

DIE INVENTARISATION DER KRIEGSBESCHÄDIGTEN KIRCHE ST. PETER IN LÖWEN

Jasmin Lena Roth

Die Situation in Löwen 1914–1918

Nach der Verletzung Belgiens Neutralität stießen die deutschen Truppen wiederholt auf Widerstand in der Bevölkerung, worauf mit bestrafenden Maßnahmen reagiert wurde. Dies spitzte sich zum 25. August 1914 zu, als nach einer mutmaßlichen Beschießung deutscher Soldaten durch Freischärler zur Strafe Wohnhäuser von Zivilisten in Brand gesteckt wurden, wobei auch Denkmäler Feuer fingen. Mit dem Brand der Bibliothek von Löwen gingen bedeutende mittelalterliche Handschriften verloren, woraufhin Presseberichte den Deutschen destruktive Absichten vorwarfen.¹ Die Plünderung von Löwen und Zerstörung von Kulturerbe, insbesondere im Fall der Universitätsbibliothek, wurden international schnell als kulturelle Gräueltaten verurteilt. Mit dem Haager Übereinkommen von 1907, dem ersten internationalen Rechtsmechanismus, waren vorsätzliche Zerstörungshandlungen wie diese geächtet.² Zusammen mit

¹ Vgl. Thomas Gaehtgens, *Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg*, München 2018, 54–58; Christina Kott, *Die deutsche Kunst- und Museumspolitik im besetzten Nordfrankreich im Ersten Weltkrieg. Zwischen Kunstraub, Kunstschutz, Propaganda und Wissenschaft*, in: Kritische Berichte. Museum - Kunstschutz - Kunstraub 25/2, 1997, 5–24, 6; Ralf Grüßinger, *Abgüsse für Löwen. Theodor Wiegand und die deutschen Reparationsleistungen*, in: Petra Winter - Jörn Grabowski (Hgg.), *Zum Kriegsdienst einberufen. Die Königlichen Museen zu Berlin und der Erste Weltkrieg*, Köln 2014, 175–204, 175; Thomas Goege, *Kunstschutz und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Paul Clemen als Kunstschutzbeauftragter an der Westfront*, in: Udo Mainzer (Hgg.), *Paul Clemen zur 125. Wiederkehr seines Geburtstags*, Köln 1991, 149–168, 149–151.

² Vgl. Christina Kott, *De L'Inventaire Photographique Belge aux „Clichés Allemands“ 1914–1918*, in: Christina Kott - Marie-Christine Claes, *Le patrimoine de la Belgique vu par l'occupant un héritage*

der Bombardierung der Kathedrale in Reims wurden diese Vorfälle als Verbrechen gegen die Kultur zu einem der größten Medienereignisse des Krieges.³

Die Gründung des ‚Kunstschutz‘ in besetzten Gebieten wurde zwar als rein kulturelle Initiative dargestellt, hatte aber eindeutig die propagandistische Intention, mittels einer praktischen Tätigkeit für den Erhalt feindlicher Denkmäler die internationalen Urteile zu mindern.⁴ Daher ist es nicht verwunderlich, dass deutsche Aufnahmen nur das intakte, beziehungsweise nur leicht beschädigte Erbe darstellten, während alliierte Fotografen auch die zerstörten Denkmäler festhielten.⁵ In seinem Bericht über den *Zustand der Kunstdenkmäler auf dem Westlichen Kriegsschauplatz* nahm Paul Clemen Stellung zu den Ereignissen in Löwen:

Heute vor einem Jahr lief der Name Löwen zuerst wie eine Fanfare um den ganzen Erdball, und auch die Leute, die nie von dem Löwener Rathaus gehört und die an der Löwener Peterskirche achtlos vorübergelaufen wären, verkündigten emphatisch, daß hier die herrlichsten Monumente der flandrischen, ja der ganzen nordischen Kunst zerstört seien.⁶

photographique de la Grande Guerre, Brüssel 2018, 12–93, 14; Gaehtgens 2018 (Anm. 1), 33; Grüßinger 2014 (Anm. 1), 175; Christina Kott, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées 1914–1918*, Brüssel 2006, 42.

³ Vgl. Gaehtgens 2018 (Anm. 1), 54; Kott 2006 (Anm. 2), 43f.

⁴ Vgl. Gaehtgens 2018 (Anm. 1), 181–187; Kott 2006 (Anm. 2), 57f.

⁵ Vgl. Emma Anquinet, *Un autre Objectif: Les Photographies belges des Contrées Détruites*, in: Christina Kott - Marie-Christine Claes, *Le patrimoine de la Belgique vu par l'occupant un héritage photographique de la Grande Guerre*, Brüssel 2018, 98–111, 98.

⁶ Paul Clemen, *Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz*, Leipzig 1916, 1. Clemen betont außerdem, dass sämtliche Denkmäler sowie historische Häuser und Höfe unberührt erhalten blieben und eine Zerstörung vielerorts nicht wahrzunehmen sei. Vgl. Ebenda, 12.



