plekke te bewaren. Hij had onder de kunsthistorici ook tegenstanders. Zij waren er juist voorstander van het bezette land leeg te plunderen. De Duitse *Verwaltung* volgde Bode. Er werd een inspecteur van monumenten aangesteld en binnen de *Zivilverwaltung* werd een *Kunstreferaat* opgericht, een vage organisatie die zich moest bezighouden met de materiële problemen van musea. Gerhard Bersu, medeauteur van Paul Clemens' apologie inzake de vernielingen, stond aan het hoofd ervan. Tenslotte werd in 1915 een Duits congres over de conservatie van monumenten en kunstwerken gehouden⁴⁸.

De aandacht voor het erfgoed was reeds in december 1914 gebleken uit het bevel tot heropening van alle staatsmusea. In zijn bevelschrift motiveerde Maximilian von Sandt zijn beslissing om de musea voor publiek toegankelijk te maken niet met motieven van cultuurpolitiek en propaganda. Zijn discours was als volgt: “*Der Bevölkerung und den deutschen Truppen die Gelegenheit zur Bildung durch die Museen nicht zu entziehen so ersuche ich, die von dem Herrn Generalgouverneur befehlene Wiederöffnung in nachfolgender Weise zuzuführen*”⁴⁹. De *Verwaltungschef* maakte hier bewust gebruik van het argument dat het onderricht dat de musea te bieden hadden het publiek niet

45 Brief van Capart aan Van Overloop (13 september 1915) (KMKG, *Occupation allemande*).

46 Verslag de Haulleville aan Franck (12 december 1918) (KMMA, 1910-1930, RVII).

47 HENRI KERVYN DE LETTENHOVE, *La guerre et les œuvres d'art...*, p. 22-23.

48 CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 57-76 en p. 89-98.

49 Afschrift van brief van von Sandt aan J. de la Vallée Poussin (23 december 1914) (KMKG, *Occupation allemande*).

mocht worden ontzegd. Ook dit valt te kaderen in de ruimere politiek die de Duitsers in bezet België wilden voeren. Had Karl Lamprecht niet gezegd dat de bezetter zich als een opvoeder ten aanzien van het Belgische volk moest opstellen om hen voor de Duitse zaak te winnen? De idee dat musea voor de opvoeding van het algemeen publiek moesten dienen, was niet verrassend. Eigenlijk maakte von Sandt gebruik van de bestaande discussies in de museumwereld tussen de voorstanders van de musea als publieksgerichte instellingen en de voorstanders van de musea als wetenschappelijke instellingen.

Sinds hun oprichting aan het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw was met moderne musea een ideaal van volksoopvoeding verbonden. De nieuwe publieke tempels van de burgerij moesten bijdragen tot de beïnvloeding van het gedrag en de moraliteit van het ‘plebs’. Zo was dat ook in België, maar het ideaal van volksonderricht bleef lang een loze term. Musea bleven elitaire instellingen waar gegoede burgers kunst en wetenschap kwamen bewonderen, waar kunstenaars in opleiding hun vak kwamen leren en geleerden onderzoek deden. Het ongeschoolde publiek was slechts op beperkte tijden welkom. In de tweede helft van de negentiende eeuw groeide de kritiek op de bestaande musea en rond de eeuwwisseling kende de discussie een hoogtepunt⁵⁰. In hun ontevredenheid met de Belgische musea werden critici geïnspireerd door voorbeelden uit het buitenland. Vooral in de Angelsaksische wereld waren de musea zeer sterk op de publieksfunctie gericht⁵¹. Volgens critici moesten Belgische musea eveneens meer aandacht hebben voor het gewone volk. Zij hoorden op een efficiënte manier bij te dragen tot de intellectuele, artistieke en morele verheffing van het ongeschoolde publiek. De overtuiging dat de publiekseducatie in musea de prioriteit moest worden, groeide steeds sterker. Anderen, zoals Gustave Gilson, conservator van het Brussels natuurhistorisch museum, waren er echter van overtuigd dat het museum in eerste instantie een wetenschappelijke instelling hoorde te zijn, waar onderzoek centraal stond. De discussie was aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog nog niet afgerond⁵².

Op het eerste gezicht lijken de Duitsers zich resoluut als voorstanders van het museum als educatieve instelling te hebben geprofileerd. Opmerkelijk is dat deze houding, behalve

50 FRANÇOIS MAIRESSE, *Le musée*, p. 43-45; CHRISTOPHE LOIR, *L'émergence des beaux-arts en Belgique...*, p. 104 en p. 182-185; ELEONORA SASKIA BERGVELT, “De Britse parlementaire enquête uit 1853. De modernisering van de National Gallery in Londen”, in ELEONORA SASKIA BERGVELT, DEBORA MEIJERS en MIEKE RIJNDERS (red.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle, 2005, p. 330-332; LIESBET NYS, “Paleizen van het volk. Stemmen voor de democratisering van het museumbezoek in België (1860-1914)”, in *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden / Low Countries Historical Review*, 122 (2007), p. 38-40.

51 Zie : GERMAIN BAZIN, *Le temps des musées...*, p. 232-233, p. 247 en p. 267-269; EILEAN HOOPER-GREENHILL, *Museum and gallery education...*, p. 9-35; FRANÇOIS MAIRESSE, *Le musée...*, p. 53-59.

52 GUSTAVE GILSON, *Le musée d'histoire naturelle...*; FRANÇOIS MAIRESSE, *Le musée...*, p. 43-51; LIESBET NYS, “Paleizen van het volk...”, p. 38-64.



- **Museumbestuurder Hippolyte Fierens-Gevaert redde de kunstwerken die de Duitsers via Brussel uit Noord-Frankrijk naar Duitsland wilden smokkelen. De werken werden tijdelijk opgeslagen in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.
(Foto Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium)**

in het bevelschrift van Maximilian von Sandt, zelden expliciet door kunsthistorici werd verdedigd. Het gilde der kunsthistorici deed wel haar zegje over de politiek ter bescherming van het erfgoed – het initiatief kwam zelfs uit die hoek met Wilhelm von Bode op kop. Verschillende belangrijke posten in de administratie werden door kunsthistorici ingenomen, zoals dat het geval was met Gerhard Bersu in het *Kunstreferaat*. Ook figuren als Friedrich Wilhelm von Bissing hadden vermoedelijk relatief veel invloed bij de hogere machten in bezet gebied. Over wat er met de musea moest gebeuren, bleef het echter opvallend stil⁵³.

De standpunten van de Duitse overheid blijken uit haar besluitvorming en haar briefwisseling met de musea. Maximilian von Sandt zette eind 1914 de toon. Hij pleitte voor toegankelijke musea, waar soldaten en gewone burgers onderricht konden worden. De Belgische musea zelf waren nogal weigerachtig bij het heropenen van de musea. De situatie was echter complexer. De Duitsers toonden ondanks hun nadruk op de toegankelijkheid van musea wel een bezorgdheid ten aanzien van de collecties en de Belgische musea waren uiteraard niet helemaal blind voor hun publiek. De spanning tussen de gerichtheid op de collectie en wetenschap enerzijds en het museum als publieksgerichte instelling anderzijds zal in wat volgt verder worden uitgewerkt.

53 Zie : CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 113-196.

II. Beschermen en onderzoeken

Toen de oorlog uitbrak, sloten nagenoeg alle Belgische musea hun deuren en werden de collecties in veiligheid gebracht tot de storm zou gaan liggen⁵⁴. De sterke gerichtheid van museumfunctionarissen op de veiligheid van de collecties was in de eerste maanden van de oorlog niet onbegrijpelijk. Heel wat steden en monumenten werden tijdens de Duitse opmars vernield. In Namen bevond het archeologisch museum zich bijvoorbeeld op minder dan honderd meter van het Wapenplein, dat te midden van het eerste oorlogsgeweld volledig in vlammen was opgegaan. Merkwaardig genoeg kwamen de collecties, op traditionele manier met matrassen en planken beschermd, ongeschonden uit de oorlog⁵⁵.

In andere musea werden collecties zoveel mogelijk in de kelders ondergebracht. Toen op 20 augustus 1914 een groep Duitse soldaten de museumzalen van de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst binnenviel, waren die helemaal leeg. De Duitsers eisten de laatste uitgave van de inventaris en brachten een bezoek aan de kelderverdieping om te controleren of er kunstwerken naar het buitenland waren weggezonden⁵⁶. Ook elders vielen Duitse troepen de museumgebouwen binnen. Hoewel in de naoorlogse rapporten vaak de nadruk wordt gelegd op de Duitse gewelddadigheid, wordt wel erkend dat de Duitse officieren bereid waren afspraken te maken over de veiligheid van de verschillende musea. Het is aannemelijk dat behalve een bezorgdheid over de collecties, de wens controle over de musea te krijgen een belangrijke rol speelde in de Duitse overwegingen⁵⁷.

De bezorgdheid om de veiligheid bleef de hele oorlog door bestaan. In het *Etappengebied*, het gebied dat tussenin de frontzone en de rest van het bezette gebied lag als een soort buffer, bestond een blijvende angst voor bombardementen. Het Gentse Museum voor Schone Kunsten liep in het bijzonder gevaar om hierdoor te worden getroffen omdat het verscholen lag tussen de bomen. Een park bood de mogelijkheid militaire depots te

54 “Verhaal over wat er gebeurde nopens het Memlincs museum gedurende de Duitse bezetting” (27 november 1919) (OCMW Brugge, *CBG*, 373/39); Verslag Capart aan Van Overloop (KMKG, *WOI*); Verslag vergadering 10 november 1914 [*Musée d’antiquités Namur, Société archéologique (SA), Séances du conseil d’administration*]; JOS CASIER, *Le musée des beaux-arts de Gand. Notice historique*, Gent, 1922; MICHÈLE VAN KALCK, “Het museum...”, p. 212 en STEVEN SUYKENS, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen...*, p. 109.

55 Verslag van de vergadering (10 november 1914) (*Musée d’antiquités Namur, SA, Séances du conseil d’administration*). De vernielingen in Namen werden zelfs in een Duitse publicatie toegegeven : *Namur. Vor und im Weltkrieg. Herausgegeben von der Kaiserlichen Fortification Namur. Mit abbildungen und Plänen*, München, 1918, p. 61-88.

56 MICHÈLE VAN KALCK, “Het museum...”, p. 212; CHRISTINA KOTT, *Préserver l’art...*, p. 92-98.

57 Zie : Verslag van Capart aan Van Overloop (KMKG, *WOI*); Brief van Kranzbühler aan de Naamse burgemeester waarin een kopie is opgenomen van een brief van diezelfde Kranzbühler aan de *Société archéologique* (2 oktober 1915) (MA, *Correspondance 1914-1918*); Verslag van de Haulleville aan Franck (19 december 1919) (KMMA, 1910-1930, *Occupation allemande*).

verbergen. Dit vormde geregeld een argument in discussies over het al dan niet elders in veiligheid brengen van de collecties⁵⁸. Ook in Brugge werd een dergelijke discussie gevoerd. In het Sint-Janshospitaalmuseum werd herhaaldelijk besloten het museum omwille van oorlogsgevaaren te sluiten⁵⁹. In het *Okkupationsgebiet*, het eigenlijk bezette gebied, nam de bezorgdheid om veiligheid de vorm aan van angst voor plunderingen en diefstal. Zowel in de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst als in de musea van het Jubelpark werden enkele weinig waardevolle kunstwerken gestolen⁶⁰. De bewaking van de tentoonstellingsruimten werd overal prioriteit. In Antwerpen vroeg de bestuurscommissie van het Museum voor Schone Kunsten bijvoorbeeld zelfs om bijkomende beveiliging⁶¹.

