Arnt van Tricht

Werkkatalog eines Bildhauers am Niederrhein im 16. Jahrhundert

Inauguraldissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Dr. phil.,
vorgelegt dem Fachbereich 07
der Johannes Gutenberg-Universität
Mainz

von
Christiane Paulus
geb. Wessels
aus Wiesbaden

Aachen
2015

Referent:

[Die Namen der Prüfer sind gelöscht.]

Korreferent:

Tag des Prüfungskolloquiums: 23. Nov. 2012

Abstract

Arnt van Tricht, d.d. 1570, probably originating from Antwerp, maintained a very successful workshop in Kalkar at the Lower Rhine until the late fifties of the 16th century. He replaced the predominant language of form of the Late Gothic, which was used until that time by the local sculptors, by that of the Renaissance. However, he continued in their fields of work, using the same materials as they. Arnt van Tricht created works of both religious and profane nature within the region of the then very important United Duchies of Jülich-Cleves-Mark-Berg and Guelders. His clients were wealthy members of the clergy, the middleclass and the nobility.

In the course of this work, it became evident that the move of the ducal residence to Düsseldorf and the economic decline of the region had a bigger impact on the work of the artist than the religious changes due to the Reformation.

Arnt van Tricht created the majority of his religious sculptures for the collegiate church St. Viktor in Xanten, the parish church St. Nicolai in Kalkar and neighbouring parishes. A few pieces can be found in a larger area, probably due to orders conveyed by personal relationships. Van Tricht carved wooden altarpieces including ornamental and figural fittings as well as (groups of) sculptures in oak. The work also comprises numerous sculptures in sandstone, which sometimes are attached to pillars and portals of churches. Next to these three-dimensional pieces, Arnt van Tricht also created a large number of stone reliefs. The majority of those are epitaphs with biblic scenes within an ornamental frame, mainly created for the local canons.

A second, equally important part of his works consists of profane works, mainly in sandstone, which stands out due to the size of the orders. Arnt van Tricht was involved in a number of large scale projects for modernisation of town houses and castles of the local nobility. He created architectural elements with figural depictions or decorations, busts and free-standing sculptures. Arnt van Tricht also participated in the decoration of the interiors, comprising ornately sculptured mantelpieces, decorated with relief and simpler works for less representative rooms. Next to oaken wood panelling Arnt van Tricht created wooden towel rails with figural depictions. These, like the reliefs of the mantelpieces, show religious or profane, sometimes also antique subjects, often with a moralising undertone. In addition, the mantelpieces also exhibit coats of arms and portraits of the owners of the properties.

For the first time, this study consolidates all pieces of work of the artist and provides a catalogue of the very varied œuvre of Arnt van Tricht. Works that have been connected to Arnt van Tricht, often by mere mention of his name, are studied and the attribution is either justified or objected to. Finally, some pieces of works can newly be attributed to the artist.

Zusammenfassung

Arnt van Tricht, gest. 1570, unterhielt bis in die späten 50er Jahre des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus Antwerpen kommend, in Kalkar am Niederrhein eine sehr erfolgreiche Werkstatt. Die bis dahin vorherrschende spätgotische Formensprache der langjährig ansässigen Bildhauer löste er durch die der Renaissance ab, führte jedoch deren Arbeitsfelder und Materialwahl weiter. Arnt van Tricht schuf Arbeiten sowohl religiöser als auch profaner Natur innerhalb des Gebiets der damals sehr bedeutenden Vereinigten Herzogtümer Kleve-Mark-Jülich-Berg und Geldern. Seine wohlhabenden Auftraggeber entstammten dem Klerus, der Bürgerschaft und dem Adel.
Im Rahmen der Arbeit zeigte sich, dass sich für den Künstler die Verlegung der herzoglichen Residenz nach Düsseldorf und der wirtschaftliche Niedergang der Region letztlich stärker auswirkte als die religiösen Veränderungen durch die Reformation.
Arnt van Tricht schuf die meisten seiner religiösen Bildwerke für die Stiftskirche St. Viktor in Xanten, die durch die Bürgerschaft ausgestattete Pfarrkirche von St. Nicolai in Kalkar und umliegende Gemeinden. Einzelne Stücke sind, wohl über familiäre Verflechtungen vermittelt, in einem weiteren Radius zu finden. Van Tricht arbeitete Schnitzretabel mitsamt ihrer ornamentalen und figuralen Ausstattung sowie Skulpturen(-gruppen) in Eichenholz. Daneben finden sich im Werk zahlreiche in Sandstein gearbeitete Skulpturen, die teilweise an Pfeilern und Portalen der Kirchen architekturgebunden sind. Neben diesen rundplastischen Werken schuf Arnt van Tricht eine große Anzahl an steinernen Reliefarbeiten. Hierbei nehmen die überwiegend für die lokalen Kanoniker gearbeiteten Epitaphien mit biblischem Reliefbild in Ornamentrahmen den größten Teil ein.
Ein zweiter, gleichwertiger Werkkomplex, überwiegend in Sandstein gearbeitet, ist profaner Natur und fällt durch die Größe der Aufträge ins Gewicht. Arnt van Tricht war an einigen groß angelegten Modernisierungsprojekten an Stadthäusern und Kastellen des lokalen Adels beschäftigt. Für mehrere aufwendig gestaltete Fassadendekorationen arbeitete er Architekturglieder mit figürlicher Darstellung oder Ornament, Büsten und freiplastische Skulpturen. Arnt van Tricht war aber auch an der Ausgestaltung der Innenräume beteiligt. Aufwendig skulptierte und reliefverzierte Kaminverkleidungen stehen dabei neben reduzierteren Arbeiten für offensichtlich weniger repräsentative Räume. Neben in Eichenholz gearbeiteter Vertäfelung schuf Arnt van Tricht hölzerne figurale Handtuchhalter. Diese zeigen, wie auch die Reliefbilder der Kamine, die darüber hinaus Wappen und Porträts der Bauherren aufnehmen, eine religiöse oder profane, auch antikisierende Thematik, bei der ein moralisierender Unterton mitschwingt.
In dieser Arbeit werden erstmals alle Werkstücke des Künstlers zusammengeführt dargestellt, so dass ein Werkkatalog mit einem Überblick über das sehr breit gefächerte Spektrum des Opus Arnt van Trichts vorliegt. Häufig durch bloße Nennung mit Arnt van Tricht in Verbindung gebrachte Arbeiten werden bewertet und die Zu- oder Abschreibung begründet. Auch können einige Stücke neu zugeschrieben werden.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung 1
II. Biographische Daten 2
III. Der Niederrhein und Kalkar im 16. Jahrhundert 3
III.1. Der Niederrhein 4
III.1.1. Das Herzogtum Kleve-Mark-Jülich-Berg 4
III.1.2. Religionspolitische Entwicklung 8
III.1.3. Auswirkungen auf die Lebenswelt des Arnt van Tricht 12
III.2. Kalkar 15
III.2.1. Gesellschaft und Wirtschaft 15
III.2.2. Zünfte 17
III.2.3. Bruderschaften 18
III.2.4. Die Bedeutung Kalkars für Arnt van Tricht 20
IV. Literaturüberblick 20
V. Das Œuvre des Arnt van Tricht 24
V.1. Stilmittel und Motivrepertoire 26
V.1.1. Die quellenkundlich belegten Werke: Hll. Drei Könige und Epitaph Ludger 27
V.1.2. Die zugeschriebenen Hauptwerke: Dreifaltigkeits- und Johannesretabel 34
V.2. Das Retabel 42
V.2.1. Retabelform 42
V.2.2. Aufsatzfiguren 42
V.2.3. Flügel 43
V.2.4. Hohlkehle 44
V.2.5. Ausführung der Retabel 45
V.3. Christusbild und Assistenzfiguren 46
V.4. Epitaphien 49
V.4.1. Literaturüberblick 49
V.4.2. Zerstörung im Zweiten Weltkrieg 50
V.4.3. Bestattung und Epitaphkultur in Xanten 50
V.4.4. Epitaphien in Xanten vor Van Tricht 52
V.4.5. Die Xantener Epitaphien des Arnt van Tricht 53
V.4.6. Exkurs - gleichzeitige oder spätere Epitaphien in St. Viktor in Xanten 63
V.4.7. Bewertung 66
V.5. Zeitstil, Beeinflussung und Vorlagen 69
V.6. Fassung im Werk Arnt van Trichts 74
V.7. Verwendete Materialien 77

VI. Künstlerische Heimat und Schülerschaft ... 78
VI.1. Namensgebung und Herkunft ... 78
VI.2. Maastricht ... 80
VI.3. Utrecht ... 80
VI.4. Kalkar ... 82
VI.4.1. Henrick Douwerman ... 82
VI.4.2. Henrik van Holt ... 84
VI.5. Antwerpen ... 85
VI.6. Schlussfolgerung ... 87
VII. Nachfolge ... 87
VIII. Handwerksbezeichnung ... 88
IX. Werkstattgröße ... 88
X. Auftraggeberschaft ... 89
XI. Zusammenfassung ... 91
XII. Werkverzeichnis ... 97
XII.1. Bonn, LVR-LandesMuseum, Christus - Maria - Johannes - Gruppe ... 102
XII.2. Xanten, St. Viktor, Märtyrerbüste ... 108
XII.3. Hanselaer, St. Antonius Abbas, Werkgruppe ... 114
XII.3.1. Hochaltarretabel ... 115
XII.3.2. Seitenretabel ... 130
XII.3.3. Drei Heiligenfiguren - hl. Bischof, hl. Margaretha und anonyme Heilige ... 134
XII.3.4. Gesamtbetrachtung - Rekonstruktionsvorschlag ... 136
XII.4. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Apostelfigur ... 138
XII.5. Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Heimsuchungsgruppe ... 140
XII.6. Kalkar, St. Nicolai, Dreifaltigkeitsretabel ... 142
XII.7. Twisteden, St. Quirinus, hl. Bischof ... 158
XII.8. Warbeyen, St. Hermes, Leuchterengel ... 160
XII.9. Sonsbeck, St. Gerebernus, Engel mit Arma Christi ... 161
XII.10. Sonsbeck, St. Gerebernus, hl. Katharina von Alexandria ... 162
XII.11. Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Handtuchhalter mit Liebespaar ... 164
XII.12. Warbeyen, St. Hermes, Kreuzigungsgruppe ... 167
XII.13. Kranenburg, St. Peter und Paul, hl. Christopherus ... 171
XII.14. Zaltbommel, Maarten van Rossem-Haus ... 174
XII.15. Kalkar, St. Nicolai, Johannesretabel ... 192
XII.16. Kalkar, St. Nicolai, Marienleuchter ... 210
XII.17. Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Maria und Johannes als Assistenzfiguren ... 217
XII.18. Hanselaer, St. Antonius Abbas, hl. Bischof, hl. Margaretha und eine Heilige ... 220

XII.19. Xanten, St. Viktor, Epitaph Theoderich Born (ehemals Hanen), gest. 1544 220
XII.20. Xanten, St. Viktor, Epitaph Georg Hezeler, gest. 1545 224
XII.21. Amsterdam, Rijksmuseum, Assistenzfiguren 229
XII.22. Xanten, St. Viktor, Epitaph Martin Steenhoff, gest. 1546 232
XII.23. Xanten, St. Viktor, Epitaph Peter Wincken, gest. 1548 238
XII.24. Büderich, St. Peter, Anbetung des Kindes 239
XII.25. Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Pietà 242
XII.26. Kalkar, St. Nicolai, Evangelisten Lukas und Matthäus 244
XII.27. Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Handtuchhalter mit Heiliger Familie 246
XII.28. Privatbesitz, Erbärmdebild - Christus und Maria 249
XII.29. Xanten, St. Viktor, Ecce homo 256
XII.30. Xanten, St. Viktor, Marienretabel 259
XII.31. Arnheim, Teufelshaus 273
XII.32. Zaltbommel, Johann van Rossem-Haus 292
XII.33. Schloss Wissen, Steinreliefs 301
XII.34. Burg Boetzelaer, Kaminfries 321
XII.35. Xanten, St. Viktor, Epitaph Balthasar Ghyr (Vulturius), gest. 1549 331
XII.36. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, weibliche Heilige 333
XII.37. Xanten, St. Viktor, Hll. Drei Könige 336
XII.38. Xanten, St. Viktor, Epitaph Friedrich Ghyr (Vulturius), gest. 1552 343
XII.39. Xanten, St. Viktor, Epitaph Derick Ludger, gest. 1552 344
XII.40. Amsterdam, Rijksmuseum, Epitaph der Familie Ros 349
XII.41. Kleve, Stiftskirche, Hochaltar 356
XII.42. Xanten, St. Viktor, Berendoncksche Stiftung 356
XII.42.1. Grabplatte und Inschriftenepitaph des Gerard Berendonck 357
XII.42.2. Engel mit Medaillon 358
XII.42.3. Arbeiten am Stationsbild des Ölbergs 359
XII.42.4. Zuschreibung 360
XII.43. Xanten, St. Viktor, Märtyrerportal 362
XII.44. Xanten, St. Viktor, Epitaph Johannes Virsen, gest. 1554 365
XII.45. Xanten, St. Viktor, Epitaph Jakob Backer, gest. 1554 371
XII.46. Kalkar, St. Nicolai, Relief mit der Handwaschung des Pilatus 375
XII.47. Kalkar, St. Nicolai, Relieffragment einer Kreuzigung Christi 378
XII.48. Gaesdonck, Relief mit Christus und der Ehebrecherin 381
XII.49. Pont, Relief mit Christus und der Samariterin am Brunnen 384
XII.50. Xanten, St. Viktor, Maria eines Leuchters 387
XII.51. Xanten, St. Viktor, Epitaph Anton Blankenbiel, gest. 1556 387

XII.52. Xanten, St. Viktor, Epitaph Nikolaus Ruter, gest. 1556 ... 391
XII.53. Loenen, Haus Ter Horst ... 395
XII.54. Xanten, St. Viktor, Epitaph Otto und Heinrich Ingen Winckel, gest. 1559 ... 406
XII.55. Abgeschriebene Werke ... 410
XII.55.1. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Christus und die Samariterin am Brunnen ... 410
XII.55.2. Averode, Abteikirche, Kupfergegenstände ... 410
XII.55.3. Erkelenz, St. Lambertus, hll. Crispin und Crispinian ... 410
XII.55.4. Kalkar, St. Nicolai, Frauenfigur im Siebenschmerzenretabel ... 410
XII.55.5. Kleve, Stiftskirche, Wurzel Jesse ... 411
XII.55.6. Köln, Museum Schnütgen, Predella mit Passionsszenen ... 412
XII.55.7. Köln, Stadtmuseum, Maria auf der Mondsichel ... 413
XII.55.8. Kunsthandel, Maria mit Kind auf der Mondsichel ... 415
XII.55.9. Xanten, St. Viktor, Hochaltar ... 415
XII.55.10. Xanten, St. Viktor, Maria des Leuchterbogens ... 416
XIII. Personenverzeichnis ... 418
Stammbaum der Herren von Rossem ... 425
Stammbaum der Herren von Boetzelaer ... 427
Literaturverzeichnis ... 428
Bilddatenbanken ... 458
Abbildungen ... 459

I. Einleitung

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit dem Künstler Arnt van Tricht, der bis zu seinem Tod 1570 in Kalkar am Niederrhein lebte und arbeitete. Seine Werke finden sich am Niederrhein und in den angrenzenden Gebieten der heutigen Niederlande. Arnt van Tricht arbeitete vornehmlich in Eichenholz und in Sandstein auf vielen Gebieten, sein Werk ist breit gefächert. Für die Kirche schuf er hölzerne Skulpturen und Retabel ebenso wie architekturgebundene Arbeiten für den Innen- und Außenbau. Zudem findet sich ein großer Komplex an Arbeiten, die mit der Grab- und Memorialkultur in Zusammenhang stehen. Gleichgewichtig und zeitgleich arbeite Van Tricht an vielen profanen Projekten. Seine Hand lässt sich an vielen Gebäuden des Adels im weiteren Umland feststellen. Auch hier sind wiederum zahlreiche unterschiedliche Werkgebiete festzustellen. Van Tricht arbeitete Architekturelemente für den Innen- und Außenbau, so z.B. Gliederungselemente, wie Kapitelle und Schlusssteine, Wappensteine, aber auch Skulpturenschmuck. Zudem finden sich Ausstattungsgegenstände der Wohn- und Repräsentationsräume, wie aufwendig skulptierte steinerne Kamin- und Wandfriese, hölzerne Wandverkleidungen und skulptierte Handtuchhalter.

Arnt van Tricht kam wahrscheinlich aus Antwerpen und brachte, fertig ausgebildet, die neue Formensprache an den noch spätgotisch geprägte Niederrhein. Die dichte Folge seiner überlieferten Arbeiten lässt den sich mit den Jahren verändernden Stil und das sich verändernde Ornamentvokabular gut nachvollziehen.

Das Hauptaugenmerk soll auf die Vorstellung der einzelnen Werke des Künstlers gelegt werden. Die unterschiedlichen Materialien und insbesondere der Pluralismus der Arbeitsgebiete erschweren ein Eintauchen in alle weiterführende Fragestellungen. Es sind Fragen zur Person des Künstlers, seiner Herkunft und Ausbildung nachzugehen und eine Diskussion der Forschungsliteratur vorzunehmen. Anhand der wenigen quellenkundlich eindeutig identifizierbaren Werke soll die Handschrift des Künstlers herausgestellt werden. Sie ist dann an den beiden weitbekannten Meisterwerken, dem Dreifaltigkeits- und dem Johannesretabel der St. Nicolaikirche in Kalkar, nochmals zu erhärten. Die gewonnen Erkenntnisse sollen als Grundlage für die Zuschreibungen der Werke zum Katalog dienen. Der Untersuchungszeitraum ist geprägt von eng miteinander verwobenen religiösen und politischen Umwälzungen. Die sich negativ entwickelnde ökonomische Situation beeinflusste die Lebenswelt. Um zu erfahren, ob und wie Veränderungen die Aufträge Arnt van Trichts berührten, soll ein Überblick vorangestellt werden.

Die hohe Qualität der Arbeiten Arnt van Trichts wurde nicht nur von seinen städtischen, adeligen und kirchlichen Auftraggebern geschätzt, sondern macht die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Künstler auch heute noch lohnenswert.

II. Biographische Daten

Über Leben und Werk Arnt van Trichts sind wir durch archivalische Quellen nur sehr bruchstückhaft informiert. Biographische Informationen über seine Herkunft existieren nicht.
Bevor Van Tricht in den Quellen seines langjährigen Wohnorts Kalkar fassbar wird, ist er möglicherweise mit einem Künstler gleichen Namens zu identifizieren, der 1522 in den Zunftbüchern der Sankt Lukasgilde in Antwerpen genannt wird.
Erst in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts setzen Nachrichten zu seinen Werken in Kalkar und etwas später in Xanten ein. Dass er während seiner Arbeiten in Xanten Bürger von Kalkar blieb, geht aus den Xantener Quellen hervor, doch haben wir in Kalkar erst mit der Rechnung seines Sarges im Jahr 1570 wieder Nachricht von ihm.
Der Zeitpunkt seiner Einbürgerung ist unbekannt, da die die Einbürgerungen aufnehmenden Akten im Zeitraum von 1527 bis 1539 fehlen und sein Name weder zuvor noch danach aufgeführt ist.[1]
Arnt van Tricht scheint in Kalkar in diesem Zeitraum der einzige Bildschnitzer mit Vornamen Arnt gewesen zu sein. Dies wird dadurch untermauert, dass er in den Kalkarer Quellen nur mit seinem Vornamen benannt wird. Aus diesem Sachverhalt erschließt sich die erste gesicherte Nachricht: die Abrechnung über den Sarg seiner Ehefrau.

> „1532-33 „Arnt Bedesnijders Huisfrouw 6alb.“[2]

Wenn man davon ausgeht, dass Arnt van Tricht zum Zeitpunkt seiner Eheschließung wahrscheinlich bereits ein eigenes Auskommen besaß und damit wahrscheinlich auch Bürger von Kalkar gewesen sein muss, dann wäre die Einbürgerung spätestens im Jahr 1532/33 erfolgt. So lässt sich der Zeitraum seiner Einbürgerung auf die Jahre zwischen 1527 und 1532 festlegen. Dies bedeutet allerdings nicht, dass er sich nicht zuvor bereits ohne Bürgerstatus in Kalkar aufgehalten haben kann und die entsprechenden Abgaben bezahlte.
Die Arbeiten Van Trichts an der St. Nikolai in Kalkar lassen sich nur über die Rechnungen der Liebfrauenbruderschaft fassen. Belegt sind Arbeiten am Marienleuchter 1540/41 und Arbeiten am Johannesretabel 1541 und 1543, während deren er wiederum für kleinere Arbeiten im Zusammenhang mit dem Marienleuchter bezahlt wird.[3] Weder über die Arbeiten am Dreifaltigkeitsretabel noch über andere Werkstücke sprechen die Quellen.
Arnt van Tricht wohnte von 1542 bis zu seinem Tod in der Papenstraße zwischen der Westseite des Kirchhofes und der Stadtmauer in dem Gebäude der späteren Kaplanei. Möglicherweise steht dies mit den Arbeiten für die Liebfrauenbruderschaft an St. Nicolai in Kalkar in Zusammenhang.[4]

---

[1] Stadtarchiv Kalkar R 16 und A 16 I. WILKES, Schatzverzeichnis 1938 S.382. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.250. DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.64 nimmt an, dass Van Tricht ab 1530 in Kalkar lebte. DE WERD, Handtuchhalter 2001 S.15 nennt abweichend einen Zeitraum ab 1535.
[2] Quelle des Pfarrarchivs St. Nicolai Kalkar im Bistums Archiv Münster, Karton 66 Rubrik ‚doitkisten'. Zitat nach ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.28. Die Särge der Stadt und des Umlands wurden im Gasthaus gefertigt, vgl. hierzu ausführlich WOLFF, Geschichte 1893 S.45f.
[3] Vgl. zu den Nachrichten unter den jeweiligen Katalognummern, Kap. XII.16 und Kap. XII.15.
[4] GORISSEN, Städteatlas 1953 S.82. - GORISSEN, Lucas 1966.

Sein Erfolg spiegelt sich nicht nur in der reichen Überlieferung an Werken wider, sondern auch an den Abgaben, die er laut Schatzungslisten von 1543 verrichten musste.[5]
In der Folgezeit tritt er nur noch in den Quellen der Stiftskirche von St. Viktor in Xanten für größere Arbeiten und für Steinbildwerke in Erscheinung. So werden in den Quellen Arbeiten im Zusammenhang mit den Hll. Drei Königen im Xantener Langhaus 1551, dem Epitaph des Theoderich Ludger 1552, den Baldachinen der Hll. Drei Könige 1553, den Arbeiten an der Berendonckschen Stiftung 1553, dem Märtyrerportal 1555 genannt, sowie einer Maria auf einem Leuchter 1556.[6]
Über die letzten Jahre bis zu seinem Tod erfährt man aus den Quellen nichts mehr.
Die letzten datierten, aber nur aufgrund stilistischen Befunds zuzuschreibenden Bildwerke sind ein Prachtkamin im Haus Ter Horst bei Loenen und das wahrscheinlich 1559 entstandene Epitaph Heinrich Ingen Winckels.[7]
1570/71 ist der Künstler gestorben, wie die Lieferung eines Sarges in diesem Rechnungsjahr bezeugt:

> „Kijsten propter Deum: Arnt van Tricht.“[8]

III. Der Niederrhein und Kalkar im 16. Jahrhundert

Die Wahl von Kalkar am Niederrhein, einer Kleinstadt ohne herrschaftliche Residenz nahe der deutsch-holländischen Grenze, als Wohn- und Arbeitsstätte eines Künstlers im 16. Jahrhundert erscheint aus heutiger Sicht wenig eingängig und weit ab von den Zentren der Macht. Doch ganz anders präsentiert sich Kalkar, als Arnt van Tricht sich dort ansiedelt. Kalkar ist eine der Hauptstädte des Herzogtums Kleve, welches zu diesem Zeitpunkt durch den Zusammenschluss mit weiteren Herzogtümern kurzzeitig zu einem der politisch mächtigsten und einflussreichsten Gebiete wird. Es ist zeitweise sogar das größte weltlich regierte Territorium im Nordwesten des Reiches deutscher Nationen. Doch ändert sich dies noch zu Lebzeiten des Künstlers durch den Krieg des damals herrschenden Herzogs Wilhelm V. mit Kaiser Karl V. um das Herzogtum Geldern, dem nach dem Herzogtum Kleve nächst wichtigen Arbeitsgebiet Van Trichts. Erst nach dem Tod Van Trichts 1570, spätestens nach der Jahrhundertwende, beginnt der politische Niedergang des Herzogtums am Niederrhein, von dem sich das Gebiet um Kleve, Kalkar und Xanten bis ins 19. Jahrhundert nicht mehr erholt.
Die Schaffenszeit Van Trichts ist die Zeit des sich etablierenden Protestantismus und so kann der Überblick über die Territorialpolitik nur im Kontext der Religionsentscheidung gesehen werden. Gerade am Niederrhein ist diese Entscheidung nicht klar formuliert worden. Das Verhalten Herzog Wilhelm V. erscheint sprunghaft und hat demzufolge zu Spekulationen und unterschiedlichen Deutungen, sowohl damals als auch heute, geführt. Die Beurteilung der konfessionellen Entwicklungen und Entscheidungen ist aber gerade aus kunsthistorischer Sicht insofern von Bedeutung,

[5] Schatzung von 1543 im Stadtarchiv Kalkar A 16 I.: Er verdiente etwas weniger als Henrik van Holt aber „immerhin fast das fünffache“ von Henrick Douwerman. ROMMÉ, Douwerman 1997 F.24-26 S.27.
[6] Den Quellentext vgl. wiederum unter den einzelnen Kap. XII.37, XII.39, XII.42, XII.43 und XII.50.
[7] Zu den beiden Werken vgl. Kap. XII.53 und Kap. XII.54.
[8] Armenrechnung, Quelle des Pfarrarchivs St. Nicolai Kalkar im Bistums Archiv Münster, Karton 67 Rubrik Einnahmen. Zitat nach ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 F.102 S.37.

spielen sie doch für die Art und Gestaltung der künstlerischen Aufträge eine entscheidende Rolle. Durch eine andere Bewertung von Bildwerken kommt es zu einer veränderten Auftragslage und Auftraggeberschaft.

III.1. Der Niederrhein

Es ist daher zu fragen, welche politischen Veränderungen es gab und wie sie Einfluss auf Leben und Werk des Künstlers Arnt van Trichts genommen haben. Um dies zu beantworten, soll ein kurzer Überblick über die historischen Geschehnisse im Herzogtum Kleve angeschlossen werden. Dieser Betrachtung soll aus oben genannten Gründen ein stärker religionshistorischer Abschnitt folgen. Dieser ist auch nötig, um die Haltung des Herzogs von Kleve gegenüber der Reformation zu beurteilen, insbesondere die Frage, ob es sich um Reformen innerhalb der katholischen Kirche oder eine Reformation mit Hinwendung zum evangelischen Glauben handelt. Nur durch eine Fülle von Aspekten kann das sich ständig verändernde Bild geklärt werden.
Da wir an gesicherten Arbeiten des Künstlers in Kalkar bereits ab Mitte der 40er Jahre, in Xanten ab Ende der 50er Jahre, keine Aufträge mehr verzeichnen können, ist zu überprüfen, ob dies durch äußere Gründe, politischer oder religionspolitischer Natur, motiviert ist.