Vom 17. Oktober bis zum 15. Dezember 1914 führte Paul Clemen erste Konservierungs- und Forschungskampagnen in den wichtigsten „Martyrerstädten“ durch, darunter auch in Löwen.⁷ Kunstwerke und Denkmäler wurden untersucht und ggf. auch Maßnahmen zur „Sicherstellung“ durchgeführt, was zeigt, dass mit der Besetzung Belgiens auch eine Annexion des kulturellen Erbes einherging.⁸ Da der Schutz der unbeweglichen Kulturdenkmäler nicht gewährleistet werden konnte, wurden staatlich unterstützte Forschungsprojekte sowie individuelle Forschungsarbeiten begonnen.⁹ Dabei wurde festgestellt, dass die Inventare der belgischen Denkmäler nicht einheitlich waren; doch eine Bestandsaufnahme war erst im Frühjahr 1917 möglich, als finanzielle, administrative und personelle Voraussetzungen für die Kampagne gegeben waren.¹⁰ Hierfür wurde vom Verwaltungsausschuss der Kommission eine detaillierte Liste erstellt, welche die wertvollsten Denkmäler der wichtigsten Städte nannte. Doch bei der ersten Sitzung im April 1917 war die Ausarbeitung des Programms unzureichend und Clemen beklagte nach der ersten Sichtung des aufgenommenen Materials die mangelnde Einheitlichkeit in den Leitprinzipien der einzelnen Instanzen. Nach dem Modell bereits erfolgter Denkmalinventuren wurden anfangs auch Objekte von

⁷ Vgl. Kott 2018 (Anm. 2), 28; Géraldine Masson, *Kriegsrisiken vorbeugen. Die Präventionsarbeit der Kustoden französischer Provinzmuseen und ihre Auswirkungen*, in: Christina Kott - Bénédicte Savoy (Hgg.), *Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Köln - Weimar - Wien 2016, 235-252, 239.

⁸ Vgl. Christina Kott, *Die deutsche Kunst- und Museumspolitik im besetzten Nordfrankreich im Ersten Weltkrieg. Zwischen Kunstraub, Kunstschutz, Propaganda und Wissenschaft*, in: Kritische Berichte. Museum - Kunstschutz - Kunstraub 25/2, 1997, 5-24, 10f.; Kott 2006 (Anm. 2), 58.

⁹ Vgl. Christina Kott, *Der deutsche „Kunstschutz“ und die Museen im besetzten Belgien und Frankreich*, in: Petra Winter - Jörn Grabowski

geringem künstlerischem und historischem Wert berücksichtigt, die jedoch aufgrund fehlender Informationen nicht näher brauchbar waren. Die Kampagne strebte kein vollständiges belgisches Inventar an, sondern eine Grundlage für deutsche Forscher, weshalb Objekte mit hohem Wert für die Kunstgeschichte aufgenommen werden sollten.¹¹ Die Wintermonate zwischen 1917 und 1918 nutzten die Mitarbeiter der Kampagne nicht nur für die Vorbereitung der Wiederaufnahme der dokumentarischen Tätigkeiten im Frühjahr, sondern auch für die Katalogisierung und Beschriftung der Negative. Gesammelt wurden die Glasplatten in Brüssel, wobei allerdings Probleme beim Transport und Verzögerungen bei der Bearbeitung der Negative durch verschiedene Abteilungsleiter entstanden. Weitere administrative und finanzielle Probleme ergaben sich durch das zahlreiche und wechselnde Personal.¹²

Zwischen 1915 und 1918 befanden sich 20 bis 30 Kunsthistoriker für verschiedene Forschungsbereiche im besetzten Belgien, teils auch unabhängig von Paul Clemens militärisch geförderter Kunstschutz-Kampagne. Die Forscher betrachteten ihre Forschungs- und Inventarisierungskampagnen und daraus resultierende Publikationstätigkeiten als politisch neutral; aus belgischer Sicht handelte es sich allerdings um

(Hgg.), *Zum Kriegsdienst einberufen. Die Königlichen Museen zu Berlin und der Erste Weltkrieg*, Köln 2014, 51-72, 59.

¹⁰ Vgl. Kott 2018 (Anm. 2), 40f.; Kott 2014 (Anm. 9), 60; Susanne Dörler, *Der Kunstschutz im Ersten Weltkrieg in Belgien und Nordfrankreich und seine fotografische Dokumentation im deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte (DDK) - Bildarchiv Foto Marburg*, in: Laurence Bandoux-Rousseau - Michel-Pierre Chélini - Charles Giry-Deloison (Hgg.), *Der Kulturerbeschutz als Herausforderung im Ersten Weltkrieg. Kunst und Archäologie in den besetzten Gebieten 1914-1921*, Arras 2018, 143-155, 144.

¹¹ Vgl. Kott 2018 (Anm. 2), 58, 66.

¹² Vgl. Kott 2018 (Anm. 2), 64-66.

kulturelle Aneignung, weshalb auch nach dem Krieg die Fotografien zurückgefordert wurden.¹³ Durch die ausschlaggebenden Ereignisse in Löwen war für die Inventarisierungskampagne nicht nur die wiederholt medial aufgegriffene Universitätsbibliothek bedeutsam, sondern auch das Rathaus und die St. Peterskirche, die als Bauten der Brabanter Hochgotik eine bedeutende kunsthistorische Rolle spielten.