In de discussies over de veiligheid was de bezetter een belangrijke gesprekspartner. Hoewel ze zich tijdens de oorlog steeds had verzet tegen het overbrengen van kunstwerken naar een andere stad of naar het buitenland, stuurde de Duitse overheid aan het einde van de oorlog toch aan op verhuizen. In 1918 werd bijvoorbeeld in Gent door het activistisch college onder leiding van burgemeester Franz Künzer voorgesteld de meest waardevolle kunstwerken van het Museum voor Schone Kunsten in Nederland in veiligheid te brengen. Na veel protest liet men het plan uiteindelijk varen en werd door het stadsbestuur ingestemd met het voorstel om de meest kostbare kunstwerken in de crypte van de Sint-Baafsabdij onder te brengen⁶².

In het gebied rond de frontstreek drong de Duitse overheid er op aan alle waardevol mobiel erfgoed te evacueren en veilig in Brussel onder te brengen. Zo gebeurde ook in Brugge. De Commissie voor Burgerlijke Godshuizen vertrouwde de Duitse plannen niet en verkoos het erfgoed ter plekke te beschermen. Uiteindelijk stemde de Duitse overheid hierin toe, op voorwaarde dat ze een (Duitse) deskundige mocht sturen om de beschermingswerken te inspecteren⁶³. De vrees van de commissie dat de Duitse overheid de kunstwerken naar Brussel wilde overbrengen om ze vandaar naar Duitsland mee te voeren, was mogelijk niet ongegrond.

58 Verslagen van de zittingen 17 oktober 1916, 9 oktober 1918 en 29 oktober 1918 (MSK, Commissieverslagen 1881-1921); STAD GENT, "Museum van schone kunsten 1918-1919", p. 893-901; JOS CASIER, *Le musée des beaux-arts...*, p. 30.

59 Verslag van de buitengewone zitting 14 juli 1915; Ontwerp buitengewone zitting 22 juli 1915; Brief van het stadsbestuur aan de CBG (27 juli 1915); Verslag van de zitting CBG 12 februari 1917 (OCMW Brugge, CBG, 373/39).

60 Brief van bewaker Jules Bonheur aan Capart (19 november 1918) (KMKG, *Occupation allemande*).

61 STEVEN SUYKENS, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen...*, p. 110.

62 Verslagen van de zittingen 9 oktober 1918 en 29 oktober 1918 (MSK, *Commissieverslagen 1881-1921*); STAD GENT, "Museum van schone kunsten 1918 en 1919", p. 893-901; JOS CASIER, *Le musée des beaux-arts...*, p. 29-31.

63 Proces-verbaal vergadering CBG (6 maart 1917); Brief Tulpinck aan CBG (22 oktober 1917); Verhaal over het museum tijdens de Duitse bezetting (27 november 1919) (OCMW Brugge, CBG, 373/39); Brieven van CBG aan stadsbestuur; de *Kommandantur* aan Tulpinck (20 juli 1918) en Tulpinck aan CBG (7 augustus 1918) (OCMW Brugge, CBG, 40).

De Duitse overheid had tijdens de oorlog in België nergens musea geplunderd. Plunderen was niet alleen onverstandig wilden de Duitsers hun reputatie als *Kulturnation* hersteld zien. Het paste ook niet binnen de algemene cultuurpolitiek gericht op het stimuleren van het culturele leven en van de toenadering tussen de Belgisch-Vlaamse en Duitse cultuur. Toen de nederlaag naderde, kregen de voorstanders van plundering echter meer invloed. In Noord-Frankrijk bijvoorbeeld hadden de Duitsers een reeks kunstwerken meegesmokkeld met de bedoeling ze te gebruiken tijdens de vredesonderhandelingen. De kunstwerken werden evenwel in Brussel onderschept ⁶⁴.

In de Belgische musea werden niet alleen maatregelen genomen ter bescherming van de collecties tegen allerhande oorlogsgevaren. De bekommernis om de conservatie van de collecties en de bezorgdheid om de goede kwaliteit van de bewaarplaatsen en tentoonstellingsruimten, zoals die voorheen bestond, werd tijdens de oorlog nog versterkt. Het op verantwoorde manier bewaren van de collecties werd immers door de oorlogsomstandigheden bemoeilijkt. In Brugge was de Commissie voor Burgerlijke Godshuizen bezorgd om de wisselende bewaaromstandigheden van de verzameling. Telkens de Duitse overheid de opening van het museum eiste, moest de collectie van het Sint-Janshospitaal uit de kelders worden gehaald. Om dit voortdurend verplaatsen een halt toe te roepen, werd besloten de tentoonstellingsruimte te beschermen door planken, matrassen en zandzakjes ⁶⁵. Ook in de musea van het Jubelpark bleef het nemen van maatregelen ter conservatie van de museumobjecten de normale gang van zaken. Dit blijkt onder meer uit een opmerking van Jean Capart over één van zijn medewerkers. Capart stelde dat die medewerker de plicht had alle conservatieproblemen meteen te melden, opdat hij daar op tijd maatregelen tegenover kon stellen ⁶⁶.

De slechte staat waarin vele museumgebouwen zich bevonden, was al voor de oorlog een probleem. In de tentoonstellingsruimten in het Jubelpark sijpelde de regen via de lichtkoepels binnen. Lekkende buizen veroorzaakten eveneens waterschade en in de winter sneeuwde het binnen. De lokalen waren dermate vochtig dat de planken vloeren krom trokken. Ook de bouwvallige staat van de gebouwen bedreigde de collecties. Zo meldde Eugène Van Overloop, hoofdconservator van de musea van het Jubelpark, in een brief aan het ministerie op 21 mei 1918 : “Niet later dan vandaag is een stuk zoldering op eene toonkas gevallen” ⁶⁷. Behalve de tentoonstellingszalen waren ook de kelders vaak vochtig. In het Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen moest geregeld een aantal kunstwerken uit de bomkelders worden gehaald, omdat ze aangetast waren door schimmel ⁶⁸.

⁶⁴ MICHÈLE VAN KALCK, “Het museum...”, p. 221-222.

⁶⁵ Ontwerp buitengewone zitting CBG 22 juli 1915; Brief van Salmen aan de CBG (27 juli 1915); Verslag van de zitting CBG 12 februari 1917 en verhaal over het museum (27 november 1919) (OCMW Brugge, CBG, 373/39).

⁶⁶ Brief van Capart aan Van Overloop (29 juni 1918) (KMKG, *Jean Capart*, Briefwisseling).

⁶⁷ Brief Van Overloop aan het ministerie voor Wetenschappen en Kunsten (21 mei 1918) (KMKG, *Oude dossiers directie*).

⁶⁸ STEVEN SUYKENS, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen...*, p. 111-112.

Niet de vochtigheid, maar het gebrek aan steenkool vormde echter het grootste gevaar voor de collecties. Al tijdens de eerste winter moest het merendeel van de Brusselse musea het zonder verwarming stellen. Naarmate de oorlog bleef duren, werd het steenkoolgebrek steeds problematischer en dat ging gepaard met een groeiende bezorgdheid om de collecties⁶⁹. In het Kongomuseum ergerde Alphonse de Haulleville zich aan de weinig behulpzame houding die de Duitse overheid bij de steenkoolproblemen aannam. Hij benadrukte keer op keer het gevaar dat de ‘kostbare’ collecties liepen. Bovendien, zo betoogde hij, moest de wetenschappelijke werking van het museum worden gegarandeerd. Hij beweerde zich genoodzaakt te zien het museum vier dagen per week te sluiten voor het publiek, indien er geen steenkool werd geleverd⁷⁰. In 1917 deed hij er nog een schepje bovenop toen hij de gouverneur-generaal liet weten dat hij het museum helemaal moest sluiten voor het publiek, omwille van een volkomen gebrek aan steenkool. Hij vond het onverantwoord zijn personeel in onverwarmde ruimtes te laten werken⁷¹. Het dreigement van de Haulleville om het museum te sluiten was de ultieme poging om de Duitse overheid tot actie te overreden. Dat de Duitsers er bleven op aandringen het museum geopend te houden, toont het belang dat ze hechtten aan de toegankelijkheid van de collecties.

De Duitse overheid was dus niet altijd even consequent in het uitvoeren van haar beschermingspolitiek ten aanzien van het cultureel erfgoed. Ze plaatste haar eigen belang boven de conservatie van de collecties. In de grote musea werden bijvoorbeeld ook regelmatig zalen opgeëist voor het Duitse leger. Zo bevond zich tijdens de eerste maanden van de oorlog een kampement Duitse soldaten in de zalen van de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst en deelde het Gentse Museum voor Schone Kunsten zijn kelders met de farmaceutische dienst van het Duitse leger⁷². Deze Duitse aanwezigheid in de nabije omgeving van de verzamelingen scherpte de aandacht van de museumstaf voor de collecties aan. Dit bleek duidelijk in de musea van het Jubelpark. Daar werd op 16 september 1914 een depot van auto's geïnstalleerd, vlak naast de lokalen van het museum. Eugène Van Overloop en Jean Capart wezen de Duitse overheid herhaaldelijk op het gevaar dat het depot voor de collecties betekende. Maximilian von Sandt stemde in met het in veiligheid brengen van collecties, maar het

69 Dit blijkt onder meer uit: verslag van Capart aan Van Overloop (KMKG, *WOI*); Afschrift van brief van Sandt aan de la Vallée Poussin (23 december 1914) (KMKG, *Occupation allemande*); ANNE VIVE, *Du Musée royale d'histoire naturelle*, p. 97.

70 Bijvoorbeeld: Brieven van de Haulleville aan de gouverneur-generaal (22 november 1916) en aan Brückner (18 december 1916); Nota van de Haulleville over de “steenkoolcrisis” (3 april 1917); Brief van de Haulleville aan Brückner (18 juni 1917 en 4 augustus 1917) (KMMA, *1910-1930, Comptabilité*, E 17/261).

71 Brief de Haulleville aan von Falkenhausen (14 november 1917) (KMMA, *1910-1930, Comptabilité*, E 17/261).

72 STAD GENT, “Het museum van schone kunsten 1914...”, p. 485-490; MICHELE VAN KALCK, “Het museum...”, p. 212.



- De oriëntalist Jean Capart, conservator van de afdeling Egyptologie en secretaris van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, bleef tijdens de oorlog goede contacten onderhouden met Duitse collega's. Hij werd in 1925 hoofdconservator en verwierf tijdens het interbellum vooral bekendheid als Egyptoloog. (Foto internet globalegyptianmuseum.org)

depot bleef er ⁷³. Begin 1918 werd het *Autokraftwagenpark* uitgebreid. Vooral de opslag van blikken brandstof in de nabijheid van de collecties zorgden voor onrust. Caparts verzoek die kisten weg te halen, bleef wekenlang zonder antwoord. Uiteindelijk werd beslist de meest kostbare stukken van de collecties op kosten van de musea zelf naar de andere kant van het Jubelpark te verhuizen ⁷⁴.

Naast deze beschermingsactiviteiten liepen bepaalde 'oude' conservatieactiviteiten, die ook in vreedstijd werden ondernomen, nog steeds door. Collecties werden schoongemaakt en behandeld tegen hydrologische schommelingen. In het archief van het Kongomuseum zijn bijvoorbeeld heel wat rekeningen terug te vinden voor het weken en ontvetten van skeletten en dierenkoppen ⁷⁵. Door de schaarste aan producten was het nemen van conservatiemaatregelen evenwel niet altijd evident. In

⁷³ Brief van Capart aan Ernest Verlant, directeur van het Bestuur der Schone Kunsten (21 augustus 1914) (ARA, T004/01, 85A); Brieven van Capart aan Friedrich Wilhelm von Bissing (10 september 1915) en van Van Overloop aan de la Vallée Poussin (15 september 1915) (KMG, *Occupation allemande*); Verslag van Capart aan Van Overloop (KMG, WOJ) en "Nos musées pendant la guerre", in *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire. Parc du Cinquantenaire*, 1 (1929), p. 3-4.