III.1.1. Das Herzogtum Kleve-Mark-Jülich-Berg

Die Macht des Herzogtums Kleve-Mark mit Ravenstein begründet sich in der Vereinigung mit dem Herzogtum Jülich-Berg mit Ravensberg, die unter der Regierung Johanns III. aus dem Hause Kleve-Mark bei der Regierungsübernahme 1521 erfolgt. Das Bündnis der beiden Herzoghäuser geht bereits auf die 1496 getroffene Eheverabredung und die Hochzeit von Johann III. von Kleve-Mark und Maria von Jülich-Berg zurück, die am 1. Oktober 1510 in Düsseldorf geschlossen worden war.[9]
Herzog Johann III. regiert nach dem Tod seines Schwiegervaters 1511 zunächst die Territorien Jülich, Berg und Ravensberg, bis es mit dem Tod seines Vaters 1521 zu einem Zusammenschluss der Herzogtümer kommt. Dieser Zusammenschluss beinhaltet jedoch nicht die Zusammenlegung der beiden Regierungsapparate und Stände. Die Territorien behalten beide ihre volle Selbständigkeit, die Vereinigung geschieht nur in der Personalunion des Herzogs. So kommt es auch nicht zu Veränderungen in der Strukturierung der Herzogtümer, die in Kleve durch die Haupt- und Unterstädte geprägt ist und in Jülich und Berg durch den Adel dominiert wurde.[10] Sowohl der jeweilige Rat des Herzogs als auch die Landstände bleiben unabhängig voneinander bestehen.[11] Doch die Stadt Kleve mit der Schwanenburg, die seit der Mitte des 15. Jahrhunderts Hauptresidenz des Herzogtums Kleve-Mark ist, verliert mit

[9] Johann III. von Kleve-Mark wird am 10. November 1490 als Sohn des Herzogs Johann II. von Kleve-Mark und seiner Ehefrau Mathilde, einer Tochter des Landgrafen Heinrich II. von Hessen, geboren. Maria von Jülich-Berg erblickt 1493 als Erbtochter Herzog Wilhelms II. von Jülich-Berg und Sibylle von Brandenburg das Licht der Welt. JAHN, Anmerkungen 2000 S.385.
[10] SMOLINSKY, Jülich-Kleve-Berg 1991 S.88.
[11] JAHN, Anmerkungen 2000 S.386.
So existiert der herzogliche Rat zweimal, einmal in jedem Verwaltungssitz, nämlich in Kleve und in Düsseldorf. „Dazu kam der später eingerichtete ‚folgende Rat' als Begleiter des Landesherrn, wobei personelle Querverbindungen durch Doppelmitgliedschaft möglich waren." SMOLINSKY, Jülich-Kleve-Berg 1991 S.88.

dieser Machtübernahme 1521 ihre Vorherrschaft.[12] „Von nun an zieht das Hoflager im Frühjahr meist nach Kleve (März/April- Juli/August), im Herbst nach Hambach oder Jülich und im Winter nach Düsseldorf, gelegentlich auch nach Bensberg. Nach einer Aufstellung von 1543 sind auf Dauer in Kleve nur noch 56 Personen (davon 11 Kanzleibeamte) verblieben, von denen wiederum nur 5 (Burggraf, Pförtner, Turmknecht und 2 Wächter) auf dem Schloss nächtigen durften."[13] Als 1531 die Ratsstruktur des Herzogs neu organisiert wird und ein folgender Hofrat aus Mitgliedern beider Landesregierungen gebildet wird, dürfte es zu einer weiteren Entfernung gekommen sein.[14]
Die nächste Expansion der Vereinigten Herzogtümer beruht auf dem politischen Geschick des Herzogs und der verworrenen Erbnachfolge im Herzogtum Geldern. Auf Beschluss der Stände des Herzogtums Geldern wird der 1516 geborene Jungherzog von Kleve-Mark-Jülich-Berg Wilhelm V. [15] am 27. Januar 1538 als Nachfolger des kinderlosen Herzogs von Geldern, Karl von Egmond, bestimmt, der noch im gleichen Jahr am 30. Juni 1538 stirbt.[16]
Die Herzogtümer werden bereits zu Beginn des folgenden Jahres 1539 nach dem plötzlichen Tod Herzog Johann III. vereinigt und Wilhelm V. kommt an die Regierung des großen Territoriums von Kleve-Mark-Jülich-Berg, welches er nun auch noch mit dem des Herzogtums Geldern vereinigt.
Das ‚Land im Mittelpunkt der Mächte' erstreckt sich „über eine fast geschlossene Ländermasse im Stromgebiet von Rhein und Maas, die sich von Breisig südlich von Bonn bis tief ins Delta

---

[12] In Kleve wird um die Mitte des 14. Jahrhunderts auch die Verwaltung, sprich Rat, Kanzlei und Archiv, angesiedelt und ein Stift mit Grablege in der Pfarrkirche St. Johannis Ev. eingerichtet GORISSEN, Residenzstift 1984 S.125f.
Zunächst regierte Johann III. zehn Jahre nur das von seinem Schwiegervater geerbte Herzogtum Jülich-Berg. So kam es hier zu einer verstärkten Bautätigkeit und zu einer Vorliebe der Wahl der Aufenthaltsorte der herzoglichen Familie auf Residenzen in den südlichen Herzogtümern. Des Weiteren existiert eine Vereinbarung mit den Ständen des Herzogtums Kleve-Mark, die Haushaltsmittel nach der Eheschließung 1510 zu schonen und bevorzugt auch im Herzogtum Jülich und Berg zu residieren. LOOZ-CORSWAREM, Fürst 1993 S.196.
[13] FLINK, Herzöge 1984 S.98.
Düsseldorf erlangt langsam als einer der Hauptsitze im Herzogtum Jülich zunächst eine, dann die Hauptstadtfunktion. Hier findet 1510 die herzogliche Hochzeit statt, und die Familie des (Jung-)Herzogs Johann hält sich, im ersten Abschnitt seiner Regierungszeit, überwiegend in Düsseldorf auf. LOOZ-CORSWAREM, Fürst 1993 S.196-198. Auch kommt es in Düsseldorf durch die Zusammenlegung der Verwaltungsbehörden von Jülich und Berg und der Schaffung von vom Hof selbständiger Regierungsbehörden mit bleibendem Rat zu einer politischen Zentralisierung. ENNEN, Grundzüge 1981 S.80f.
[14] Diesem folgenden Rat steht das Kanzleramt vor, das bis 1553 durch Heinrich Olisleger aus Kleve und Johann Gogreve von Seiten der jülich-bergischen Regierung, besetzt ist. Die Kanzler hatten „die Schlüsselposition in Regierung und Verwaltung" inne und „prägten zusammen mit anderen am Hof tätigen Humanisten nicht nur das geistige Klima am Hof, bestimmten als herzogliche Gesandte die europäische Dimension annehmende Außen-, Heirats- und Kirchenpolitik, sondern haben als Chefs der Verwaltung auch deren Organisation gestaltet und über sie der Innenpolitik der Herzogtümer ihren Stempel aufgedrückt." SCHLEIDGEN, Kanzleiwesen 1984 S.106f.
„Hinzu kam vielleicht auch, daß die Regierung in Kleve durch die Zentralisierung in der Schwanenburg schon so selbständig arbeitete, daß eine häufige Anwesenheit in diesen Länderkomplexen nicht so notwendig war. Auch scheinen die klevischen Stände eine Abwesenheit des Herzogs nicht ungern gesehen haben." LOOZ-CORSWAREM, Fürst 1993 S.197.
[15] Die Bezifferung des späteren Herzogs von Kleve-Mark-Jülich-Berg Wilhelm III. bzw. V. richtet sich danach, ob nur die bergischen oder auch zwei Herzöge aus dem Herzogtum Jülich mitgerechnet werden. Im Folgenden soll von Wilhelm V. die Rede sein.
[16] Dieser Landesrat wird nach einem Bündnis zwischen den stimmberechtigten Städten und der Ritterschaft aus dem Jahr 1418 aus Vertretern der vier Quartiere des Landes, dem von Zutphen, dem von Arnheim mit der Veluwe, dem Quartier von Nimwegen, sowie dem sog. Oberquartier, das Gebiete im heutigem Deutschland, sowie die Provinz Limburg mit Roermond umfasste, gebildet. Er hat die „…uneingeschränkte Erhaltung des Territoriums und seiner Privilegien zum Ziel…". So kann „ohne dessen Zustimmung keine wichtige Entscheidung mehr getroffen werden ...". ENNEN, Grundzüge 1981 S.60.
Die schwierige Rechtslage in der Erbfrage ist durch widersprüchliche Verträge Karls von Egmond mit Karl V. von 1528, die eigentlich 1536 wieder aufgehoben werden, und mit Franz I. von Frankreich aus dem Jahr 1534 entstanden. Beide sind von den mitspracheberechtigten geldrischen Ständen nicht ratifiziert worden. Erbberechtigt sind das Haus Kleve, sowie der Herzog Anton von Lothringen, der Neffe Karls von Egmond, der jedoch auf seine Ansprüche verzichtet. Vgl. ausführlich im AUSST.KAT. NIMWEGEN, Gelre 1989. - BÜREN/MAASSEN, Krieg 1997 S.23.

(Zaltbommel) und bis an die Zuidersee (Harderwijk) sowie weit nach Westfalen hinein (Bielefeld) ..." und ist das größte Territorium im Niederrheinisch-Westfälischen Reichskreis.[17]
Diese Größe währt aber nur kurz, da Kaiser Karl V. dem Herzog um seiner eigenen Interessen willen die Belehnung verwehrt.[18] In der Folgezeit kommt es zu Allianzen auf internationaler Ebene. Herzog Wilhelm erhofft sich zunächst Unterstützung durch den englischen König Heinrich VIII., der am 6. Februar 1540 seine Schwester Anna (1515-1557) heiratet und mit dem ein Bündnisvertrag gegen die habsburgische Politik ausgehandelt ist. Gleichzeitig schlägt er die Hilfe seines Schwagers, des Johann Friedrich von Sachsen, der mit seiner anderen Schwester Sibylla (1512-1554) verheiratet ist, und des Schmalkaldischen Bundes, dessen Anführer Johann Friedrich ist, aus. Doch das Abkommen und die Ehe Annas von Kleve mit König Heinrich VIII. von England werden noch am 15. Juli im gleichen Jahr gelöst. Herzog Wilhelm V. geht nun mit dem französischen König Franz I. ein neues Bündnis ein. Dieses wird durch die Ehe Herzog Wilhelms V. mit der Nichte Franz I., Jeanne d'Albret, untermauert.[19]
Es kommt zu Kriegshandlungen. Zunächst gelingt es Herzog Wilhelm V. sein Recht an der Regierung des Herzogtums Geldern durch erfolgreiche Plünderungen und Verwüstungen auf habsburgischem Terrain zu verteidigen.[20] Doch Karl V. folgt nach seinem zwischenzeitlichen Krieg mit Kleves Bündnispartner Frankreich und dem Reichstag in Regensburg 1541, auf dem keine Regelung der Erbansprüche auf Geldern erzielt werden, den Bitten seiner Schwester und Statthalterin der Niederlande, Maria von Ungarn. Er sucht 1543 eine militärische Lösung, um den habsburgischen Herrschaftsbereich, der durch das Herzogtum Geldern durchschnitten ist, zu schließen.[21] Die Truppen Karls V. unter der Führung des Feldherrn Ferrante Gonzaga nehmen die Festung Düren und die Stadt Roermond ein. Bereits am 12. September 1543 verzichtet Herzog Wilhelm V. im Vertrag von Venlo auf das Herzogtum Geldern und Zutphen, das damit aus dem niederrheinisch-westfälischen Kreis austritt und 1548 in den burgundischen Kreis aufgenommen wird.[22]
Die Niederlage hat weitere Folgen, so verlangt der Kaiser von Herzog Wilhelm V. die Ehe mit seiner Nichte Maria von Österreich, die eine feste Bindung an das Haus Habsburg zum Zweck hat.[23]

---

[17] Die Herzogtümer gehören diesem seit 1500 an. JAHN, Anmerkungen 2000 S.387 mit Zitat.
[18] SCHULTE, Neutralität 1995 S.65, sowie S.68.
[19] Herzog Wilhelm reist auf Einladung Franz I. am 11. April 1541 nach Fontainbleau. Die Ehe wird „mit großem Aufwand", aber gegen den Willen der Braut geschlossen. SCHULTE, Neutralität 1995 S.69f., S.76. - DAMM, Von Rennenberg 1997 S.27.
[20] Im Januar 1540 werden die geldrischen Landstände einberufen und eine Schatzung von 55.000 Gulden zur Kriegsrüstung beschlossen. SCHULTE, Neutralität 1995 S.68. Am 16. Juli 1542 fällt Maarten van Rossem als Verbündeter des bereits mit Karl V. im Krieg befindlichen französischen Königs in die kaiserlichen Niederlande ein. Die Marschälle Maarten van Rossem oder auch Berent van Hackforth, beide als Kunstmäzene bekannt, waren bereits unter Karl von Egmond beschäftigt. Die Truppen selbst bestehen zu einem nicht geringen Teil aus dem lehnspflichtigen Adel. AUSST.KAT. JÜLICH, Schloß 1997 S.21. - BÜREN/MAASSEN, Krieg 1997 S.24.
[21] Die Habsburger bringen bereits um 1500 Holland, Zeeland, Brabant, Flandern und weitere Grafschaften im Süden in ihren Besitz, es folgen ab den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts Utrecht, Overijssel, Drente, Groningen und Friesland. MEIERINK, Rezeption 1990 S.73.
[22] Die Kapitulation ist nach dem Ausbleiben der Hilfen durch den Schmalkaldischen Bund auf Betreiben Philips von Hessen sowie die des Franz I. von Frankreich unausweichlich geworden. FRIJHOFF, Reformation 2001 S.324.
[23] Die Hochzeit findet am 18. Juli 1546 in Regensburg im Beisein Karls V. statt, nachdem die bestehende Ehe Wilhelms auf Betreiben Karls V. und des französischen Hofes annulliert worden ist. SCHULTE, Neutralität 1995 S.83, S.91. - JAHN, Anmerkungen 2000 S.387/388.

Wilhelm V. wird damit Schwiegersohn des römisch-deutschen Königs Ferdinand von Österreich, der seinem Bruder Karl 1566 auf den Kaiserthron folgt. Mit dem Frieden von Venlo 1543 und der Bindung an Karl V. kommt es zu einer Beruhigung auf territorialpolitischer Ebene.
Herzog Wilhelm V., der 1539 die Regierung seines Vaters übernimmt, scheint zunächst noch keine feste Hauptstadtentscheidung getroffen zu haben, doch verlieren Kleve und auch die anderen Residenzstätte in der Gunst des Herzogs immer mehr. In Kleve hat sich das Hoflager in den Jahren von 1546-89 nachweislich zusammengezählt nur 15 Jahre verpflegen lassen.[24] Doch bevor man sich für Düsseldorf entscheidet, was wohl erst im späteren Verlauf der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts geschieht[25], wird an mehreren Residenzen gleichzeitig u.a. durch die Baumeisterfamilie Pasqualini geplant und gebaut.[26] Ob Wilhelm V. während seiner kurzen Herrschaft über das Herzogtum Geldern auch dort residiert, ist nicht ersichtlich. Als Möglichkeiten bieten sich u.a. Arnheim, das ab etwa 1440 Ort von Teilen der Verwaltung ist und in dem das Haus Egmond seine Familiengrabstätte wählte, ferner Lobith, Grave, Rozendaal und Nimwegen.[27]
Der langsame Abstieg der Vereinigten Herzogtümer beginnt mit dem Siechtum Herzog Wilhelms V. nach mehreren Schlaganfällen ab 1566 und dem Tod des Jungherzogs Karl Friedrich 1575.[28] Durch die sowohl durch dynastische als auch durch konfessionelle Spannungen begleitete Auseinandersetzung im direkten Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges wird somit schließlich der das ganze 16. Jahrhundert über existierende Machtblock der Vereinigten Herzogtümer von Kleve-Mark-Jülich-Berg zerschlagen.[29]
Erst am Ende des Lebens von Arnt van Tricht, der 1570 stirbt, kommt es mit dem niederländischen Krieg ab 1568 zu Übergriffen auf die Vereinigten Herzogtümer. Nicht ohne Auswirkung bleibt auch der Reformationsversuch des Kölner Erzbischofs Gebhard Truchsess und der damit verbundene Kölner Krieg von 1583.[30]

---

[24] FLINK, Herzöge 1984 S.98.
[25] JANSSEN, Regierungsform 1993 S.151. - AUSST.KAT. JÜLICH, Schloß 1997 S.139.
[26] Schloss Hambach wird 1512 durch Brand beschädigt, ab 1538 ausgebaut, nach Zerstörungen 1542 in Teilen zwischen 1557 und 1565 unter Anleitung von Vater und Sohn Pasqualinis umgebaut. Vgl. HACK, Burg 1989 S.16f., S.50. - HERZOG, Schloßbau 2000 S.571.
Im benachbarten Jülich wird nach dem Stadtbrand von Jülich 1547 ab 1549 nach Plänen Alessandro Pasqualinis die Neuanlage von Jülich als befestigte Idealstadtanlage mit Schloss vorangetrieben. Diese bleibt jedoch bis auf wenige kurze Aufenthalte unbenutzt. COENEN, Jülich 1991 S.11/12. - HECKNER, Fassade 2000 S.584ff.
Die in Jülich zum Teil ansässige Verwaltung wird bei der Entscheidung des Ratssitzes für Düsseldorf abgezogen. Damit wird ein weiterer Residenzort für das südliche Herrschaftsgebiet letztlich überflüssig. CORSTEN, Residenzen 1993 S.115f.
Das Schloss in Düsseldorf wird nach größeren Reparaturen im Jahr 1522 in den 30er bis 50er Jahren neu errichtet und umgebaut. Die Bauarbeiten scheinen beim Eintritt Alessandro Pasqualinis 1549 weitgehend abgeschlossen gewesen zu sein, wie die Kupferstiche von Diederich Graminaeus aus dem Jahr 1585 nahe legen, die uns außerdem Zeugnis von der seit 1872 komplett verschwundenen Anlage geben. SCHÜRMANN, Burg 1984 S.294. - KÜFFNER/SPOHR, Burg 1999 S.35, 37, 41.
[27] Vgl. hierzu ausführlich für das 14. und 15. Jahrhundert NIJSTEN, Residenties 1993 S.139-148. Als Hauptstädte des Herzogtums sind die der Quartiere anzusprechen, der Herzog hat überall in Geldern Residenzen in Form von Kastellen und Stadthäusern. Begleitet wird er durch den Hofstaat und den Rat. AUSST.KAT. NIMWEGEN, Gelre 1989 S.31.
[28] Der Herzog stirbt 1592 und der zweitgeborene Sohn Johann Wilhelm, der 1585 vom Amt des Erzbischofs von Münster zurückgetreten war, erbt die Herzogwürde. Doch da seine beiden Ehen kinderlos bleiben, kommt es nach seinem Tod 1609 zum Ausbruch des sog. Jülich-Klevischen Erbfolgestreits zwischen den erbberechtigten Häusern Pfalz-Neuburg und Brandenburg, der fast eine internationale Krise auslöst. Im sogenannten Frieden von Xanten am 12. November 1614 kommt es zu einer Teilung der Vereinigten Herzogtümer: Das Haus Pfalz-Neuburg erhält das Herzogtum Jülich-Berg, das von Brandenburg das von Kleve-Mark.
[29] AUSST.KAT. JÜLICH, Schloß 1997 S.123.
[30] JANSSEN, Kleve 1984 S.18. - AUSST.KAT. JÜLICH, Schloß 1997 S.123.

III.1.2. Religionspolitische Entwicklung

Die Konfessionspolitik in den Vereinigten Herzogtümern Jülich-Kleve-Berg[31] ist noch bis in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr kompliziert und scheint zuweilen widersprüchlich. Je nach Sichtweise ist die Haltung der Herzöge Johann III. und zu Zeiten der Konfessionalisierung besonders Wilhelm V. unterschiedlich bewertet worden. So finden sich Einordnungen in den Reform-katholizismus[32], in die Konfessionsneutralität[33], in die *via media*[34] und in den Protestantismus bzw. in das reformatorische Gedankengut.[35] Da jedoch diese Einschätzung Auswirkung auf die Beurteilung der Arbeiten der in dieser Region arbeitenden Künstler und damit auch Arnt van Tricht hat, soll sie hier nachvollzogen werden.

In den Herzogtümern zeigt sich Reformwilligkeit innerhalb der katholischen Kirche bereits im 14. und 15. Jahrhundert.[36] Das Herzogshaus von Kleve-Mark fördert auch die Bewegung der d*evotio moderna*, einer geistigen Erneuerungsbewegung, die neben der Übersetzung der Bibel in die Landessprache auch das Abendmahl unter beiderlei Gestalt fordert.[37]

Doch als besonders prägend für die offene und reformwillige Haltung der Herzöge Johann III. und Wilhelm V. und ihrer Räte im 16. Jahrhundert ist die Wertschätzung und Anwendung der Lehren von Erasmus (Desiderius) von Rotterdam zu sehen.[38] Dieser übt in seinen Schriften Kritik an den Miss-ständen der katholischen Kirche, lehnt jedoch eine Kirchenspaltung ab, entspricht sie nicht seiner Forderung nach christlicher Liebe und Einheit.[39] Ein persönlicher Kontakt Erasmuses zum Hof in Kleve besteht u.a. mit dem herzoglichen Rat Johann von Vlatten sowie mit Konrad von Heresbach, der

---

[31] Die Herzogtümer unterstehen u.a. dem Erzbischof von Köln mit den Suffraganbischöfen von Minden, Osnabrück, Paderborn und Münster. Doch die Herzöge von Kleve nehmen nach der Entbindung vom Treueeid gegenüber dem Erzbischof von Köln durch den Papst im Jahr 1444 die Kirchenhoheit mit der Jurisdiktion wahr. SCHULTE, Neutralität 1995 S.11. Auch in den Territorien Jülich und Berg wurde die kirchliche Jurisdiktion bereits seit dem 13. Jahrhundert, besonders dann gegen Ende des 15. Jahrhunderts, durch die Herzöge zurückgedrängt. „…die Landdechanten wurden zu Vollzugsorganen der landesherrlichen Kirchenpolitik“ FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.98-105, Zitat S.105.
Die Beziehungen zu den Nachbargebieten in den nordöstlichen Niederlanden ergeben sich auch durch die gemeinsame kirchliche Zugehörigkeit. So sind das Suffraganbistum Utrecht sowie Nimwegen mit Arnheim und Zaltbommel zum Erzbistum Köln gehörig. Sie werden erst 1559 mit der Gründung des Bistums Roermond abgetrennt, während Karl V. bereits 1528 die weltliche Verwaltung des Hochstifts des Suffraganbistums in Utrecht erlangt hat und die Diözesen vom Erzbistum abgetrennt worden sind. GORISSEN, Städteatlas Nimwegen 1956 S.52.

[32] SMOLINSKY, Jülich-Kleve-Berg 1991. - Ders., Kirchenpolitik 2000.

[33] Ders., Jülich-Kleve-Berg 1991. - SCHULTE, Neutralität 1995.

[34] JANSSEN, Kleve 1984. - STÖVE, via media 1990. - FLÜCHTER, Zölibat 2006.

[35] SCHMID, Grabdenkmäler 1999 S.519 und ältere Literatur, vgl. hierzu STÖVE, via media 1990 S.115 oder SCHULTE, Neutralität 1995 S.27.

[36] Bereits in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts waren zahlreiche Edikte mit Grundlage des Kirchenrechts erlassen worden, die die Beseitigung von Missständen zum Inhalt hatten. FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.106ff.

[37] SCHULTE, Neutralität 1995 S.14.
Die stets in der katholischen Kirche angesiedelte, in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts aus den Niederlanden in die angrenzenden Gebiete übergreifende Laienbewegung zeichnet sich durch eine Besinnung auf Christus aus. Ein demütiger Lebensstil mit einfacher Lebensführung, Stillarbeiten und Bibellektüre sind prägend. Am Niederrhein sind u.a. die Häuser in Kalkar, gegr. 1413, in Emmerich, gegr. 1419, in Wesel, gegr. 1431, oder in Büderich, gegr. 1468 und besonders das von St. Michael am Weidenbach in Köln, das 1416 von Heinrich von Ahaus gegründet worden ist, zu nennen. PRIEUR, 'devotio moderna' 1985 S.219. Vgl. auch ENNEN, Grundzüge 1981 S.63f. - JANSSEN, Kleve 1984 S.36. - GROTEN, Devotio moderna 2000 S.29-40.

[38] SMOLINSKY, Jülich-Kleve-Berg 1991 S.90.
Herzog Johann III. von Kleve-Berg strebt, unterstützt durch seine Erasmus von Rotterdam nahestehenden Räte Konrad von Heresbach, Johann Vlatten, Karl Harst und Heinrich Bars gen. Olisleger, Reformen der kirchlichen Missstände in seinem Territorium an. SCHULTE, Neutralität 1995 S.6.

[39] FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.119ff.

ein Schüler von Erasmus ist. Dieser Von Heresbach ist der Lehrer des Jungherzogs Wilhelm und herzoglicher Rat.

Die Schriften Luthers sind am Niederrhein bereits 1519 bekannt, doch erst 1525 werden die Landdechanten angewiesen, unmissverständlich gegen das Predigen und Handeln nach der neuen Lehre vorzugehen.[40]

Herzog Johann III. erlässt im gleichen Jahr 1525 die ‚kleine Kirchenordnung' zur Herstellung von Ordnung und der Bekämpfung von Missständen in der Kirche, in der u.a. Residenzpflicht gefordert, Immobilienkauf durch Klosterbewohner und die Bezahlung für geistliche Amtshandlungen verboten werden. „Ferner sollte das Umhertragen von Heiligenbildern Einhalt geboten werden, um nicht den Glauben zu einem Aberglauben werden zu lassen."[41]

Nur wenige Jahre später, 1532, erlässt Herzog Johann III. nach dem Scheitern des Augsburger Reichstags von 1530 eine durch eine Visitation gefolgte große Kirchenordnung.[42] Ihre Auslegung erfolgt in der am 11. Januar 1533 veröffentlichen *Declaratio*.[43] Hier werden u.a. Bestimmungen zu Predigt, Messe, Sakramenten, Zehn Geboten und Gebeten erlassen, hierbei offensichtliche Neuerungen zwar verboten, gleichzeitig die Anordnungen aber vage und für eine Auslegung offen gehalten. Beispielsweise wird bei den Erörterungen zum Abendmahl keine verbindliche Aussage über die Darreichungsform in einer oder unter beiderlei Gestalt getroffen. Man ist um den Erhalt der Einheit im christlichen Glauben bemüht.[44] „Uneingeschränkt erhalten bleiben in der *Declaratio* die vielen Symbole im Gottesdienst, die vom katholischen Volk geschätzt, von den Lutheranern aber abgelehnt wurden." / „So hielt die Kirchenordnung einerseits am alten Kirchenbrauch und den traditionellen Formen des Gottesdienstes fest, ließ aber andererseits reformatorisch beeinflusste Interpretationen zu."[45]

---

[40] Sie sind bereits am 30. August 1519 von der theologischen Fakultät der Universität Köln verurteilt worden, doch wird das Wormser Edikt von 1521 mit der Schmähung Luthers zunächst, wie in anderen Ländern, in den Herzogtümern nicht veröffentlicht. FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.119, S.121.
Konfessionelle Offenheit zeigt sich in der Zustimmung Herzog Johanns III. zur Ehe seiner Tochter Sibylla mit dem aus dem Kernland des Luthertums stammenden, späteren Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen im Jahr 1527. Im Rahmen der Brautschau 1527 kommt es zum sogenannten Düsseldorfer Religionsgespräch, einem Streitgespräch zwischen dem lutherischen Prediger Friedrich Myconius und dem Franziskanerobservanten Johann Heller von Korbach. FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.128f. - STÖVE, via media 1990 S.117: „Daß die Fürsten sich in ihren dynastischen Interessen nicht durch konfessionellen Dissenz stören ließen, ist üblich, und insoweit ist die Vermählung … kein spektakulärer Fall."

[41] SCHULTE, Neutralität 1995 S.21f. - FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.124ff.
Nicht nur für die Pfarrkirchen, auch für die Stifte ist der Mangel an Residenz und die Vertretung durch Mietlinge am Niederrhein nachweisbar. JANSSEN/GROTE, Geschichte 2001 S.117 sprechen von bis zur Hälfte der Stiftskanoniker, die nicht residierten.

[42] Auf dem Reichstag ist keine Einigung der Konfessionsparteien erreicht worden, sondern sind vielmehr die Lehrgegensätze dokumentiert worden. FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.132-134 zum Reichstag, S.135-150 zur ‚großen' Kirchenordnung und der *Declaratio* von 1533.

[43] Die landesherrliche Erklärung zur Kirchenordnung ist aus Sicht des Herzogs notwendig geworden, um Missständen, die durch den Erzbischof von Köln nicht behoben wurden, entgegenzutreten und gegen radikale Randgruppen, wie die sich ausbreitenden Wassenberger Prädikanten, vorzugehen. Man greift aber hier anders als bei der vorherigen Ordnung durch Interpretationen von Glaubensfragen noch stärker in die kirchenherrlichen Rechte ein. FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.135ff.

[44] Der Gebrauch des Laienkelches oder auch die Austeilung der Kommunion unter beiderlei Gestalt, *sub utraque specie*, kann nicht zwingend als Zeichen des Übertritts zum reformierten Glauben gesehen werden. So haben beispielsweise die Anhänger der *devotio moderna* in Nachfolge Christi dies gefordert, doch ist sie im Konzil von Konstanz 1415 abgelehnt und die Kommunion *sub altera specie*, unter einer Gestalt, festgeschrieben worden. Erasmus von Rotterdam hingegen befürwortet die Freigabe des Laienkelches. SCHULTE, Neutralität 1995 S.14f.

[45] SCHULTE, Neutralität 1995 S.42 / S.43.

Herzog Johann arbeitet ab 1534 mit dem Kölner Erzbischof an Reformlösungen innerhalb der katholischen Kirche.[46] Aus dieser Zusammenarbeit gehen die durch Johann Gropper ausgearbeiteten Statuten für die Kölner Reformsynode von 1536 zurück, sowie das Enchiridon von 1538.[47] Doch kommt es nicht zur Umsetzung der Ergebnisse der Synode, da der Herzog fürchtete, mit einer erzbischöflichen Visitation Jurisdiktionsrechte abzugeben.[48]

Herzog Wilhelm V. führt den von seinem Vater eingeschlagenen reformorientierten und weitgehend offenen konfessionsneutralen Weg fort. Dabei unterstützten ihn die von seinem Vater übernommenen Räte, sowie ab 1545 Wilhelm von Ketteler, der zwischenzeitlich eine Doppelfunktion als klevischer Rat und Bischof von Münster ausfüllt.[49] 1543 verliert Herzog Wilhelms im Vertrag von Venlo nicht nur das Territorium des Herzogtums Geldern[50], sondern wird durch Kaiser Karl V. aufgefordert, am althergebrachten Glauben festzuhalten. Dies und die 1546 mit der Nichte Karls V. geschlossene Ehe

[46] STÖVE, via media 1990 S.118f. - FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.177.

[47] FRANZEN, Bischof 1971 S.49-57.