Die Zerstörung der St. Peterskirche von Löwen

Die St. Peterskirche im Zentrum der Stadt Löwen wurde am 24. August 1888 vom zuständigen Pfarrer als „Denkmal erster Klasse“ aufgrund der stilistischen Eigenheiten der Architektur eingestuft.¹⁴ Sie war vom Brand am 25. August 1914 betroffen¹⁵; Christina Kott führt an, dass die Brandstiftung der St. Peterskirche möglicherweise als Akt der Propaganda durchgeführt wurde, um die deutschen Soldaten anschließend als Kunstretter darzustellen, indem sie Teile der Ausstattung, wie beispielsweise das Altarbild von Dierick Bouts, bargen. Hierbei ist jedoch die Gefahr zu nennen, dass die internationalen Medien diese „Rettung“ als Beschlagnahmung von Beute interpretieren könnten, die nach Deutschland abtransportiert wurde.¹⁶ Bereits Paul Clemen deutet dies 1916 an, da er Soldaten als „Kunstsinnige“ bezeichnet, welche die Bilder ins Rathaus zur „sicheren Verwahrung“ brachten. Um das Ansehen der

deutschen Soldaten weiter zu verbessern, lobt Clemen die Entscheidung des Kommandanten, an das Rathaus angrenzende Häuser sprengen zu lassen, um das Bauwerk vor dem Brand zu bewahren, als „Heldentat“.¹⁷ Vom Brandverlauf in der St. Peterskirche ist Folgendes bekannt: Das östlichste Joch des südlichen Seitenschiffes wurde zuerst vom Feuer ergriffen, weshalb das südliche Querschiff am meisten Schaden erlitt und der Altar an der Ostwand zerstört wurde.¹⁸ Die Kapellen des südlichen Seitenschiffes brannten restlos aus: Die östlichste Kapelle, die dem heiligen Urbanus gewidmet war, wurde nach dem Krieg als Peterskapelle neu eingerichtet. Zudem ging der damalige Zustand der Kapellen des heiligen Severinus, des heiligen Matthias, Martinus und Christophorus durch den Brand verloren. Die westlichste Kapelle der Südseite, die dem heiligen Karl Borromäus geweiht war, ist als einzige mit Altar und Kopie des Gemäldes *Der heilige Karl Borromäus bei den Pestkranken in Mailand* von Caspar de Crayer bis heute erhalten.¹⁹ Die Aufnahmen der Inventarisierungskampagne zeigen ausschließlich den unversehrteren, östlichen Teil der Südseite; dennoch lässt sich die Fassade der zerstörten Kapellen nicht vollständig durch vorgelagerte Häuser verdecken (**Abb. 1**). An der Südseite wurde zudem das gotische Südportal mit charakteristischen Figuren und Bemalung vernichtet und erst 1927 im Zuge der Restaurierungskampagne der 1920er-Jahre ersetzt.²⁰

¹³ Vgl. Kott 2014 (Anm. 9), 60; Kott 2006 (Anm. 2), 114f.

¹⁴ Vgl. Luc Verpoest, *De restauratiegeschiedenis 1851-1914*, in: Dewilde - Huybens - Mellaerts 2022 (Anm. 15), 72-101, 72.

¹⁵ Vgl. Marleen Voordeckers - David Mellaerts - Alex Gieben, *De collegiale Sint-Pieterskerk Leuven*, Regensburg 2001, 4; Brecht Dewilde - Gilbert Huybens - David Mellaerts, *De Sint-Pieterskerk Te Leuven. Geschiedenis, Architectuur en Patrimonium*, Löwen 2022, XII.

¹⁶ Vgl. Kott 2018 (Anm. 2), 23.

¹⁷ Vgl. Clemen 1916 (Anm. 6), 9.

¹⁸ Vgl. Paul Clemen, *Die belgischen Kunstdenkmäler und der Krieg* (Auszug aus Generalbericht über den Zustand der belgischen Denkmäler), in: Tageszeitung (unbekannt), 1915, in: LVR-Amt für Denkmalpflege - Pulheim Brauweiler, NL Clemen, Karton III; Clemen 1916 (Anm. 6), 8.

¹⁹ Vgl. Voordeckers - Mellaerts - Gieben 2001 (Anm. 15), 10, 14.

²⁰ Vgl. Frans Doperé - David Mellaerts, *De romaanse en gotische Sint-Pieterskerk*, in: Dewilde - Huybens - Mellaerts 2022 (Anm. 15), 1-39, 33f.; Yves Vanhellefont, *De torens: onafgewerkte dromen*, in: Dewilde - Huybens - Mellaerts 2022 (Anm. 15), 40-6, 49.



Abb. 1: Richard Hamann (Foto Marburg), Südseite der St. Peterskirche in Löwen, 1917/18, Fotografie, 170 x 230 mm, Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn

Richard Hamann wählte wohl bewusst den Bildausschnitt so, dass das ausgebrannte Südportal von einer Mauer verdeckt wird (Abb. 1); auf einer anderen Aufnahme, die ebenfalls der Kampagne zugeschrieben wird, ist der verbrannte Portalgiebel jedoch zu erkennen (Abb. 2). Von den Kapellen des nördlichen Seitenschiffs brannte nur die östlichste aus, wodurch die Figur mit dem Titel *Unser Lieben Frau unter dem Turm* zerstört wurde.

²¹ Vgl. Voordeckers - Mellaerts - Gieben 2001 (Anm. 15), 10, 14.