⁷⁴ Afschrift van brief van Schaible, de *Verwaltungschef* voor Vlaanderen, aan Capart (7 augustus 1918); Brieven van Capart aan Schaible (17 augustus 1918); Brieven van Van Overloop aan Isabelle Errara, wetenschappelijk medewerkster; Brieven van Van Overloop aan Bersu (2 september 1918); Brieven van Schaible aan Capart (12 september 1918); Verslag van Capart aan Van Overloop (KMG, *Occupation allemande*); "Nos musées pendant la guerre...", p. 4.

⁷⁵ Zie de mappen met betrekking tot de begroting: KMMA, 1910-1930, *Comptabilité*, E17/26III, E 16/26III en E15/26III.

de kunstmusea bleef het niet bij conserveringsmaatregelen. Er werd ook een beperkt aantal kunstwerken gerestaureerd⁷⁶. Het Brusselse restauratieatelier van Paul Buéso restaureerde tijdens de oorlog verscheidene schilderijen voor de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst⁷⁷. De rekening werd niet altijd op tijd betaald. Soms gebeurden de restauraties ook zonder toestemming van het verantwoordelijke ministerie. In musea bestond dus een sterke bekommernis om de conservatie van de collecties.

De sterke gerichtheid op de collecties hield in de meeste musea niet enkel verband met een beschermreflex. Men was van oordeel dat de wetenschappelijke werking moest worden gegarandeerd. In de museumhistoriografie wordt er gemakkelijk van uitgegaan dat de Eerste Wereldoorlog een moment van verstoorde werking was. Het archiefmateriaal uit deze periode lijkt echter een andere richting uit te wijzen. De bezettingstijd lijkt juist een moment van versterkte wetenschappelijke werking te zijn geweest. Zo schreef Joseph Destrée, conservator in de musea van het Jubelpark, na de oorlog: “*le conservateur de la Section ... pouvait continuer les travaux prévus par le règlement : classement des objets, accroissements, rédaction et révision des inventaires, catalogues, guides et inscriptions – et s’occuper de questions intéressant l’avenir de la Section : projets d’acquisitions nouvelles, extension dans de nouveaux locaux, réorganisation de l’atelier de moulages etc.*”⁷⁸. Opmerkelijk is hoe in naoorlogse verslagen de nadruk werd gelegd op het voorzetten van het wetenschappelijk werk. Aangezien het gaat om naoorlogse rapporten, moet er rekening mee worden gehouden dat de conservators de moed van het personeel tegenover de minister wilden benadrukken⁷⁹. Dit neemt niet weg dat het wetenschappelijk werk verder werd gezet en dat er veel belang aan werd gehecht. Deze nadruk op het onderzoek was vooral terug te vinden in de staatsmusea en minder in de kleinere musea. De beschermreflex en de daaruit volgende gerichtheid op de collecties was echter overall even groot.

Een van de meest prioritaire taken van een wetenschappelijk museum was de aangroei van de collecties. Het beperkte budget, dat grotendeels aan personeel en verwarming werd gependeed, maakte het vrijwel onmogelijk aankopen te doen. Toch breidde

76 Bijvoorbeeld in het Museum voor Schone Kunsten van Gent en de musea van het Jubelpark : Verslag van Capart aan Van Overloop (KMKG, WOI); ERIK DE KEUKELEIRE, “Het museum van schone kunsten – deel 2 1903-1918. Voor u verzameld uit 31600 edities van de *Gazette van Gent*”, in *Ghendtsche Tydingen*, 34 (2005), p. 115.

77 Zie bijvoorbeeld : Rekening van Paul Buéso (31 december 1915); Brieven van het Bestuur der Schone Kunsten aan de bestuurscommissie van het museum waarin de toelating wordt gegeven voor de restauratie van een schilderij (20 december 1916 en 26 april 1917) (ARA, T004/01, 83B, Personeelsdossier *Buéso fils*).

78 Verslag van Destrée aan Van Overloop over zijn afdeling (28 februari 1919) (KMKG, WOI).

79 Verslag van Capart aan Van Overloop (KMKG, WOI); Verslag van de Haulleville aan Franck (19 december 1919) (KMMA, 1910-1930, *Occupation allemande*). Voor het natuurhistorisch museum was dit ook zo : ANNE VIVÉ, *Du musée...*, p. 92-97.

het merendeel van de museumcollecties uit⁸⁰. Meestal werd de aangroei verzekerd door schenkingen en legaten, zoals in het archeologisch museum van Namen waar de collecties werden verrijkt met munten en medailles, stenen en keramiek⁸¹. In de musea van het Jubelpark werden tijdens de oorlog enkele belangrijke schenkingen en legaten aanvaard, waaronder het enorme legaat van Hélène en Isabelle Godtschalk. Het bestond uit 3117 stukken, met onder meer hele verzamelingen zilverwerk, edelsmeedkunst, horloges, waaiers en miniaturen⁸². Een kritische omgang met legaten bleef evenwel gehandhaafd. Het beperkte aankoopbudget had niet tot gevolg dat alles werd aangenomen wat kon worden verkregen. De commissie van het Gentse Museum van schone kunsten weigerde zo in juli 1915 nog een legaat te aanvaarden omwille van de geringe waarde⁸³.

De vooronderstelling dat tijdens de oorlog geen enkele aankoop werd gedaan, klopt niet. In Gent werd in de begroting van het museum nog een zeker bedrag voorzien voor aankopen en in een brief die de museumcommissie in november 1918 naar het stadsbestuur verzond, werd gesproken over het beperkte – dus niet onbestaande – aantal aankopen van het museum tijdens de oorlog⁸⁴. Ook de *Société archéologique de Namur* en de Haulleville deden nog enkele aankopen voor hun musea⁸⁵. Jean Capart vatte de situatie goed samen in zijn naoorlogs rapport. Hij stelde dat de oorlogssituatie niet toeliet veel aan te kopen. Er werden, aldus Capart, een aantal kansen gemist, maar als zich een gunstige gelegenheid voordeed, werd een oplossing gezocht⁸⁶.

Voor het Kongomuseum en het natuurhistorisch museum droogden de voornaamste bronnen van aanwinsten door de oorlog op : er bestond geen contact meer met de kolonie en de gebruikelijke natuurhistorische exploraties konden omwille van de beperkingen op vrij reizen tijdens de oorlog slechts sporadisch plaatsvinden. In het natuurhistorisch museum concentreerden de wetenschappelijke museummedewerkers zich, bij gebrek aan onderzoek buiten het museum, op de collecties. De collecties

80 Verslag Capart aan Van Overloop (KMKG, WOI); MICHÈLE VAN KALCK, "Het museum..." p. 218.

81 Verslag van de vergadering (10 november 1914) (*Musée d'antiquités Namur, SA, Séances du conseil d'administration*).

82 Verslag Capart aan Van Overloop (KMKG, WOI); "Les enrichissements de nos collections de 1914 à 1928", in *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1 (1929), p. 20; GODELIEVE DE CONINCK-VAN GERWEN, "Hélène en Isabelle Godtschalk (1850-1915 en 1851-1912)", in HERMAN DE MEULENAERE (red.), *Liber Memorialis...*, p. 121-127.

83 Verslag van de zitting 23 juli 1915 (MSK, *Commissieverlagen 1888-1921*).

84 Begrotingsvoorstel van de museumcommissie voor de begroting van 1917 op basis van de begroting van 1916 (MSK, *Budget 1918*); Brief van de museumcommissie aan het College van burgemeester en schepenen (22 november 1918) (MSK, *Société des amis du musée de Gand, Copies des lettres*).

85 Verslagen vergaderingen 29 mei 1917 en 7 mei 1918 (*Musée d'antiquités Namur, SA, Séances du conseil d'administration*); "Les accroissements du musée archéologique de Namur. 1908-1918", in *Annales de la société archéologique de Namur*, 34 (1920), p. 254-269; Verslag van de Haulleville aan Franck (19 december 1919) (KMMA, *1910-1930, Occupation allemande*).

86 Verslag van Capart aan Van Overloop (KMKG, WOI).

werden niet alleen schoongemaakt, maar ook gesorteerd, geordend en bestudeerd. De magazijnen werden opgeruimd, er werden preparaten gemaakt en de objecten werden geïdentificeerd⁸⁷. Ook in de andere musea hielden museummedewerkers zich bezig met de inventarisatie en ordening van de collecties. Ondanks de schaarste van chemische producten, werd in het Kongomuseum toch nog chemisch onderzoek verricht. Ook in de etnografische afdeling werden nog enkele studies ondernomen⁸⁸.

In de kunsthistorische musea werd het kunsthistorisch onderzoek voortgezet. Zo presenteerde Louis Maeterlinck, conservator van het Gentse Museum voor Schone Kunsten, in 1921 op een kunsthistorische conferentie in Parijs de resultaten van zijn onderzoek over de Franse artistieke invloed in Vlaanderen in de veertiende en de vijftiende eeuw. Het Lam Gods was vóór de oorlog en dus vermoedelijk ook tijdens de oorlog voor Maeterlinck onderwerp van studie geweest. Aangezien de Duitse cultuurpolitiek gericht was op het uitschakelen van de Franse culturele invloed in Vlaanderen en België zou Maeterlinck met een dergelijk onderwerp ongetwijfeld ook op de Duitse censuur hebben gebotst⁸⁹. In de musea van het Jubelpark beschreef wetenschappelijk medewerker Marcel Laurent in een verslag over de collectie Keramiek het onderzoek dat hij tijdens de oorlog had verricht en Jean Capart had het in zijn naoorlogs verslag over de wetenschappelijke activiteit van zijn personeelsleden⁹⁰. Opmerkelijk is hoe in alle naoorlogse rapporten de invulling van die “*travaux scientifiques*” zeer vaag bleef⁹¹. Ook de briefwisseling met betrekking tot publicaties was veel beperkter tijdens de oorlog dan ervoor of erna. Daar kunnen veel verklaringen voor worden gegeven. Post verliep moeizamer en werd gecontroleerd. Publiceren was sowieso minder evident en vele auteurs weigerden zich te onderwerpen aan de Duitse censuur.

Die Duitse censuur liet zich ook voelen in de museumbibliotheken. Het aantal Duitse publicaties onder de aanwinsten is opmerkelijk. In het Kongomuseum kwamen nagenoeg alleen Duitse publicaties binnen⁹². Ook in de musea van het Jubelpark was het grootste deel van de aanwinsten in de bibliotheek van Duitse oorsprong. Bibliotheken

87 Verslag van de Haulleville aan Haller von Ziegesar (8 juli 1918) (KMMA, 1910-1930, *Rapports annuels 1918*); ANNE VIVÉ, *Du Musée royal d'histoire naturelle...*, p. 92-96.

88 Verslag van de Haulleville aan Haller von Ziegesar (8 juli 1918) (KMMA, 1910-1930, *Rapports annuels 1918*); Verslag Joseph Maes over de afdeling Etnografie in 1917 (12 juni 1918) (KMMA, 1910-1930, *Occupation allemande*).

89 Brief hoofdredacteur *Gazette des beaux-arts* aan Maeterlinck (21 juli 1914) (MSK, *Louis Maeterlinck, Publicaties*).

90 Verslagen van Laurent (30 december 1918) en van Capart aan Van Overloop (KMKG, *WOI*).

91 Verslag van Capart aan Van Overloop (KMKG, *WOI*); Verslag van de Haulleville aan Franck (19 december 1919) (KMMA, 1910-1930, *Occupation allemande*).