[48] FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.179.
Wie schmal der Grat zwischen Reform und Reformation gewesen ist, lässt sich in der Person des Erzbischofs Hermann von Wied im Erzstift Köln nachvollziehen. "Dabei wirkte sich die Ambivalenz des Reformationsbegriffs verhängnisvoll aus. Gab es doch immer noch zahllose Katholiken, bis hin zu hohen Geistlichkeit, die die Reform allein als Reinigung des kirchlichen Lebens von Mißständen betrachteten, aber nicht sahen, daß es den Reformatoren in erster Linie um eine neue theologische Sicht und um grundsätzliche Glaubensdifferenzen im Aufbau ihres Kirchenwesens ging. Zu ihnen gehörte Hermann von Wied." FRANZEN, Bischof 1991 S.62.
So wird mit dem Regensburger Reichstag von 1541 und der Einladung des Straßburger Reformers Martin Butzer nach Köln 1542 der Weg in Richtung Reformation eingeschlagen. 1543 wird für das Stiftgebiet die Kommunion unter beider Gestalt freigegeben, doch da es nicht zu einer Kirchenordnung kommt, wird die Ausübung des katholischen Gottesdienstes nicht eingeschränkt, vielmehr kommt es wo gewünscht zum Simultangebrauch der Pfarrkirchen. BOSBACH, Köln 1991 S.69. FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.184 hingegen betont: Im Reformations-Bedenken oder auch Einfältige Bedenken, das als Kirchenordnung Hermann von Wieds gilt, „findet sich … kein klares Bekenntnis zum Luthertum. Vielmehr stellte das Bedenken ein Werk der Vermittlung zwischen den Konfessionen dar. Viele Formulierungen rückten diese Ordnung in die Nähe des Regensburger Buchs und schlossen auch an die Synode von 1536 an. Die Autoren wollten ihnen notwendig erscheinende Reformen einführen, verzichteten aber auf jeden polemischen Ton und versuchten vielmehr die Anhänger der alten Kirche nicht auszuschließen. Dies ist vor allem in Anbetracht der zu diesem Zeitpunkt schon deutlichen Konfessionsgrenzen zu betonen.“ „Das einfältige Bedenken wurde nie ein Landesgesetz.“ Ebd. S.186. Auf Betreiben des stimmberechtigten Domkapitels wird der Koadjutor Adolf von Schauenburg 1546 zum Erzbischof ernannt und die evangelische Predigt nach nur wenigen Jahren nicht fortgeführt.

[49] Wilhelm von Ketteler ist dem katholischen Glauben eng verbunden. Er treibt Reformen in seinem Bistum voran und drängt auf den Reichstagen von 1550 und 1552 in der christlichen Sache auf eine vermittelnde Lösung auf Reichsebene. Er steht mit dem Reformtheologen Georg Cassander in engem Kontakt. Ketteler verweigert über Jahre aus Gewissenskonflikten den Subjectionseid, so dass die bischöfliche Ordination nicht vollzogen werden kann und tritt schließlich 1557 zurück. Als Rat Herzog Wilhelm V. arbeitet er 1564 erneut eine Kirchenordnung aus, die wiederum nicht in der Öffentlichkeit umgesetzt wird. SCHULTE, Neutralität 1995 S.111ff.
Der herzogliche Rat Johann von Vlatten hat mehrere bedeutende Pfründe am Niederrhein inne, so ist er Propst der Stifte in Kranenburg, in Xanten und in Aachen. Die Propstei in Xanten muss er für Antoine Perrenot de Granvella, einem wichtigen Getreuen und Mitarbeiter des Kaisers, nach dem Frieden von Venlo aufgeben. Von Vlatten erhält daraufhin die Propstei in Kerpen. BEISSEL, Bauführung 1889 S.153. - CLASSEN, Erzbistum 1938 S.95. - SCHULTE, Neutralität 1995 S.76f., 82.
Dass Herzog Wilhelm V. wie sein Vater Prozessionen und Wallfahrten ablehnt, zeigt sich u.a. darin, dass er das wundertätige Kreuz des Stiftes Kranenburg 1555 zur Vermeidung von Missbräuchen auf die Klever Burg bringen lässt. SCHOLTEN, Cranenburg 1902 S.21.

[50] Im Herzogtum Geldern kommt unter der Regierung Herzog Wilhelms, nach dem katholischen Kurs des Herzogs Karl von Egmonds und gegen den Willen der Landstände, zu einer Öffnung in Glaubensfragen, doch wird 1543 durch Karl V. und 1556 durch Philipp II. die katholische Religion als Gesetz festgeschrieben. Ab 1566 dringt der Calvinismus über Glaubensflüchtlinge vom Rheinland her besonders in den Quartieren von Nimwegen und Roermond ein. In den Hauptstädten Nimwegen, Arnheim und Zutphen tritt die Verwaltung dem entgegen, doch kommt es nach den Kriegshandlungen von 1572 auch hier zu Bilderstürmen. Schließlich wird 1582 von den Ständen der katholische Gottesdienst verboten und die Kirchen nach einer Verordnung von 1596 gesäubert. Vgl. den Artikel von FRIJHOF, Reformation 2001.
Dass die Bevölkerung zumindest zeitweilig in Teilen katholisch blieb, lässt sich durch den Besuch des katholischen Gottesdienstes in den Hauskirchen von Adligen wie den Van Isendoorn à Blois auf der Cannenburch, den Ter Horst auf Haus Hacfort u.a. erklären. FRIJHOF, Reformation 2001 S.332. In der Amtmannschaft und der Ritterschaft hat man erst im 17. Jh. die Katholiken ausgeschlossen. Ebd. S.330.

binden den Herzog enger an den katholisch-habsburgischen Kurs.[51] Außerdem schränkt das Augsburger *Interim* von 1548 durch das bikonfessionelle Reichsrecht die Möglichkeiten der via media Politik ein.[52] Im Augsburger Religionsfrieden wird der Wunsch nach Lösung auf Reichsebene aufgegeben und an die Territorialfürsten weitergegeben. Während dessen verhandelt Herzog Wilhelm weiterhin in Rom über Gesandte um die Einführung des Laienkelches, was durch den Papst 1556 abgelehnt wird.[53]

Die 1559/60 durchgeführte Visitation im Herzogtum Jülich zeigt, dass der katholische Glauben bestimmend bleibt, auch wenn es in einzelnen Gemeinden evangelische Strömungen gibt.[54]

Mit der auch territorialpolitisch für Kleve äußerst wichtigen Wiederbesetzung des Bischofstuhles in Münster, bei der zunächst der erste, dann der zweitgeborene Sohn des Herzogs im Gespräch sind, kommt es zu einem verstärkt katholischen Kurs, z.B. mit dem Erlass des Ketzerediktes, der Entlassung des Hofpredigers oder Verlautbarmachungen beim Reichstag 1565.[55] Während die 1567 erarbeitete, aber wieder nicht veröffentlichte Kirchenordnung weiterhin den neutralen Standpunkt vertritt und die Verhinderung einer Spaltung zum Ziel hat[56], kommt es mit dem drohenden Eingreifen Herzog Albas 1567 sowie dem Rückgang erasmischen Gedankenguts am Hof zu einer stärker katholischen Ausrichtung. Der Ausbruch des niederländischen Glaubenskrieges 1566 greift auch an den Niederrhein über, so dass „…durch eingewanderte Calvinisten und andere Gruppen die Verhältnisse am Niederrhein nicht mehr ganz überschaubar“ waren „so daß es in einigen Städten, wie Xanten und Wesel, zu Unruhen kam.“[57]

Herzog Wilhelm V. beteuert gegenüber den protestantischen Fürsten, die ihn erneut für ihre Sache werben wollen, als auch gegenüber seinen Landständen 1577, er wäre „nie anders als >der Catholischer religion zugethan< gewesen.“[58] Doch kommt es erst durch seinen zweitgeborenen Sohn

---

[51] STÖVE, via media 1990 S.119. „… man muß jedoch bedenken, was 1543 unter ‚orthodoxa fides et religio noster’ von den Zeitgenossen verstanden wurden. Dieser Artikel sollte die Einführung der Reformation in den Vereinigten Herzogtümern verhindern und die Einführung von Neuerungen angesichts des bald erwarteten Konzils verhindern. Trotzdem wird eben erst auf dem Tridentinum festgelegt werden, worin der katholische Standpunkt genau besteht.“ FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.187. Zudem wird mit dem Reichstagsbeschluss in Speyer aus dem folgenden Jahr wieder eingeschränkt, da hier die Lösung der Konfessionsfrage auf Reichsebene festgelegt wird. Die für diese Reichslösung erarbeitete Notel des Herzogs wird aber am Reichstag in Worms 1545 scheinbar nicht vorgelegt. SCHULTE, Neutralität 1995 S.83, S.86.

[52] 1548 wird auf dem Augsburger Reichstag das *Interim* eingesetzt. Diese Zwischenlösung soll bis zur Lösung der Konfessionsfrage auf Reichsebene gelten und beinhaltet einige Zugeständnisse, wie die Laienkelchregelung, wo sie bereits eingeführt waren. STÖVE, via media 1990 S.119f. - SCHULTE, Neutralität 1995 S.104f. Während der gerade im Amt eingesetzte Adolf von Schaumburg als Erzbischof von Köln das Interim nur für die evangelischen Gebiete sieht und die Zugeständnisse ablehnt, verweigert Herzog Johann ihm die geforderte Visitation auf seinen Territorien. Vgl. ausführlich FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.194ff.

[53] Dem zum Trotz beinhaltet die zweite Notel Herzog Wilhelms desselben Jahres die Freigabe desselben, doch wird diese Notel nun aufgrund starker Einwände der Landstände nicht veröffentlicht. SCHULTE, Neutralität 1995 S.164f.

[54] SCHULTE, Neutralität 1995 S.170-172, S.241.

[55] Ebd. S.183ff. - FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.262ff. sieht hier weiterhin den Weg der via media verfolgt. Das Vorgehen gegen Radikale hat es bereits in den früheren Ordnungen gegeben. Andersherum streitet der Herzog Vorwürfe, er sei zum evangelischen Glauben übergetreten, u.a. gegenüber seinem Schwiegervater 1559 und dem Papst mehrfach vehement ab.

[56] Über die Ursachen, warum es wieder nicht zur Veröffentlichung der Kirchenordnung kam, die wiederum viele Aspekte der Kirchenordnung von 1532/33 und späteren Reformentwürfen aufgreift, ist viel spekuliert worden, doch „Vielleicht war die Hoffnung, die *via media* doch noch als konfessionelle Richtlinie implementieren zu können, der Einsicht gewichen, daß die Widersprüche auch in den Vereinigten Herzogtümern selbst zu weit fortgeschritten und nicht mehr zu überbrücken seien.“ FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.210.

[57] SCHULTE, Neutralität 1995 S.195.

[58] Ebd. S.221, Zitat S.225. „Der propagierte und als ‚wahr’ verstandene katholische Glaube … entsprach aber immer noch nicht dem tridentinischen.“ FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.275.

Johann Wilhelm, der als Bischof von Münster kurze Zeit nach seiner Ernennung zurücktritt, um den Erbanspruch seines verstorbenen Bruders anzutreten, zu einer Rekatholisierung, die den Bruch mit seinem Vater zur Folge hat.[59]

Am Ende des 16. Jahrhundert zeigt sich das Gebiet um Xanten mit dem Archidiakonat und Kalkar als fast ausschließlich katholisch geblieben.[60] Allein auf rechtsrheinischem Gebiet kommt es, gefördert durch die konfessionelle Neutralität, zur Ausbildung eines Mischgebietes, in dem, auch unter Aufnahme von Glaubensflüchtlingen aus den Niederlanden nach 1566, mehrere Städte eindeutig der neuen Lehre angehören.[61]

Wesel ist die einzige Stadt im Herzogtum Kleve, in der es früh eine aktive evangelische Bewegung gibt. Nachdem es bis in die 40er Jahre des 16. Jahrhunderts mit Stiftungen und der Antoniustracht 1541 noch ein katholisches Leben in der Stadt gibt, beschließt der Stadtrat 1540 die Messfeier unter beiderlei Gestalt. 1542 wird das Praktizieren des katholischen Glaubens offiziell verboten.[62] Langsam werden die Kirchen von Ausstattung gesäubert, wobei scheinbar Stücke in Privathäuser überführt werden. Aber erst 1566, wohl unter Einfluss der überaus zahlreichen Emigranten, die hier eine neue Heimat finden, beschließt der Magistrat die religiösen Bildwerke offiziell zu entfernen, wobei Altarschmuck bis 1612 unangetastet bleibt.[63]

III.1.3. Auswirkungen auf die Lebenswelt des Arnt van Tricht

Als Arnt van Tricht sich am Niederrhein in den späteren 20er Jahren niederlässt, ist Kalkar eine der Hauptstädte in einem durch den gerade vollzogenen Zusammenschluss der Herzogtümer aufstrebenden Gebiet. Die Regentschaft Herzog Johanns III. ist wie die Regierung seines Vaters eine friedliche und durch wenige Konflikte geprägte Zeit. Kleve, das durch einen Stadtbrand von 1528[64] schwere Verwüstungen erleidet, und die Schwanenburg sind jedoch ab 1521 mit der Vereinigung der

---

[59] Während SCHULTE, Neutralität 1995 S.213-216 den Herzog selbst als nun stärker katholisch ausgerichtet sieht, bewertet FLÜCHTER, Zölibat 2006 S.251ff. den Herzog weiterhin als neutral, doch das Umfeld, das durch seine Behinderung an Einfluss gewinnt und die neuen Räte sowie den Sohn als rekatholisierend.

[60] Die Anfänge einer bescheidenen reformierten Gemeinde in Kalkar sind bis 1570 zurückzuverfolgen. 1609 umfasst sie 12-14 Familien. Eine Lutherische Gemeinde ist erstmals 1706 genannt. GORISSEN, Städteatlas 1953 S.50. Die reformierte Gemeinde erhält erst 1647 auf Anordnung der Brandenburgischen Regierung mit der Gasthauskirche eine eigene Kirche, 1694 wird ein eigener Kirchenbau errichtet. SCHMIDT, Kalkar 1950 S.101.
Die Reformation findet in Kleve nur schwer Ausbreitung, nur wenige der Klever Führungsschicht sind dem protestantischen Glauben anhängig. 1581 wird die Mitgliedschaft im Magistrat für Nichtkatholiken verboten. WEINFORTH, Führungsschichten 1982 S.45.
In Xanten stellen protestantische Gläubige 1567 einen Antrag auf eine eigene Kirche, die 1572 zur Gemeindebildung führt. Doch der größte Teil der Bevölkerung bleibt katholisch. PRIEUR, Kirche 1999 S.23. - Nach PRIEUR, Religion 2000 S.364 kam es 1566 zu einem Bildersturm unter Sympathiebekundungen mit den Geusen. Von Unruhen spricht SCHULTE, Neutralität 1995 S.195.

[61] PRIEUR, Kirche 1999 S.32.

[62] Bereits 1525 bei der Vertreibung Konrad Clarenbachs folgen große Teile der Weseler Bürger der neuen Lehre. Dies belegen auch Mandate Herzog Johanns III., die aufrufen, gegen dessen Anhänger vorzugehen. PRIEUR, Kirche 1999 S.14f. Der Erwerb des vollen Bürgerrechts wird nur für Reformierte möglich.

[63] Vgl. ARAND, Kunst 1991 S.475. - PRIEUR, Frömmigkeit 1996 S.63. - PRIEUR, Kirche 1999 S.32f. - PRIEUR, Religion 2000 S.364. „Hatte Wesel zum Beispiel vor 1567 500-1000 solcher Exulanten, so in den 70er Jahren 7000-8000, das heißt 40% seiner Einwohner; vorausgesetzt die Schätzungen stimmen.“ SMOLINSKY, Kirchenpolitik 2000 S.319f.
Als weitere Stadt, in der ab ca. 1525 die evangelische Lehre großen Zuspruch findet, kann Büderich gelten. Der dortige Pfarrer wird schließlich 1536 exkommuniziert. PRIEUR, Kirche 1999 S.16ff.

[64] SCHOLTEN, Cleve 1879 S.541.

Herzogtümer Kleve-Mark und Jülich-Berg unter Herzog Johann III. nicht mehr alleinige Residenz. Die Schwanenburg ist jedoch durch Herzog Johann II. und dessen Vater reich ausgestattet. Konfessionsfragen aufgrund des aufkommenden Protestantismus spielen am Niederrhein zunächst kaum eine Rolle. Der durch die devotio moderna Bewegung und ein erasmisches Gedanken geprägte Hof lehnt zudem die 1519 in Köln publizierten Gedanken Luthers ab. Vielmehr wird 1525 ein Edikt, in dem die Verbreitung der Lehre unterbunden werden soll, veröffentlicht. Herzog Johann III. veröffentlicht, von der Jurisdiktion des Erzbischofs von Köln befreit, 1532/33 eine große Kirchenordnung und *Declaratio*, die mit Hilfe einer Visitation auch durchgesetzt wird. In dieser wird ein neutraler, nicht streng altkatholischer Weg eingeschlagen, der Reformen den Weg ebnet und Missstände wie Residenzverletzungen etc. auszuräumen auffordert. Die Lehrinhalte sind sehr offen und wenig tiefgreifend formuliert, so dass Reformen wie die Einführung des Laienkelchs nicht zum Bruch mit der Kirche führen müssen. Außer bei der Abschaffung der Wallfahrten und Prozessionen kommt es zu keinem Eingriff in die Kirchenhandlungen, der eine Veränderung im Kirchenleben herausgefordert hätte. An diesem Status ändert sich durch die großen kirchenpolitischen Fragen am Niederrhein nichts. Dies schlägt sich auch im Werk des Arnt van Tricht und in den Werken anderer Künstler am Niederrhein nieder. Zu Beginn der dreißiger bis in die späten vierziger Jahre, nachdem die Kirchenbauten endlich fertig gestellt sind, finden mehrerer Altarretabel wie das Dreifaltigkeits- und das Johannesretabel in Kalkar oder das Marienretabel und das Hochaltarretabel in Xanten Aufstellung. Die Tradition wird an dieser Stelle fortgesetzt auch wenn die große Stiftungswelle der letzten Jahrzehnte abklingt. Die bestehenden engen wirtschaftlichen und kulturellen Verbindungen zum benachbarten Herzogtum Geldern dürften in der kurzen gemeinsamen Regierungszeit von 1538 bis 1543, in der die größte territoriale Ausdehnung der Vereinigten Herzogtümer erreicht ist, intensiviert worden sein. Doch mit der Verweigerung der Belehnung durch Kaiser Karl V. und dessen Beharren auf Rechten am Herzogtum Geldern endet die durch Frieden geprägte Zeit am Niederrhein. Nach politisch unruhigen Zeiten mit der Suche nach Bündnispartnern, wie dem König von England und dem König von Frankreich, kommt es nach zunächst militärischem Erfolg unter Führung des Marschalls Maarten van Rossem bereits ab Juli 1542, beim Eintritt der Truppen Kaiser Karls V., mit der Zerstörung von Jülich am 7. September 1546 zum Frieden von Venlo. Nach vierjähriger Kriegsphase, die zumindest die Herzogtümer Geldern und Zutphen betrifft, verlassen diese den niederrheinisch-westfälischen Reichskreis. Der geldrische Krieg hat sicherlich Auswirkungen auf die Arbeit Arnt van Trichts, arbeitet er mehrfach in diesem räumlich nahliegenden und im Beziehungsgeflecht von alters her eng mit dem Herzogtum Kleve verbundenen Gebiet. Durch die Schatzungen für den Krieg werden nicht nur Geldmittel gebunden, auch dürfte man der Vergabe ‚entbehrbarer' künstlerischer Aufträge abwartend gegenüber gestanden haben.

Der Feldherr Maarten van Rossem, für den und dessen Familie Arnt van Trichts bereits gearbeitet hat, gelangt als Anführer der Truppen Herzog Wilhelms V. bei den Plünderungen auf habsburgischem Gebiet zu großem Reichtum. Der Umbau und die Ausstattung des Teufelshauses in Arnheim könnten

ein Ausdruck dessen sein.[65] Dass die Beziehungen zum Nachbarn auch nach 1543 noch eng bleiben, zeigt die Ausstattung des Hauses Ter Horst bei Loenen mit Kaminen Arnt van Trichts 1557.[66]
Ab 1546 erfährt das Herzogtum Kleve-Mark und Jülich-Berg nochmals eine Friedenszeit. Der Fokus der Politik Herzog Wilhelms V. liegt in Folge auf den religionspolitischen Entwicklungen. Er setzt den Kurs der via media seines Vaters, nicht zuletzt aufgrund der von diesem übernommenen erasmisch geprägten Räte, fort. Die Kirchenordnung von 1532 und die *Declaratio* 1533 werden in den zahlreichen, jedoch nie umgesetzten Entwürfen zu neuen Kirchenordnungen und Edikten stets als Grundlage verwendet und verlieren ihre Gültigkeit nicht. Obwohl man die Struktur der katholischen Kirche nicht verlässt, setzt man mit Hilfe von Visitationen Reformen durch, die teilweise für die protestantische Kirche bezeichnend werden. Der Wunsch im Sinne des Erasmus eine Glaubensspaltung zu verhindern und das Warten auf eine gesamtkirchenpolitische Reichslösung lassen die Konfessionspolitik der Vereinigten Herzogtümer von außen wechselhaft erscheinen, doch für die Bevölkerung dürften sich kaum Veränderungen gezeigt haben oder Unwägbarkeiten zu spüren gewesen sein. Die Kirchenordnung von 1532 greift für den Gläubigen nicht nennenswert in den religiösen Ablauf ein, vielmehr ergeben sich durch die Forderungen Verbesserungen in der Seelsorge. Außer in Wesel, das sich spätestens 1542 gänzlich zum Protestantismus bekennt, hat sich keine Stadt oder ein größerer Anteil einer Stadtbevölkerung dem neuen Glauben zugewandt. Erst mit dem Eindringen des Calvinismus während des niederländischen Krieges in den 1560er Jahren verändert sich dies.
Da die in den 30er Jahren eingesetzten Kirchenordnungen aber bis nach dem Tod Van Trichts 1570 in Kraft bleiben und das Herzogshaus offensichtlich erst in den späten 1560er Jahren den Mittelweg mit der Zielsetzung einer gemeinsamen Kirche als Lösung des Konflikts verlässt, stellt sich die Frage nach anderen Gründen für die Stagnierung kirchlicher Aufträge. Dass die Aufträge nicht im Ganzen ausfallen, kann jedoch an Arbeiten wie den Hll. Drei Könige im Langhaus von St. Viktor aufgezeigt werden.[67]
Mit dem Verfolgen der via media bis in die beginnende Gegenreformation, dem Schlaganfall Wilhelm V. 1566 und dem Tod des Thronfolgers Karl Friedrich 1575, den Übergriffen 1566 und dem Durchzug von Truppen zunächst im Niederländischen (1568-1648) und dann im Kölnischen Krieg (1583-88) sowie dem damit verbundenen Eindringen des Calvinismus geht die Blütezeit des Niederrheins vorüber. Nach dem kinderlosem Tod des zweiten Sohnes und Erben Wilhelms V. werden 1609 mit dem Erbfolgestreit die Herzogtümer voneinander getrennt.
Diese letzten Entwicklungen spielen bei der Frage nach einer Nachfolge Arnt van Trichts eine Rolle. Denn mit den Kriegen geht auch ein wirtschaftlicher Zusammenbruch des Niederrheingebietes einher,

[65] Arnheim ist eine der Hauptstädte des Herzogtums Geldern und Sitz der Verwaltung. Das Teufelshaus liegt gegenüber dem Chor der Eusebiuskirche, in dem sich die Grablege des vormaligen Herzogs und Dienstherrn Van Rossems, Karl von Egmond, befindet. Vgl. Kap. XII.31.
[66] Vgl. Kap. XII.53.
[67] Auch andere Künstler erhalten noch bedeutende und große Aufträge in St. Viktor in Xanten, wie für das Matthiasretabel, das Hochaltarretabel oder die Berendonckschen Stiftung.

von dem es sich lange nicht mehr erholt. Nach dem Tod Arnt van Trichts 1570 sind die Arbeitsbedingungen für einen Künstler am Niederrhein nicht mehr erfolgversprechend.

III.2. Kalkar

Arnt van Tricht hat Kalkar neben seiner zeitweise guten Auftragslage aus verschiedenen Gründen als Wohn- und Arbeitsstätte gewählt, die im folgenden beleuchtet werden sollen.

III.2.1. Gesellschaft und Wirtschaft

Die Stadt Kalkar liegt relativ zentral im Herzogtum Kleve und an der Hauptverbindungsstraße zwischen den beiden großen Zentren des Herzogtums, dem Sitz der Regierung in Kleve und der Stadt Xanten mit dem das Archidiakonat ausübenden Stift St. Viktor. Auch hat Kalkar zu Lebzeiten Van Trichts durch Nebenflüsse zumindest zeitweise Zugang zum Rhein als Haupttransportweg.[68]
Kalkar ist eine der Hauptstädte des Herzogtums Kleve mit Sitz und Stimme im Landtag.[69]
Von anderen Städten am Niederrhein unterscheidet sich Kalkar sowohl in der Zusammensetzung der Führungsschicht als auch in der freieren Verfassung.[70] Doch sind auch hier Verflechtungen zwischen

[68] Der Verlauf des Rheins macht im 16. Jahrhundert ab Grieth eine große Beuge bis über Kalkar, sodass die Lede bzw. Kaflak zeitweise eine eingeschränkte Wasserverbindung zum Rhein ermöglichen. Vgl. BURGGRAAFF, Kulturlandschaftswandel 1992 Karte 3 S.10 mit dem Verlauf des Rheins um 1540. Hier befinden sich in Hönnepel und Niedermörmter Umschlagplätze für die vom Oberstrom kommenden Waren. Für die vom Unterstrom kommenden Waren wird der Umschlagplatz an der Dubbel in der Höhe von Wesel genutzt. Alternativ müssen Waren über den Landweg nach Kalkar transportiert werden. Der Veränderung des Laufs der Kaflak versucht man in den 1560er Jahren zunächst entgegen zu halten, doch ab 1590 müssen die Waren wieder bei Wissel auf Fuhrwerke verladen werden, was den Transport der Waren verteuert und die Wirtschaft Kalkars schwächt. GORISSEN, Städteatlas 1953 S.32-34 mit Karte Nr.18 S.33. - BURGGRAAF, Kulturlandschaftswandel 1992 S.12f., S.37.

[69] Weitere linksrheinische Hauptstädte sind Kleve und Xanten. Die rechtsrheinisch gelegenen Hauptstädte sind Emmerich, Rees, Wesel und Duisburg. WEINFORTH, Führungsschichten 1982 S.3.
Spätestens im 15. Jahrhundert haben sich am Niederrhein in sämtlichen Herzogtümern mitspracheberechtigte Landstände etabliert. Doch sind in diesen nicht die gesamte Bevölkerung, sondern nur der Adel und die im Rat der Städte vertretene Bürgerschaft vertreten. ENNEN, Grundzüge 1981 S.60.
Kalkar vertritt im Landtag die Unterstädte Goch, Sonsbeck, Grieth, Isselburg, die Freiheit Kervenheim, Orsoy, Dinslaken und Holten. GORISSEN, Städteatlas 1953 S.3.

[70] WEINFORTH, Führungsschichten 1982 S.320. Die Stadtregierung wird gebildet aus einem zwölfköpfigen Rat, sieben Schöffen, einem Bürgermeister und einem, abweichend zu anderen Städten am Niederrhein, selbstgewählten Richter. Das Amt des Rates, der zum Teil aus Schöffen, zum Teil aus sonst nicht in der Stadtverwaltung Tätigen gebildet wird, ergeht auf Lebenszeit. Sie werden durch ein zwölfköpfiges Kurkolleg, je drei Wahlmänner aus einem der vier Stadtviertel, gewählt. Eine Auswahlbeschränkung erfährt das Amt durch seine Lebenslänglichkeit, die nur reichen Bevölkerungsschichten eine Ausübung möglich macht. WEINFORTH, Führungsschichten 1982 S.3, S.8, S.58-60.
Die ritterlichen Familien treten gegenüber den Kaufleuten in Kalkar nach dem Umbruch in der Führungsschicht in den 70er und 90er Jahren des 15. Jahrhunderts fast gänzlich zurück. WEINFORTH, Führungsschichten 1982 S.207f.
(Kunst-)Handwerker finden sich in Kalkar nur vereinzelt im Magistrat der Stadt, so der am Johannesretabel in Kalkar beschäftigte Maler Rutger Krop, der Bürgermeister und damit gleichzeitig Kirchenmeister von Kalkar war. ROMMÉ, Douwerman 1997 S.27.
In größerer Anzahl finden sich (Kunst-)Handwerker einzig im Magistrat von Kleve. Diese arbeiten zumeist am Hof. In Kleve findet sich überhaupt eine enge Verflechtung von Mitgliedern der Stadt- und Landesregierung. „Goldschmiede und Münzmeister…“ in Kleve „finden erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts Zutritt zum Magistrat, und erst im 16. Jahrhundert können sie ihren Platz behaupten. Das gilt auch für die Maler. Glasmacher finden wir allenfalls unter den Wahlmännern, die aus ihrem Viertel in die engere Wahl gesandt werden. Daß Meister Arnt“ van Zwolle „- der bedeutendste und, wie die Quellen ausweisen, in seiner Zeit der gesuchteste Bildhauer im rheinischen Niederland - im Aufgebot seiner Stadt Kalkar mit dem Fußvolk auszog, dies setzt die soziale Gliederung seiner Umwelt ins richtige Licht.“ GORISSEN, Führungsschichten 1981 S.204-206, Zitat S.145.

den Städten und Strukturen durch weitverzweigte Familien, wie beispielsweise den Van Riiswick, die im Magistrat mehrerer Städte und in mehreren Stiften des Herzogtums zu finden sind, gegeben.[71]
Die Stadt Kalkar hat im Jahr 1543 ca. 3700 Einwohner.[72] Von diesen sind nach Aussage der Steuerliste aus dem Jahr 1543 nur 2,9% reich, auf die Mittelschicht entfallen 49,9%, auf die Unterschicht 47,2%.[73] Bei dieser Einwohnerzahl dürfte die Pest aus den Jahren 1545 mit 500 und 1566/67 mit ca. 350 Toten die Bevölkerung stark getroffen haben.
Die Wirtschaft ist durch den Nahhandel mit Getreide und Tuch geprägt[74] und die Beteiligung am Fernhandel ist als geringfügig einzustufen. Erst 1540 tritt die Stadt Kalkar kurzzeitig (nur bis 1572) zusammen mit Kleve, Xanten und anderen Städten vertreten durch die Stadt Wesel in die Hanse ein.[75]
Die wirtschaftliche Blüte Kalkars ab der Mitte des 15. Jahrhunderts wird getragen vom Getreide- und Tuchhandel[76] und so sind nach 1530 die Auswirkungen des niedergehenden Tuchhandels in Kalkar deutlich zu spüren. Ein Aufschub gibt zunächst noch der Getreidehandel[77] und die Entwicklungen im Brauhandwerk. Doch der „seit Anfang der dreißiger Jahre nachhaltig einsetzenden Niedergang“ kann nicht aufgehalten werden und es kommt zum wirtschaftlichen Zusammenbruch etwa zeitgleich mit Beginn der Kriege in den Nachbarterritorien, besonders dem achtzigjährigen Krieg 1568.[78] Die Stadt wird 1598 von spanischen Truppen gebrandschatzt und besetzt. Es folgen weitere Besetzungen und Zerstörungen u.a. durch Prinz Moritz von Oranien 1624 und den hessischen Truppen zwischen 1640 und 1645. Allein diese bewohnen die zwischenzeitlich geplünderten Klöster und das Gasthaus mit Kirche mit einer ca. 2500 starken Besatzung.[79] Kalkar erholt sich bis ins späte 19. Jahrhundert auch aufgrund eines riesigen Schuldenberges nicht mehr von diesen Übergriffen.