Abb. 2: Unbek. Fotograf*in, Südseite der St. Peterskirche in Löwen, 1917/18, Fotografie, 165 x 220 mm, Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn

Die nachfolgenden Kapellen blieben vom Brand verschont und besitzen bis heute die Ausstattung des 18. Jahrhunderts.²¹ Trotz der Schäden beurteilt Clemen 1916 den Kern des Mauerwerks als unbeschädigt und bewertet den Austausch der brüchigen Hausteine als eine leichte Aufgabe. Zudem deckt er Aufnahmen der Franzosen als Fälschungen auf, die angeblich die Ruine der St. Peterskirche neben dem Rathaus zeigen, wobei es sich tatsächlich um ein zerstörtes Wohnhaus handelt.²²

²² Vgl. Clemen 1916 (Anm. 6), 8-10.



Abb. 3: Unbek. Fotograf*in (Richard Hamann?), Chor der St. Peterskirche in Löwen von Südosten, um 1914, Fotografie, 160 x 224 mm, Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn

Auch die Dächer der Kirche wurden vollständig zerstört; die Gewölbe hielten trotz einiger Löcher, nur im Chorabschluss brachen sie ein.²³ Die Fotografien der Kampagne zeigen zwar indirekt das beschädigte Dach durch freistehende Giebel (**Abb. 3**), doch Aufnahmen des Chorgewölbes sind nicht vorhanden. Die Schäden des Brandes lassen sich heute an den Gewölbemalereien ablesen: Die Gemälde der östlichen Kapellen des südlichen Seiten- und Querschiffs wurden durch

²³ Vgl. Clemen 1915 (Anm. 18); Gustav Adolf Leinhaas, *Die Kunstschatze in Löwen und Lüttich*, in: Tageszeitung (unbekannt), in: LVR-Amt für Denkmalpflege - Pulheim Brauweiler, NL Clemen, Karton III; Clemen 1916 (Anm. 6), 8; Vanhellemont 2022 (Anm. 20), 54.



Abb. 4: Theodor von Lüpke (Preußische Messbildanstalt), Chor der St. Peterskirche in Löwen von Südosten, 1918, Fotografie, 250 x 350 mm, Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn

Feuchtigkeit und Salze beeinträchtigt, weshalb Rußschäden und die Verfärbungen des Natursteins und der Pigmente weiterhin erkennbar sind.²⁴ Unmittelbar nach dem Brand wurde ein stabiles Notdach (**Abb. 4**) unter der Leitung des Architekten Joseph François Piscador errichtet.²⁵ Während des Krieges wurden verschiedene Architekten beauftragt, kleinere, provisorische Reparaturen bereits unmittelbar nach der Beschädigung durchzuführen.²⁶

²⁴ Vgl. Karin Keutgens, *De restauratie van de gewelfschilderingen in het schip en het transept*, in: Dewilde - Huybens - Mellaerts 2022 (Anm. 15), 364-373, 371.

²⁵ Vgl. Clemen 1915 (Anm. 18).

²⁶ Vgl. Vanhellemont 2022 (Anm. 20), 54.

Zerstörte Fensterteile wurden beispielsweise schützend verschlossen oder wiederverwendbare Bauteile im Kircheninneren gesammelt und vorübergehend gelagert (Abb. 5).

Der Westturm wurde von der alliierten Propaganda als zerstört angegeben, allerdings ist dieser Einsturz auf 1604 zu datieren, da die statische Planung der Höhe des Bauprojekts nicht gerecht werden konnte.²⁷ Clemen beschrieb 1915 in einem deutschen Zeitungsartikel, dass der „Hauptturm“ unbeschädigt blieb. Noch später bezieht er sich auf die Vorwürfe der französischen Presse und begründet, dass der Zustand des Turms nicht kriegsbedingt ist, ähnlich der südlichen Vorhalle, die seit der Bauunterbrechung im 15. Jahrhundert als Ruine verblieben ist.²⁸

Der achtseitige, geschieferte Vierungsturm wurde ebenfalls 1914 zerstört, das Glockenspiel, das dadurch abstürzte, wurde erst 1932 ersetzt. Die ursprüngliche Holzkonstruktion des Turms sowie des Daches, die im 15. Jahrhundert errichtet wurden, gingen ebenso verloren.²⁹ Die durch den Lichteinfall raumbestimmenden Buntglasfenster wurden zwar beschädigt, jedoch nicht vollständig zerstört und konnten 1929 von Osterrath restauriert werden; durch Bombardierung im Mai 1944 wurden sie allerdings vernichtet.³⁰



Abb. 5: Theodor von Lüpke (Preußische Messbildanstalt), *Nördliches Seitenschiff der St. Peterskirche in Löwen nach Westen*, 1918, Fotografie, 354 x 280 mm, Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn

²⁷ Vgl. Voordeckers - Mellaerts - Gieben 2001 (Anm. 15), 5f.; Vanhellemont 2022 (Anm. 20), 40-61.

²⁸ Vgl. Clemen 1916 (Anm. 6), 8.

²⁹ Vgl. Voordeckers - Mellaerts - Gieben 2001 (Anm. 15), 6; Clemen 1915 (Anm. 18); Clemen 1916 (Anm. 6), 8; Vanhellemont 2022 (Anm. 20), 40-61.