92 Dit blijkt uit de briefwisselingen, rekeningen en begrotingsopmaak voor 1915, 1916 en 1917. Bijvoorbeeld: Rekening van *Librairie Falk Fils* (juli-september 1917) en voorstel begroting (20 februari 1917) (KMMA, 1910-1930, *Comptabilité*, E17/26IV); Verslag de Haulleville aan Haller von Ziegesar (8 juli 1918) (KMMA, 1910-1930, *Rapports annuels 1918*).

bleven tijdens de oorlog vaak wel actief. In het Jubelpark en het natuurhistorisch museum werd er geïnventariseerd en gereorganiseerd en in 1918 kreeg het plan van Hippolyte Fierens-Gevaert voor een museumbibliotheek in de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst concreet vorm⁹³. Naast de bibliotheek bleef ook de fotografische afdeling ten dienste staan van de ‘wetenschap’ in de musea. Zo voerde het fotografisch atelier in het Kongomuseum tijdens de oorlog voornamelijk opdrachten uit voor andere afdelingen en werd er gewerkt aan een fotografisch register van de collecties⁹⁴. Volgens Jean Capart vertoonde het fotografisch atelier van de musea van het Jubelpark “*la plus grande activité*”⁹⁵. Ook Michèle Van Kalck merkte op dat collecties in de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst als nooit tevoren werden gefotografeerd, wat volgens haar verband houdt met de patriottische reflex door de oorlog⁹⁶.

De Duitse overheid mengde zich niet alleen in het debat over de resultaten van het wetenschappelijk onderzoek, maar moeide zich dus ook met de wetenschappelijke bibliotheken en soms zelfs met de eigenlijke wetenschappelijke activiteit. Een mooi voorbeeld hiervan is de dinosaurussenkwestie in het natuurhistorisch museum. In 1878 waren in een steenkoolmijn in Bernissart spectaculaire vondsten gedaan van dinosaurusskeletten. Nadat enkele skeletten waren opgegraven, werd besloten de mijn te sluiten. Het Brusselse natuurhistorisch museum had het beheer over de mijn gekregen. De interesse voor de overgebleven skeletten was groot. Voor enkele Duitse paleontologen leek de bezetting dan ook de uitgelezen kans om deze in Duitse handen te krijgen. Hoewel de bezettende overheid niet gericht was op massale plunderingen, slaagden enkele Duitse paleontologen er toch in haar te overtuigen het museum te dwingen de opgravingen opnieuw te starten. De wetenschappelijke werkzaamheden werden onder Duitse dwang en Duits toezicht hervat. Conservator Gustave Gilson en zijn personeel zochten voortdurend naar manieren om de opgravingen te vertragen. De tijd was aan hun kant, want toen de mijnschacht, waarin de skeletten zich bevonden, werd bereikt, was het einde van de oorlog nabij. Duitse wetenschappelijke interesse ging dus gepaard met opportunisme⁹⁷.

93 Verslag Capart aan Van Overloop (KMKG, WOJ); ANNE VIVÉ, *Du musée...*, p. 92; MICHÈLE VAN KALCK, “Het museum...”, p. 215; CATHERINE HEESTERBEEK e.a., “De bibliotheek”, in MICHÈLE VAN KALCK e.a., *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België...*, dl. 2, p. 602.

94 Verslag van Michel over de fotografische afdeling in 1917 (9 juni 1918) en verslag van de Haulleville aan Franck (19 december 1919) (KMMA, 1910-1930, *Occupation allemande*).

95 Verslag van Capart aan Van Overloop (KMKG, WOJ).

96 MICHÈLE VAN KALCK, “Het museum...”, p. 215.

97 CHRISTOPH ROOLF, “German scientists in Belgium at the First World War between occupation policy and planning of plundering cultural assets. The case example of palaeontology”, in SERGE JAUMAIN (red.), *Une guerre totale...*, p. 271-281 en ANNE VIVÉ, *Du musée...*, p. 102-107. Voor een Belgisch naoorlogs perspectief zie: “Ing. Anciaux, Directeur du Conseil d’administration des charbonnages de Bernissart. Conférence donnée à la section des ingénieurs sortis de Louvain, à Mons le 3 octobre 1919 (Iguanodons & Boches)” (KBIN, *Archives Paléontologie, Vertébrés fossiles, Fonds Bernissart 1914-1926*).

Dat opportunisme was af en toe ook te vinden bij de vele Duitse kunsthistorici die in de musea hun opwachting maakten. Tijdens de oorlog verbleven een dertigtal Duitse kunsthistorici, zoals Friedrich Wilhelm von Bissing, Paul Clemen en Carl Einstein, in België. Deze Duitse kunsthistorici vormden een netwerk en maakten deel uit van een grotere groep schrijvers en wetenschappers die een soort artistieke en literaire kolonie in België vormden. Sommigen onder hen kwamen op vrijwillige basis om onderzoek te doen, zoals Heinrich Zimmern, professor in de Oosterse talen aan de Universiteit van Leipzig, die zijn opwachting maakte in het Jubelpark⁹⁸. Anderen kwamen eveneens vrijwillig, maar wilden vooral hun diensten ter beschikking stellen van het bezettingsbestuur. Het bekendste voorbeeld daarvan is Clemen. Nog anderen hadden een functie in het militaire bestuur of de administratie, zoals Einstein. De Duitse bezettende overheid had hem, als kenner van Afrikaanse kunst, onder meer het toezicht over het Kongomuseum en zijn bibliotheek toevertrouwd. Hoewel de meeste van deze wetenschappers weinig scrupules hadden bij het verrichten van onderzoek onder de protectie van een bezettende mogendheid, had Einstein dat wel⁹⁹. Hij verklaarde geen misbruik te willen maken van zijn geprivilegieerde positie als Duits ambtenaar. Einstein beweerde dan ook tijdens de bezetting geen onderzoek te hebben uitgevoerd in het Tervuurse museum. Die bewering klopt niet. Zijn etnologische projecten van na de oorlog zouden zelfs in het Kongomuseum hun oorsprong hebben gehad¹⁰⁰. Ook het omgekeerde gebeurde: kunsthistorici lieten hun werk soms voor de kar van de *Flamenpolitik* spannen. Hoewel het merendeel van die kunsthistorici geen pangermanisten waren, benadrukten zij in hun publicaties meestal wel de band tussen de Vlaamse en de Duitse cultuur¹⁰¹.

III. Museumbezoek

De Duitse kunsthistorici vormen meteen een eerste belangrijke groep bezoekers in de Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog. Naast de bescherming en het onderzoek van collecties, bleef namelijk ook de publieksgerichte functie van musea overeind. In

98 Brief van Zimmern aan Van Overloop (11 augustus 1917); Brief van Speleers aan Van Overloop (18 augustus 1917); Brief van Capart aan Zimmern (20 augustus 1917) (KMKG, *Correspondance Van Overloop*). Over de artistieke en literaire kolonie in België en Duitse wetenschappers in bezet gebied, zie: HUBERT ROLAND, *Die Deutsche literarische "Kriegskolonie" in Belgien...*; CHRISTINA KOTT, "Kulturarbeit im Feindesland. Die Deutsche Kunst- und Museumspolitik im besetzten Belgien im Ersten Weltkrieg", in ROLAND BAUMANN en HUBERT ROLAND (red.), *Carl-Einstein-Kolloquium...*, p. 199-225; ULRICH TIEDAU, "Kultur durch macht...", p. 149-152; CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 113-196.

99 Het merendeel van deze Duitse kunsthistorici zweeg in zijn publicaties over de omstandigheden waarin deze tot stand waren gekomen. Voor een algemene schets van de rol van intellectuelen in de Eerste Wereldoorlog, zie: WOLFGANG J. MOMMSEN (red.), *Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, – Schriften des historischen Kollegs 34, München, 1995.

100 HUBERT ROLAND, *Die Deutsche literarische "Kriegskolonie" in Belgien...*, p. 61-84; HUBERT ROLAND en ROLAND BAUMANN (red.), *Carl-Einstein-Kolloquium...*; CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 113-196.

101 CHRISTINA KOTT, "Kulturarbeit im Feindesland...", p. 199-225; ID., *Préserver l'art...*, p. 113-156.

de literatuur wordt vaak aangenomen dat de museale werking op dit vlak volledig was verstoord. In de archieven is relatief weinig terug te vinden over de museumbezoekers tijdens de oorlog. Voor de oorlogsjaren zijn er slechts twee bezoekersalbums bewaard : het bezoekersalbum van het Hôtel-Museum Arthur Merghelynck en dat van het Sint-Janshospitaalmuseum in Brugge. In bezoekersalbums lieten bezoekers hun naam en handtekening en meestal ook hun beroep en woonplaats achter¹⁰². In de naoorlogse rapporten is nauwelijks aandacht voor de bezoekers. Toch zijn er af en toe aanwijzingen te vinden over de samenstelling van het publiek en de houding die in musea werd aangenomen tegenover het museumbezoek.

Hoewel museumbestuurders weinig enthousiast waren hun musea voor het publiek toegankelijk te maken, kregen ze toch bezoekers over de vloer. Vermoedelijk was het aantal Belgische bezoekers erg schaars. Afgezien van de twee bezoekersalbums zijn cijfers over het museumbezoek tijdens de oorlogsperiode onbestaande. Het is dus moeilijk met zekerheid te stellen hoeveel bezoekers er precies waren en welke de belangrijkste groep was. Toch kan worden aangenomen dat het aantal bezoekers tijdens de oorlog beduidend lager lag dan ervoor of erna. In de bezoekersalbums van het Brugse Sint-Janshospitaalmuseum ligt het aantal notities van de oorlogsjaren opvallend lager dan vóór de oorlog¹⁰³. In de musea van het Jubelpark werden sommige bewakers er na de oorlog van beschuldigd uit verveling soldaten te hebben geronseld in het Jubelpark om hen rond te leiden in de musea. Uit andere verslagen blijkt dat alle bewakers in één lokaal bij elkaar zaten, omdat er te weinig bezoekers waren om hen verspreid over de verschillende zalen op te stellen¹⁰⁴. Volgens Michèle Van Kalck verscheen in de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst tijdens de eerste jaren van de oorlog slechts af en toe een verdwaalde Belg¹⁰⁵.

Het is alleszins zo dat in alle musea de Belgische bezoekers uit de onmiddellijke omgeving van het museum kwamen. Reizen was duur en voor elke reis buiten de grenzen van de gemeente moest een paspoort worden aangevraagd bij de Duitse overheid¹⁰⁶. Wel werden af en toe bezoeken georganiseerd door Belgische scholen en verenigingen, zoals de *Touring club de Belgique*, een organisatie ter promotie van het toerisme in België¹⁰⁷. Vanaf 1917 bezochten mogelijk meer Belgen de musea. Volgens Michèle Van Kalck was

102 Bezoekersalbum van het Hôtel-Museum Arthur Merghelynck (documentatiecentrum In Flanders Fields); Bezoekersalbum van het Sint-Janshospitaalmuseum in Brugge : Bezoekersalbum 19 (1913-1920) (OCMW Brugge, CBG).