---

[71] Zur Familie Van Ri(i)swick vgl. im Kapitel zum Dreifaltigkeitsretabel, Kap. XII.6.
GORISSEN, Führungsschichten 1981 S.134-136. -WEINFORTH, Führungsschichten 1982 S.322f.
[72] Dies kann errechnet werden, wenn man für jedes der 525 gezählten Häuser sieben Personen zählt oder die Zahl der für den Zeitraum belegten Särge hochrechnet. GORISSEN, Städteatlas 1953 S.77f. Für Nimwegen gibt GORISSEN, Städteatlas Nimwegen 1956 S.81 um 1514 eine Größe von ca.12650 Einwohner an. Arnheim ist mit 2817 Einwohnern 1495 etwas kleiner, Zutphen im Jahr 1498 mit 3357 Einwohnern etwa gleich groß wie Kalkar. Vgl. FLINK/THISSEN, Städte 2001 Tabelle 3 S.211.
[73] Von diesen werden einige nochmals als pauper bezeichnet. WEINFORTH, Campunni 1993 S.107/108. Weinforth gibt ebd. für Kempen ähnliche Zahlen und benennt den Anteil der Unterschichten anderer (Groß-)Städte als erheblich größer, mit über 60% bis in die 80%.
[74] WEINFORTH, Führungsschichten 1982 S.207, S.218f. (Kalkar) - MILITZER, Wirtschaft 1996 S.53f.
[75] PRIEUR, Hansestadt 1991 S.55. Der Hansebeitritt 1540 kann auch als Bemühung der Belebung der Hanse gesehen werden, da die Kölner Drittelstage nur noch unregelmäßig und in den 30er Jahren nur zweimal stattfinden. Vgl. RADDATZ, theilen 1991 S.41. Allgemein kommt es in den 50er und 60er Jahren des 16. Jahrhunderts zu einer Reorganisation der Hanse. "Ganz in diesem Sinne, aber sehr viel präziser, entschieden auch die Städte des Kölner Drittels 1554 in der Frage der Mitgliedschaft, indem sie fast ausnahmslos alle Städte und Städtchen der Region in den Rang von Hansestädten erhoben und sie damit zugleich verpflichteten, zu den jährlichen Kontributionen beizusteuern, die von den konföderierten Städten aufzubringen waren, auch wenn sie sich selbst kaum am hansischen Leben beteiligten." HENN, Raum 1991 S.25.
Das die Städte Kalkar, Kleve und Xanten vertretende Wesel gehört zum sog. Kölner Drittel und repräsentiert wohl schon vor deren offiziellen Beitritt die Interessen der niederrheinischen Städte. Münster und Paderborn vertreten die Interessen der westfälischen, Nimwegen die der geldrischen und Deventer die der süderseeischen Städte neben Köln. ENNEN, Grundzüge 1981 S.73-76. Vgl. DÖSSELER, Niederrhein 1940 S.17-31, sowie S.37-141 mit einer Auflistung von Waren, die vom Niederrhein an die Ostsee und zurück gehandelt werden.
[76] AUSST.KAT. WESEL, Theilen 1991 S.55.
[77] BURGGRAAF, Kulturlandschaftswandel 1992 S.37.
[78] GORISSEN, Städteatlas 1953 S.76.
[79] WOLFF, Geschichte 1893 S.13. - SCHOLTEN, Gaesdonck 1906 S.46. - BURGGRAAF, Kulturlandschaftswandel 1992 S.36f.

III.2.2. Zünfte

Wie angesprochen ist die Tuchweberei in Kalkar und in vielen anderen Städten am Niederrhein die Haupteinkommensquelle. Durch diesen Umstand erklärt sich wohl, dass allgemein am Niederrhein die ältesten Zunftordnungen für das Gewerbe der Wollweber, so in Kalkar von 1342, erlassen worden sind.[80] Jedoch kommt es, anders als in den Städten des benachbarten Herzogtums Geldern, im Herzogtum Kleve, außer in Kleve selbst, nicht zu einer flächendeckenden Erfassung der arbeitenden Bevölkerung in Zünfte.[81]

Während die Holzschnitzer, Stein- und Holzhauer in der Residenzstadt Kleve um 1430 gleichzeitig mit allen Berufsständen durch einen Erlass des Grafen von Kleve in elf Gilden bzw. Zünften gefasst wurden[82], gibt es in keiner anderen Stadt des Herzogtums Kleve, auch nicht in Kalkar, im 15. und 16. Jahrhundert eine Bildhauer, Bildschnitzer bzw. andere Künstler reglementierende Zunft.[83]

Und auch sonst kommt es in Kalkar nach Gründung der Wollweberzunft, die einen großen Teil der Gewerbetreibenden umfasst haben dürfte, erst 1489 zur Gründung der Zunft der Schuhmacher.[84] Die wenigen nächsten überlieferten Zunftbriefe stammen dann sogar erst aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.[85]

---

[80] LIESEGANG, Städtewesen 1897 S.661. - KISTENICH, Geschichte 2005 S.41ff.
Dass eine Vereinigung bereits vor der Verleihung des Zunftbriefs durch den Grafen von Kleve existiert hat, wird beispielsweise durch das bereits 1319 bestehende Gewandhaus oder Abkommen mit den Zünften von Emmerich und Goch für das Jahr 1325 nahegelegt. Ebd. S.41.
Die Erneuerung des Zunftbriefes erfolgt 1471. Hier und bei anderen Amtsbriefen tritt nicht mehr der Herzog von Kleve, sondern der Magistrat der Stadt Kalkar als Aussteller auf. Ebd. S.42.

[81] LIESEGANG, Städtewesen 1897 S.743.
Während die nur einzelne Berufsgruppen fassenden Zünfte am Niederrhein ohne größere gesamtpolitische Stimme sind, scheinen die Zünfte im Herzogtum Geldern politischen Einfluss zu haben. In Roermond, in Nimwegen oder auch in Arnheim sind die unterschiedlichsten Berufe in sechs Zünfte gefasst, die neben dem Rat und den Schöffen Mitspracherecht an der Regierung haben. LIESEGANG, Städtewesen 1897 S.689-691.

[82] In der neunten Gilde werden auch die Zimmerleute, die Radmacher und die Kistenmacher gefasst. Handschrift des Klever Stadtrechts Düsseldorf A 76 von 1430. LIESEGANG, Städtewesen 1897 S.664.
Da in den Zunftordnungen die militärischen Aufgaben ausgeführt werden, die Einteilung der Gewerbe in etwa gleich große Gilden erfolgte und zur Aufnahme in dieselbe über Rüstwerk verfügt werden muss, nimmt Liesegang eine politische Einflussnahme an. LIESEGANG, Städtewesen 1897 S.683. Diese zeigt sich auch in der vereinheitlichten Gildestruktur bei der die Dekane durch den Bürgermeister eingesetzt und die Satzungen vom Magistrat genehmigt werden müssen. Ebd. S.668.
„Mit einer für mittelalterliche Verhältnisse ungewöhnlichen Schärfe, werden also hier die politischen und gewerblichen Gilden, die nur nebenher Brüderschaften, die in Cleve wie in Kalkar, in Rees und anderen Städten des Territoriums frühzeitig vorkommen, unterschieden.“ LIESEGANG, Städtewesen 1897 S.665.
KISTENICH, Geschichte 2005 S.20 stellt die Diskrepanz der Bedeutung des Wortes Gilde zwischen dem niederländisch-niederdeutschen Sprachgebrauch und der Verwendung in der Fachliteratur des 20. Jahrhunderts heraus. Während bei ersterem Gilde eine Vereinigung von Kaufleuten und von Handwerkern bezeichnet, verwendet man bei letzterem in Anlehnung an den Sprachgebrauch im oberdeutschen Raum das Wort Gilde für Kaufleutevereinigungen und den Begriff Zunft für Handwerkerkorporationen.

[83] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.198. In Kalkar erhalten holzverarbeitende Gewerbe und Baugewerbe 1652 Statuten, eine Zunftbildung erfolgt aber erst 1756. Der sogenannten Josefsbruderschaft gehören bis 1880 Tischler und Stuhlmacher, danach Holzdrechsler, Zimmerleute, Schreiner, Maurer, Holzschuhmacher, Dachdecker und Küfer an. KISTENICH, Geschichte 2005 S.73-75, sowie F.338 S.101.

[84] Zu diesem Zeitpunkt sind 19 Meister in der Gilde gefasst. LIESEGANG, Städtewesen 1897 S.662, S.680. - KISTENICH, Geschichte 2005 S.51f.
Ein ähnliches Bild zeigt sich beispielsweise auch in Wesel, Emmerich, Duisburg oder Goch. Erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts kommt es hier zumeist zur Gründung der Zunft der Schuhmacher. LIESEGANG, Städtewesen 1897 S.671f., S.675f., S.679. Ein ähnliches Bild zeigt sich auch in der Stadt Xanten. Doch erhalten hier in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zumindest die Krämer, Leinenweber, Bäcker, Brauer und 1519 die Schröder einen Amtsbrief.

[85] Weitere mit der Tuchverarbeitung verbundene Berufe wie die Schneider bzw. Schröder und die Leineweber erhalten ihre Amtsbriefe 1558, es folgen die Brauer 1574 bzw. 1585 und letztlich die Schmiede 1602. KISTENICH, Geschichte 2005 Tabelle 1 S.65, zu den einzelnen Zünften vgl. S.47-53, S.55.

Es bleibt also festzuhalten, dass es in Kalkar und im Herzogtum Kleve, ausgenommen von der Stadt Kleve selbst, die durch die Residenz einen ganz eigenen Charakter gehabt haben dürfte und deren Zunftwesen primär scheinbar aus militärischen Gründen geschaffen worden ist, kein ausgeprägtes, in der Stadtverwaltung die Vorherrschaft einnehmendes Zunftwesen gab. Die Bildschnitzer und Bildhauer der Stadt Kalkar und damit Arnt van Tricht hatten somit keinen Zunftzwang.

III.2.3. Bruderschaften

In Kalkar kommt es gegenüber den wenigen und späten Zunftgründungen zur Bildung zahlreicher Bruderschaften, die in großem Maße als Auftraggeber für kirchliche Kunst in Erscheinung treten. Auch Arnt van Tricht erhält mehrfach durch die einflussreiche und betuchte Liebfrauenbruderschaft von St. Nicolai Aufträge.

Anders als bei den Zünften ist der Charakter der Bruderschaft primär religiös-sozial motiviert, der Zugang ist nicht an die Zugehörigkeit zu einer Bevölkerungsschicht oder Berufsgruppe gekoppelt.[86] Vielmehr erhalten sowohl Laien als auch Kleriker sowie Frauen und Männer freien Zugang nach Entrichtung eines Beitrittsgeldes.[87] Die Bruderschaft ist dabei zwar an einer Kirche angesiedelt, ist jedoch unabhängig vom Klerus, der in seinem Monopol der Sakramentsstiftung nicht eingeschränkt wird.[88]

Ohne Anlehnung an eine Zunft finden sich an St. Nicolai in Kalkar folgende (Laien-)Bruderschaften: die 1347 erstmals belegte Marien- oder Liebfrauenbruderschaft, die um 1380 belegte (ältere) Nikolausbruderschaft, die 1490 gesichert existierende Annenbruderschaft, weiterhin am Dominikanerkloster die 1477 bestehende Vinzenzbruderschaft und die 1509 gegründete Rosenkranzbruderschaft. Interessanterweise scheinen die Bruderschaften nicht zwingend mit den Altären gleicher Patrozinien in ihren Mutterkirchen verquickt gewesen zu sein und die Zünfte bzw. Bruderschaften zeichnen sich nicht zwingend durch deren Ausstattung und Versorgung aus. So wird der Katharinenaltar in

---

[86] Ist eine Bruderschaft mit einer Zunft oder auch einer Schützengesellschaft verbunden, was sie nicht zwingend sein muss, sind die Bezeichnungen in den Quellen zwischen den beiden, unterschiedliche Lebensbereiche umfassenden Einrichtungen manches Mal ungenau, doch liegt die Betonung bei Nennung als Bruderschaft stärker auf dem religiös-sozialen Aspekt. KISTENICH, Geschichte 2005 S.14-17.
„Gerade bei dergleichen Messstiftungen oder der Ausstattung von Altären und Vikarien treten auffallend häufig auch die genannten Paarformeln auf beziehungsweise die Bezeichnung ‚Bruderschaft' und ‚Gilde' beziehungsweise ‚Amt' stehen in demselben Dokument ohne erkennbare Systematik als Synonyme nebeneinander; …"
„…so entsteht insgesamt doch der Eindruck, dass die Zeitgenossen dabei zwei, nach einmal eingegangener Verbindung kaum mehr trennbare, jedoch prinzipiell unterscheidbare Seiten einer Medaille vor Augen hatten, wobei sich Bruderschaft im Wesentlichen auf den religiös-kirchlichen sowie den gesellig-sozialen Bereich erstreckt, Gilde hingegen stärker auf den berufsständischen und auf das Schießwesen." KISTENICH, Geschichte 2005 S17.
Allgemein: „Solche Bruderschaften der Gaffeln und Ämter unterscheiden sich nicht wesentlich von anderen Laienbruderschaften, außer daß die Leitungsfunktion der Kontrolle der Ämter oder Gaffeln unterstanden und die meisten Mitglieder gleichzeitig Angehörige der entsprechenden Wirtschaftsverbände waren." MILITZER, Bruderschaften 1999 S.36.
Bruderschaft und Zunft sind aber nicht deckungsgleich, obwohl die Begriffe häufig als Paarformel verwendet werden. So sind beispielsweise Frauen in Bruderschaften aufnahmefähig, in der Zunft aber nur über Meisterwitwenregelungen. Der Vorsitz, Amt des Zunftmeisters und Provisors bei der Bruderschaft, wird zumeist wohl durch dieselbe Personengruppe bei getrennten Rechnungsbüchern geführt. KISTENICH, Geschichte 2005 S.18-20.

[87] KISTENICH, Geschichte 2005 S.20 weist darauf hin, dass der in den Quellen ersichtliche Bruderschaftsbegriff mit dem der Forschung übereingeht. Ebd. S.85-87 über das Aufnahmeverfahren und die Konditionen.

[88] Fürbitte und Totengedächtnis werden als zentrale Inhalte genannt. Die Kirche profitiert von den Bruderschaften durch die zahlreichen Stiftungen und Ausstattungen. MILITZER, Bruderschaften 1999 S.37.
Interessant ist in diesem Zusammenhang der Hinweis, dass die Bruderschaften meist kein Siegel oder Wappen tragen und daher anders als private Stifter ihre Gaben nicht ausweisen können. MILITZER, Bruderschaften 1999 S.42f.

St. Nicolai nicht durch die ihrer Patronin nahestehende Wollweberzunft ausgestattet sondern vielmehr durch die Liebfrauenbruderschaft.[89] Die Wollweberzunft ist vielmehr spätestens seit 1448 mit der Severusbruderschaft verbunden und stiftet um 1510 eine Severusstatue, die auf dem Katharinenaltar Aufstellung fand.[90] Ähnlich verhält es sich auch mit der Schuhmacherzunft und der Crispin- und Crispinianus-Bruderschaft, beide 1489 genannt, die mit der Ausstattung des Crispin- und Crispinianusaltars der St. Nicolaikirche scheinbar nichts zu tun haben.[91] Die beide in den 1450er Jahren gegründeten Schützenbruderschaften St. Georg und St. Antonius sind jedoch eng mit den gleichnamigen Altären und deren Ausstattung verbunden.[92]

Dass es im 15. Jahrhundert zu einer Gründung von derartig vielen Bruderschaften kommt, ist wohl kaum ein Überlieferungszufall sondern deckt sich mit der Blütezeit Kalkars in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht. Der damit gewachsene Wohlstand und die verstärkten Bewegungen in der Volksfrömmigkeit machen die Gründung und Mitgliedschaft in solchen Bruderschaften sinnvoll.[93]

Ein besonderer Fall ist die Liebfrauenbruderschaft, die gerade auch durch die erstarkte Marienverehrung in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts Zulauf erhält.[94] Unter den Bruderschaften an St. Nicolai zählt sie die meisten Mitglieder und tritt, u.a. gekoppelt an einen Ablass, entscheidend für die Ausstattung der Kirche ein.[95] Zu nennen wäre hier z.B. das von der Bruderschaft gestiftete Hochaltarretabel, sowie das von ihr finanzierte und durch Ludwig Jupan gearbeitete Marienretabel, sowie die Bezahlung von Arbeiten zahlreicher Bildschnitzer u.a. Van Tricht für Arbeiten am Marienleuchter und auch am Johannesretabel.

Eine entscheidende Besonderheit ist zudem, dass der vorsitzende Dekan der Bruderschaft im 15. und 16. Jahrhundert nicht nur gleichzeitig Kirchmeister von St. Nicolai sondern zudem noch Bürgermeister der Stadt Kalkar in Personalunion ist.[96] Das so wichtige Amt begleiteten zudem nur Mitglieder weniger Kalkarer Familien aus den Van den Birgel, den Van Hoen, den Van Riiswick und den Van den Steen, die zudem den Magistrat bilden.[97] Die Wichtigkeit der Bruderschaft sowohl für die städtische wie religiöse Gemeinde zeigt sich auch in ihrem chorherrenähnlichen Gestühl im Chor der St. Nicolaikirche, dessen 38 Plätze nur durch Türen im Lettner oder den Seitenchören erreichbar gewesen ist.[98]

---

[89] KISTENICH, Geschichte 2005 S.43f., S.68. Neben dieser unterhalten die Leineweber ab 1558 Leuchter vor dem Altar.
[90] Ebd. S.44-46.
[91] GORISSEN, Jupan 1969 Kat.Nr.112f. weist daraufhin, dass die 19 Gildemeister sonst kaum 1489 ihre Frühmesse auf dem Kreuzaltar der Gemeinde gestiftet hätten.
[92] Bei den ebenfalls im 15. Jahrhundert gegründeten Schützengesellschaften /-bruderschaften St. Sebastian und St. Jakobus ist eine Beziehung nicht erkennbar. KISTENICH, Geschichte 2005 S.55ff.
[93] KISTENICH, Geschichte 2005 S.67.
[94] Traktate und Bildzyklen um die Sieben Schmerzen und die Sieben Freuden Mariens werden in dieser Zeit gefestigt. Vgl. u.a. AUSST.KAT. KLEVE, Beeldensnijder 1963 S.42/43. - WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.49-51. - ROMMÈ, Douwerman 1997 S.97-122.
Vgl. zu Abgaben an die Bruderschaft und Auflagen in Form von Gottesdienstbesuchen etc. WOLFF, Geschichte 1893 S.39ff.
[95] WOLFF, Geschichte 1893 S.29, S.41.
[96] WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.118.
„Der Bürgermeister war kraft seines Amtes in Personalunion oberster Kirchenmeister und Dekan der Liebfrauenbruderschaft. Die Pfarrkirche war damit gleichzeitig ‚kommunalpolitischer Mittelpunkt des städtischen Lebens.“ ROMMÉ, Douwerman 1997 S.54.
[97] WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.120.
[98] Ebd. S.122.

Doch die Blütezeit der Bruderschaften ist nach dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, spätestens um die Jahrhundertmitte, vorüber. Bereits 1547 geht die Vermögensverwaltung der Liebfrauenbruderschaft an die Nicolaikirche über, und die Liebfrauen- wie die Nikolausbruderschaft verschwinden ab den 1560er Jahren aus den Quellen. Die Annenbruderschaft an St. Nicolai wird 1567 der Schneiderzunft angegliedert, die Vermögensverwaltung der Bruderschaft der Pfarrkirche ab der Mitte der 70er Jahre übergeben.[99]

III.2.4. Die Bedeutung Kalkars für Arnt van Tricht

Es haben sich mehrere Gründe für die Wahl Kalkars als Wohn- und Arbeitsstätte Arnt van Trichts gezeigt. Die Stadt war reich, was auf einer bereits früh reglementierten Tuchproduktion und -verarbeitung beruht. Der Aufschwung der Stadt um die Mitte des 15. Jahrhunderts schlägt sich im Bau eines neuen Rathauses und in der von der Bürgerschaft in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts neu errichteten St. Nicolaikirche nieder. So wird u.a. in der Mitte des 14. Jahrhunderts die Liebfrauenbruderschaft an der St. Nicolaikirche gegründet, die eng mit der Stadtverwaltung verquickt ist und die Oberschicht der Bevölkerung aufnimmt. Die Bruderschaft und damit zugleich die in ihr beheimatete reiche Bürgerschaft und die Mitglieder des Magistrats lassen diese Kirche, in der sie selbst ihre Versammlungen abhalten, reich ausstatten.
Kalkar bot die Nähe zum Transportweg Rhein, auf dem Material und fertige Kunstgüter in die Umgebung wie in die Ferne bewegt wurden. Außerdem war die Stadt nah zu einer der Hauptstädte des Herzogtums, Kleve, gelegen und damit nahe eines kulturellen und finanziellen Zentrums. Kalkar bot aber gegenüber Kleve Zunftfreiheit für die Künstler. Zudem wohnten am Ort bereits mehrere Künstler, die ein günstiges Arbeitsumfeld boten.
Van Tricht konnte wohl nicht ersehen, dass die Tuchindustrie schon in den 30er Jahren im Niedergang begriffen war, was kurzzeitig durch das Brauerhandwerk aufgefangen werden konnte. Jedoch zeigten sich um 1550 und dann in den 60er Jahren endgültig die gravierenden Folgen für das bestehende System mit Aufgabe der Bruderschaftskultur und der Bündelung der Einkünfte. Der Ausfall der Bruderschaft deckt sich mit dem Ausbleiben von Aufträgen für Kunst in St. Nicolai, hier gibt es nur noch Belege für Grabplatten, die im Kirchenraum gesetzt wurden.[100] Nach dem Johannesretabel sind für Arnt van Tricht in Kalkar keine Aufträge mehr zu verzeichnen. Das weist darauf hin, dass für das Ausbleiben von Aufträgen für Van Tricht in Kalkar vor allem die niedergehende Wirtschaft verantwortlich sein dürfte.

IV. Literaturüberblick

Die Forschung zu Arnt van Tricht beginnt mit der in der 2. Hälfte des 19. Jahrhundert einsetzten Literatur über das reiche kunsthistorische Erbe am Niederrhein, im Speziellen der St. Nicolai Kirche in

[99] Zu den Bruderschaften vgl. ausführlich KISTENICH, Geschichte 2005 S.30ff.
[100] So u.a. die Grabplatte des Derrick van Ort, gest. 1551 mit einer Zweitnutzungsinschrift von 1611, oder die Grabplatte des Pfarrers Gerhard Rembold, gest. 1575. HILGER, Kleve 2, 1964 Br.1 S.39 und WOLFF, Geschichte 1893 S.31.

Kalkar und der Stiftskirche St. Viktor in Xanten. Die Gesamtschau steht bei den Autoren im Vordergrund und man ist bemüht den immer wieder benannten Hauptwerken durch Quellenlektüre Künstler zuzuordnen. In der Literatur zu St. Nicolai können mit Arnt van Tricht zunächst keine Werke verbunden werden, fließen die Angaben zum Künstler nur spärlich. Die Fehlinterpretation der Stifterinschrift auf dem Sockel der Figur des hl. Johannes des Täufers im Johannesretabel in St. Nicolai in Kalkar führt zur Erschaffung eines Künstlers namens Jan Boegel.[101]

Der Schwerpunkt der Literatur lag stets auf den Werken der ausgehenden Spätgotik und besonders auf dem aus den Quellen bekannten Henrick Douwerman, dem Schöpfer des vielbewunderten Siebenschmerzenretabels und der zugehörigen Wurzel Jesse in St. Nicolai in Kalkar. Aber auch die Figur der hl. Maria Magdalena des Van Trichtschen Dreifaltigkeitsretabels in St. Nicolai in Kalkar, Abb. 5, wurde häufig besonders hervorgehoben. Noch bis in die späten 60er Jahre des 20. Jahrhunderts versuchte man im Bemühen ein Spätwerk für Henrick Douwerman zu finden diese Skulptur in dessen Œuvre einzubinden. Zeitweilig kommt es auch, über eine falsche Quellendeutung zur Erschaffung eines Sohnes namens Johann, der für Arbeiten am Dreifaltigkeitsretabel und am Marienretabel in St. Viktor in Xanten bemüht wurde.[102]

Die Bewertung der neuen Formensprache, die sich u.a. deutlich in den Renaissanceelementen der Maßwerkbaldachine des Dreifaltigkeits- und Johannesretabels zeigt, fiel hierbei meist negativ aus, Abb. 1 und 17.[103]

Wolff >Die St. Nicolai-Pfarrkirche in Kalkar…< von 1880 und sein Werk >Die Geschichte der Stadt Calcar …< aus dem Jahr 1893 stellt bereits einen Zusammenhang zwischen der Nennung Van Trichts in einer Quelle von 1543 und der Fertigstellung des Johannesretabels her.[104] Diese Angabe wird auch bei Stephan Beissel in seinem Werk über die >Bauführung des Mittelalters …< von St. Viktor in Xanten aus dem Jahr 1889 und seinem Artikel über >Die Kalkarer Bildhauer …< aufgegriffen, der dem Künstler weitere Werke über Quellen in St. Viktor in Xanten zuweist.[105] Mit dem Lexikonartikel im Thieme/ Becker 1913, dem Band Renaissance im Norden des Handbuchs für Kunstgeschichte von 1914, der Geschichte der Renaissance in Deutschland von Lübke und Haupt 1914 u.a. wird Van Tricht dann als Bildschnitzer für das gesamte Johannesretabel angesehen.[106]

Diese Zuschreibung bleibt auch bis auf wenige vernachlässigbare Ausnahmen bestehen. Die im großangelegten Werk von Witte >Tausend Jahre deutsche Kunst am Rhein …< von 1932 noch unentschieden vorgeschlagene Zuschreibung des Dreifaltigkeitsretabels wird bei Appel >Niederrheinische Skulptur von 1560 bis 1620…< von 1934 erstmals eindeutig. [107]

---

[101] Vgl. u.a. AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1860 S.1ff. - WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.24f., 34. - SCHEIBLER, Maler 1883 S.62-64. - BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.49, 115. - SCHOLTEN, Cleve 1897 S.26.
[102] Vgl. u.a. BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.363f. - HANDBUCH 1914 S.65. - KLAPHECK, Kalkar 1930 S.104-122.
[103] SCHEIBLER, Maler 1883 S.65 schrieb bezüglich der Verkündigungs- und Heimsuchungsgruppe im Marienretabel in Xanten: „…stark von Michelangelo vergiftete[n] Skulpturen…".
[104] WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.24f., 34. - WOLFF, Geschichte 1893 S.31, 80f., 85, 104, 137, 149.
[105] BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.49, 115. - BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.366-370.
[106] THIEME/BECKER 9, 1913 S.522. - HANDBUCH 1914 S.65. - LÜBKE / HAUPT, Geschichte 1914 S.492. - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.386ff. - KLAPHECK, Kunstreise 1927 S.224. - KLAPHECK, Kalkar 1930 S.120-122. usw.
[107] WITTE, Kunst I, IV, V, 1932 S.229. - APPEL, Skulptur 1934/1983.