³⁰ Vgl. Maurits Smeyers (Hgg.), *Dirk Bouts. Een Vlaams primitief te Leuven* (Kat. Ausst. Löwen Sint-Pieterskerk - Predikherenkerk), Löwen 1998, 353; Dewilde - Huybens - Mellaerts 2022 (Anm. 15), XIV; Gilbert Huybens, *De glasramen*, in: Dewilde - Huybens - Mellaerts 2022 (Anm. 15), 318-325, 324.

Die Aufnahmen der deutschen Kampagne zeigen zwar beschädigte Fenster an West- und Südseite (Abb. 4), allerdings scheinen die Fenster des Ostchors zur Gänze erhalten zu sein (Abb. 1, 6).

Auf dem Altar unter dem Lettner befinden sich heute die Reste des romanischen Christuskopfs aus Eichenholz, der ursprünglich Teil eines Kreuzes war, das jedoch durch den Brand nahezu gänzlich zerstört wurde. Die Andachtsstatue zeichnete sich durch den losgelösten, herabhängenden rechten Arm der Figur und die Kippbewegung im Oberkörper aus. Erst 1955 kehrte das Objekt, welches ursprünglich bei Prozessionen durch die Stadt getragen wurde, zurück in die St. Peterskirche.³¹ Im 15. Jahrhundert entstanden kleinere Holzhäuser um die St. Peterskirche, welche die Ansicht auf den Bau teils verdeckten.³² Einige der Häuser nahmen durch den Brand Schaden, weshalb sie auch zugunsten breiterer Straßen abgerissen und nicht rekonstruiert wurden, wodurch die Kirche heute freistehend im Stadtbild hervortritt.³³

Schutzmaßnahmen für die Kirchengestaltung

Ab 1917 wurden Schutzmaßnahmen sowohl für unbewegliche als auch bewegliche Kunstwerke notwendig, da ab dem Frühjahr bzw. Sommer weite Teile Flanderns durch die britische Offensive in Gefahr waren, weshalb präventive Maßnahmen notwendig waren. Um Bauwerke zu schützen wurden Sandsackbarrikaden, Wollverhänge und metallbeschlagene Fensterläden genutzt, während Kunstwerke und Sammlungen nach Möglichkeit ausgelagert wurden.

³¹ Vgl. Voordeckers - Mellaerts - Gieben 2001 (Anm. 15), 17; AK Löwen 1998 (Anm. 30), 349.

³² Vgl. Gilbert Huybens - Luc Verpoest, *De verdwenen huisjes rond de kerk*, in: Dewilde - Huybens - Mellaerts 2022 (Anm. 15), 62-71, 62.

³³ Vgl. Leinhaas 1915 (Anm. 3); Vanhellemont 2022 (Anm. 20), 54.

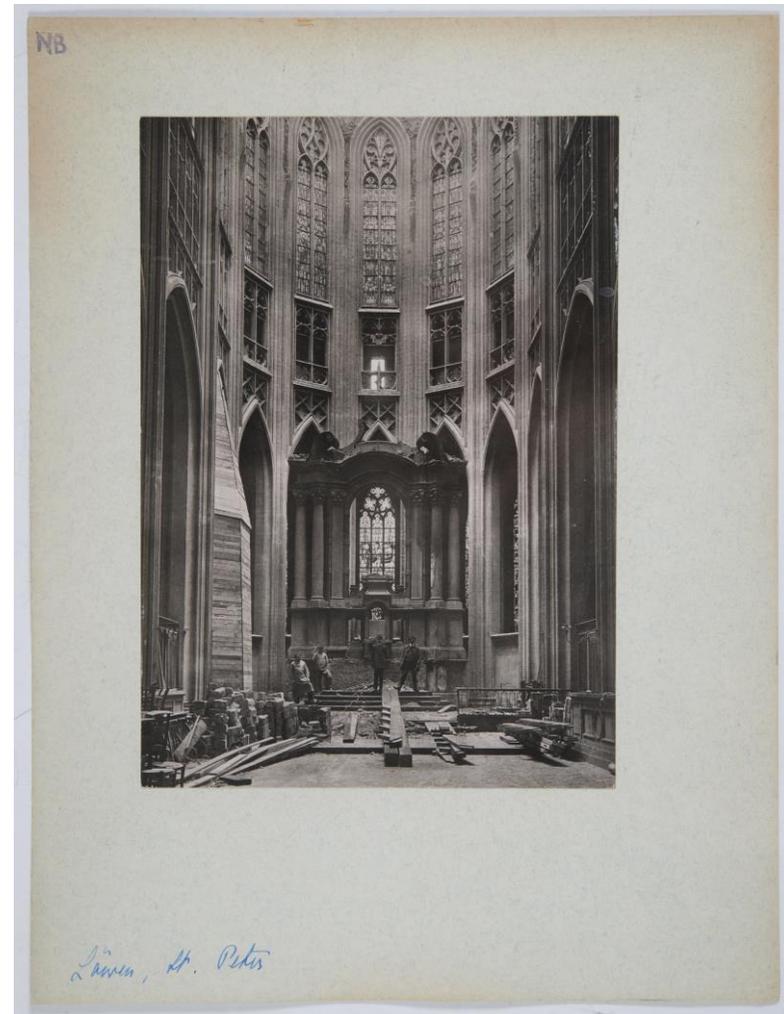


Abb. 6: Unbek. Fotograf*in (Franz Stoedtner?), Chor der St. Peterskirche in Löwen nach Osten, um 1914, Fotografie, 220 x 160 mm, Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn