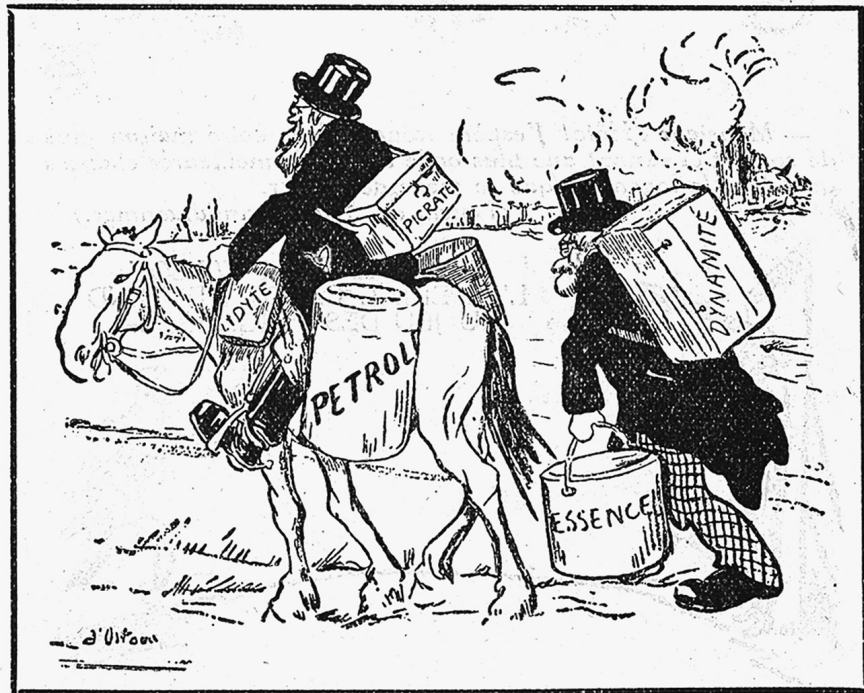
103 Bezoekersalbum n° 19 (1913-1920) (OCMW Brugge, CBG).

104 Verslag van de zitting (15 januari 1919) en rapport van de onderzoekscommissie (24 februari 1919) (ARA, T 004/01, 89 A-B); Verslag Capart aan Van Overloop (KMKG, WOJ); Nota Capart (3 februari 1915) (KMKG, *Occupation allemande*).

105 MICHÈLE VAN KALCK, "Het museum...", p. 213.

106 SOPHIE DE SCHAEPRUIJVER, *De Groote Oorlog...*, p. 116-117.

107 Zie : verslag van Capart aan Van Overloop (KMKG, WOJ).



- Spotprent met begeleidende tekst : “Persbericht van een Duitse krant: Duitsland stuurt naar België een ambtenaar om de kunstwerken aldaar te beschermen”. Op de tekening ziet men keurig geklede heren die brand- en springstoffen aandragen... (Illustratie uit *Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*, 1916, nr. 19, p. 109)

dat het geval in de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst. Zij betoogt dat dit verband hield met de groeiende oorlogsmoeheid. In andere musea zijn voor deze gedragswijziging nauwelijks aanwijzingen te vinden. Sophie de Schaepdrijver heeft het onder meer in haar *De Grootte Oorlog* inderdaad over een groeiende oorlogsmoeheid. Die oorlogsmoeheid had een weerslag op het gedrag van mensen. Het passieve verzet werd minder groot en de bevolking zocht inderdaad in groeiende mate verstrooiing en amusement, zonder dat zoiets als onvaderlands werd beschouwd ¹⁰⁸.

De meest opmerkelijke – en ook de meest talrijke – groep bezoekers waren de Duitse militairen, die in hun vrije tijd in nagenoeg alle Belgische musea kwamen rondkijken. In het Brugse Sint-Janshospitaal bijvoorbeeld tekenden gedurende de oorlogsperiode enkel Duitse bezoekers het bezoekersalbum. Hoewel de beroepen die

108 SOPHIE DE SCHAEPDRIJVER, *De Grootte Oorlog...*, p. 103-138; p. 215-254; Id., “Occupation, propaganda...”, p. 269-281; Id., “Entre exaltation et rejet...”, p. 21-35; MICHELE VAN KALCK, “Het museum...”, p. 214.

in de bezoekersalbums werden genoteerd niet altijd even leesbaar zijn, valt het op dat enkele militaire functies zoals *Luitenant*, *Majer* en *Gausführer* erg vaak terugkeren ¹⁰⁹. Het Sint-Janshospitaalmuseum was niet het enige museum waar Duitse militairen hun opwachting maakten. Vaak kregen zij toegang tot de musea, terwijl ze officieel nog gesloten waren ¹¹⁰. Dit gold zeker voor hooggeplaatste figuren van het Duitse leger of de Duitse overheid ¹¹¹.

Behalve vooraanstaande Duitsers bezochten ook gewone soldaten de musea. Het bezoek aan musea maakte voor hen deel uit van het geheel van culturele activiteiten die de Duitsers voor zichzelf organiseerden in bezet gebied. In de belangrijkste steden ontplooiden zich een eigen Duitse culturele wereld, met eigen concerten, theater- en operavoorstellingen ¹¹². Ook tentoonstellingen waren onderdeel van het culturele aanbod. In de zalen van de afdeling Moderne kunst van de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst werden meerdere tentoonstellingen gehouden ¹¹³. De Duitse overheid stimuleerde deelname aan het culturele leven. Zo verspreidde ze soldatengidsjes in de belangrijkste garnizoensteden. Er bleef onder meer een Duitse *Soldatenführer durch Gent* bewaard. In dit foldertje zijn beschrijvingen van culturele bezienswaardigheden terug te vinden en praktische informatie over schouwburgen, cinema's, concertzalen en musea ¹¹⁴.

De Duitse overheid ging verder dan het onder haar soldaten verspreiden van wat er in Belgische steden te zien was; ze maakte in verschillende musea ook afspraken over hoe het bezoek van de Duitse soldaten zou verlopen. In Brugge bijvoorbeeld waren de musea voor officieren tijdens de openingsuren vrij toegankelijk. Onderofficieren, soldaten en werknemers van de ziekenboeg kregen eveneens gratis toegang, maar enkel op vertoon van een "*bevel afgeleverd door 't bureel van den Kommandant*". Elke groep soldaten moest vergezeld worden door een begeleider ¹¹⁵. De Duitse overheid moeide zich ook bijna overal met de openingsuren. In het natuurhistorisch museum gaf Gustave

109 Bezoekersalbum n° 19 (1913-1920) (OCMW Brugge, CBG).

110 STAD GENT, *Museum van Schone Kunsten. Verslag over het dienstjaar 1915*, Gent, 1915, p. 586-589; STAD GENT, *Museum van Schone Kunsten. Verslag over het dienstjaar 1916*, Gent 1917, p. 357-361; ANNE VIVÉ, *Du musée...*, p. 97-99; MICHÈLE VAN KALCK, "Het museum...", p. 212-213.

111 Zoals in het Sint-Janshospitaalmuseum: verslag buitengewone zitting CBG 20 juli 1915 en brief van het stadsbestuur aan de CBG, met afschrift van het bevel van de *Kommandantur* (15 april 1917) (OCMW Brugge, CBG, 373/39).

112 ULRICH TIEDAU, "Duitse cultuurpolitiek...", p. 32-38; SOPHIE DE SCHAEPDRIJVER, "Bruxelles occupée, ou de l'impossible dialogue", in ROLAND BAUMANN en HUBERT ROLAND (red.), *Carl-Einstein-Kolloquium...*, p. 267-281.

113 MICHÈLE VAN KALCK, "Het museum...", p. 220-221.

114 *Deutscher Soldatenführer durch Gent*, Berlijn, s.d. Hoewel het foldertje niet gedateerd is, komt het duidelijk uit de Eerste Wereldoorlog.

115 Buitengewone zitting 24 maart 1915 (OCMW Brugge, CBG, 373/39). Dergelijke afspraken bestonden ook in de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst. Zie : MICHÈLE VAN KALCK, "Het museum...", p. 213.

Gilson toe aan de druk om het museum dagelijks een uur vroeger te openen en ook in de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst werden nieuwe openingsuren vastgelegd ¹¹⁶. Het Duitse aandringen had echter niet altijd evenveel effect. Zo weigerde Alphonse de Haulleville het Kongomuseum tijdens de zomer een uur langer open te houden. In de meeste musea werd dit voorbeeld gevolgd en bleven de openingsuren dezelfde als voor de oorlog ¹¹⁷.

De regelingen die de Duitse overheid in de musea trof, wijzen erop dat ze het museumbezoek onder haar soldaten wilde stimuleren. Het Duitse bezoek aan Belgische musea bood de mogelijkheid tot uitwisseling tussen de Duitse en Vlaamse cultuur. Vermoedelijk was het stimuleren van het museumbezoek onder hun soldaten voor de Duitse overheid echter vooral een middel in hun pogingen hun reputatie als *Kulturnation* te herstellen. Het museumbezoek van soldaten kon het zachtvaardige karakter van de bezetter in de openbare ruimte onderstrepen. Musea vol Duitse militaire bezoekers konden echter ook de controle over het land symbolisch suggereren. De legerleiding ging vermoedelijk ook op zoek naar vrijetijdsbesteding voor haar soldaten. In het licht van het imago van Duitse *Kulturnation*, was het stimuleren onder soldaten van museumbezoek een verstandigere strategie dan het organiseren of openlijk goedkeuren van bezoek aan cafés, cinema's, music-halls of prostituties. Als soldaten in hun vrije tijd musea gingen bezoeken, dan moesten ze toch wel erg beschaafd zijn. De nadruk in het Duitse discours op het belang van musea als plaatsen van onderricht houdt niet noodzakelijk in dat de Duitse overheid het in de praktijk nodig achtte dat haar soldaten onderricht kregen. Het is echter ook niet uit te sluiten.

Soldaten kwamen uit alle lagen van de bevolking, ook uit armere lagen. In de negentiende eeuw was dit type bezoekers niet altijd even welkom geweest in musea. Sommige conservators stonden afkerig tegenover een dergelijk publiek omdat deze 'gewone' mensen niet opgevoed waren om musea te bezoeken en niet wisten hoe ze zich moesten gedragen ¹¹⁸. In verschillende musea was met de Duitse overheid de afspraak gemaakt dat de soldaten slechts onder begeleiding van een officier toegang kregen ¹¹⁹. Het is niet duidelijk wiens idee dit was, maar de Duitse overheid ging er alleszins mee akkoord. Het is niet onlogisch dat achter deze afspraak een idee van noodzakelijk onderricht school. Belangrijker lijkt dat ze zich hiermee tegenover de musea – en dus ook de buitenwereld – zachtvaardig en respectvol kon profileren als *Kulturnation* of dat ze het risico niet wilde lopen dat haar soldaten zich onbegeleid onbehoorlijk zouden gedragen.

¹¹⁶ ANNE VIVÉ, *Du musée...*, p. 98; MICHÈLE VAN KALCK, "Het museum..." p. 212-213.

¹¹⁷ GUILLAUME DES MAREZ, *Les musées...*, dl. 2; Verslag van de Haulleville aan Franck (19 december 1919) (KMMA, 1910-1930, *Occupation allemande*).

¹¹⁸ Over het publiek van de KMSKB in de negentiende eeuw en hoe op afwijkende groepen werd gereageerd : VIRGINIE DEVILLEZ, "Het museum en zijn publiek", in MICHÈLE VAN KALCK e.a., *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België...*, dl. 2, p. 289 en p. 296-299.

¹¹⁹ Dit was bijvoorbeeld het geval in de Brugse musea (zie hoger) en in de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst : MICHÈLE VAN KALCK, "Het museum..." p. 213.