So nimmt Witte auch an, Van Tricht habe in der Werkstatt Henrick Douwermans gearbeitet, bevor er das Marienretabel Douwermans in Xanten mit der Verkündigung und Heimsuchung des Marienretabels vervollständigte.[108] Witte bringt Van Tricht erstmals mit einen Eintrag in den Zunftbüchern der Antwerpener Lukasgilde, sowie einer mit Antwerpener Marken versehenen Skulptur in Zusammenhang, die sich im Landesmuseum in Bonn befindet.[109] Er nimmt zudem eine Abstammung vom Maastrichter Gelbgießer Aert van Tricht an, der den Xantener Leuchterbogen schuf, und eine Wanderung von Maastricht nach Antwerpen an.
Wittes Schüler Appel bereichert Van Trichts Œuvre um eine Reliefplatte in Gaesdonck, die Ecce homo Gruppe im Kreuzgang des Xantener Viktorstifts, den 1557 datierten Kamin in Haus Horst etc. und schreibt dem Künstler über das quellenkundlich gesicherten Epitaph des Theoderich Ludger, wie auch Witte, weitere Epitaphien zu. Diesen folgen noch weitere durch Kamphausen >Die niederrheinische Plastik im 16. Jahrhundert …< im gleichen Jahr.[110]
Nach Witte ist Heinrich Appel der Nächste, der in einem 1936 gehaltenen Vortrag der kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin, publiziert als einseitiger Sitzungsbericht, erstmals einen Überblick über das Schaffen Van Trichts versucht und gleichzeitig eine Reihe neuer Werke für den Künstler vorschlägt. Dies war möglich geworden, da der Fokus Appels nicht auf dem Werk des die Forschung noch lange dominierenden Œuvre Douwermans lag.[111] Appel nennt die Märtyrerbüste im gleichnamigen Retabel in St. Viktor in Xanten als Arbeit Van Trichts. Er bestätigt die bereits in der früheren Forschung erfolgten Zuschreibungen der Szenen der Verkündigung, Heimsuchung und der Könige der Hohlkehle des Marienretabels ebenda. Er bringt die Quellen zum Marienleuchter in St. Nicolai in Kalkar mit dem Jesuskind desselben in Verbindung. Zudem stellt er die Thesen auf, dass Van Tricht die Werkstatt des 1544 verstorbenen Douwerman übernommen und die Figuren der hl. Maria Magdalena im Dreifaltigkeitsretabel und der hl. Barbara im Hochaltarretabel der kleinen Kirche im Kalkar benachbarten Hanselaer fertiggestellt habe. Diese führt er damit erstmals in die Diskussion ein. Als eine wichtige Entdeckung von Appel ist die damals im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg befindliche, heute zerstörte Maria anzusehen, die er mit der fehlenden Mittelgefachfigur des Johannesretabels in Kalkar identifiziert. Er beurteilt die Leistung Van Trichts in Nachfolge Douwermans als: „letzter Ausklang der Spätgotik auf der Stufe des mehr Kleinmeisterlichen…“[112]
Die Literatur der folgenden Jahre bleibt bei den vorherigen Einschätzungen. Die Inventarbände aus der Reihe >Die Denkmäler des Rheinlandes< aus den Jahren 1964-1970, bearbeitet durch Hans Peter Hilger, erfassen die Skulptur am Niederrhein jenseits der großen Bestände und unabhängig von der

[108] WITTE, Kunst I 1932 S.171.
[109] Ebd. S.157, 228f.
[110] KAMPHAUSEN, Plastik 1934. Vgl. zu einem ausführlichen Literaturüberblick über die eine geschlossene Gruppe bildenden Epitaphien im entsprechenden Kapitel, Kap. V.4.
[111] APPEL, Van Tricht 1935/36. So erschienen 1936 die beiden Dissertationen von Rolf Hetsch und Carl Louis, sowie 1963/66 das Buch von Franz Joseph Nüss zum Werk Douwermans. HETSCH, Altarwerke 1937. - LOUIS, Douvermann 1936. - NÜSS, Douvermann 1966.
[112] APPEL, Van Tricht 1935/36 S.13.

Qualität der Werke und bieten eine neue Grundlage für die Beschäftigung mit der reichen Überlieferung.[113]

Speziell mit Arbeiten von Arnt van Tricht beschäftig sich Friedrich Gorissen in zwei Zeitungsartikeln der Rheinischen Post. 1966 in >Die Lucasfigur in Kalkar …< repetiert er bekannte und zum Teil überholte Thesen, 1969 in >Der Christ und die Venus…< stehen ikonographische Fragestellungen im Vordergrund.[114]

Erst Heribert Meurer belebt mit der Kölner Ausstellung >Herbst des Mittelalters< im Jahr 1970 und dem kurzen Artikel in der Kunstchronik zur Abgrenzung der Werke von Henrick Douwerman und Arnt van Tricht die Forschung.[115]

Das Œuvre Van Trichts wird in Folge durch Guido de Werd in einer großen Reihe von Artikeln, die zunächst in niederländischen Zeitschriften, dann in lokalen Heimatblättern erscheinen, erstmals zusammengestellt und in Folge unter Wiederholung der aufgestellten Thesen stetig um Neuzuschreibungen ergänzt.

Im ersten Artikel von 1973, der die Zuschreibung einer Johannesskulptur im Amsterdamer Rijksmuseum zum Thema hat, gliedert De Werd das Werk des Arnt van Tricht in drei Phasen.[116]

Die erste Phase steht seiner Ansicht nach in der Tradition des am Niederrhein arbeitenden und eine Generation älteren Henrick Douwerman. Als Hauptwerk dieser Phase sieht De Werd das um 1535-40 eingeordnete Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar. Die zweite Werkphase zieht der Autor um das Johannesretabel, ebenda, um 1540-50. Hier habe sich Van Tricht von seinem Vorbild gelöst und zu einer eigenen, reifen Formensprache gefunden. In der dritten Phase zeige sich eine Stagnation der Leistung und eine Verschiebung von Arbeiten in Holz zu solchen in Stein, bedingt durch eine veränderte Auftragslage. De Werd greift die in der Literatur geäußerte These einer Ausbildung in Utrecht auf, nennt aber erstmals Werke des Meisters des Steinernen Utrechter Frauenkopfes zum allgemeinen Vergleich. Als Vermittlerin der Utrechter Kunst wird die Statue einer hl. Katharina in Uedem bemüht, Abb. 341.[117]

In den nachfolgenden Aufsätzen erweitert De Werd das Œuvre Van Trichts um neue Arbeiten.[118] Genannt seien hier u.a. die Handtuchhalter in Kleve, die Anbetungsgruppe in Büderich, die Schlusssteine am Teufelshaus in Arnheim und die Steinarbeiten auf Burg Boetzelaer. De Werd bleibt seinen 1973 aufgestellten Thesen treu. Die Einordnung des Werks in drei Phasen bleibt bestehen, die Beurteilung des Verhältnisses zu Henrick Douwermans schwankt zwischen Schülerschaft und Nachfolge.[119] De Werd hat sich seit 1973 um die Bereicherung des Werks Arnt van Trichts, aber auch vieler seiner Künstlerkollegen am Niederrhein, wie Henrik van Holt, verdient gemacht.

---

[113] HILGER, Kleve 1, 1964. - HILGER, Kleve 2, 1964. - HILGER, Kleve 5, 1970.
[114] GORISSEN, Lucasfigur 1966. - GORISSEN, Christ 1969.
[115] AUSST.KAT. KÖLN, Herbst 1970. - MEURER, Douvermann 1970.
[116] DE WERD, Beeldhouwer 1973.
[117] Vgl. zum Katharinenbild DE WERD, Katharinenaltar 1997.
[118] DE WERD, Marginalien 1976.- Johannesbeeld 1980. - Liebespaar 1981. - Handdoekrek 1981/82. - Steinreliefs 1987. - Aanbidding 1989/90. - Handtuchhalter 1992/93. - Boetzelaer 1998. - Handtuchhalter 2001.
[119] Einzig bezügl. Schülerschaft DE WERD, Johannesbeeld 1980 S.118.

Die auch Werke Van Trichts beinhaltenden Arbeiten von Schirmer 1991 und De Rijk 1992 legen ihren Fokus auf Spezialthemen. Für Van Tricht werden Epitaphien bzw. Bauten des Maarten van Rossem genannt und dabei auf die vorhandenen Forschungsmeinungen Rücksicht genommen.[120]
Die Forschung zu Arnt van Tricht wird mit der Dissertation von Barbara Rommé zum Œuvre von Henrick Douwerman aus dem Jahr 1997 und der in diesem Zusammenhang entstandenen Ausstellung im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum >Gegen den Strom…< 1996 durch einen neuen Standpunkt bereichert.[121] Ausgehend von Quellen um den Marienleuchter in St. Nicolai in Kalkar stellt Rommé in ihrer Dissertation die These von einer Schülerschaft und Gesellenzeit Van Trichts in der Werkstatt Douwermans auf. [122] Diese diskutiert sie auch im zuvor erschienenen Aachener Ausstellungskatalog, der zahlreiche etablierte Werke Van Trichts aufnimmt und eine gute Überschau über die am Niederrhein tätigen Bildhauer und ihr Umfeld gibt.[123]
Diese Einschätzung Rommés bleibt in der neuerlichen Betrachtung des Œuvres Van Trichts durch De Werd in Zusammenhang mit der Betrachtung der Figur des Johannes und der dieser neu zugeordneten Maria im Rijksmuseum in Amsterdam unberücksichtigt.[124]
Der Überblick über die Forschungsliteratur zeigt, dass besonders die Autoren Fritz Witte, Heinrich Appel, Guido de Werd und Barbara Rommé die Aussagen zu Leben und Werk Arnt van Trichts erheblich vermehren konnten.
Durch die Vielzahl der zum Teil schwer zugänglich publizierten Artikel und häufig bloßen Nennung der Autorschaft erschließt sich das Werk Van Trichts nur sehr mühsam. Es fehlt bisher eine auch die Einzelwerke würdigende Gesamtschau der Arbeiten des Arnt van Tricht.

V. Das Œuvre des Arnt van Tricht

Das Werk des Arnt van Tricht beinhaltet viele sehr unterschiedliche Arbeitsfelder. Als Material wurde sicher Eichenholz und Sandstein verwendet. In Holz sind überwiegend rundplastische Skulpturen und Retabelausstattungen, außerdem Arbeiten in Hochrelief erhalten. In Sandstein finden sich neben zum Teil überlebensgroßen, rundplastischen Skulpturen zahlreiche bildliche Darstellungen in Hoch- und Flachrelief, sowie Architekturglieder.
In beiden Materialien wurden religiöse und profane Aufträge ausgeführt. Es finden sich für den Kirchenraum Skulpturen und Retabel in Holz, sowie für den Innen- und Außenbau Skulpturen in Stein, u.a. Abb. 1, 17, 84 und Abb. 244, 148, 273 . Zudem sind zahlreiche in Stein gearbeitete Epitaphien überliefert, vielleicht auch Grabplatten in Blaustein, u.a. Abb. 263, 282.[125] Profane Arbeiten bilden gleichberechtigt und gleichzeitig entstanden den zweiten großen Werkkomplex. Es handelt sich hierbei um an die Architektur gebundene Werkstücke oder solche, die zur Ausstattung der

[120] SCHIRMER, Plastik 1991. - DE RIJK, Van Rossem 1992 S.91ff.
[121] ROMMÉ, Douwerman 1997. - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996.
[122] ROMMÉ, Douwerman 1997 speziell S.249ff.
[123] AUSST. KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996, darin ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996.
[124] AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.52.
[125] Vgl. Kap. V.4.5.

Räumlichkeiten dienen. Van Tricht schuf für den Adel der Region repräsentative Innenraumdekorationen, besonders Kaminverkleidungen in Holz und Stein, u.a. Abb. 206ff., 225ff. oder Abb. 289ff., sowie großangelegte Architekturdekorationen für den Außenbau, u.a. Abb. 176ff. und 221ff. Eine Spezialität des Künstlers sind hölzerne Handtuchhalter, Abb. 83 und 146f.
Die Erstellung des Werkkatalogs ist in weiten Teilen nur über die Stilistik möglich. Es gibt nur wenige durch Quellen belegte Arbeiten. Mit diesen sind zudem zahlreiche Schwierigkeiten verbunden. So sind die Informationen erst spät im Schaffen anzusiedeln und das Frühwerk ist nur über Rückschlüsse zuzuschreiben. Die Angaben sind nicht immer eindeutig und lassen einen Interpretationsspielraum zu. Zudem sind einige der belegten Arbeiten nur noch fragmentarisch oder gar nicht mehr erhalten. Auch gibt es Quellen, die Ergänzungsarbeiten an bereits bestehenden Kunstwerken anderer Künstler nennen. Hier ist der Anteil Van Trichts erst nach einer Händescheidung zu bestimmen, für die bereits ein Bild vom Stil Van Trichts von Nöten ist.
Um die für den Stil Van Trichts aussagekräftigen Stücke herauszustellen, sind die mit Quellen verknüpften Arbeiten und die mit diesen im Einzelnen verbundenen Probleme in Folge kurz umrissen.
In den Jahren 1541-43 wird Arnt van Tricht für Arbeiten am Johannesretabel in St. Nicolai in Kalkar, Abb. 17ff., bezahlt. Doch lassen sich die Quellen nicht eindeutig mit Schnitzarbeiten verbinden. Dieser Umstand führte in der Literatur zur einer sehr unterschiedlichen Bewertung der Arbeiten Arnt van Trichts am Retabel. Die Quellen ermöglichen keine weiterführenden Aussagen.[126]
Die etwas früheren und weitere gleichzeitige Belege für Arbeiten Arnt van Trichts am Marianum von St. Nicolai in Kalkar, Abb. 110ff., dokumentieren eine Überarbeitung einer bestehenden Gruppe. Sie sind zur Erarbeitung des Stils Arnt van Trichts daher nicht dienlich und bedürfen ihrerseits eine Diskussion zur Händescheidung.[127]
Erst für späte Stücke des Œuvres liegen Quellen vor, die den Namen Van Trichts eindeutig mit noch erhaltenen Werken verbinden, so 1551 bzw. 1553 für die Hll. Drei Könige an den Pfeilern des Langhauses von St. Viktor in Xanten[128], Abb. 244ff., und 1552 für das Epitaph für Derick Ludger im Kreuzgang ebenda, Abb. 258ff. Dabei bietet das Epitaph vor allem in der Ornamentik eine Zuschreibungsgrundlage.[129] Die folgenden Quellen zu Arbeiten an der Berendonckschen Stiftung von 1553 bezeugen wiederum nur Renovierungsmaßnahmen.[130] 1555 erfährt man von bereits fertiggestellten Skulpturen für das Märtyrerportal durch die Hand Arnt van Trichts. Diese sind leider nur in sehr schlechtem, stark fragmentiertem Zustand überbracht, Abb. 272ff.[131] 1556 schließlich liefert Arnt van Tricht für einen Leuchter im Chor der St. Viktorskirche in Xanten eine Marienfigur.

[126] Vgl. ausführlich im Werkkatalog Kap. XII.15.
[127] Vgl. zur ausführlichen Diskussion im Werkkatalog Kap. XII.16.
[128] In den Quellen werden nur zwei Könige, nebst ihren Baldachinen und Konsolen, für Arnt van Tricht genannt. Damit ist auch hier zunächst die Zuschreibung bzw. Auswahl der zwei aus den drei vorhandenen Königsfiguren zu treffen und ihre Zuschreibung stilistisch zu überprüfen. Ausführlich hierzu im Werkkatalog Kap. XII.37.
[129] Vgl. im Werkkatalog Kap. XII.39.
[130] Vgl. im Werkkatalog Kap. XII.42.
[131] Vgl. im Werkkatalog Kap. XII.43.

Die Identifikation der Figur ist jedoch unklar. Die bisher mit der Quelle verbundene Figur ist keine eigenhändige Arbeit und scheidet damit aus der Stildiskussion aus.[132]
Zur Erarbeitung des Stils herangezogen werden können somit nur zwei der Hll. Drei Könige und deren Baldachine, das Epitaph Ludger sowie die stark fragmentierten Figuren des Märtyrerportals. Alle anderen in den Quellen genannten Stücke sind zunächst abzuklären.
Um das Motivrepertoire und den Stil des Künstlers zu erfassen, sollen zunächst die Hll. Drei Könige und ihre Baldachine im Langhaus von St. Viktor in Xanten betrachtet werden. Über das Epitaph Ludger und seine Ornamentik soll dann der Bogen zu den beiden Hauptwerken in Holz geschlagen werden.
Die beiden Retabel in St. Nicolai in Kalkar, das Dreifaltigkeits- und das Johannesretabel, sind quellenkundlich zwar nicht oder nicht eindeutig mit der Hand des Künstlers verbunden, gleichwohl aber in der Forschung für Van Tricht etabliert und sollen nach kurzem Blick in das fortgeschrittene Werk für die Erarbeitung des Stils dienen, Abb. 1ff. und 17ff.[133] Die Retabel verdeutlichen durch ihre formale Übereinstimmung ein großes Spektrum an Stilmitteln und Ausdrucksformen zweier Werkabschnitte. Fernerhin bieten sie neben großen Standfiguren eine kleinfigurige, szenische Darstellung. Zudem verdeutlichen die Architekturglieder der Gefachausstattungen einen guten Einblick auf das große Spektrum der Dekorationselemente, die Wahl und Kombination der Ornamente und ihre Umsetzung.
Anhand der erarbeiteten Stilmittel, die zur Verdeutlichung der Handschrift Van Trichts ausführlich beschrieben werden sollen, ist zunächst das Frühwerk Van Trichts zu diskutieren, danach soll eine Betrachtung der Werke in chronologischer Reihenfolge erfolgen.

V.1. Stilmittel und Motivrepertoire

Ein Motiv oder ein Ornament für sich genommen lässt es nicht zu, den Künstler zu erkennen. Es ist zumeist durch Vorlagen angeregt, teilweise zeittypisch und durch mehrere Künstler verwandt. Aus einer wiederkehrenden gleichen Auswahl und einer wiederholten Kombination derselben lassen sich jedoch Argumente für einen speziellen Künstler herauslesen. Diese lassen sich durch eine charakteristische, übereinstimmende Behandlung der Ornamente, wie ihre Anordnung im Raum und auf dem Untergrund, sowie ihre plastische Durchbildung und Oberflächengestaltung erhärten.

[132] Eine ausführliche Diskussion im Werkkatalog unter Kap. XII.50 und Abb. 319.
[133] Vgl. im Werkkatalog Kap. XII.6 und XII.15.

V.1.1. Die quellenkundlich belegten Werke: Hll. Drei Könige und Epitaph Ludger

Die Hll. Drei Könige

Für den Künstler typische Charakteristika sollen an zwei der Hll. Drei Könige, Balthasar und Melchior, die Arnt van Tricht laut Baurechnungen von 1551 und 1553 mit Konsolen und Baldachinen in der Kirche von St. Viktor in Xanten aufstellte, aufgezeigt werden, Abb. 244ff.[134]

Körper und Raum

Die beiden Figuren sind leicht untersetzt und stämmig. Ein Eindruck, der überwiegend Steinskulpturen Van Trichts eigen ist. Er wird durch die etwas kurzen Beine und die bis auf den Boden heruntergezogenen, funktional als Stützen der Figuren fungierenden Mäntel und hier speziell die große Schulterbreite erzeugt.[135]

Die Formulierung des Körpers, des Körperraums und des Körpers im Raum wird durch zwei Dinge erreicht, die Haltung der Figur und ihre Bekleidung. Mit Stand- und deutlich ausgestelltem Spielbein stehen die Figuren fest auf dem Untergrund und greifen in den Umraum durch das Übertreten der Konsole ein. Auch die Arme sind vom Körper gelöst und ausgreifend in der Bewegung. Die Körperachsen sind gegeneinander bewegt und verdreht. Die Drehung der Schulter ermöglicht hier erst die Anordnung der sehr massigen Figur in dem kleinen ihr zur Verfügung stehenden Raum. Durch alle diese Komponenten wird der Eindruck von Lebendigkeit und Handlungsfähigkeit vermittelt. Räumlichkeit und Körperlichkeit wird bei den hll. Königen, wie auch bei anderen Werken Van Trichts, durch das Übereinandertragen mehrerer Kleidungsstücke erreicht. Die Körper der Dargestellten werden durch eng anliegende, das Volumen umspannende Gewandstücke formuliert. Der Stoff bildet durch die Bewegung an den Körpergelenken und den Verschlüssen Quetsch- und kleine Zugfalten aus, wodurch die Körperfülle darunter ausgedrückt wird, vgl. Abb. 244 und 248. Tiefe, weit unterschnittene Einblicke verstärken das Gefühl für den Körper unter der Draperie und bilden einen Körperraum aus. Dieser wird ergänzt durch die sehr stoffreichen Mäntel, die den Körper umfangen und ihm einen direkten Umraum bieten und gleichzeitig die Wirkung der Figur im Raum vergrößern, Abb. 246 und 249.[136] Wie hier auf der dem Langhaus zugewandten Seite, wird der Stoff bei vielen Figuren Van Trichts durch die Bewegung der Arme vom Körper gelöst und der Stoff innen und außen, also beidseitig, freigestellt. Diese aufgespannten oder frei hängenden Stoffsegmente vergrößern den Raum der Figur. Der Einsatz des Stoffes als Gestaltungselement ist in der Steinskulptur wegen der

[134] Die Maria mit Kind wurde durch den Klever Bildhauer Dries Holthuys gearbeitet und ist 1496 datiert. Der dritte der Könige, Caspar, ist auf der Südseite des Langhauses aufgestellt. Er ist nicht als Werk Van Trichts anzusehen. Vergleiche zu diesem und für eine ausführliche Beschreibung der Skulpturen im Werkkatalog Kap. XII.37.

[135] Vgl. beispielsweise die zeitlich nahestehende Darstellung der Ecce homo im Kreuzgang von St. Viktor, Abb. 148. Die Figuren Van Trichts sind jedoch nicht per se stämmig. Dieser untersetzten Figurenformulierung stehen beispielsweise die gerade im Bereich der Beine sehr überlängten Figuren mit kleinem und schmalem Oberkörper am Kamin in Haus Ter Horst oder in der Holzskulptur die Heilige im Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen gegenüber, die einen anderen Aspekt in der Proportionierung zeigen, Abb. 306f. und 243.

[136] So beispielsweise die Körper des Apostels Petrus des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar, Abb. 2, oder der Maria mit Kind aus der Darstellung der hl. Familie, einem Handtuchhalter des Künstlers, Abb. 146.

Materialproblematik und Statik weniger ausgearbeitet als in der Holzskulptur. Die bei den Hll. Königen verwandte Dynamik und Raumpräsens findet sich bei allen Arbeiten Van Trichts sowohl in der Rundplastik als auch im Relief. Kontrapost, Körperdrehung und ausgreifende Gestik drücken Lebendigkeit aus.[137]

Faltengebung

Die stets großen Stoffmassen sind bis auf wenige Ausnahmen meist undekoriert und nur durch die Faltengebung belebt.[138] Manchmal sind die Saumkanten oder diese begleitende Borten mit eingeschnittenen oder eingeritzten Linien ausgezeichnet, wie hier beim Mantel der Figur des hl. Melchior. Mit scharfen Kanten tief eingeschnitten sind die modische Schlitzungen an den Ärmeln, Beinkleidern oder Schuhen. Häufig arbeitet Van Tricht stoffimmanente Fältelungen als Gegensatz zum glatten, enganliegenderen Stoff aus. Häufig und in allen Werkphasen findet sich die breite Fältelung bei den Röcken, wie hier beim hl. Melchior, und ein schmales Plissee an den Unterhemden, wie hier beim hl. Balthasar.

Für Arnt van Tricht charakteristisch und häufig im Werk anzutreffen sind Stoffumschläge an den Tuchrändern. Die Innenseite und manchmal erneut die Außenseite werden in weich geschwungenen Umschlägen, mit bei Holzbildwerken noch deutlicher, metallisch dünn erscheinendem Stoff, besonders auf dem Arm bis hoch auf die Schulter aufliegend, sichtbar gemacht. Die Saumkante wird dabei beidseitig ansichtig formuliert, Abb. 248.

Der Saum der Gewänder wird häufig hochgehoben und festgehalten oder festgeklemmt gezeigt, so dass es im Stoff zu Raffungen und Stauungen kommt, wie z.B. durch das Hochnehmen des Mantels beim hl. König Melchior.[139] Das eher bei früheren Arbeiten des Künstlers charakteristische Stoffschild vor dem Körper ist hier nicht so stark ausgebildet, Abb. 250.[140]

Häufig verwendet Van Tricht lange Stoffbänder und schmale Stoffbahnen, die bei den Steinfiguren durch die Materialbeschaffenheit dicker und weniger bewegt sind. Sie finden sich z.B. bei den vorn zwischen den Beinen sichtbaren Stoffstreifen des Mantels und den seitlichen Troddeln des Schulterüberwurfs beim hl. Balthasar, Abb. 244 und 247.[141]

Durch die Stoffumschläge, das Hochnehmen und Festklemmen des Stoffes und die meist bewegten Stoffbänder kommt es zur Motivation neuer und der Beeinflussung existierender Faltengefüge, die durch die Bewegung des Dargestellten entstanden sind. Auch schmiegt sich der Stoff partiell unter

[137] Zeitlich breitgestreute Beispiele sind beispielsweise mit der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels in St. Nicolai in Kalkar, Abb. 5, der Darstellung der Verkündigung und Heimsuchung im Marienretabel in St. Viktor in Xanten, Abb. 151f. oder dem Epitaph Ingen Winckel im Kreuzgang ebd., Abb. 310 zu nennen.

[138] Es finden sich wenige gemusterte Oberflächen im Werk Van Trichts. Sie weisen stets eine sehr plastische Ausarbeitung mit scharf geschnittenen Formen auf. Häufig werden sie bei Haarnetzen und -hauben gewählt, so ein Kreismuster beim Handtuchhalter mit Liebespaar und der Pfeilerfigur des Kamins auf Haus Ter Horst, Abb. 83 und 307, oder als Rautenmuster bei der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels und der sog. hl. Barbara in Hanselaer, Abb. 15f. und 45, oder der Haube der Heiligen im Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen, Abb. 243. Selten finden sich Ritzmuster und diese häufig am Stehkragen der Figuren, wie bei den Pfeilerfiguren des Kamins in Haus Ter Horst, Abb.306f.

[139] Für das Plissee vgl. beispielsweise die Maria der Verkündigung, für die Stoffraffung und die Stoffumschläge die Kleidung der beiden Figuren der Heimsuchungsgruppe im Marienretabel in St. Viktor in Xanten, Abb. 151f.

[140] Zu nennen sind beispielsweise die Apostelfiguren der beiden Retabel in Kalkar, Abb. 1 und 17.

[141] So beispielsweise bei der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels, Abb. 5, der Maria der Heimsuchungsgruppe in Xanten, Abb. 152 oder spät im Werk bei der weiblichen Pfeilerfigur des Kamins in Haus Ter Horst, Abb. 307.

einer Bewegung derart an, dass der Körper unter dem wie nass anmutenden Tuch zu sehen ist. So ist dem Voranschreiten des hl. Balthasars durch die Straffung des Stoffes auf dem Bein Ausdruck verliehen, Abb. 246. Gliedernd wirkt die Formulierung unterschiedlicher Stoffdicken, wie hier an den Ärmeln, den Stiefeln und Strümpfen, die sich untereinander und von dem dickeren, festen Stoff des Mantels abheben, Abb. 247f.

Die Faltenformulierung verändert sich im Laufe der Zeit und die beiden hll. Könige zeigen den Beginn der etwas beruhigteren Faltenführung mit ungebrochenen, langen geraden Faltenzügen. Die wenigen rundbogig geführten oder tütenförmig verzogenen Faltenzüge auf dem angehobenen Mantelstoff sind für Van Tricht charakteristisch tief hinterschnitten. Bezeichnend ist in allen Werkphasen die sanft modellierte, aber eigentlich glatte Fläche des Stoffes. Es werden neben den großen Faltenzügen keine Knitterfalten und keine kleine begleitende Knicke gezeigt. Die Falten sind stets durch die 'Bewegung' der Figur, den Schnitt des Kleidungsstücks oder das Halten des Stoffes motiviert.[142]

Wiederkehrende Mode- und Formendetails

Die hll. Könige zeigen einige stetig im Werk des Künstlers wiederkehrende Details, beispielsweise finden sich die Form des Hutes - oftmals mit dem bei König Balthasar verwendeten Blattkranz - wie die Ohrlappen des Turbans wieder. Auch die feinplissierten Unterhemden mit zum Teil gekräuselten oder verzierten Stehkrägen, die Formulierung der Knopfleisten, breit plissierte Röcke, durch eine einfache Ritzlinie verzierte Säume, Stoffgürtel mit lang herabfallenden, stoffreichen Enden, Troddeln, durch Wülste und Schlitzungen verzierte Ärmel, Beinkleider und Schuhe finden sich hier und sonst im Werk des Künstlers. Stets wiederkehrend sind auch die hochplastisch aus dem Material herausgeschnittenen, einmal ein-, mal zweireihige Ketten mit eckigen, ineinandergreifenden Kettengliedern und einem Anhänger in Brusthöhe sowie das Buckelornament der Kelche.

Physiognomie und Haargestaltung

Die Physiognomie der beiden hll. Könige zeigt, bis auf die überbetonte, auf Fernwirkung angelegte Angabe der Augenbrauen, viele bei weiteren Arbeiten Van Trichts wiederzufindende Charakteristika. Die Gesichter wirken aus verschiedenen Blickwinkeln sehr unterschiedlich. Von vorn gesehen überwiegt der Eindruck der geraden, eckigen Stirn, von der Seite hingegen wirken die Gesichter schmal und oval bis dreieckig.[143] Die Augenbrauen beginnen an der Nasenwurzel, die häufig von einer scharfen Falte begleitet wird. Sie sind rundbogig ansteigend geführt und durch einen scharfen Grat formuliert, der sich zumeist über dem äußeren Drittel des Auges verläuft. Die Augen sind mandelförmig und im Unterlid etwas nach unten gezogen. Der Augapfel[144] ist von den Lidern durch einen scharf geschnittenen Grat und eine tief eingravierte Linie begleitet. Diese läuft an der Schläfe in zwei eingetieften Linien zu Krähenfüßen auseinander, wobei der untere zumeist stärker betont ist. Das

[142] Beispielsweise werden die Schüsselfalten des Rockes der sog. hl. Barbara des Hochaltarretabels in Hanselaer zunächst durch die genähte Raffung des Stoffes an den Seiten angelegt, Abb. 44. Zudem werden die Falten durch die Bewegung der Figur, die Stauung des Tuches und das Heben des Saumes hervorgerufen. Eine Ausnahme bilden stets die freihängenden, wie windbewegten Bänder, deren Stoff knittrig ist und deren Falten unmotiviert sind.

[143] Dieser Perspektivenunterschied ist besonders deutlich bei der hl. Maria Magdalena und dem hl. Paulus des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar, Abb. 4 und 7.