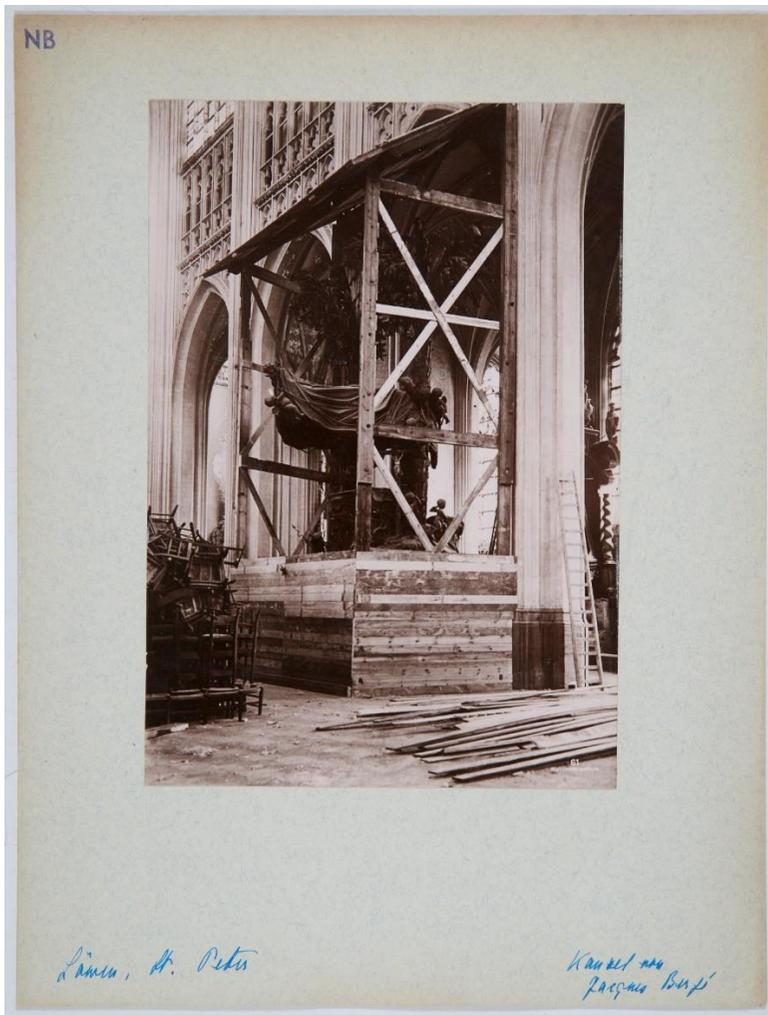


Abb. 7: Unbek. Fotograf*in, Barocke Kanzel im Mittelschiff der St. Peterskirche in Löwen, 1917/18, Fotografie, 225 x 160 mm, Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn

³⁴ Vgl. Kott 2014 (Anm. 9), 60f.

³⁵ Vgl. Gilbert Huybens - David Mellaerts, *De preekstoel*, in: Dewilde - Huybens - Mellaerts 2022 (Anm. 15), 299-303, 302.

Im Herbst verschoben sich die Kämpfe schließlich nach Westflandern, weshalb Auslagerungen nach Brügge oder vor Ort in Kellerräume notwendig wurden.³⁴

Die große, barocke Holzkanzel gehört zu den wenigen Ausstattungsobjekten, die durch eine Holzkonstruktion geschützt und eingebaut wurden (Abb. 7). Die 8,75 Meter hohe Kanzel wurde 1742 von Jacques Bergé im Auftrag der Norbertinerabtei St. Cornelius und St. Cyprian fertiggestellt; nachdem die Abtei jedoch 1796 aufgelöst wurde, verkaufte man die Kanzel im Mai 1807 an die St. Peterskirche. Die Aufnahme der Preußischen Messbildanstalt (Abb. 8) zeigt das Zeltdach der Kanzel, um das Putten schweben, welches leicht aus der schützenden Konstruktion in den Kirchenraum hereinragt. Die hochragenden Blätter der Dattelpalmen werden durch ein Schrägdach geschützt, dass im Fall eines einstürzenden Gewölbes das Objekt schützen sollte.³⁵

Der spätgotische Lettner, der ursprünglich als Abschluss zwischen Hochchor und Kirchenschiff diente, wurde sowohl von den Fotografen der Preußischen Messbildanstalt, als auch vom Bildarchiv Marburg mehrfach dokumentiert, was sowohl auf den hohen kunsthistorischen Wert, als auch auf die Unversehrtheit des Objekts zurückzuführen ist. Der reich ornamentierte Lettner mit Triumphkreuz wurde jedoch, im Unterschied zur barocken Kanzel, nicht schützend eingebaut.³⁶

Trotz der weitreichenden Verluste hölzerner Ausstattung blieb das gotische Chorgestühl mit Schnitzereien von Nicolaas de Bruyne unversehrt.

³⁶ Vgl. Voordeckers - Mellaerts - Gieben 2001 (Anm. 15), 14, 16; Clemen 1916 (Anm. 6), 10.