Het contact tussen dat Duitse ‘soldatenpubliek’ en de Belgische museummedewerkers verliep vaak stroef. De aanwezigheid van de bezetter in de eigen museumzalen wekte ergernis op. Meestal stoorden museummedewerkers zich aan het opdringerige en hautaine gedrag van de Duitse militaire bezoekers. In het Kongomuseum en de musea van het Jubelpark werd regelmatig melding gemaakt van incidenten met Duitse soldaten, die zich niet aan het reglement hielden ¹²⁰. Toen Jean Capart de secretaris-generaal van het Ministerie voor kunsten en wetenschappen J. de la Vallée Poussin in mei 1915 vroeg deze incidenten aan de Duitse overheid te melden, voegde hij er schamper aan toe : “*Quand l’autorité allemande a réglé la réouverture des Musées, en signalant entr’ autres motifs les occasions pour ses soldats de s’instruire, il me semble qu’elle entendait soumettre généralement les visiteurs civils ou militaires aux conditions générales réglementant la visite des Musées*” ¹²¹. Het citaat wijst ook op een blijvende ergernis ten aanzien van de gedwongen heropening van de musea en plaatst vraagtekens bij het argument van het onderricht als motivering voor deze beslissing.

Soms ontstonden ook conflicten over die Duitse bezoekers. Het contact met Duitsers werd als problematisch beschouwd. Toen na de oorlog in de musea van het Jubelpark een onderzoekscommissie werd belast met een onderzoek naar het activisme in deze musea, was de omgang met Duitse bezoekers één van de te onderzoeken kwesties. Uit een rapport blijkt dat enkele bewakers Jean Capart en Eugène Van Overloop hadden gevraagd hoe ze zich moesten gedragen tegenover Duitse militaire bezoekers. Het antwoord was dat geen merkbaar onderscheid mocht worden gemaakt tussen de gewone bezoekers en de Duitse soldaten. Te beleefd zijn echter was nergens voor nodig ¹²². Ook het tijdschrift van de *Touring club de Belgique* beschouwde het Duitse museumbezoek als problematisch. In een artikel opgenomen in een oorlogsnummer – dat evenwel na de oorlog werd uitgegeven – over het gedrag van de Duitsers in België, werd het lustig kuieren in musea als kwetsend omschreven ¹²³. Sophie De Schaepdrijver beschreef hoe vanaf de eerste oorlogsmaanden gezocht werd naar een *modus vivendi*, waarbij de Duitse bezetter niet te toegeeflijk hoefde te zijn, zonder de Belgische bevolking haar waardigheid te ontnemen. Deze *modus vivendi* werd vanaf het begin van de oorlog bestreden en was na twee jaar tot op de draad versleten ¹²⁴. Hoe musea omgingen met de Duitse militaire bezoekers is hier een mooie illustratie van op kleine schaal.

120 Brieven van hoofdbewaker Franken aan Capart (25 mei 1915) en van Capart aan de la Vallée Poussin (26 mei 1915) (KMKG, *Occupation allemande*); Brieven van de Haulleville aan von Bissing (30 mei 1915), Brieven van von Sandt aan de Haulleville (5 juni 1915) en de Haulleville aan von Bissing (5 mei 1916) (KMMA, 1910-1930, *Occupation allemande*).

121 Brief van Capart aan de la Vallée Poussin (26 mei 1915) (KMKG, *Occupation allemande*).

122 Verslag zitting onderzoekscommissie 15 januari 1919 en rapport 24 februari 1919 (ARA, T004/01, 89A-B).

123 GEORGES LEROY, “Souvenirs d’occupation”, in *Bulletin officiel. Touring Club de Belgique. Société Royale*, 20 (1919), p. 483-507 (citaat : p. 485). Door de oorlog werd het bulletin niet meer gepubliceerd. Wel werden na de oorlog speciale oorlogsnummers gepubliceerd. Dit artikel komt uit het nummer voor 1914.

124 Deze *modus vivendi* kwam erg moeizaam tot stand : SOPHIE DE SCHAEPDRIJVER, *De Grootte Oorlog...*, p. 103-138.

Dat museumconservators de Duitse bezoekers niet graag zagen komen, is niet verwonderlijk. De Duitse militairen zelf kwamen wel graag. Dat Duitse officieren en soldaten, zoals Michèle Van Kalck beschrijft, met hun Baedeker-gids in de hand door de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst wandelden, wijst erop dat sommige soldaten uit eigen interesse kwamen¹²⁵. Voor vele van die soldaten vormde de oorlog een unieke kans om België te bezoeken. In Duitsland bestond een sterke interesse in het Vlaamse volk en de Vlaamse cultuur. Het beeld dat ze daarvan hadden, kan worden bestempeld als *Flamenromantik*, waarin een erg romantische beeldvorming van het Vlaamse volk en haar cultuur centraal stond, als waren deze doordrongen van mystiek en zinnelijkheid¹²⁶.

Wat ze precies vonden van de Belgische musea, is moeilijk te achterhalen. Bepaalde collecties waren bekend en werden bewonderd. In Brugge werd de waarde van de collecties door de Duitse bezetter vaak aangehaald als argument om de toegankelijkheid ervan te garanderen¹²⁷. Volgens Christina Kott werden de collecties in de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst bewonderd, maar werd de presentatie als onwaardig beschouwd voor een museum in “*la grande capitale européenne*”. Wilhelm Hausenstein, kunstcriticus in dienst van het gouvernement-generaal, vond dat de zalen van de musea voor schone kunsten in Brussel en Antwerpen duidelijkheid misten. Volgens hem waren de muren overladen en waren de kunstwerken zonder enige logica opgehangen. De collecties moesten worden opgesplitst in een verzameling voor specialisten en één voor het grote publiek¹²⁸. Het natuurhistorisch museum maakte meer indruk. De splitsing van de collecties was er blijkbaar verder doorgevoerd¹²⁹.

Behalve de Duitse soldaten, waren de Duitse kunsthistorici en wetenschappers een belangrijke publieksgroep. Andere belangrijke publieksgroepen waren de Belgische wetenschappers en leerling-kunstenaars of kopiïsten. Dat wetenschappers onderzoek deden in musea was geen nieuw fenomeen¹³⁰. Ondanks de pleidooien voor een

125 MICHÈLE VAN KALCK, “Het museum...”, p. 211-212.

126 ULRICH TIEDAU, “Duitse Cultuurpolitiek...”, p. 41-44.

127 Brief van het College aan de CBG (27 juli 1915) (OCMW Brugge, CBG, 373/39).

128 WILHELM HAUSENSTEIN, “Godecharle”, in *Der Belfried. Eine Monatschrift für Geschichte und Gegenwart der Belgischen Lande*, 1 (1917), p. 325; ID., “Henri de Braekeleer, ein flämischer Meister”, in *Der Belfried*, 2 (1918), p. 230-231; CHRISTINA KOTT, *Préserver l’art...*, p. 96. *Der Belfried* (1916-1918) was een tijdschrift dat de culturele banden tussen België (of Vlaanderen) en Duitsland moest aanhalen. Het had een rol in de *Flamenpolitik* en moest de Duitse bevolking helpen het bezette land beter te leren kennen (PETER NELDE en WINFRIED DOLDERER, “Der Belfried”, in *De Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, dl. 1, Tielt, 1998, p. 430).

129 RUDOLF HUNDT, “Die paläontologische Sammlung des naturhistorischen Museums in Brüssel”, in *Der Belfried*, 1 (1917), p. 515-518. Voor een beeld van de Duitse houdingen ten aanzien van de Belgische kunst zie: ROLAND BAUMANN, “Visions allemandes de l’art belge (1981-1944)”, in ERNST LEONARDY en HUBERT ROLAND (red.), *Deutsch-belgische Beziehungen im kulturellen und literarischen bereich 1890-1940*, – Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen 36, Frankfurt am Main, 1999.

130 VIRGINIE DEVILLEZ, “Het museum en zijn publiek...”, p. 294-295; CHRISTOPHE LOIR, *L’émergence des beaux-arts en Belgique...*, p. 182-187 en p. 243-247; LIESBET NYS, “Paleizen van het volk...”, p. 41.

verbreding van het museumpubliek aan het einde van de negentiende eeuw waren kopiïsten en wetenschappers vermoedelijk ook tijdens de oorlog het belangrijkste deel van het (Belgische) publiek¹³¹. De Duitse militaire bezoekers maakten enkel tijdens de oorlog zo prominent hun opwachting in de musea. Zij pasten, in tegenstelling tot de kunstenaars en wetenschappers, eerder bij het profiel van het gedemocratiseerde museum. Naast deze drie manifest aanwezige groepen, kende het museum nog andere bezoekers. Dit blijkt onder meer uit bepaalde activiteiten, zoals lezingen en lessenreeksen, die ook tijdens de oorlog nog voor het museumpubliek werden georganiseerd.

Om musea voor een breder publiek toegankelijk te maken, waren aan het einde van de negentiende eeuw pleidooien gehouden voor het op een meer doordachte manier opstellen van de collecties en het aanbrengen van verstaanbare labels met de nodige informatie over de museumobjecten. Informatiepanelen en goedkope gidsen konden niet-ingewijde bezoekers helpen bij hun tocht door de musea. Critici hadden ook gepleit voor een grotere dynamiek. Om musea aantrekkelijker te maken voor het grote publiek moesten lezingen en lessenreeksen worden georganiseerd. Deze publiekgerichte activiteiten stonden aan het begin van de twintigste eeuw nog in hun kinderschoenen¹³². Na een korte onderbreking aan het begin ontwikkelde de publiekswerking zich opnieuw tijdens het verdere verloop van de Eerste Wereldoorlog.

In sommige musea werden, na de opschorting ervan aan het begin van de oorlog, opnieuw lezingen en lessenreeksen georganiseerd. Welk publiek deze lezingen en lessen trok, is niet duidelijk. Vermoedelijk hadden ze relatief veel succes, zeker wanneer in overweging wordt genomen dat slechts beperkt reclame kon worden gemaakt. Pol de Mont gaf in de loop van 1915 en 1916 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, waar hij conservator was, lezingen over de Belgische schilderkunst in de negentiende eeuw¹³³. In Gent moet ook Louis Maeterlinck lezingen hebben gehouden, onder meer over de tijd van Filips van de Elzas, graaf van Vlaanderen van 1168 tot 1191¹³⁴. Vanaf 1916 werden in de verschillende afdelingen van de musea van het Jubelpark naast lezingen ook opnieuw lessenreeksen georganiseerd, onder meer over de archeologie met betrekking tot de vroegste Belgische geschiedenis en over de geschiedenis

131 Zoals onder meer blijkt uit de inschrijvingen van kopiïsten tijdens de oorlog in het MSK Gent en de KMSKB: register (*Nom des élèves admis à fréquenter le musée*) (MSK, 1840-1885); LISA MAESSCHALCK, "Index van de kopiïsten in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel", in Id., *Inventaris van de archiefbescheiden betreffende het kopiëren van kunstwerken in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel (1843-1977) met broncommentaar en index van de kopiïsten*, dl. 2, Brussel, Letteren en Wijsbegeerte, VUB, 2007, p. 4-114.

132 Over het ontstaan van deze publiekgerichte activiteiten: LIESBET NYS, "Paleizen van het volk...", p. 55-62.

133 "Vermakelijkheden, vergaderingen. Antwerpen", in *Vlaamsch leven*, 1 (1915), p. 81.

134 Dit blijkt uit een brief van een geïnteresseerde uit het publiek, die schreef: "*Nous avions pris un vif intérêt à la conférence dont nous avons eu la primeur*". Zie: brief van E. de Basl aan Maeterlinck (5 juni 1916) (MSK, *Louis Maeterlinck*, Briefwisseling, Publicaties).

van keramiek¹³⁵. In de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst organiseerde Hippolyte Fierens-Gevaert onderwijs voor meisjes die van school waren gestuurd omdat ze hadden geweigerd hun activistische leraars te gehoorzamen¹³⁶.