[144] Dieser ist in zahlreichen Fällen mit einer eingeschnittenen Irisangabe und Pupillenbohrung versehen.

straffe Oberlid verschwindet als Schlupflid in der sehr weich formulierten Hautfalte der Augenhöhle. Zur Wange wird das Auge durch tief eingeschnittene Tränensäcke abgesetzt. Die Wangen sind flächig und weich in der Hautangabe. Die Wangenknochen sind hier kaum, meist jedoch gar nicht, angegeben. Die Partie von Nase, Wange und Mund ist naturalistisch und fein nuanciert gestaltet. Die Nase ist mit breitem Nasenrücken und rundgebogenen Flügeln gebildet. Die Angabe der Nasolabialfalten ist prägnant. Der Mund ist mit deutlich von der Hautebene abgesetztem Lippenrot leicht geöffnet.
Die Haargestaltung der hll. Könige ist für Arbeiten Van Trichts typisch. So ist der bis auf die Brust reichende Bart des hl. Balthasar in zwei Spitzen geteilten. Der Kinnbart zeigt auch bei dem des hl. Melchior unter der Unterlippe einen glatt 'rasierten' Abstand. Der Bart zeigt jedoch eine dichte Reihe von in s-förmigen Locken endenden Einzelsträhnen. Der ohrlange, volle Schopf umspielt den Kopf und weht durch das Voranschreiten zurück. Die Haare sind mit unterschiedlich tiefen Kerblinien als Strähnen angegeben, die zu größeren, lockig gedrehten Büscheln gefasst sind.

Konsolen und Baldachine

Die Konsolen und die Baldachine der beiden hll. Könige sind identisch im Aufbau, vgl. Abb. 244, Abb. 247, sowie 249ff. Sie orientieren sich in Aufbau und in der Wahl der Ornamente an den älteren gotischen und zeigen daher nur wenige für Van Tricht charakteristische Ornamente.
An den Konsolen ist besonders auf ein eigenes Motiv Van Trichts, das dreigeteilte, kleingelappte Blatt, hinzuweisen. Es handelt sich um eine von mehreren, immer wiederkehrenden Blattformen. Das Blatt ist am Boden der Spreite mit dem nächsten Blatt des Kranzes zusammengewachsen. Dabei ist der Blattzwischenraum als ornamentales Augenmotiv ausgebildet. Gleichzeitig ist die Blattspreite naturalistisch mit eingetiefter Blattader und gewölbter Oberfläche sehr feinnervig formuliert.[145]
Ein häufig im Werk Van Trichts vorkommendes Motiv sind die in den Zwischenräumen der Blätter angeordneten Kinder. Deren überspitzt formulierte Physiognomie und Körperbildung sind stets ähnlich dargestellt. So zeigen sie pralle Formen mit zahlreichen Speckfalten und dicken Bäuchen und eine weiche, mädchenhafte Brustbildung. Die Gesichter mit vollen, aufgeblähten Backen und einer charakteristischen Augenbildung zeigen für die Kinderfiguren und auch Relieffiguren Van Trichts typisches, kurzes, unterschiedlich wellig behandeltes Haar, das von einem Wirbel am Oberkopf in alle Richtungen verstrichen ist.[146]
Die Baldachine der hll. Könige Balthasar und Melchior folgen im Aufbau den anderen im Langhaus befindlichen.[147] Sie zeigen zwar mit Kandelabersäulchen, Muschelfüllungen und geflügelten Engelsköpfen modischen Dekor, sind aber durch die Anlehnung an die anderen Baldachine nur bedingt für eine Stilanalyse aussagekräftig, finden wir gotisches Formenvokabular eigentlich selten im Werk des

[145] Das ‚Augenmotiv' findet sich bereits an den Kandelabersäulen des Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar, Abb. 6, und bei zahlreichen Epitaphien, z.B. des Georg Hezeler, gest. 1545, Abb. 129, und des Jakob Backer, gest. 1554, Abb. 284.
[146] Kinderfiguren bzw. Engel finden sich derart gebildet bereits am Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar in der Hohlkehle und im Auszug, Abb. 8 und 11, beispielsweise auch am Marienleuchter in Kalkar mit den beiden ergänzten Christuskindern, Abb. 115f., dem Wappenfries auf Schloss Wissen, Abb. 216 oder dem Kamin auf Burg Boetzelaer, Abb. 225. Das Motiv des Reigens findet sich zuerst an den Kandelabersäulen des Dreifaltigkeitsretabels, Abb. 2ff., dann prominent am Kapitell im Teufelshaus in Arnheim, Abb. 191ff.
[147] Vgl. die Konsolen und Baldachine des hl. Caspar und des hl. Cornelius, Abb. 254ff.

Künstlers und stets nur um an Gegebenheiten anzuschließen.[148] Daher sei hier nur auf die Formulierung der Muschelmotive verwiesen. Die in die Tiefe gebogene Muschelwandung ist durch den Wechsel von eckigen Rippen und runden Kehlen gebildet, die sich zum Nodus verjüngen. Sie treffen an einem Punkt zusammen, der hinter dem plastisch formulierten liegt. Der Nodus besteht aus einer mittelbreiten, an der oberen Kante zweimal eingezogenen Zunge, die nochmals mit einem erhabenen Dreiecksmotiv besetzt ist. Dieses ist an anderer Stelle im Werk mit Muschelrippen besetzt und zeigt die Herleitung von einer Jakobsmuschel, Abb. 296.[149] Stets wiederkehrend ist auch die deutliche Formulierung der in die Ansicht verzogenen Muschelwandung an der oberen Kante.
Im Werk finden sich ebenso die Blattformulierungen auf den Balustersäulchen. Die am unteren Ende rund eingezogenen Schaftsegmente sind mit hohen, spaltigen, lanzettförmigen Blattkränzen mit überfallenden Spitzen und erhabenen, sich am Grund aufspaltenden Blattadern besetzt. Wiederum sind die Spreiten der Blätter an der Basis miteinander verbunden, und es werden durch das Berühren der Blattspitzen darüber Augenmotive ausgebildet.

Das Epitaph des Derick Ludger

Das Epitaph des Derick Ludger, das sich im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten befindet, ist durch einen Rechnungsbeleg aus dem Jahr 1552 für den Bildhauer Arnt van Tricht belegt. Es ist also zeitgleich mit den beiden Skulpturen der Hll. Drei Könige und deren Konsolen und Baldachinen gearbeitet worden, Abb. 258ff. Das Epitaph weist, wie alle anderen Epitaphien in Xanten, durch die fast komplette Zerstörung der Kirche und des Kreuzgangs durch Fliegerbomben im Zweiten Weltkrieg Beschädigungen auf, Abb. 321. Die Beschädigung der Oberfläche des aus Sandstein gearbeiteten Reliefs ist besonders bei den stark bestoßenen und abgewitterten Gesichtern spürbar. Der immense Qualitätsverlust ist im Vergleich beispielsweise mit dem Prunkkamin in Haus Horst bei Loenen, Abb. 301, nachvollziehbar, der wohl immer im Innenraum aufgestellt war.
Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands sollen nur wiederkehrende Ornamente und ihre Ausarbeitung benannt werden. Auf die bildliche Darstellung, die bei diesem Epitaph besonders eng an eine Kupferstichvorlage angelehnt ist, soll nur für den Verweis auf Stilmittel Van Trichts eingegangen werden.[150]
Die dargestellte Dornenkrönung Christi zeigt in Anlehnung an die Vorlage eine ungewöhnlich große Anzahl von Personen. Die Figuren sind vor einen leeren Hintergrund auf einer ansteigenden Bodenfläche gestellt und überschneiden den Bildrahmen. Die Vermittlung der Raumtiefe geschieht durch die Anordnung der Figuren hinter- und übereinander. Hier nur schwach ausgeprägt ist das für Van Tricht später auftretende Charakteristikum, die hinteren Figuren in nur sehr flachem Relief zu zeigen und

[148] Es handelt sich durchweg um Arbeiten in St. Viktor in Xanten. Astwerk findet sich an der Rahmung des Märtyrerportals, hier ist jedoch die Hand Van Trichts nur an den (Original-)Skulpturen wirklich fassbar, Abb. 272 und Kap. XII.43, beim Kapitell der Ecce homo im Kreuzgang, Abb. 148f. und Kap. XII.29, sowie der Rahmung der Epitaphplatte des Gerard Berendonck, die ebenfalls auf einen bestehenden Zustand Bezug nimmt, Abb. 269 und Kap. XII.42.
[149] Eine verwandte Muschelbildung findet in den Aufsätzen der Epitaphien in Xanten Verwendung. In den Gefachdecken der Retabel in Hanselaer und Kalkar liegen die Ausgangspunkte für die Darstellung, Abb. 64ff. und 3ff.
[150] Vgl. zur ausführlichen Beschreibung und zum Zustandsbericht etc. unter der Kap. XII.39, zur Bewertung des Epitaphaufbaus vgl. ebd. und im Kap. V.4 über die Epitaphien Van Trichts.

verschiedene Reliefhorizonte zu schaffen, wie dies z.B. bei der Darstellung in Haus Ter Horst der Fall ist, Abb. 301. Hier findet sich dies nur bei den Körpern der hinten stehenden Figuren angedeutet, während die Köpfe noch in Hochrelief gegeben sind. Ein stets wiederkehrendes Charakteristikum im Œuvre Arnt van Trichts sind die glatten, rahmenden Leisten um die stets eingetiefte Bildfläche. Sie können angeschrägt gearbeitet sein und geben den Reliefdarstellungen einen Rahmen.[151]

Beobachtungen zum Figurenstil

Im Werk Van Trichts finden sich gelegentlich Figuren mit von der Seite gezeigtem, schräg nach hinten verkipptem Kopf wie bei den beiden Häschern hinter der linken Schulter Christi.[152]

Die Bildung der Figur Christi mit schmalem Körperbau mit langen dünnen Armen, y-förmigem Schlüsselbein und in der Taille abgeknickter Haltung ist ebenso typisch wie die Gesichtsbildung und Haargestaltung und die aus dicken Ästen gebildeten Dornenkrone.[153]

Der Mantelstoff Christi zeigt die für Van Tricht typischen Charakteristika mit dünnem, metallisch wirkendem Stoff mit durch Hinterschneiden deutlich formulierten Stoffrändern. Das an sich unverzierte Material ist einzig durch Bewegungsfalten und Faltenumschläge bestimmt. Abweichend zu den Königen sind hier die wie nass am Körper klebenden Faltengefüge, die ab dem Johannesretabel neben den geraden Faltenbahnen auftreten. Diese geben den unter dem Mantel befindlichen Körper, hier die Form der Schienbeine, frei, Abb. 259 und 23. Hier ist exemplarisch auch die Schichtung von Stofffalten am Boden gezeigt, die man bei früheren Werken wie den Figuren des Dreifaltigkeitsretabels findet, Abb. 3f.

Als modische Details, die im Werk Van Trichts wiederkehren, sei auf die Zylinderhüte, Barette und die mit Schlitzen und Wülsten bzw. Puffungen aufwendig gearbeiteten Kleider oder die Kuhmaulschuhe verwiesen.[154]

Ornamentik

Arnt van Tricht hat nicht nur bei den Epitaphien sondern auch an anderer Stelle wie den gefachtrennenden Pfeilern des Johannesretabels in Kalkar die Flächen mit eingetieften Spiegeln versehen, Abb. 259 und 29. Sie sind allseitig durch Rahmen gefasst und nehmen Blattranken oder Stabkandelaber auf. Die Ornamente heben sich dabei scharf geschnitten vom Untergrund ab und sind in Hochrelief gearbeitet, was eine Modellierung in der Tiefe erlaubt. Der Aufbau des rechten und linken oder des oberen und unteren Spiegels ist zumeist ähnlich oder gar gleich.[155]

Blattranken und Stabkandelaber werden grundsätzlich ähnlich verstanden. Bei beiden werden an dünnen, erhaben gearbeiteten Linien, bei den einen geschwungene Stiele, bei den anderen gerade

[151] So bei vielen Epitaphien, z.B. Jakob Backer, Abb. 284, Nikolaus Ruter, Abb. 296, u.a. aber auch den Kaminen auf Schloss Wissen, Abb. 206, Burg Boetzelaer, Abb. 225ff. und Gaesdonk Abb.289.
[152] In abgemilderter Form in Pont, Abb. 292, und dem Prunkkamin in Haus Horst bei Loenen, Abb. 301, zu sehen.
[153] Hier ist beispielsweise auf die Christusdarstellung in der Marienkrönung im Johannesretabel in Kalkar hinzuweisen, Abb. 26, oder auf die Pietà im Landesmuseum in Münster, Abb. 141. Vgl. auch Kap. V.3.
[154] Vgl. z.B. die Könige der Wurzel Jesse im Marienretabel in Xanten, Abb. 170, oder das Relief in Gaesdonk, Abb. 289.
[155] Auch hier waren die beiden seitlichen Leisten gleich gearbeitet, wurden jedoch falsch rekonstruiert, vgl. Kap. XII.39.

Stäbe, einzelne, wiederkehrende Ornamente sowie Blätter und Früchte befestigt. Sie werden durch- oder aufgesteckt, aufgestellt oder angehängt oder wachsen aus den Stielen und Stäben heraus.[156]
Die Blattranken in den oberen und unteren Spiegeln des Epitaphs zeigen die häufig wiederkehrende Blattmanschette, hier als zentrales Motiv in der Mitte, die herzförmigen, dreispaltigen Blätter, die einmal in Aufsicht, einmal in der Hälfte zusammengeklappt in Seitenansicht gezeigt sind sowie das ebenfalls charakteristische dreispaltige, lanzettförmige Blatt. Neben den wiederkehrenden Blattformen lässt sich hier auch die für Van Tricht typische, stark plastische Durchbildung der Fläche mit teilweise kugeligen, gar beulenartigen Aufwölbungen in der Fläche und zu den Rändern hin beobachten. Ferner sind die feinnervige Oberfläche, die plastisch durch einen Grat angegebene Mittelrippe und die scharfe Kontur des Blattrandes zu benennen. Bei den zusammengeklappten Blättern werden beide Blattkanten und die zwischen ihnen liegende Fläche durch Hinterschneidung ausgearbeitet und so ein sehr plastischer Eindruck erreicht.
Am Stabkandelaber[157] sind neben der typischen Gestaltung der Blattmanschetten aus herzförmigen, dreigeteilten Blättern eine Vielzahl häufig wiederholter Ornamentmotive gezeigt, die in ihrer Auswahl und Gestaltung typisch auch für andere Arbeiten Van Trichts sind. Zu nennen sind z.B. stehende, in der Fläche gedrehte Volutenbänder mit erhabenen Rändern oder solche, die mit Delphinköpfen mit gedrückter Schnauze und hochstehender Stirnlocke bekrönt sind. Häufig finden sich, vermehrt in dieser Stilphase, umgedrehte und in Relation falsch dimensionierte Früchte wie Birnen und Haselnüsse, sowie Tabulae ansatae. Betont werden soll hier aber auch die Verwendung von Hermen, die mit Blättern gebildet sind und satyrähnliche Köpfe mit Hörnern zeigen, als Teil des Kandelabers.
Die in den Zwickeln des Bildfeldes angeordneten Blattmasken finden sich des Öfteren im Werk des Künstlers. Sie ähneln in ihrer Physiognomie den Skulpturen und in der Blattbildung den herzförmigen, geteilten Blätter der Ranke.[158] Auch die grotesken Masken auf den stets spiegelverzierten Verkröpfungen finden sich im Werk des Künstlers an anderer Stelle.
Der heutige Dreiecksaufsatz ist ergänzt, gibt aber weitgehend den originalen Bestand wieder und ähnelt in der Bildung der Muschel der des Königsbaldachins aus dem Langhaus. Sie ist hier sehr charakteristisch in die dreieckige Fläche eingepasst und in sich verzogen.[159]

Schlussfolgerung

Anhand der beiden quellenkundlich für Van Tricht gesicherten Arbeiten ließ sich durch die späte Stellung im Werk die bereits ausgeprägte Handschrift des Künstlers festmachen. Durch immer wiederkehrende Motive und ihre Ausarbeitung sowie Ornamente, die naturgemäß der Mode unterworfen sind und sich daher nur in einzelnen Werkphasen finden, ließ sich ein solides Fundament für die

[156] Hier ist stets auch der Blick auf die Ornamentik des Johannesretabels in St. Nicolai in Kalkar zu lenken, wo sich große Übereinstimmungen zeigen, doch steht das Retabel auch in der Entwicklung der Ornamentik etwas früher. Man sieht Stabkandelaber in den Pfeilerspiegeln und in den Gefachzwischenwänden sowie das mehr florale Ornamentwerk aus Blattranken in den Maßwerkbaldachinen, Abb. 22f. und Abb. 19f. Vgl. auch unter der Kap. XII.15.
[157] Ein Kandelaber mit dünnem Mittelstab.
[158] So findet sich die Blattmaske beispielsweise am Epitaph des Jakob Backer, gest. 1554, in der Durchfahrt des Teufelshauses in Arnheim, sowie an der Seitenplatte des Kamins auf Burg Boetzelaer, Abb. 184, 227 und 284.
[159] Vgl. hierzu in der Kap. XII.39.

Betrachtung der nicht durch Quellen belegten Werke erarbeiten. Viele der Blatt- und Ornamentformen hat Arnt van Tricht auch bei seinen Holzbildwerken verwendet. Es findet sich nicht nur eine weitgehend übereinstimmende Auswahl der Motive, sondern, und dies ist ausschlaggebend, die Behandlung der Oberflächen, die Stilistik, ist dieselbe.
Charakteristisch ist die Verwendung von Blattranken mit den zuvor genannten Blattformen und anderen Motiven, beispielsweise im Johannesretabel der St. Nicolaikirche in Kalkar, Abb. 17. Für die späteren Arbeiten des Künstlers wird das verstärkte Auftreten von nuss- bzw. birnenartigen Früchten und vor allem die Verwendung der satyrartigen Hermen des Stabkandelabers charakteristisch.
Bestimmend für die Arbeiten in Stein und speziell die Reliefarbeiten bleibt der klein proportionierte Mensch, dessen Körperformen prägnant gebildet und von einer Van Tricht eigenen, weichen Weichteilangabe bei gleichzeitig ausgeprägter Muskulaturformulierung geprägt sind. Die Köpfe sind teilweise kokett geneigt und in Dreiviertelansicht gezeigt. Die Physiognomie und Haarformulierung lassen sich jedoch auch gut mit Holzbildwerken vergleichen. Hinzuweisen ist hierbei besonders auf die charakteristische Augengestaltung. Ebenfalls besonders sind die ovalen bis kantigen Gesichter ohne ausgeprägte Angabe des Wangenknochens mit kleinem Kinn.
Die Faltengebung in großen, weichen Schwüngen, die viel vom Körper freigibt, entspricht der fortgeschrittenen Stilphase im Werk des Künstlers. Die Kleider sind nun entweder kurz und lassen den Knöchel frei oder sind überlang, stoffreich und der Faltenstau am Boden wird wie durch eine Windböe ballonartig aufgebläht. Dies ist eine Entwicklung, die sich im Johannesretabel andeutet und seine Entsprechung noch im 1557 datierten Kamin in Haus Ter Horst findet, Abb. 301.

V.1.2. Die zugeschriebenen Hauptwerke: Dreifaltigkeits- und Johannesretabel

Die Zuschreibung des Dreifaltigkeits- und des Johannesretabels in St. Nicolai in Kalkar, die den bisherigen Eindruck Arnt van Trichts in der Literatur bestimmt haben, kann durch den stilistischen Vergleich mit den quellenkundlich gesicherten Werken, den beiden hll. Königen aus St. Viktor in Xanten, 1551 und 1553, und dem Epitaph des Derick Ludger, 1552, bestätigt werden. Die Zuschreibung der beiden Hauptwerke des Künstlers in Holz soll im Folgenden nochmals nachvollzogen werden. Im Zentrum stehen soll jedoch die große Fülle an noch nicht besprochenem Stilformen und Motivvokabular, das sie ihrerseits bieten.
Heute sind das Dreifaltigkeitsretabel und das Johannesretabel als Pendants dicht beieinander an Mittelschiffpfeilern der St. Nicolaikirche aufgestellt, Abb. 1ff. und 17ff.[160] Dies entspricht jedoch nicht dem originalen Zustand. Bis 1818[161] stand der Johannesaltar mit gleichnamigem Retabel im Scheitel des Süd- oder Johanneschores, wohingegen der Dreifaltigkeitsaltar an der Südwand desselben Seitenchores als Pendant des Marienretabels des Meisters Jupan von Marburg aufgestellt war, Abb. 336.

[160] Zur Literatur, der Geschichte und dem Erhaltungszustand etc. der beiden Retabel vgl. Kap. XII.6 und XII.15.
[161] Die alte Ordnung wurde 1818 zerstört. Zahlreiche Altäre wurden im Gesamten abgebrochen, und die übernommen Altäre wurden versetzt und die Retabel mit Predellen und Flügeln, sowie Skulpturen abgebrochener Retabel neu kombiniert. WOLFF, Geschichte 1893 S.99. So kam es auch zu der lange in der Forschung gebräuchlichen Bezeichnung Crispinenaltar für Van Trichts Retabel des Dreifaltigkeitsaltars.

Das Dreifaltigkeitsretabel kann dem Künstler Arnt van Tricht nur aufgrund stilistischer Zusammenhänge mit quellenkundlich belegten Arbeiten zugeschrieben werden. Als Zuschreibungsgrundlage dient das Johannesretabel, das im Formalen nächste Parallelen bietet, jedoch in der stilistischen Entwicklung des Künstlers bereits einer späteren Stilstufe angehört, Abb. 17.
Das Johannesretabel selbst wird in den Rechnungen der Liebfrauenbruderschaft 1541 - 43 im Zusammenhang mit Arnt van Tricht genannt. Dabei handelt es sich um abschließende Arbeiten. Über die Entstehung der Skulpturen erfährt man in den Quellen nichts, sie gehen sehr wahrscheinlich auf private Stiftungen zurück. Dies lässt sich zum einen durch die Stifterinschrift auf dem Sockel der Figur des Johannes des Täufers ersehen, zum anderen durch das Fehlen von Rechungsbelegen der Liebfrauenbruderschaft vermuten.[162] Trotzdem kann man die gesamte Ausstattung des Retabels, alle Ornament- und Architekturteile und alle Skulpturen, auch die des Auszugs und der Predella, Arnt van Tricht zuschreiben.
Die Retabel sind sehr ähnlich aufgebaut, obwohl der Retabelkasten des Dreifaltigkeitsaltars bei Beginn der Arbeiten Van Trichts bereits fertig gestellt war, wie die von anderer Hand geschaffene und eindeutig früher zu datierende Ranke in der Hohlkehle des Auszugs belegt, Abb. 1 und 17, sowie Abb. 10 - 12.[163] Van Tricht übernimmt jedoch im Johannesretabel den Aufbau des Dreifaltigkeitsretabels bis auf gestrecktere Proportionen und andere geringfügige Veränderungen, wie dass der obere Abschluss des Auszugs nun fast einen Dreiviertelkreis beschreibt.
Die beiden nicht sehr großen Retabel sind im Ganzen aus Eichenholz gearbeitet und haben einen einfachen Umriss.[164] Über einer im Kasten schmaleren, dreigeteilten Predella ist ein einfach hochrechteckiger Retabelkasten aufgestellt. In den drei Gefachen der sich ab Dreiviertel der Höhe verbreiternden Predella sind sog. besloten hofjes eingebracht. Reliquienpartikel und Agnus Dei Scheiben sind in einem aus Stoff-, Papier-, Gold- und Silberdraht gearbeiteten Garten befestigt. Die in diesen Gärten eingestellten Statuetten, im Johannesretabel das Opfer Abrahams und Jakobs Traum darstellend, sind an dieser Stelle erstmals Arnt van Tricht zuzuschreiben, Abb. 33ff. [165]
Die Retabel sind durch eingestellte Wände hinter Kandelabersäulen bzw. Pfeilern in jeweils drei Gefache geteilt in denen drei ca. 120 - 125 cm große Figuren aufgestellt sind. Im Dreifaltigkeitsretabel steht die Skulptur der hl. Maria Magdalena gerahmt von denen der Apostelfürsten, dem hl. Petrus und dem hl. Paulus. Im Johannesretabel war in der Mitte eine Figur der Muttergottes mit Kind aufgestellt, die heute durch eine ältere Skulptur des hl. Severus ersetzt ist. Gerahmt wird die zentrale Figur durch

[162] Um die Problematik der Zuschreibung bzw. archivalischen Quellen des Johannesretabels an Van Tricht vgl. Kap. XII.15. Die Stifterinschrift IAN BOEGEL mit Hauszeichen ist am Niederrhein einzigartig und führte ehemals zu einer Identifikation des Genannten mit dem Künstler, so u.a. bei AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1860. Dass solche Signaturen Künstlersignaturen sein können, zeigen zahlreiche Werke des Jan van Steffesweert, die auf dem Sockel signiert sind, vgl. AUSST.KAT. MAASTRICHT, Van Steffeswert 2000 S.57ff.
[163] Vgl. hierzu ausführlich in der Bearbeitung in Kap. XII.6. So ist auch davon auszugehen, dass die gotisches Maßwerk zeigenden Seitenwände der Gefache bereits vorhanden waren.
[164] So ist das Johannesretabel mit 362 cm etwas höher als das Dreifaltigkeitsretabel mit 340 cm und mit 203 cm zu 196 cm etwas breiter. MEURER, Douvermann 1970 S.101f. bzw. HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.235.
[165] Zur Feststellung der Zusammengehörigkeit von Predella und Retabelkasten des Johannesretabels und zur Neuzuschreibung der Predella an Arnt van Tricht vgl. Kap. XII.15. Die Statuetten im dritten Gefach der Predella des Johannesretabels sind verloren. Die Predella und die ebenfalls in besloten hofjes aufgestellten Statuetten im Dreifaltigkeitsaltar dürften von der Hand des ersten ausführenden Künstlers am Retabel stammen, vgl. unter Kap. XII.6.

die beiden Skulpturen des Evangelisten Johannes und des hl. Johannes des Täufers. Die verlorene Maria mit Kind ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit mit einer Skulptur im Germanischen Nationalmuseum zu identifizieren, die im Zweiten Weltkrieg verbrannte, Abb. 31f. und Abb. 18 als Rekonstruktionsvorschlag.[166]

Über in allen drei Gefachen gleich hoch angebrachten Maßwerkbaldachinen ist im Auszug über dem mittleren Gefach eine kleinfigurige szenische Darstellung, die Taufe Christi im Dreifaltigkeitsretabel und die Krönung Mariens im Johannesretabel, dargestellt. Darüber befinden sich im Johannesretabel, deutlich durch einen von Balustersäulen getragenen Gefachboden und ein die Szene umlaufendes Schleierbrett abgegrenzt, zwei Engel im bekrönenden Kreissegment. Diese Gestaltung nimmt wiederum Bezug auf das ältere Retabel, das an dieser Stelle den segnenden Gottvater zeigt, der jedoch zur Darstellung der Taufe Christi gehört und zusammen mit einer verlorenen Taube wohl das Patrozinium des Retabels verbildlichte.[167]

In der seitlichen Hohlkehle des Retabels waren auf Konsolen und unter Baldachinen vier bzw. drei Statuetten aufgestellt, diese sind, wie die über den gefachrahmenden Pfeilern, heute alle verloren.[168] Während bei beiden Retabeln die ersten Figuren unten in der Hohlkehle auf sich ähnelnden Kandelabersäulchen aufgestellt waren, sind die übrigen Baldachine und Konsolen der jeweiligen Hohlkehle der beiden Retabel abweichend ausgebildet. Die Baldachine im Dreifaltigkeitsretabel sind ähnlich der Ranke in der Hohlkehle über den seitlichen Gefachen gebildet, Abb. 9. Im Johannesretabel hingegen sind die Konsolen und Baldachine unabhängig voneinander angebracht, und die Baldachine sind aus aufwendigen, fialartigen Aufbauten gebildet, Abb. 21.[169]

Am Johannesretabel läuft die Hohlkehle um die oberen Gefachabschlüsse und den Auszug herum und folgt darin der Vorgabe des die älteren Arbeiten aufnehmenden Dreifaltigkeitsretabels, Abb. 20f. und 26, sowie 10ff. Neben der abweichenden Ornamentik ist aber ein grundlegender Unterschied feststellbar. Während Van Tricht beim ersten Retabel ein ornamental aufgefasstes Blattwerk als hohlen Rundstab vor die Kehlung legt, füllt er diese beim Johannesretabel mit einem Rundstab auf und legt das ganz anders geartete Ornament als erhaben gearbeitetes filigranes Netz auf. Der Rundstab bleibt dabei stets deutlich als glatte Oberfläche sichtbar.[170]

Der gleiche Unterschied zwischen den beiden Retabeln lässt sich auch in der Bildung der Ornamentik der Gefachausstattungen feststellen. Während im Dreifaltigkeitsretabel die Ornamente dickfleischig

---

[166] Zur Figur und ihrer Zuschreibung unter dem Abschnitt Maria mit Kind vgl. Kap. XII.15.

[167] Auch das hier wahrscheinlich zur älteren Werkphase gehörende zweijochige Gewölbe greift Van Tricht auf und gestaltet es geschickt zum Baldachin über der Marienkrönung um.

[168] Auf historischen Aufnahmen des Dreifaltigkeitsretabels sind die beiden mittleren Statuetten noch zu sehen, vgl. Abb. 2.

[169] Während im Dreifaltigkeitsretabel damit eine Lösung ähnlich dem älteren Marienretabel des Ludwig Jupan gewählt ist, findet sich bei den Baldachinen des Johannesretabels eine den jedoch gotisch ausgebildeten Baldachinen mit Fialen des Hochaltarretabels in Hanselaer sehr ähnlich Umsetzung in neuem Formenvokabular, Abb. 336 und 43. Zum Retabel in Hanselaer, vgl. ausführlich unter Kap. XII.3.