Abb. 8: Theodor von Lüpke (Preußische Messbildanstalt), *Mittelschiff der St. Peterskirche in Löwen nach Westen mit barocker Kanzel*, 1918, Fotografie, 280 x 360 mm, Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn

Das zwischen 1439 und 1442 entstandene Chorgestühl bestand zwar ursprünglich aus zwei Reihen von Sitzbänken, wurde jedoch außerhalb von kriegsbedingten Maßnahmen größtenteils demontiert (Abb. 6).³⁷ In St. Peter befand sich außerdem ein 1468 von Dierick Bouts vollendeter Abendmahlalter, der 1707 in Einzelbilder zerlegt wurde, weshalb im August 1914 sich nur die Mitteltafel in Löwen befand. Die Originalurkunde

³⁷ Vgl. Voordeckers - Mellaerts - Gieben 2001 (Anm. 15), 22.

³⁸ Vgl. Stephan Kemperdick - Johannes Rößler, „Die Kunst ist kein Zahlungsobjekt“. *Die Altarflügel von Jan van Eyck und Dieric Bouts in den Berliner Sammlungen und ihre Abgabe an Belgien 1920*, in: Petra Winter - Jörn Grabowski (Hgg.), *Zum Kriegsdienst einberufen. Die Königlichen Museen zu Berlin und der Erste Weltkrieg*, Köln 2014, 161-174, 163.

über den Auftrag und die Bezahlung des Werks wurden mit dem Brand der Universitätsbibliothek vernichtet.³⁸ Während des Brandes wurden die Altarbilder von Dierick Bouts aus der St. Peterskirche von Hauptmann Thelemann mithilfe von 15 Männern, zusammen mit weiteren Gemälden aus der Sakristei, in die untere Halle des Rathauses zur Verwahrung gebracht.³⁹ Diese Rettung der Kunstschätze wurde auch in den deutschen Medien gepriesen; so betonte etwa Gustav Adolf Leinhaas in einem Zeitungsartikel den tadellosen Objektzustand und die Sicherung der Werke. Nach der Verwahrung im Rathaus gelangte das Triptychon in das Amerikaans College in Naamsestraat, bevor es in die Erasmuskapelle in St. Peter zurückkehrte.⁴⁰

Die Rolle der Preußischen Messbildanstalt in der Belgischen Inventarisierungskampagne

Theodor von Lüpke wurde 1917 von Paul Clemen gebeten, an der Belgischen Inventarisierungskampagne teilzunehmen, woraufhin Lüpke mit seinen Mitarbeitern von Oktober bis November 1917 und Juni bis Oktober 1918 die wichtigsten Kunstzentren mit über 500 hochpräzisen photogrammetrischen Aufnahmen dokumentierte. Als Assistenten für seine Arbeit wählte Theodor von Lüpke Otto Hagemann und Wilhelm Freese, die er bereits als Mitarbeiter der Preußischen Messbildanstalt kannte.⁴¹ Auf portablen, gebrauchsfertigen Silbergelatinebromid-Platten im Format von 40 x 40 cm entstanden die Aufnahmen, von denen sich 532 im Königlichen Institut

³⁹ Vgl. Kott 2018 (Anm. 2), 23; Berthold Päschke, *Zur Bergung der Löwener Bilder des Dirk Bouts* (Bericht, Brüssel 28.09.1918), in: LVR-Amt für Denkmalpflege - Pulheim Brauweiler, NL Clemen, Karton III; Clemen 1916 (Anm. 6), 9.

⁴⁰ Vgl. Maria Gilleir - David Mellaerts, *Dieric Bouts*, in: Dewilde - Huybens - Mellaerts 2022 (Anm. 15), 276-282, 282.

⁴¹ Vgl. Kott 2018 (Anm. 2), 52-54, 62.

für Kunsterbe (*Institut royal du patrimoine artistique*) in Belgien befinden. Die Glasplatten sind datiert, enthalten eine Beschreibung und sind zudem nummeriert, anhand dessen sich nicht nur die systematische Bestandsaufnahme der Bauten von außen nach innen nachvollziehen lässt, sondern auch die beiden Arbeitsphasen. Für die Aufnahmen der St. Peterskirche ist die zweite Phase von Juni bis Oktober 1918 relevant, während der im August die Brabanter Umgebung, darunter auch Löwen, aufgenommen wurde.⁴² Der Stil der Messbildanstalt⁴³ zeigt sich in der hohen ästhetischen Qualität der Aufnahmen, welche die Monumentalität der Architektur, die sich vom Hintergrund abhebt, betont, sowie durch subtile Grautöne und einen hohen Detailgrad. Dennoch fanden auch Spuren des Krieges und des Alltags, wie Plakate und Passanten, unvermeidlich in die Aufnahmen (**Abb. 4**).⁴⁴

Richard Hamann, Schüler von Franz Stoedtner, folgte 1913 dem Beispiel seines Mentors, dessen „Institut für wissenschaftliche Projektions-Photographie“ 1895 eines der ersten kommerziellen Agenturen mit wissenschaftlichem Anspruch war, und gründete das Bildarchiv Marburg.⁴⁵ Ab Juni 1917 war er an der Fotokampagne beteiligt und lieferte vor allem Aufnahmen mittelalterlicher Skulpturen, aber auch Architekturaufnahmen. Bei seiner Arbeit wurde er zunächst durch zwei assistierende Schüler unterstützt, ab 1918 vom Münchener Fotografen Hans Humboldt. Nach der