Naast deze lessenreeksen werd in musea tijdens de oorlog relatief weinig georganiseerd. Tentoonstellingen werden bijvoorbeeld nauwelijks op initiatief van de museumbestuurders ingericht. In de zalen voorzien voor tijdelijke tentoonstellingen in het Museum voor moderne kunst werden wel enkele exposities gehouden door andere verenigingen en door de Duitsers¹³⁷. Ook meerdere Duitse professoren gaven open lessen in de musea van het Jubelpark, zonder daarvoor de toestemming te vragen aan het museumbestuur¹³⁸. Daarnaast werden vanuit Duitse hoek verschillende initiatieven genomen om het bezoek van het Duitse publiek aan de musea aangenamer te maken. Zo werd tevergeefs geprobeerd voor Duitse labels te zorgen en publiceerden de Duitsers eigen gidsen, zoals de *Soldatenführer durch das Alte Museum der schönen Künste in Brüssel* uit 1917¹³⁹.

In de inleiding van zijn Brusselse museumgids uit 1917 schrijft Guillaume des Marez, zonder op enige manier naar de oorlog te verwijzen, dat hij de Brusselaars er met deze museumgids toe aan wilde zetten de musea te ontdekken¹⁴⁰. De gids moest bezoekers helpen meer uit hun museumbezoek te halen. Elk hoofdstuk bevat naast praktische informatie ook een grondige bespreking van de collectie door een deskundige. Dat deze gids in 1917 verscheen, kan worden gezien als een aanwijzing dat er ook tijdens de oorlog een Belgisch publiek bestond voor de musea. Verder werd in musea erg weinig gepubliceerd. De museumtijdschriften verschenen niet meer. Ook de publicaties van museummedewerkers werden grotendeels opgeschort. Voor de uitgave van nieuwe gidsen en catalogi werden tijdens de oorlog enkel voorbereidingen getroffen¹⁴¹.

In musea bleef tijdens de Eerste Wereldoorlog een interesse bestaan in volksondericht. Voor Eugène Van Overloop was de werking van een museum pas volledig als het ook door publiek werd bezocht¹⁴². Enerzijds kregen musea wel bezoekers over de vloer en werd er nagedacht over hoe de musea een educatieve functie konden vervullen. Anderzijds werd in alle openbaarheid relatief weinig voor het publiek georganiseerd. Bezoekers waren

135 Brussel, KMKG, WOJ : verslagen van De Loë (26 december 1918) en Laurent aan Van Overloop (30 december 1918).

136 MICHÈLE VAN KALCK, "Het museum...", p. 215-216.

137 Over die tijdelijke tentoonstellingen : *Idem*, p. 219-221.

138 Verslag van Capart aan Van Overloop (KMKG, WOJ).

139 MICHÈLE VAN KALCK, "Het museum...", p. 214.

140 GUILLAUME DES MAREZ, *Les musées...*, dl.2, p. 3.

141 Zie bijvoorbeeld : verslagen van De Loë (26 december 1918) en Destrée aan Van Overloop (28 februari 1919) (KMKG, WOJ) en ANNE VIVÉ, *Du musée...*, p. 92-97.

142 Brief van Van Overloop aan de la Vallée Poussin (13 januari 1915) (KMKG, *Occupation allemande*).

welkom, maar toch wilden conservators hun musea liever gesloten houden. Er werd nog steeds gewerkt aan de presentatie van de collecties. Zowel de educatieve projecten als het werken aan de opstelling van de collecties lijken zich op een toekomst zonder Duitsers te hebben gericht. Musea wilden vermoedelijk pas als de oorlog voorbij was weer een rol spelen in het openbare leven. De stilte over het publiek in de naoorlogse verslagen lijkt dit te bevestigen ¹⁴³.

In de naoorlogse verslagen lag de nadruk steevast op bescherming en wetenschap. Dat staat dan weer sterk in contrast met de reacties op het vertrek van de Duitsers en het einde van de oorlog. Conservators drongen toen zelf aan op de heropening van hun musea. Alphonse de Haulleville schreef bijvoorbeeld in zijn naoorlogs rapport dat de museumzalen ‘nu’ dringend publieksklaar moesten worden gemaakt, opdat “*nos admirables richesses soient mises sous les yeux du public et ne restent plus enfouies dans nos réserves*” ¹⁴⁴. In Brugge werden de Duitse militairen meteen vervangen door geallieerde officieren en soldaten. Voor hen haalde de Commissie van burgerlijke godshuizen de schilderijen maar al te graag uit de kelders ¹⁴⁵.

IV. Presentatie van de collecties

Ondertussen was tijdens de Eerste Wereldoorlog wel gewerkt aan de presentatie van de collecties. Toen musea opnieuw toegankelijk werden voor het publiek, moesten de collecties uit de kelders worden gehaald en opnieuw worden tentoongesteld. Soms was de ordening van de verzamelingen door het in veiligheid brengen helemaal overhoop gehaald. In de afdeling Industriële kunsten van de musea van het Jubelpark waren voor de oorlog bijvoorbeeld honderden etiketten opgesteld en opgehangen. Door de oorlog was de ordelijke opstelling in chaos veranderd ¹⁴⁶. In verscheidene musea werd soms wel gebruik gemaakt van de versterking door de oorlog om te werken aan een meer doordachte ordening en opstelling. Dit gebeurde onder meer in de afdeling paleozoïsche ongewervelden van het Brussels natuurhistorisch museum, waar de collecties opnieuw geordend werden en er werd gewerkt aan een voorlopig expositiepodium ¹⁴⁷. In het Jubelpark moesten de opstellingen doorheen heel het museumgebouw worden aangepast, omdat de collecties van het Verre Oosten uit de magazijnen waren gehaald ¹⁴⁸.

143 Verslagen aan Van Overloop van De Loë (26 december 1918), Laurent (30 december 1918), Destrée (28 februari 1919), Rousseau (28 februari 1919) en Capart (KMKG, WOI); Verslag van de Haulleville aan Franck (19 december 1919) (KMMA, 1910-1930, *Occupation allemande*).

144 Verslag van de Haulleville aan Franck (19 december 1919) (KMMA, 1910-1930, *Occupation allemande*).

145 Verslagen van de zittingen van de CBG van 8 november 1918 en 13 februari 1919 (OCMW Brugge, CBG, 373/39).

146 Verslag van Capart aan Van Overloop (KMKG, WOI).

147 Zie : ANNE VIVÉ, *Du musée...*, p. 93-94.

148 Verslagen aan Van Overloop van De Loë (26 december 1918) en Destrée (28 februari 1919) (KMKG, WOI).

Het lukte echter niet altijd om tot een betere presentatie te komen. Toen aan het einde van de oorlog door de Duitsers werd voorgesteld de collecties te verhuizen naar een andere vleugel van het Jubelpark was het resultaat niet bepaald geslaagd. Volgens Jean Capart kon niet meer worden gesproken van een museum, omdat alle objecten op elkaar stonden gepropt ¹⁴⁹.

Naast het schikken en presentabel maken van de verzamelingen, werd in nagenoeg alle musea ook aan de opschriften van de museumobjecten gewerkt ¹⁵⁰. Aangezien het aanbrengen van opschriften belangrijk was om de musea toegankelijker te maken voor een breder publiek, waren aan het einde van de negentiende eeuw felle discussies gevoerd over het invoeren van tweetalige labels. De labels werden tijdens de oorlog onderwerp van discussie met de bezettende overheid, nadat door Duitse soldaten was geklaagd over de etikettering. In de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst drong de bezettende overheid aan op het aanbrengen van drietalige opschriften. De museumcommissie wilde zich eventueel inspannen om zoveel mogelijk opschriften tweetalig te maken. Ze bleef echter fel gekant tegen Duitstalige labels ¹⁵¹.

Hoewel men in de musea duidelijk begaan was met de opstelling van de collecties, werd zelden uitgewijd over de principes waardoor het wetenschappelijk personeel zich liet leiden. Slechts in één verslag van de etnografische afdeling van het Kongomuseum werd iets dergelijk geëxpliciteerd. Deze collecties werden tentoongesteld volgens “*le principe des recherches historiques-culturelles*”, met aandacht voor de geschiedenis, de evolutie, het gebruik en de verspreiding van het object ¹⁵². In het verslag wordt verder niet uitgebreid over dit beginsel. Maarten Couttenier beschrijft in zijn geschiedenis van het Kongomuseum hoe na de Eerste Wereldoorlog de etnografische afdeling door conservator Joseph Maes werd herschikt volgens de principes van het diffusionisme ¹⁵³. Vermoedelijk was het dit antropologisch principe, waarin cultuurcontacten centraal stonden bij het reconstrueren van de ontwikkeling van volkeren, dat al tijdens de

149 Verslagen aan Van Overloop van De Loë (26 december 1918), Laurent (30 december 1918), Rousseau (28 februari 1918), Destrée (28 februari 1918) en Capart (KMKG, WOI).

150 Bijvoorbeeld : rekening van Van Campenhout o.a. voor etiketten (20 mei 1915) (KMMA, 1910-1930, *Comptabilité*, E15/26V). Zie ook overzichten van bedragen om op de begroting in te schrijven : voorstel van uitgaven om op te begroting van 1915 in te schrijven (mei 1915) (KMMA, 1910-1930, *Comptabilité*, D15/26V); Brief van de Haulleville aan het ministerie van Koloniën met overzicht van facturen om op de begroting van 1916 in te schrijven (18 april 1916) en voorstel van uitgaven op de begroting van 1916 in te schrijven (3 maart 1916) (KMMA, 1910-1930, *Comptabilité*, E16/DIV).

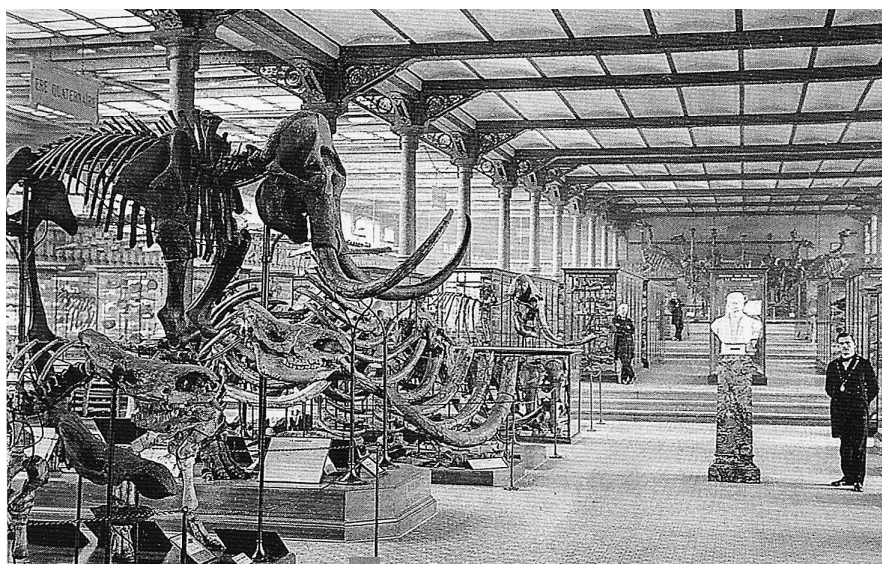
151 MICHÈLE VAN KALCK, “Het museum...”, p. 213-214.

152 Verslag van Maes aan de Haulleville (12 juni 1918) (KMMA, 1910-1930, *Occupation allemande*).

153 Het diffusionisme was een incoherente theorie die ontstond in reactie tegen het evolutionisme en de idee dat elk volk dezelfde ontwikkeling doormaakt. Zie : MAARTEN COUTTENIER, *Congo tentoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*, Leuven, 2005, p. 253-259, p. 294-312.

oorlog voor een herschikking van de collectie had gezorgd. Opmerkelijk is dat een in oorsprong Duitse theorie als het diffusionisme aan de basis lag van een herschikking van de collectie. Maes werd daarin overigens geïnspireerd door een Duits museum. Logischerwijze zou dit voor spanningen hebben kunnen zorgen. In de bronnen zijn daar echter geen sporen van te vinden.