[170] Ähnlich in der Ausführung ist das Schleierbrett vor dem Gefachboden des Auszugs. Hier direkt anzuschließen ist das die Funktion eines Schleierbretts einnehmende, mit ebensolchem Rankenwerk verzierte, jedoch in der Oberfläche flache Brett, das vor dem Gefachboden des Auszugs über dem mittleren Gefachbaldachin angebracht ist, Abb. 20.
Im Œuvre Van Trichts ist auf die Gestaltung der Schleierbretter auf der rechten Seite des Marienretabels in Xanten zu verweisen. Doch geht die Entwicklung hier noch einen Schritt weiter und es werden in den ähnlich gestalteten Gefachrückwänden bereits weiterführende Veränderungen im Ornament sichtbar, Abb. 154ff.

und prall formuliert und die Einzelformen dicht gedrängt angeordnet sind, ist das Ornament des Johannesretabels sehr zartgliedrig und locker verteilt, Abb. 13ff. und 19ff.
Die im Johannesretabel verwandten Blattformen, ihre Formulierung und ihr Verhältnis zum Untergrund lassen sich besonders in den Schleierbrettern gut mit dem am Epitaph Ludger Gesehenen verbinden. Gezeigt werden verschiedene Blattformen in variantenreicher Durchbildung und Ansichtigkeit, Abb. 258, sowie 36f. Hier wie in den Baldachinen und Gefachrückwänden werden überwiegend die folgenden Blattformen und -oberflächen gezeigt: kleine, dreizählig gefiederte, herzförmige Blätter und lanzettförmig fiederteilige Blätter, sowie ahornartige mit gelappten Spreiten. Neben den die sehr dünnen Stängel umschließenden Rundblättern erscheinen dem Laubwerk gleichwertig unbetonte Delphinköpfe und Kugelfrüchte. Die Oberflächen der Spreiten sind vielzählig ausgearbeitet, völlig glatte Abschnitte stehen neben kugelig vortretenden, ebenso werden Blattadern durch erhabene Grate formuliert. Außerdem wird durch Hinterarbeitung Räumlichkeit suggeriert und beide Seiten des gleichen Blattes, in Analogie zu den Umschlägen von Kleiderstoffen, ansichtig gemacht.
Die Ranken setzen an jedem Umbruch neu über Pokalen an. Ein solcher gebuckelter Pokal ist auch das zentrale Motiv der Gefachbaldachine. Er ist über zur Mitte ansteigenden s- und c-förmigen Voluten-bändern mit erhabenen Rändern und Punzierung angeordnet. Die Ausbildung eines Mittelmotivs sowie die Wahl und Ausbildung der Volutenbänder findet sich ebenso bei den Gefachbaldachinen des Dreifaltigkeitsretabels, Abb. 13ff.[171]
Hier ist ebenso der zweischichtige Baldachinaufbau gewählt, doch sind beim Dreifaltigkeitsretabel, vielleicht bedingt durch die Integration bereits vorhandener Werkstücke, beide Baldachinflächen durchbrochen gearbeitet. Beim Johannesretabel ist wieder wie bei den Schleierbrettern und der Füllung der Hohlkehle eine glatte Auflage für das Rankenwerk gewählt worden, Abb. 19ff.
Im Dreifaltigkeitsretabel ist, wie auch an den Pfeilern des Retabels kurz aufzuzeigen sein wird, ein breiteres Motivspektrum gewählt. Hinzuweisen ist vor allem auf die im Rankenwerk gezeigten Figuren wie die dicken nackten Knaben und die Behelmten, außerdem auf die Engelsköpfe, Sphingen oder vogel- und delphinartigen Köpfe, die hier, nicht aber am Johannesretabel zu finden sind.
Besonders auffällig ist die abweichende Form und Formulierung der Voluten gegenüber den Blattranken im Johannesretabel. Die Voluten sind aus ornamental behandelten Stängeln gebildet, die durch Einschnürungen in balusterartige Segmente geteilt werden. Deren Basis wird durch vielerlei Hüllblätter, die ihrerseits die Hauptvolute begleitende kleine Voluten und Blattüberfälle ausbilden, umfangen. Die Blätter sind lanzettförmig und mit tiefen Lappen und erhaben als Grate gearbeiteten Blattadern gestaltet. Nicht nur die wesentlich dichtere Anordnung und Verklammerung der Formen, vor allem auch der viel dickere Volutenstängel und die vielen runden Formen erzeugen einen ganz anderen dichteren Gesamteindruck. Die Einzelformen sind in den Kanten nicht so scharf, sondern eher abgerundet gebildet.

[171] Der Aufbau mit zentralem Mittelmotiv und Ranke ist in den nur als einfache Netzwerke erhaltenen Baldachinen des Seitenretabels in Hanselaer bereits entwickelt, die dem Künstler an dieser Stelle zugeschrieben werden sollen. Vgl. hierfür ausführlich Kap.XII.3.2 und die Abb. 59ff.

Dieses reiche Repertoire wird darüber hinaus durch die große Fülle an Formen erweitert, aus denen die vor die Gefachwände gestellten Kandelabersäulen gebildet sind, Abb. 3ff. Auf einem zugrundeliegenden, sich nach oben verjüngenden Schaft werden in dichter Folge vielfältig gebildete Segmente aufgesteckt. Wichtig hinzuweisen ist auf Blattmanschetten mit sich in den Spreiten berührenden und am Blattgrund zusammengewachsenen Blättern, die so ein ornamentales Augenmotiv ausbilden. Verwandt werden ferner ein Besatz aus freiplastisch gearbeiteten stehenden Volutenbändern mit und ohne Blätterwerk- und Delphinkopfschmuck. Außerdem finden sich Reigen mit sich an den Händen fassenden, tanzenden Knaben in vielfältiger Haltung und Perspektive, die durch kleinkindartige Körperbildung ausgezeichnet sind. Besonders aufwendig und ähnlich den filigranen Formen des Johannesretabels gearbeitet sind die freihängenden Troddeln und lang herabfallenden, frei geschnittenen, mit Quasten verzierten Bänder und girlandenförmigen Bögen.
An Ornamentmotiven ist hinzuweisen auf geflügelte Engelsköpfe, Masken, Tierköpfe und Medaillonscheiben mit Bildnisköpfen.
Die fast als Teil der Gefachwände zu denkenden Pfeiler des Johannesretabels nehmen ab zwei Drittel der Höhe Balustersäulchen auf, Abb. 22f. Die Spiegel des Pfeilers sind eingetieft und durch Blätter, Blüten und stehende Voluten mit Delphinköpfen an einem dünnen Stab locker gefüllt. Der am Fuß eingezogene Säulenschaft ist mit typischem Blattkranz belegt und durch angestellte männliche und weibliche geflügelte Mischwesen gebildet. Hinzuweisen ist auf die runden Punzen auf der Haube des Mischwesens links außen und den Helm desjenigen rechts außen, sowie auf die plastisch vortretenden Widderköpfe.[172] Die becherförmigen, mit einem Blattkranz besetzten Kapitellkörper sind mit freiplastisch gearbeiteten, sich nach innen zueinander öffnenden Volutenbändern besetzt und tragen eine übereck gestellte, an den Kanten einschwingende Abakusplatte mit Blattmotiv. Darüber war über tellerförmiger Basis mit typischem kleinem Blattkranzmotiv eine Statuette aufgestellt.
Der gesamte formale Aufbau der Gefachinnenwände und Gewölbe stimmt überein. Wieder ist die Ornamentik an den jeweiligen Maßwerkbaldachinen in Vokabular und Behandlung ausgerichtet, Abb. 28f. und 6f. So sind die Zwickel der der glatten Fläche erhaben aufgelegten Bögen, die die Schulterlinie der vor ihr aufgestellten Figuren umschreiben bei gleicher Ausbildung nur unterschiedlich ornamentiert.
Auch die Gewölbebildung ist in beiden Retabeln ähnlich gelöst. Tonnensegmente zeigen in eingetieftem Spiegel in den seitlichen Gefachen Rosetten mit gebogen eingetieften, rundschließenden Muschelrippen und nur schmale Grate an deren Berührungsflächen. Am Fußpunkt findet sich ein gerahmter Halbkreis, in dem eine Figurenbüste gezeigt ist, die sich über die Rahmung aus dem Feld herauslehnt und eigentlich durch den Kopf der Standfiguren völlig verdeckt ist. In den Zwickeln sind vorne Jakobsmuscheln angebracht, die mit denen der Baldachine der mittleren Figuren übereinstimmt.

[172] Die Kreispunzen finden sich beispielsweise bei den Hauben des Handtuchhalters mit Narr im Museum Kurhaus Kleve, Abb. 83, und der hl. Helena auf dem Epitaph des Martin Steenhoff, gest. 1546, Abb. 135 im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten. Der Helm ähnelt solchen an den fast zur Gänze zerstörten Fensterlunetten des Maarten van Rossemhauses in Zaltbommel, Abb. 96 mit Nr.14. Die Tierköpfe an Säulenschäften finden sich ebenfalls nur noch als Rudimente erkennbar am Xantener Epitaph Georg Hezeler, gest. 1545, Abb. 129.

Die Muscheln sind mit runden Rippen und fast geraden Graten so stark hinterarbeitet, wobei der Rand der Muschel ansichtig wird, dass der Eindruck entsteht, die Muscheln seien nur aufgelegt, Abb. 3ff., bes. Abb. 7 und 16.[173]

Skulptur

Gerade bei den Skulpturen lässt sich der zeitliche Abstand zwischen den beiden Retabeln und die Entwicklung des Künstlers gut feststellen. Und trotzdem lässt sich die Handschrift des Künstlers in einigen Besonderheiten bereits früh erkennen. So ist besonders auf die Bildung der Physiognomie und dabei besonders auf die Gestaltung der Augen- und Mundpartie hinzuweisen, die hier, wie bei den Königen im Langhaus von St. Viktor beschrieben, bereits anzutreffen sind. Hingegen zeigt sich, dass die Körperlichkeit der Figuren, ihre Proportionierung und Haltung, das Standmotiv und die Formulierung der Gliedmaßen in den Gewändern ebenso weiterentwickelt wurden, wie sich die Faltengebung verändert hat.

Die Figuren des Dreifaltigkeitsretabels sind dem Betrachter mit gesenktem Blick frontal gegenübergestellt, Abb. 1f. und 3ff. Während die Oberkörper durch eng anliegende Gewänder fest umschlossen sind und dadurch visualisiert werden, bleibt der Unterkörper besonders bei den Aposteln unter den Stoffmassen der Gewänder unartikuliert. Das Standbein bleibt in den Stoffmassen verborgen, nur die Unterschenkel der Spielbeine werden formuliert. Während beim hl. Paulus auch das Standmotiv durch das Zurückschwingen der Falten am Sockel instabil wirkt und das vorgestellte Bein trotz Übertretens der Sockelkante erst auf den zweiten Blick sichtbar wird, steht der hl. Petrus sicher und hat sein ausgedrehtes Spielbein nach vorn auf einem Klotz aufgestellt. Maria Magdalena ist erhöht auf einem hohen Podest in angedeutetem Kontrapost mit vorgestelltem, leicht ausgedrehtem linkem Bein gezeigt. Ihre Armbewegung beim Öffnen des Salbgefäßes ist ausgreifend und wird durch das Raffen der Schürze und Halten des Bandes der Haube dynamisiert. Ihr Körper ist, wie die der Apostel, mit sehr hochangesetzter Taille und sehr kurzen Unterschenkeln anatomisch falsch proportioniert.[174]

Im Oberkörper wird der Stoff als glatte, dem Körpervolumen folgende Binnenfläche gezeigt, die durch Bewegungs- und Zugfalten untergliedert wird. Die Faltenstege sind hoch, nicht sehr breit und glattwandig. Die Faltentäler sind breit und tief und werden selten durch kleine Fältchen bereichert. Die Faltenschwünge sind eckig, u- und v-förmig und bilden an ihrem Zenit vereinzelt kissenartige erhabene oder eingetiefte Flächen aus. Bereits hier wird der sehr dünn formulierte Stoff mit Umschlägen drapiert und die Ränder werden weit unterschnitten. Außerdem wird die Raffung von Stoffmassen durch Festhalten oder -klemmen, sowie das schildartige Aufspannen von Stoffflächen praktiziert. Während die Stoffschilde im Werk reduziert weitergeführt werden, sind sie hier sehr dominant und

[173] Die gesamte Baldachinbildung findet sich in den ebenfalls für Standfiguren vorgesehenen Gefachen des Seitenretabels der kleinen Kirche in Hanselaer wieder. Sowohl die Bildung der Rosette, wie deren Rahmung und Büste im Zentrum lassen sich so eng nebeneinander stellen, dass sie die hier vorgeschlagene Zuschreibung der Werkstücke an Arnt van Tricht bekräftigen. Vgl. Kap. XII.3 und Abb. 64ff. Eine Ausbildung mit zwei Gewölbejochen in einem Gefach findet sich im Œuvre Arnt van Trichts u.a. im Baldachin der Marienkrönung im Johannesretabel, Abb. 26, und in den Gefachen des Marienretabels in St. Viktor in Xanten, Abb. 163ff.

[174] Als direkter Vergleich zur hl. Maria Magdalena ist die sog. hl. Barbara in St. Antonius Abbas in Hanselaer zu nennen, die zeitlich wahrscheinlich etwas früher und in Zusammenhang mit Teilen des Seitenretabels zu sehen ist, Abb. 44f., zur Figur Kap. XII.3.1, Abschnitt Figur der hl. Barbara.

verstellen den Blick auf die Körper der Apostel. Sehr aufwendig sind die freihängenden, drapierten Stoffbänder der Haube der Maria Magdalena. Diese ist wie der Rand des enganliegenden Mieders und anders als bei den ansonsten völlig ungegliederten Stoffflächen mit scharf geschnittenen Ziersteinen und Borten verziert.

Alle drei Figuren wirken sehr präsent. Besonders die selbstbewusste, gerade Haltung der Maria Magdalena mit der gezierten Handhabung des Salbgefäßes und den ausschwingenden Stoffbändern ist sehr raumgreifend. Doch bleiben alle Figuren durch ihre hohen Sockel, ihre frontale Ausrichtung und den gesenkten, dem Betrachter zugewandten Blick fest in den Gefachen verankert und einansichtig. Die Gefache selbst unterstützen ihre Präsentation durch die sie umfassenden Bögen der Rückwand, so dass eine Verklammerung geschaffen wird.

Im Gegensatz dazu scheinen alle drei Figuren des Johannesretabels von den abschüssigen Basen bzw. der schrägeingestellten Mondsichel aus dem Retabel heraus zu treten, Abb. 18, 22f. und 31. Die durch die nur knöchellangen Mäntel sichtbaren Füße stehen in Schrittstellung, leicht nach außen verdreht. Auch durch die zu den Seiten hin angeordneten Faltenwürfe wird eine Rundansichtigkeit unterstützt. Besonders die Figur des Johannes Evangelisten weist in diese Richtung, dürfte sie, wie auch die Faltengebung vermuten lässt, zuletzt entstanden sein. Die Figuren erscheinen besser proportioniert, doch letztlich sind die Oberkörper und die Unterschenkel noch immer etwas zu kurz.

Die Faltenangabe ist durch tiefe, überwiegend ovale, aber auch rund geführte Schüsselfalten gebildet, deren Grate über der glatten Binnenfläche schmal und hoch herausgezogen und tief hinterschnitten sind. Die Faltentäler sind weitgehend ungegliedert und geben besonders bei Johannes dem Täufer den Blick auf das Knie und den Oberschenkel frei. Durch das einseitige Hochnehmen der Mäntel werden Stoffschilde ausgebildet, die nach innen durch die Zugfalten begleitet werden und die restlichen Falten rahmen. Auch gerade herabfallende Stoffbahnen mit Umschlägen, bei denen beide Seiten des Stoffes ansichtig werden, kommen, besonders bei der Figur Mariens, häufig zum Einsatz. Gerade bei ihr wirkt der Saum zipfelig und ist weit hinterarbeitet. Die Maria mit Kind zeigt einen weiteren Frauentyp im Œuvre Van Trichts mit schmalem Kopf und glattem, langem Haar, das durch einen Reifen gehalten wird. Die Schultern sind sehr schmal und das Dekolleté mit plissiertem Hemd und spaltbreit geöffneten Mieder zeigt einen kleinen, tief ansetzenden Busen, Abb. 31f.[175]

Das Christuskind sitzt selbstbewusst und agil auf dem Arm seiner Mutter und ist drall mit sehr speckigen Beinen mit Einschnürungen und Falten an den Gelenken, den Oberschenkeln und Armen gezeigt. Der Eindruck von sehr weichem Gewebe wird vermittelt, die Bauchfalte ist tief eingeschnitten. Das Gesicht mit vollen Backen und breiter Stirn ist im Bereich der Schläfen eingezogen.[176]

[175] Als in ähnlicher Stilstufe anzusetzen sind die beiden weiblichen Heiligen in der Kirche St. Antonius Abbas in Hanselaer, die durch den Vergleich eindeutig zugeschrieben werden können, vgl. Kap. XII.3.3 sowie die Abb. 67ff. Vgl. hier auch den zugehörigen hl. Bischof. Ein Brückenschlag zu den Steinbildwerken des Künstlers ist hier mit der Maria aus dem Epitaph des Martin Steenhoff, gest. 1546, gegeben, Abb. 135ff. und Kap. XII.22.

[176] Neben dem fragmentierten Christuskind des Epitaphs des Martin Steenhoff, ist auf die Aufsatzfiguren des Epitaphs Georg Hezeler, gest. 1545, zu verweisen, Abb. 129 und Kap. XII.20. Eng verwandt ist die Körperbildung der Kinderfiguren in der Hohlkehle des Dreifaltigkeitsretabels, Abb. 8. Die Christuskinder des durch Arnt van Tricht 1541 und 1543 renovierten Marienleuchters lassen sich über den Vergleich dem Œuvre des Künstlers zuweisen, vgl. auch Kap. XII.16 und Abb. 115f.

Die beiden szenischen Darstellungen sind durch die wenigen im Vordergrund angeordneten Figuren charakterisiert, Abb. 11 und 26.[177] Die Landschaftsangabe in der Taufe des Dreifaltigkeitsretabels ist zwar vorhanden, aber bis auf den Jordan ganz hinter den Figuren verborgen. Bei beiden Kompositionen geht die Darstellung auf eine Vorlage zurück, doch ist der weitgehende Verzicht auf Beiwerk und die in beiden Retabeln gleich ausgerichtete Dreierkomposition mit frontal gezeigter Mittelfigur auffällig. Die Physiognomien schließen sich eng an die der Figuren unten im jeweiligen Retabel an, lassen sich aber auch, besonders der Körperbau Christi, ebenfalls zwischen den Retabeln gut vergleichen.[178] Im Johannesretabel liegt der Stoff der Gewänder gegenüber den Standfiguren noch stärker an den Gliedmaßen an. So folgt der Stoff bei den Beinen Christi ganz der Körperkontur und bildet nur zwischen den Schenkeln Senkfalten und unten einen Saumumschlag aus. Die Mäntel von Gottvater und Christus werden bei den erhobenen Armen segelartig aufgespannt, auf dem Schoß Gottvaters findet sich u.a. der typische Stoffumschlag. Letztlich schließt sich der Baldachin des Throns in der Gestaltung der halbrunden Rosetten der der Gefachbaldachine an.

Resümee

Die Autorschaft des Arnt van Tricht für beide Retabel lässt sich aufgrund von Übereinstimmungen in der formalen Gestaltung beider Retabel belegen. Insbesondere zu nennen sind dabei die Übereinstimmung der formalen Gestaltung des Retabels mit Kastenform, Gefachgliederung, Figurengröße, szenischer Darstellung, sowie der Gefachausstattung u.a. mit zweischaligen Baldachinen mit Volutenbegrenzung, Seiten-, Rückwand- und Gewölbegestaltung.

Die Ornamentik bietet durch die spätere Entstehung des Johannesretabels nur partiell Vergleichsmomente. Doch lassen sich auch hier verwandte Motive aufzeigen, so z.B. die Volutenbänder, die Verwendung von nussartigen Früchten, und die Rosetten der Gewölbe mit ihrer Gestaltung. Enger als der Vergleich der Ornamente fällt die Gegenüberstellung der Physiognomien und Körperbildung aus. Beispielhaft lässt sich die Verwandtschaft zwischen dem Christuskind des Johannesretabels und den Kinderfiguren in der Hohlkehle oder den Engeln im Auszug des Dreifaltigkeitsretabels nennen. Durch die unterschiedliche Zeitstellung kann die Veränderung der Haltung der Figuren, ihrer Körperlichkeit und Raumwirkung angesprochen werden, sowie die abweichende Faltenbildung der Gewänder. Es lässt sich jedoch durch die Neigung Van Trichts zu Faltenumschlägen, Stoffschilden, der Art der tiefen Hinter- und Unterschneidung von Faltengraten und Säumen die gleiche Hand herausstellen.

Durch den Vergleich kann der Werdegang und die Spannbreite im frühen und mittleren Werk des Künstlers aufgezeigt werden. Das Johannesretabel lehnt sich in sehr vielen Dingen an das für denselben Aufstellungsort gearbeitete ältere Dreifaltigkeitsretabel an, doch schafft Van Tricht durch

[177] Dies ist auch ein Charakteristikum der beiden Arnt van Tricht zuzuschreiben szenischen Darstellungen der Verkündigung und der Heimsuchung im Marienretabel in St. Viktor in Xanten, die die beiden Akteure in den Vordergrund stellen, vgl. Abb. 151f. und Kap. XII.30.

[178] Der Körperbau Christi findet sich ebenfalls bei dem betrachteten Epitaph Derick Ludger, Abb. 258, sowie einem zehn Jahre früher zu datierenden Epitaph des Theodericus Born, gest. 1544, Abb. 127, Kap. XII.19. Doch auch im Spätwerk des Künstler findet sich in der großformatigen Skulptur die schmächtige Körperbildung mit langen Gliedmaßen wieder, die neben anderen Indizien für eine Zuschreibung der Pietà im Museum in Münster plädieren lassen, vgl. Abb. 141.

eine Straffung und Lichtung der vormals überwältigenden Formenvielfalt und die scheinbar planmäßigere Durchbildung einen ganz anderen Eindruck.

V.2. Das Retabel

V.2.1. Retabelform

Arnt van Tricht folgt mit dem Johannesretabel nicht nur dem bereits festgelegten Aufbau des Dreifaltigkeitsretabels, Abb. 1 und 17, sondern auch der in Kalkar und am Niederrhein ansonsten verbreiteten einfach gestuften Retabelform. Als Vorläufer sei besonders auf das ursprünglich in unmittelbarer Nähe aufgestellte Marienretabel des Ludwig Jupan verwiesen, Abb. 336.
Die Retabelgestaltung mit Einzelfiguren findet sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der niederrheinischen Kunst häufig, so ist beispielsweise auf das verlorene Retabel des Crispinenaltars in Kalkar, oder die Retabel der hl. Helena, des hl. Antonius oder des hl. Matthias in St. Viktor in Xanten hinzuweisen.
Wie in den Altären Van Trichts wird bei dem zeitlich nahestehendsten der Reihe, dem um 1520 - 25 datierten Matthiasretabel, die Skulpturenreihe mit einer szenische Darstellung kombiniert gezeigt, Abb. 323.[179] Doch ist die nachweislich 1530 / 31 durch den Bildschnitzer Henrik van Holt gefertigte Verkündigung unter der mittleren Skulptur und nicht darüber im Auszug aufgestellt. Die Aufteilung mit Standfiguren unten und einer szenischen Darstellung oben findet sich im nach dem Matthiasretabel zu datierenden Hochaltarretabel in Hanselaer, das wahrscheinlich ebenfalls mit der Hand Van Holts in Zusammenhang zu bringen ist und in dem rechts die hl. Barbara Arnt van Trichts aufgestellt ist, Abb. 43.[180]

V.2.2. Aufsatzfiguren

Einige der niederrheinischen Retabel verfügen über auf dem Retabelkasten aufgestellte Figuren unter Baldachinarchitekturen, die zum Teil nachträglich aufgestellt wurden.[181] Auch für das Johannesretabel und vielleicht auch für das Dreifaltigkeitsretabel erscheinen daher Aufsatzfiguren neben dem Auszug aufgestellt möglich. Hierfür würden sich die beiden Evangelistenfiguren in St. Nicolai in Kalkar anbieten, die bereits zeitweilig auf dem Johannesretabel aufgestellt waren, Abb. 142f.[182] Zudem ist durch die Aufstellung auch des Dreifaltigkeitsretabels im Johanneschor zumindest eine angedachte

[179] Zum Retabel vgl. DE WERD, Holt 1990 S.316ff. Vgl. zur Retabelgestaltung u.a. ROMMÉ, Typologie 1994 S.226.
[180] Vgl. zum Retabel Kap. XII.3.4 mit der These, dass die hl. Barbara Van Trichts nicht ursprünglich zum Retabel gehört.
[181] Auf dem Auszug des Matthiasretabels in St. Viktor in Xanten steht ein wahrscheinlich nachträglich aufgestellter Baldachin, unter dem die Figur des Christus Salvator aufgestellt wurde, Abb. 323. Diese ist zeitgleich und wie die Verkündigung ebenfalls von Henrik van Holt gearbeitet. Begleitet wird der Baldachin durch sehr reduziertes, aus dicken Ästen gebildetes Gesprenge auf den seitlichen Gefachen. Am Hochaltarretabel in St. Viktor finden sich ebenfalls Aufsatzfiguren. Wieder sind die Skulpturen durch Van Holt nach dem eigentlichen Retabel gearbeitet. Bei den Rahmen handelt es sich deutlicher um Kleinarchitekturen. Sie sind in einer völlig anderen Formensprache mit wohl fertig importierten Zierfigürchen aus Antwerpen geschmückt. Sie sind sehr eng neben und auf der rundbogigen Lünette mit einem nachträglich zum Retabel gelieferten Gemälde des Bartholomäus Bruyn um 1540 montiert, Abb. 326ff.
In beiden Fällen sind Statuen auf dem Retabel aufgestellt und bei beiden Retabeln ist die Gestaltung der Aufbauten nachträglich erfolgt.
[182] Zu den beiden Skulpturen vgl. Kap. XII.26.

Konzeption mit allen vier Evangelisten möglich. Für die Aufstellung von Kleinarchitekturen auf den Retabeln finden sich keine auffälligen Spuren.

V.2.3. Flügel

Bei beiden Retabeln, dem Dreifaltigkeits- und Johannesretabel, sind die Flügel einfach von außen mittels Scharnieren am Kasten befestigt worden. Die Flügelgemälde sind erst im 2. Viertel des 17. Jahrhunderts durch den Kalkarer Maler Hendrik Groten gemalt worden.[183]
In den Quellen zum Johannesretabel wird von Arbeiten eines >Hermen slatemekers< berichtet. Dieser wird für >gehenge< am neuen Kasten des Altars und für die Befestigung eines sehr schweren Ankers am Mauerwerk und am Retabel entlohnt. Für diese Arbeiten wird ihm eine fast doppelt so hohe Bezahlung gewährt, wie für den 50 Pfund schweren Anker. Gleichzeitig heißt es, dass am Retabel Gardinenstangen (>garden rooden<) befestigt würden.[184] Die Übersetzung des Wortes >gehenge< als Scharnier für Flügel ist möglich.[185] Die für diese erfolgte hohe Bezahlung und das zeitgleiche Anbringen von Vorhängen lässt jedoch Zweifel anmelden. Eine gleichzeitige Befestigung von unbemalten Flügeln und von Vorhängen ist zwar möglich, aber nicht eingängig.
Eine Konzeption mit sogar zwei Flügelpaaren zeigen die Hochaltarretabel in Kalkar und in Xanten, die beide frühzeitig, vor der Fertigstellung bzw. Fassung der Retabelskulptur selbst, bemalt wurden.[186] Gleichzeitig mit der Skulptur zu datieren sind die Flügel des Retabels und der Predella des Märtyrer-retabels in Xanten, Abb. 41. Eine Konzeption ohne Flügel sieht Rommé hingegen für Douwermans Marienretabel in der Stiftskirche in Kleve, dem Sieben-Schmerzen-Retabel in Kalkar, sowie für den Entwurf für das Marienretabel in St. Viktor in Xanten, das jedoch - wahrscheinlich gleichzeitig - mit Flügeln ausgeführt wurde, die in den 1550er Jahren nachweislich bemalt wurden.[187]
Außerdem ist die Aufstellung eines Kastens ohne Flügel nicht unmöglich, da die Anbringung von Flügel nicht zwingend von Nöten ist.[188]
Die Verwendung von Vorhängen an Retabeln ist für Kalkar und allgemein zur gleichen Zeitstellung bezeugt.[189] Bildliche Darstellungen von Retabeln mit Vorhängen und ohne Flügel finden sich in den

[183] HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.235.
[184] Vgl. die Quellenzitate in Kap. XII.15.
[185] Rommé schlägt für eine Quelle zum Sieben-Schmerzen-Retabel das Wort >gehingh< als Scharniere für Retabelflügel vor. Sie bezieht die Rechnung der Liebfrauenbruderschaft aus dem Rechnungsjahr 1546/47 >It. Herman Slatemeicker van gehing an vnser lieuer vrouwen thernoiths kast 11 alb thomaijcken geg.< auf die Anbringung von Flügeln am 1528 fertiggestellten Siebenschmerzenretabel, die 1635 bemalt wurden und für deren Anbringung Abarbeitungen am Retabel vorgenommen wurden. ROMMÈ, Douwerman 1997 S.63, S.122/123, Quelle S.285 Nr.II.28.
[186] WOLFF-THOMSEN, Jan Joest von Kalkar, 1997 S.149 und S.342 sieht die äußeren unbemalten Flügel des Kalkarer Hochaltars als Schutz für den teuersten Auftrag der Liebfrauenbruderschaft. Sie sieht aber auch keine finanziellen Schwierigkeiten eine Bemalung auszuführen. Dem ist insoweit zu widersprechen, da letztlich auch das Schnitzwerk ohne eine vorgesehene Fassung blieb.
Vgl. zu Xanten u.a. BEISSEL, Bauführung 1889 S.14f.
[187] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.123f. Vergleiche die Einwände hierzu in Fußnote 779, Kap. XII.30.
[188] BRAUN, Altar 1924 S.281f.
[189] Für die Predella des Hochaltarretabels in St. Nicolai in Kalkar ist ein Vorhang nachgewiesen, ebenso für mehrere Retabel der St. Leonhardskirche in Zoutleeuw. ENGELEN, Zoutleeuw 1993 S.56, S.76f. mit Aufzählung. Zum vielfältigen Gebrauch von Vorhängen und ihrer Bedeutung vgl. auch ZANDER-SEIDEL, Hausrat 1990 S.361ff.
In Xanten wird 1535 eine bestickte Seide zu diesem Zweck gestiftet und zwei Jahre später mit Fransen und Ringen ausgestattet. WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.152.