Winterpause nahm Hamann seine Tätigkeit Ende April 1918 unter anderem in Löwen wieder auf, zog sich allerdings etwas aus der Projektorganisation zurück.⁴⁶

Die Zusammenarbeit von Theodor von Lüke und Richard Hamann ist nicht auszuschließen, da eine Kooperation der beiden in Laon aufgrund ähnlicher Interessen und Intentionen nachgewiesen ist.⁴⁷ Hamann arbeitete größtenteils unabhängig von den anderen Instanzen der Kampagne, folgte seinen persönlichen Vorstellungen bei der Dokumentation und fertigte eine hohe Menge von Aufnahmen an, welche die vereinbarten Dimensionen sprengten. Hiermit gefährdete er die vorgegebenen Arbeitspläne und das festgelegte Budget; zudem vernachlässigte er Liefertermine oder organisatorische Absprachen. Sein Arbeitsverhalten und die Qualität der Aufnahmen wurden schließlich von Paul Clemen kritisiert, da Clemen die Qualität statt Quantität der Aufnahmen priorisierte. Daraufhin wurde die Messbildanstalt aufgefordert, sein Programm zu übernehmen, Lücken bei der Dokumentarisierung zu füllen und Fotografien von minderer Qualität neu aufzunehmen.⁴⁸ Diese qualitativen Unterschiede lassen sich im Vergleich von Hamanns und Lüpkes Aufnahmen der Südostseite (**Abb. 3, 4**) St. Peters erkennen: Obwohl die Fotografien dasselbe Objekt im nahezu identischen Winkel zeigen, wirkt die Aufnahme der Messbildanstalt klarer, ruhiger und objektiver. Hamanns Aufnahme der Kirche schneidet zum einen die Kirche am Giebel; des Weiteren wirkt das Bild durch

[10]

⁴² Vgl. Hilke Arijs, *Une Collection Exceptionnelle de Négatifs Photogrammétriques*, in: Christina Kott - Marie-Christine Claes, *Le patrimoine de la Belgique vu par l'occupant un héritage photographique de la Grande Guerre*, Brüssel 2018, 158-163, 158-160.

⁴³ Über die Photogrammetrie, auf die die Preußische Messbildanstalt spezialisiert war, sind in Wolfgang Ernst, *Im Namen von Geschichte*.

Sammeln - Speichern - Erzählen, München 2003, 950-994, ausführliche Informationen nachzulesen.

⁴⁴ Vgl. Arijs 2018 (Anm. 42), 160.

⁴⁵ Vgl. Kott 2018 (Anm. 2), 14.

⁴⁶ Vgl. Kott 2018 (Anm. 2), 49-52, 64.

⁴⁷ Vgl. Dörler 2018 (Anm. 10), 148.

⁴⁸ Vgl. Kott 2018 (Anm. 2), 57; Dörler 2018 (Anm. 10), 147.

Menschenansammlungen unruhig und weniger auf die Architektur fokussiert. Auch Hamanns Fotografie der Südseite (**Abb. 1**) weist kleinere Mängel auf: Die Straße nimmt etwa ein Viertel des Bildes ein und die Strebebepfeiler des Chors sind wieder im Anschnitt zu sehen; die Aufnahmen der Preußischen Messbildanstalt heben hingegen das Bauwerk mittels eines Weitwinkelobjektivs hervor und zeigen es vollständig. Bei der Rückführung der Sammlung im Oktober 1918 wurden durch den Rückzug der deutschen Truppen Abzüge und Negative der Inventarisierungskampagne in Lüttich zurückgelassen.⁴⁹ Ursprünglich sollten die Negative und Abzüge in der Berliner Messbildanstalt gesammelt werden und der deutschen Forschung uneingeschränkt zur Verfügung stehen, doch nach Kriegsende wurden sie fast vollständig am Kunsthistorischen Institut in Bonn aufbewahrt.⁵⁰ In den 1920er-Jahren wurden die Glasnegative an Belgien verkauft, unter anderem aufgrund der kritischen finanziellen Lage der Preußischen Messbildanstalt. Auch das Seminar für Kunstgeschichte und Archäologie der Universität Löwen erhielt insgesamt 11.140 Fotos der Kommission und 4.000 weitere aus Dubletten-Beständen der Berliner Universität, der Preußischen Messbildanstalt und mehrerer Museen.⁵¹ Dennoch besteht die Möglichkeit, dass Duplikate der Aufnahmen erstellt wurden, die jedoch den Zweiten Weltkrieg nicht überstanden oder 1945 von sowjetischen Truppen beschlagnahmt wurden; somit würden sich diese bis heute, zusammen mit der schriftlichen Dokumentation des Instituts, die ebenfalls nie gefunden wurde, in Russland befinden.⁵²

⁴⁹ Vgl. Christina Kott, *Vers un Héritage Partagé: Les „Clichés Allemands“ après 1918*, in: Christina Kott - Marie-Christine Claes, *Le patrimoine de la Belgique vu par l'occupant un héritage photographique de la Grande Guerre*, Brüssel 2018, 164-203, 166.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1-8: © Kunsthistorisches Institut Bonn (Foto: Jean-Luc Ikelle-Matiba)

⁵⁰ Vgl. Dörler 2018 (Anm. 10), 145.

⁵¹ Vgl. Grüßinger 2014 (Anm. 1), 189.

⁵² Vgl. Kott 2018 (Anm. 49), 174.