Zelden werden theorieën over het tentoonstellen geëxpliciteerd en bijna nooit zijn in de bronnen hierover sporen van discussies terug te vinden. Het gebrek aan expliciete aandacht voor dergelijke principes betekent niet dat er geen kritiek bestond op de presentatiemethodes. Zo gaf Charles-Léon Cardon, lid van de bestuurscommissie van de Koninklijke Museums voor Schilder- en Beeldhouwkunst, kritiek op het gebrek aan aandacht voor de collecties decoratieve kunsten in de musea van het Jubelpark. In 1916 schreef Eugène Van Overloop daarop een nota over de mogelijkheden om de verzamelingen decoratieve kunsten verder uit te bouwen. Er waren volgens hem twee opties. De collecties Industriële kunsten konden volgens decoratief karakter worden tentoongesteld. Dat was echter onverenigbaar met hun rationele ordening. Die kon niet worden verstoord, omdat zo het didactische karakter van de Industriële kunsten zou worden ondergraven. Van Overloop koos voor de tweede optie : de decoratieve kunsten in een afzonderlijke afdeling tentoonstellen samen met schilderijen en beeldhouwwerken



- Duitse paleontologen trachtten van de bezetting gebruik te maken om de dinosaurusskeletten, in 1878 opgegraven uit een mijngroeve in het Henegouwse Bernissart, in Duitse handen te krijgen. Door tegenwerking van Belgische kant is dit niet gelukt en vonden ze na de oorlog een plaats in het Natuurhistorische Museum in Brussel.
(Foto Koninklijk Belgisch Instituut voor Natuurwetenschappen)

uit dezelfde periode. Door deze tentoonstellingspraktijk konden de verschillende stijlperiodes worden onderwezen ¹⁵⁴.

Opmerkelijk is de nadruk die Eugène Van Overloop in zijn nota legde op de didactische missie die de afdeling Industriële (en decoratieve) kunsten hoorde te vervullen. Het was belangrijk dat men zich inspande voor deze afdeling, “*car elle porte directement sur l'éducation de la masse et sur la formation des professionnels*” ¹⁵⁵. Volksonderricht was volgens hem niet mogelijk door het louter naast elkaar plaatsen van objecten. Door de presentatie moest duidelijk worden gemaakt waarom en in welke context deze objecten waren ontstaan. Een “*enseignement méthodique*” was volgens Van Overloop de enige manier om daarin te slagen. Via het associëren van de decoratieve objecten met schilderijen en kunstwerken uit dezelfde periode zou de toeschouwer begrijpen hoe deze objecten tot stand waren gekomen. Van Overloops ideeën over de collectie decoratieve kunsten lijken verwant met het concept van de stijlkamer, een presentatiewijze waarbij schilderijen in hun historisch decor werden tentoongesteld. Dit concept maakte aan het einde van de negentiende eeuw opgang. Voorstanders wilden de collecties meer tot leven brengen door ze in een historisch kader te presenteren. In de praktijk waren deze ideeën vóór de oorlog nauwelijks tot ontwikkeling gekomen ¹⁵⁶. Ook tijdens de oorlog werden ze nog niet dominant. Van Overloops medewerkers toonden zich evenwel enthousiast ¹⁵⁷.

V. Slot

In de Belgische musea bleef de normale werking tijdens de Eerste Wereldoorlog grotendeels overeind. De oorlogsomstandigheden zorgden uiteraard voor hinder. De hele oorlog door was er in de verschillende musea een broeierige activiteit om de collecties te beschermen en op een verstandige wijze te conserveren. Wetenschappelijke medewerkers bleven zich toeleggen op hun wetenschappelijke taak. Hoewel de publiekswerking meer hinder ondervond van de oorlog, bleven museumbestuurders in essentie overtuigd van hun publieke taak. Eerder dan van verstoorde werking is sprake van toekomstgerichte

154 Ongedateerde nota van Van Overloop in bijlage bij een brief van Van Overloop aan de voorzitter van een commissie (22 juni 1916) (KMKG, *Verslagen commissies*, 33/10). De naam van de voorzitter is niet bekend, evenmin van welke commissie die voorzitter was. Vermoedelijk gaat het om de voorzitter van de Commissie van de afdeling Industriële kunsten of de voorzitter van de Algemene museumcommissie.

155 *Idem*.

156 De stijlkamer was één van de twee concepten die in de *Museumsreformbewegung* als alternatief werd gepropageerd voor de overladen tentoonstellingszalen. Deze vorm van tentoonstellen, waarin werd getracht een zo volledig mogelijk overzicht van de evoluties in de kunst te geven, zou evenwel pas na de oorlog echt opgang maken. Zie : ALEXIS JOACHIMIDES, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums. 1880-1940*, Dresden, 2001.

157 Ongedateerde nota Van Overloop en brief Van Overloop aan voorzitter commissie (22 juni 1916) (KMKG, *Verslagen commissies*, 33/10); Verslagen van Laurent (30 december 1918), Destrée (28 februari 1919) en Capart (s.d.) (KMKG, WOI).

activiteit. Hoewel het accent in musea in de realiteit van de oorlog logischerwijze eerder op het beschermen en onderzoeken van de collecties kwam te liggen, is het duidelijk dat museumbestuurders dat in het discours van hun naoorlogse verslagen extra benadrukten.

Zowel de Duitse overheid als de Belgische museumbestuurders maakten in hun discours gebruik van het oude debat over de democratisering van het museum, elk vanuit hun eigen overwegingen. Het Belgische museumpersoneel enerzijds en de Duitsers anderzijds vertegenwoordigden de twee uitersten in de oude discussies tussen onderzoek en onderricht. In de realiteit lagen hun opvattingen veel dicht bij elkaar en maakten ze vooral gebruik van de discussie om verborgen agenda's te camoufleren. Dat de Duitse overheid de musea nauwelijks dwong tot een meer uitgebreide publiekswerking zegt genoeg¹⁵⁸. De geopende musea waren voor de bezettende overheid goed bruikbaar in haar propaganda om haar reputatie te herstellen en de Vlamingen van de Franse invloed te onttrekken. De ideeën van volks onderricht waren echter niet louter façade. In de Belgische musea geloofden niet opeens alle bestuurders in het dogma van het museum als wetenschappelijke instelling, maar was dat een handig excuus om zich niet te duidelijk te hoeven profileren in het openbare leven onder Duitse controle.

Musea kenden in de loop van de twintigste eeuw enkele belangrijke ontwikkelingen. De manier waarop de collecties werden gepresenteerd, evolueerde en het publiek differentieerde zich. Vanaf het begin van de eeuw profileerden musea zich steeds meer als musea voor allen, maar tegelijkertijd ontplooiden ze de wetenschappelijke component¹⁵⁹. Volgens Jean Capart, die in 1925 hoofdconservator werd van de musea van het Jubelpark, moest in musea de wetenschap het onderwijs leiden, zonder dat beide functies met elkaar werden vermengd¹⁶⁰. Beide polen van het museum, die in de negentiende eeuw tegenover elkaar waren geplaatst en tijdens de oorlog tegen elkaar waren uitgespeeld, konden zich sindsdien langs elkaar ontwikkelen. Deze evolutie was door de oorlogperiode voorbereid. Toen hadden beide polen zich elk afzonderlijk moeten ontwikkelen. De verwetenschappelijking zette zich versneld door, zoals Michèle Van Kalck opmerkt, maar ook de educatieve pool ontwikkelde zich¹⁶¹.

158 Christina Kott merkte dit op : CHRISTINA KOTT, *Préserver l'art...*, p. 96. Deze stelling wordt bevestigd door het museumarchiefmateriaal.

159 VIRGINIE DEVILLEZ, "Algemeen besluit", in MICHÈLE VAN KALCK e.a., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België...*, dl. 2, p. 651-660; MICHÈLE VAN KALCK, "Besluit deel II, hoofdstuk 2", in Id. e.a., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België...*, dl.1, p. 323-325.

160 FRANÇOIS MAIRESSE, *Le musée...*, p. 60-64; ID., "Jean Capart et la gestion des Musées royaux d'art et d'histoire durant l'entre-deux-guerres", in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, 71 (2000), p. 31-42; ID., "L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart", in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie, Université libre de Bruxelles*, 17 (1985), p. 113-121.

161 MICHÈLE VAN KALCK, "Het museum...", p. 215.

In de herfst van 1914 schreef een zekere Closson het volgende aan de Gentse museumconservator Louis Maeterlinck: “*Il est beau de voir les hommes de sciences comme vous continuer sérieusement leur activité de spécialiste dans les éprouvables circonstances que nous traversons. Ce fut un peu le cas d’Archimède!*”¹⁶². Volgens het verhaal van Plutarchus en Livius was Archimedes tijdens de Romeinse verovering van Syracuse in 212 voor Christus wiskundige cirkeldiagrammen aan het bestuderen, die hij in het zand had getekend. Toen een soldaat door Archimedes’ cirkels liep, zou die hebben geroepen dat de soldaat zijn cirkels niet mocht verstoren. De soldaat werd kwaad en doodde hem.

Closson wilde met deze vergelijking het voortzetten van de wetenschappelijke activiteit bejubelen. Te midden van alle oorlogsgeweld concentreerde het wetenschappelijk personeel in musea zich inderdaad, net als Archimedes, op de wetenschap. Ook andere activiteiten werden zoveel mogelijk voortgezet. Net als Archimedes zich op zijn cirkels concentreerde, richtten museumbestuurders zich in de eerste plaats op hun musea. De vergelijking met Archimedes geeft mooi weer hoe museumbestuurders zich in de praktijk zeer sterk op hun musea concentreerden. In Clossons uitspraak weerklinkt echter ook het discours waarin die collectiegerichtheid als een vorm van nationaal verzet tegen de bezetter werd gepercipieerd. Anders dan in het verhaal van Archimedes was de keuze voor wetenschap echter geen impulsieve reflex die de museumbestuurders het leven kostte. Het was het een strategische keuze, waarin discours en praktijk zeer sterk met elkaar waren verweven.

* ANNELEEN ARNOUT (° 1986) studeerde geschiedenis aan de KU Leuven en Cultureel erfgoed aan de Universiteit Utrecht. Haar masterproef geschiedenis schreef ze over de Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog. Sinds september 2009 is ze werkzaam aan het Centrum voor stadsgeschiedenis van de Universiteit Antwerpen.

Lijst van gebruikte afkortingen

| | |
|-------|--|
| ARA | Algemeen Rijksarchief Brussel. |
| CBG | Commissie voor Burgerlijke Godshuizen |
| KBIN | Koninklijk Belgisch Instituut voor Natuurgeschiedenis. |
| KMKG | Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. |
| KMMA | Koninklijk Museum voor Midden-Afrika |
| KMSKA | Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen |
| KMSKB | Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België |

¹⁶² Brief van Closson aan Maeterlinck (verzonden op 29 oktober 1914) (MSK, *Louis Maeterlinck*, Briefwisseling, Publicaties). In de brief is geen voornaam te vinden van die Closson. Het kan mogelijk om Ernest Closson gaan, een belangrijke musicoloog uit deze periode en die zich bij tijden ook in Gent bevond.

De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog

MA *Musée archéologique de Namur*
MSK *Museum voor Schone Kunsten (Gent)*
SA *Société archéologique de Namur*