Darstellungen des Marienretabels des Ludwig Jupan in St. Nikolai in Kalkar. Das Retabel selbst verfügt ebenfalls zumindest nicht über die ursprünglichen Flügel, Abb. 336.[190]
Die Anbringung von Scharnieren am Retabelkasten und eine gleichzeitige Befestigung einer Vorhangvorrichtung bleibt zu konstatieren, auch der hohe Preisunterschied. Geht man von der originalen Zugehörigkeit der Flügel aus, ist festzuhalten, dass die Flügel trotz der Fassung der Skulpturen im Schrein durch Rutger Krop bis ins 17. Jahrhundert ungefasst geblieben sind. Dies dürfte somit mit fehlenden Geldmitteln zusammenhängen, aber nicht mit einem generellen Polychromierungsverzicht. Vom Gedanken, dass zahlreiche Retabel in Kalkar ohne Flügel verblieben und diese erst zusammen mit ihrer Bemalung in einer Renovierungs- und Erneuerungskampagne nach dem wirtschaftlichen Aufschwung der Stadt an den bestehenden Retabeln befestigt wurden, ist wahrscheinlich Abstand zu nehmen. Eine ausgeprägte Sorge um den Schmuck der Kirche ist festzuhalten, der sich in den doppelten Flügeln des Hochaltars, aber auch im Ankauf einer Stoffhülle für den Marienleuchter nachweisen lässt.[191]

V.2.4. Hohlkehle

Die Hohlhehle an der Kante des Retabelkastens ist bei den beiden Kalkarer Retabeln Van Trichts mit Skulpturen auf Konsolen und unter Baldachinen bereichert. Dies entspricht anderen lokalen Retabeln wie auch dem Marienretabel des Ludwig Jupan. An dieses schließt sich der Umriss der Baldachine der Hohlkehle des Dreifaltigkeitsretabels abgesehen von der Ornamentik an, Abb. 1 und 336. Hingegen findet sich bei den Baldachinen in der Hohlkehle des Johannesretabels eine Umsetzung der gotischen Baldachine mit Fialen des Hochaltarretabels in Hanselaer in neuem Formenvokabular, Abb. 17 und Abb. 43f. Die drei Altäre, Dreifaltigkeitsretabel, Hochaltarretabel in Hanselaer und Johannesretabel, weisen in der Führung des vorderen Baldachinabschlusses eine enge Verbindung auf.
Bei älteren Retabeln, wie dem Marienretabel Jupans und dem Hochaltarretabel in Hanselaer, sind in der umlaufenden Hohlkehle auch an der Retabeloberkante Statuetten mit Konsolen und Baldachinen angebracht. Van Tricht verzichtet auf diese und wählt ein Ornamentband, das in die Hohlkehle eingeschrieben ist. Die Füllung der Hohlkehle über den Seitengefachen des Dreifaltigkeitsretabels ist dabei an die Wirkung der älteren, von anderer Hand geschaffenen Hohlkehlenfüllung im Auszug angelehnt, Abb. 13f. und 10ff. Doch es handelt sich abweichend um einen aus dichten Ornamenten zusammengesetzten hohlen, vor die Hohlkehle gelegten Halbrundstab und nicht wie dort um Blattwerk, das in der Hohlkehle liegt. Die Hohlkehle über den Seitengefachen des Johannesretabel folgt im Effekt der des Dreifaltigkeitsretabels, doch liegt das Ornament hier abweichend auf einem in die Hohlkehle eingeschriebenen Rundstab als filigranes Muster auf.[192]
Einen anderen, wieder umlaufen Schmuck der Hohlkehle bietet das Marienretabel in St. Viktor in Xanten, Abb. 169. Hier hat Van Tricht eine konservative Lösung mit einer mäandernden Wurzel Jesse mit in diese eingestellten Königen geschaffen. Die wahrscheinlich noch von Douwerman

[190] Geschaffen 1507 / 08. Die heutigen Flügel stammen vom Sebastianusretabel. DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.16.
[191] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.166 und S.189.
[192] Dabei handelt es sich um die Umsetzung der Verzierungen flacher Rahmenspiegel Van Trichts auf eine Rundung. Diese Hohlkehlenfüllung und auch Musterbildung auf glattem Grund findet am Niederrhein keine Parallele.

vorgenommene Konzeption des ganzen Retabels lehnt sich eng an das Sieben-Schmerzen-Retabel desselben in Kalkar an und folgt ihm auch in der Fortsetzung der Wurzel Jesse von der Predella in die Hohlkehle, Abb. 316. Eine solche Gestaltung der Hohlkehle zeigt auch das Matthiasretabel in Xanten. Die Wurzel Jesse, die durch Henrik van Holt geschaffen wurde, zeigt ebenfalls den dicken mäandernden Hauptast der Ranke, Abb. 323. Allgemein ist auf die zahlreichen Wurzel Jesse Darstellungen in der Hohlkehle in Antwerpener Retabeln zu verweisen, im Speziellen auf die des in unmittelbarer Nachbarschaft aufgestellten Märtyreraltar in Xanten, Abb. 40. Dass für die Ranke Van Trichts dieser vorbildlich ist, zeigt die Gestaltung der unteren Könige der Wurzel Jesse Van Trichts. Van Tricht gibt dem viele Brüche aufweisenden Marienretabel in Xanten durch den Rückgriff auf eine eigentlich überholte, aber hier primär sicher geplante, Gestaltung einen festen Rahmen. Mit dem weit auseinandergezogenen, die Hohlkehle freigebenden Blattwerk, das nicht sehr stark im Raum, sondern in der Fläche konzipiert ist, nimmt er ebenso wie in der Körperlichkeit und Mode der Könige seinen eigenen und einen zeittypischen Sprachduktus auf.

V.2.5. Ausführung der Retabel

Die am Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar und am Marienretabel in Xanten zu konstatierende Fertigstellung von Retabeln durch mehrere Bildschnitzer und über einen langen Zeitraum hinweg ist für den Niederrhein mehrfach belegt. Zu nennen ist als eines der prominentesten Beispiele das Hochaltarretabel in St. Nicolai in Kalkar. Es wurde durch Meister Arnt von Zwolle 1488 begonnen, blieb nach seinem Tod zunächst unvollendet und wurde nach Arbeiten Jan van Halderens an der Predella um 1498 in Folge 1505/06 durch Ludwig Jupan vollendet. 1508/09 folgte die Bemalung der inneren Flügel durch Jan Joest, doch wurde entgegen der ursprünglichen Konzeption die Skulptur nie gefasst.[193] Als weitere Beispiele können das Marienretabel in der Stiftskirche in Kleve oder das Matthiasretabel in St. Viktor in Xanten genannt werden.[194] Das ebenda befindliche Hochaltarretabel bietet zwar die Ausführung der Skulpturen durch eine Hand, doch sind diese über einen großen Zeitraum entstanden, so dass viele der Fächer für die Reliquienbüsten über Jahre leer gestanden haben müssen.[195]

Am Dreifaltigkeitsretabel war der Retabelkasten mit Teilen der Gefachausstattung vorhanden, als Van Tricht mit seiner Arbeit begann. Man entschied sich für die Weiterführung und Beibehaltung der vorausgegangenen Arbeiten, obwohl man mit relativ geringem finanziellem Mehraufwand den Rückbau und damit eine Retabelausstattung von einem Künstler hätte haben können. Vielleicht ging man aber auch von einer nivellierenden Polychromierung aus.

Abweichungen und Unregelmäßigkeiten scheinen als unproblematisch beurteilt worden zu sein. So hat man es scheinbar nicht als Problem empfunden, verschiedene Hände und Zeitstile an einem Werkstück vereint zu sehen. Beispiele für die Beibehaltung von bereits vorhandenen Arbeiten, der Ergänzung mit

[193] DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.16f.
[194] Vgl. zu Kleve: Rommé, Douwerman 1997 S.138ff. Vgl. zum Matthiasretabel in Xanten: DE WERD, Holt 1990 S.316ff.
[195] PREISING, Hochaltarretabel 1996 S.67-78.

neuen Stücken, sowie manchmal einer Teilanpassung an den veränderten Zeitgeschmack finden wir beispielsweise auch am Marienleuchter in St. Nikolai in Kalkar, der nach dem Tod von Heinrich Bernts durch Kerstken van Ringenberch fertiggestellt und durch Arnt van Tricht in Teilen dem Zeitstil angepasst wurde, Abb. 110ff.[196] Ebenso ist das Marienretabel in St. Viktor in Xanten durch mehrere nacheinander arbeitende Hände geschaffen worden.[197]
Ein im Vergleich zu heute anderes Verständnis von Qualität zeigt sich auch in anderem Zusammenhang. So ist beispielsweise der prominente mittlere Gefachbaldachin des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar nicht symmetrisch aufgebaut und würde heute sicherlich reklamiert, Abb. 15.
Übergangszustände scheinen an vielen Stellen nichts Anstößiges gewesen zu sein. Die beständige Stiftungstätigkeit erlaubte es, die Projekte langsam aber immer wieder neu in Angriff zu nehmen. Nur wenige Projekte wie das Johannesretabel sind durch eine Hand und an einem Stück gearbeitet worden.

V.3. Christusbild und Assistenzfiguren

Arnt van Tricht hat seine Christusfiguren leptosom, schlank und schmalschulterig gebildet. Die Angabe und die Formulierung von Augen, Mund, Brust, Händen etc. folgen den Van Trichtschen Stilmerkmalen. Die Figuren weisen zusätzlich wiederkehrend folgende Merkmale auf: schmales, leicht dreieckiges Gesicht mit engem Mittelgesicht; flächige Wangen ohne betonte Jochbeinangabe; langer, gerader, leicht unebener Nasenrücken und kleine Nasenflügel; schräg nach oben stehende Augen; kurzer Vollbart mit meist in zwei zueinander gebogenen Zipfeln endendem Kinnbart, der erst weit unter der Unterlippe ansetzt, sowie einen auf den kurzen Backenbart herab reichenden Oberlippenbart; mittelgescheiteltes, in wenigen dicken, gedrehten Strähnen bis auf die Schultern fallendes Haar.
Zudem verwendet Arnt van Tricht eine unterschiedliche Körpergliederung bei den Skulpturen, die den lebenden und toten, bzw. wiederauferstandenen Christus zeigen. Der Lebende, beispielsweise in der Taufe des Dreifaltigkeitsretabels, der Marienkrönung im Hochaltarretabel in Hanselaer oder im Johannesretabel in Kalkar, ist mit weichteilig gegliedertem, aber straffen und jugendlichem Gewebe gebildet, Abb. 11, 53 und 26. Der Bauch ist vorgewölbt und mit einer scharfen Bauchfalte zu den Lenden abgesetzt. Anders die Formulierung des toten bzw. wiederauferstandenen Christus, wie bei dem der Gruppe in Bonn, der im Gesprenge des Hochaltars in Hanselaer, der der Kreuzigungsgruppe in Warbeyen, dem des Epitaphs Born in Xanten, dem der Pietà im Landesmuseum in Münster oder dem Wiederauferstandenen der Beweinung, ehemals Privatbesitz, Abb. 38, 51, 78, 127, 141 und Abb. 147. Ihre Körper sind aufs Äußerste abgemagert, und die einzelnen Rippen treten weit unter der Haut hervor. Der Anstoß der Rippen wird mittels Dellen betont. Der Bauch ist gegenüber dem Rippenbogen eingefallen, die straffe Bauchmuskulatur ist in Feldern formuliert. Die Seitenwunde ist schmal, aber klaffend angegeben. Die Gliedmaßen sind sehr dünn und sehnig, ohne Angabe von hervorquellenden Adern geformt. Bei den lebenden wie den toten Christusfiguren ist die Beingestaltung auffallend anatomisch genau und kann als ein für den Künstler typisches Merkmal gelten. Die dünnen,

[196] Zum Marianum vgl. Kap. XII.16 mit Diskussion der Arbeiten Van Trichts.
[197] Vgl. Kap. XII.30.

langen Beinen zeigen ein sehr differenziertes Spiel von Knochen, Muskeln und Sehnen mit sehr fein modellierter Oberfläche. Die Füße haben auf einer Linie endende Hammerzehen und zeigen für Van Tricht typisch kleine, sich nach vorn verbreiternden Nägel. Die Nagelwunde zeigt nach oben verschobenes Gewebe.

Die zunächst frontale Ausrichtung des Gekreuzigten zum Betrachter wird auf dem Epitaph Born weiterentwickelt. Er zeigt eine Neigung des Oberkörpers und eine Drehung und unterschiedliche Tiefenlagerung der Schenkel und einen zur Seite gefallenen Kopf, Abb. 127.

Das Verschließen des Lendentuchs geschieht auf zweierlei Art: ein seitliches Zubinden des einfach umgeschlungenen Tuches mittels einer Schlaufe sieht man beim Epitaph Born, sowie beim Christus der Ecce homo Darstellung in Xanten, Abb. 148. Eine ähnliche Schlingenbildung, jedoch mittig unter dem Bauchnabel, findet sich bei dem Toten der Pietà in Münster, die auch die verwandte Lösung bei der Bindung der Stoffgürtel bei weiblichen Figuren zeigt, Abb. 141. Das Lendentuch des Christus der Pietà zeigt eine Verschmelzung mit der zweiten Lösung der Wicklung des Lendenschurzes mit mittig durchgestecktem Tuchende, so bei den Kruzifixen in Hanselaer und in Warbeyen, Abb. 78f. Die Dornenkrone gestaltet Van Tricht aus zwei dickeren Zweigen, die in der Flechtung große Freiflächen einschließen. In die Äste sind nochmals zum Teil dicke, spitze Dornenstachel eingesetzt, Abb. 147.

Der Christustyp ist am Niederrhein nicht ungewöhnlich, findet er sich in Schultern und Brustkorb etwas breiter, aber dennoch schmal und ausgemergelt gebaut bei Meisters Arnt beeldensnider und dem sog. Meisters des Annenretabels.[198] Die zeitlich näherstehenden Lösungen des Gekreuzigten von Henrick Douwerman, beispielweise im Siebenschmerzenretabel in St. Nicolai in Kalkar oder in St. Mariae Geburt in Kempen[199], zeigen eine verwandtere Körperauffassung. Doch sind Unterschiede in der Art deren Gesichtsbildung, deren kleinteiligen Haarlocken und Verästelung der Dornenkrone, deren eingedrückten Lendentuch und deren weniger übertrieben abgemagerten und kleinteiligen Beingestaltung offenkundig.[200]

Die Assistenzfiguren eines Kruzifixus, wie in Hanselaer und Warbeyen, sind denen, die in ungewöhnlicher Kombination mit dem Auferstandenen, seine Wunden präsentierenden Christus, auftreten, wie bei der Gruppe in Bonn, gleich.[201] Sie begleiten Christus trauernd, betend oder akklamierend, Abb. 51, 78 und 38. Ihre Haltung und Bewegungen sind nicht identisch, sondern es werden verschiedene Kombinationen gewählt. Im Laufe der Jahre lässt sich eine Zunahme der Räumlichkeit der Figuren feststellen, Abb. 133f.

---

[198] Beispielhaft zu nennen sind der Grabchristus oder der Christus auf dem kalten Stein beide in St. Nicolai in Kalkar, Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 16 647 und RBA 31 506. Bei den Figuren dieser Meister findet sich bereits auch der später bei zahlreichen Skulpturen Van Trichts gezeigte offene Mund.

[199] Vgl. AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.17 S.187ff. m. Abb. und Kat.Nr.26 S.211ff. m. Abb., Bildarchiv Foto Marburg, RBA 608 320 und RBA 046 304.

[200] Die Figuren des toten Christus des Henrik van Holt sind ebenfalls leptosom gestaltet, in der Körperbildung jedoch weniger differenziert. Sie orientieren sich an den Arbeiten von Douwerman oder Van Tricht. Vgl. Abb. AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.46 S.284ff. m. Abb. und Kat.Nr.62 S.327ff. m. Abb.

[201] Möglicherweise waren die Assistenzfiguren in Kleve, Abb. 126, ebenfalls mit einem solchen Christusbild kombiniert, während es sich bei der Gruppe in Amsterdam schon aufgrund der Größe, aber auch aufgrund der Kopfneigung von Johannes um Assistenzfiguren einer Kreuzigung gehandelt haben dürfte, Abb. 134.

Zu den Kreuzigungsgruppen am Niederrhein zeigen die Werke Van Trichts Übereinstimmungen aber auch Abweichungen in der Gestaltung.[202] Grundsätzlich entsprechen die Marienbilder Van Trichts dem auch am Niederrhein gebräuchlichen Typus, doch gibt es auch Abweichungen.[203] Eine Übereinstimmung bietet die Aufstellung Mariens auf der rechten Seite des Kreuzes und ihr von Christus abgewandter Blick. Doch fehlt außer bei der Gruppe Van Trichts in Kleve, Abb. 126, gegenüber den niederrheinischen Bildern das gebräuchliche zur Seite Biegen der Figuren und der spiegelbildliche Aufbau des Marienbildes zu dem des Johannes.[204] Die nach Krutisch am Niederrhein festgelegte Wahl von linkem Stand- und rechtem Spielbein wird nur bei den Gruppen in Kleve und Warbeyen, Abb. 126 und Abb. 78, befolgt, die Gruppen in Bonn, Hanselaer und Amsterdam, Abb. 38, 51 und 133, zeigen hingegen das angewinkelte Spielbein links.

Van Tricht verwendet für den Typ der trauernden Maria neben den primären Stilmerkmalen wie Physiognomie und Faltengestaltung ein weit über das Gesichtsfeld nach vorn gezogenes Kopf- und Manteltuch. Zusammen mit dem von Ohr zu Ohr geführten, bis auf die Brust fallenden Kinntuch wird das Gesicht sehr eng gefasst und erscheint isoliert, Abb. 141. Die Haare werden nicht sichtbar. Die flächigen Wangen werden, sich nach hinten verbreiternd, ohne Jochbeinangabe unter den Schleier geführt. Es findet eine Konzentration auf Mimik und Gestik statt. Obwohl die Kontur der Maria stets durch Manteltuch, Schleier und bodenlangem Rock geschlossen bleibt, wird die Öffnung zur Mitte mit dem Überlagern des Manteltuchs durch den Schleier, der Anwendung einer großen, bestimmenden Diagonalfalte oder dem Faltenschluss auf dieser Seite vorgenommen, Abb.126.

Für die Figuren des Apostels Johannes wählt Van Tricht einmal den zu- und einmal den abgewendeten Blick. Beide Möglichkeiten sind am Niederrhein verbreitet, Abb. 78 und 134.[205] Eine Untersuchung zur Gebräuchlichkeit unterschiedlicher Formen in den Niederlanden liegt noch nicht vor, so dass eine Deckungsgleichheit mit denen am Niederrhein nicht abschließend zu klären ist. Betrachtet man die Malerei von Joos van Cleve und anderen Antwerpener Malern, zeigen die Johannesfiguren teilweise eine exaltierte Körperhaltung, deren manierierter Zug sich auch in den Figurengruppen Van Trichts in Bonn, Kleve und Antwerpen findet. Andere Werkgruppen Van Trichts, wie die in Warbeyen, schließen hingegen enger an die niederrheinische Tradition an. Dies kann verschiedene Gründe haben, sei es im Bezug auf eine Vorlage, der Berücksichtigung von Auftraggeberwünschen und dem eigenen Ausprobieren verschiedener Lösungsmöglichkeiten. Doch auch hier finden sich sonst am Niederrhein unübliche Details wie das für Van Tricht typisch geknöpfte Gewand mit Umlegkragen und das

[202] Zur Definition des Typus vgl. bei KRUTISCH, Kruzifixe 1987, speziell zum Kruzifix S.135ff. Die grundsätzliche Ausbildung des Kruzifixus ohne Suppedaneum und die Art der Anordnung der Gliedmaße etc. folgt dem niederrheinischen Typus. Die Gruppen fanden Aufstellung auf Triumphbalken oder wurden "kleinformatig als Altarkreuz bzw. Andachtsbild" genutzt, ebd. S.135.

[203] KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S. 190-192. Übereingehend ist die geschlossene Kontur, die Bekleidung mit Kopf- und Kinntuch sowie dem Mantel. Nicht zu finden ist der Ausschnitt der Bonner Figur und die Ausschnittgestaltung der Amsterdamer.

[204] Zum niederrheinischen Marienbild der Kreuzigung vgl. KRUTISCH, Kruzifixe 1987, besonders S.187.

[205] Ebd. S.194f.

Schreibzeug am Gürtel[206], das auf die Identifizierung des Apostels mit dem Evangelisten hindeutet, Abb. 51.

V.4. Epitaphien

Arnt van Tricht hat für den Kreuzgang und den Friedhof der Xantener Viktorskirche zahlreiche Epitaphien gearbeitet.[207] Sie sollen geschlossen betrachtet werden, bieten sie doch die Möglichkeit durch die Todesdaten der Bedachten eine Entwicklungslinie aufzuzeigen.[208]

V.4.1. Literaturüberblick

Bereits 1852 publiziert Scholten die Quelle, anhand welcher Arnt van Tricht als Schöpfer des Epitaphs des 1552 verstorbenen Kanonikers Theoderich Ludger in St. Viktor in Xanten identifiziert werden kann, Abb. 258ff.[209] Über den stilistischen Vergleich mit diesem und speziell der häufig in Xanten wiederkehrenden Rahmung, wurden dem Künstler in Folge hier weitere Epitaphien zugeschrieben. Diesen Arbeiten geht die Inventarisation von Clemen[210] voraus, der mit der Aufnahme der Stücke, ihrer Inschriften und ihrer Identifikation die Grundlage für die folgenden thematisch ausgerichteten Übersichtswerke bildet. Clemen selbst nimmt keine Zuschreibungen vor. Kamphausen schreibt Van Tricht nach dem Epitaph Ludger die Epitaphien Virsen und Backer auf dem Domfriedhof zu, Abb. 278 und 284.[211] Witte weist Van Tricht über den Vergleich mit demselben weiter die Epitaphien Blankenbiel, Friedrich Ghyr (oder Vulturius) und Ingen Winckel zu, Abb. 293, 241 und 310.[212] Appel fügt diesen bereits zugeschriebenen in seinem Überblick über die Niederrheinische Skulptur von 1560 – 1620 die Epitaphien der 40er Jahre Born, Hezeler und Steenhoff, Abb. 128f. und 135, im Vergleich mit den Arbeiten am Marienretabel in St. Viktor zu. Außerdem nennt er das Epitaph Ruter, Abb. 296, in Verbindung mit dem Epitaph Ludger, und nennt für die Werkstatt das andere, bisher nicht beachtete große Inschriftenepitaph der beiden Brüder Ghyr, das des Balthasar, Abb. 239.[213] In den Artikeln De Werds zu Arbeiten Van Trichts sind die Epitaphien zumeist nicht oder nur am Rande behandelt.[214] Die

[206] KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.196-201.
[207] Zur Definition des Begriffs Epitaph und seiner Nutzung vgl. beispielsweise die zahlreichen Beiträge in EPIGRAPHIK 1990 oder auch SCHMID, Grabdenkmäler 1995.
[208] Zu den Epitaphien beachte stets auch die Angaben im Werkverzeichnis.
Bei den Xanener Arbeiten Van Trichts sind die Daten stets in die Inschrift eingearbeitet und nicht nachgetragen. Die Nähe zu seinem Wohnort macht es ebenfalls wahrscheinlich, dass die Epitaphien relativ kurzfristig in Auftrag gegeben wurden. Zudem fügt sich die Datierung der Epitaphien in die Reihenfolge der Ornamententwicklung. Die Quelle zum Epitaph Ludger bezeugt zusätzlich, dass die Errichtung und Fassung des Epitaphs im Jahr nach dem Tod des Kanonikers stattfand. So ist allgemein eine Datierung der Arbeiten Van Trichts nicht unbedingt im selben Jahr, aber in relativer Abfolge anzunehmen. WEHKING / WULF, Leitfaden 1997 S.46 weisen hingegen darauf hin, dass das Todesdatum selten exakt mit dem Entstehungsjahr des Grabdenkmals übereinstimmt. Bei zu Lebzeiten angefertigten Arbeiten ist dies zumeist durch die Aussparung des Textflusses für das Todesdatums zu erkennen. Ebenso WECKWERTH, Ursprung 1957 S.174: „Die Todesdaten gewähren infolgedessen zu einem großen Teil nur einen recht fragwürdigen Anhalt für die genaue Datierung der Male."
[209] Auf einem den Baurechnungen beiliegenden Zettel werden die Kosten für den Maler, der das Epitaph bemalte, abgerechnet und gleichzeitig Van Tricht als Schöpfer des Epitaphs genannt. SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 Fußnote S.92, vgl. den Wortlaut unter Kap. XII.39.
[210] KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.144f.
[211] KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.81f., 84f.
[212] WITTE, Kunst 1932 S.232, es handelt sich jedoch um eine reine Aufzählung der Epitaphien.
[213] APPEL, Plastik 1934/1983 S.23, doch beschränkt er sich hierbei auf die Aufzählung der Epitaphien.
[214] Einzig das Epitaph Ludger erhielt in DE WERD, Steinreliefs 1987 S.176f. größeren Raum.

nächstgrößere Abhandlung bietet das Werk Schirmers, das einen Überblick über die Skulptur des Zeitraums 1520 - 1620 im Erzbistum Köln versucht. Ihre Schlussfolgerung soll bei der Bewertung wiederaufgegriffen werden, doch ist darauf hinzuweisen, dass sie für die einzelnen Epitaphien selbst stark auf die vorangegangenen Autoren, besonders auf Clemen, zurückgreift. Sie nennt für Van Tricht nur drei Epitaphien, Ludger, Virsen sowie Steenhoff, für den Umkreis Van Trichts das Epitaph Ingen Winckel und für die Nachfolge das Epitaph Blankenbiel.[215]
Letztlich sei außerhalb der kunsthistorischen Betrachtung auf die Arbeiten Engelskirchens hingewiesen, dem die verdienstvolle Lesung und Vervollständigung der Inschriften zukommt.[216]

V.4.2. Zerstörung im Zweiten Weltkrieg

Die Stadt Xanten, St. Viktor und mit ihm die im Mauerverbund des Kreuzgangs verbliebenen Epitaphien wurden im Februar 1945 durch Fliegerbomben sehr schwer beschädigt, Abb. 320f.[217] Besonders betroffen waren der südliche Teil des Ost- und Westflügels und der Südflügel des Kreuzgangs. Unter Leitung von Walter Bader wurde noch im Herbst desselben Jahres mit der Bergung der Bruchstücke begonnen, die Bergung der Epitaphien der völlig zerborstenen, südlichen Kreuzganghälfte konnte erst durch Jakob Koch im Frühjahr 1948 vollendet werden.[218] Nicht alle Epitaphien konnten rekonstruiert werden, so dass der Bestand heute dezimiert ist. Während einige Epitaphien in nur wenige große Segmente zerbrochen waren, waren manche in sehr viele kleine Stücke zersplittert. Alle wurden mittels Dübel und Kitt zusammengesetzt und die Fehlstellen ohne Rekonstruktion möglichst ungegliedert ergänzt.[219] Neben den Verlusten ist aber auch die starke Oberflächenverwitterung zu bedauern, die die ursprüngliche Schärfe und Präzision der Bearbeitung im Detail kaum mehr erkennen lässt. Sie wird besonders deutlich vergleicht man den heutigen Bestand mit Vorkriegsaufnahmen, die daher in vielen Fällen die Grundlage für die Detailbetrachtung bieten müssen.

V.4.3. Bestattung und Epitaphkultur in Xanten

In und um St. Viktor in Xanten existierten mehrere Friedhofsareale, die unterschiedlichen Personengruppen zugedacht waren, Abb. 322. Der große Laienfriedhof war bis ins 14. Jahrhundert im Süden der Kirche zu finden, bis er bedingt durch den Neubau des Domes in den Westen vor die Fassade verlegt wurde. Die dort vorherrschenden Gräber scheinen schlicht gewesen zu sein. Es gibt nur wenige Zeugnisse von oder Nachrichten über Grabschmuck.[220] Der Schülerfriedhof der Stiftsschule war neben

[215] SCHIRMER, Plastik 1991 bes. S.225ff.
[216] ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937; ders., Nachlese 1939; ders., Zweite Nachlese 1940; ders., Nachlese 1955. Die Inschriften sind jedoch leider ohne Differenzierung von Lesung und Ergänzung publiziert.
[217] KOCH, Tätigkeitsbericht 1957 S.69-81. - BADER, Vermischtes 1964 S.358. - KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.297-304.
[218] Ders., Tätigkeitsbericht 1957 S.69.
[219] Ebd. S.73. - KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.300. Als Beispiel sei auf die Dokumentation der Zerstörung des Epitaphs Hezeler verwiesen, Abb. 129 - 131.
[220] WILKES, Topographie 1952 S.24. Es wurden an keiner Stelle Grabplatten, Grabsteine oder Grabkreuze in situ gefunden, Fragmente von Grabsteinen des 17. Jahrhunderts sind in einer Mauer nachträglich vermauert bewahrt. Dass sich im 15. und 16. Jahrhundert hier Grabkreuze befanden, bezeugt die Überlieferung, dass sie für die Viktorstracht 1464 beseitigt wurden. Platten oder gar Epitaphe sind nur für den scheinbar angestammten Begräbnisplatz der Pfarrer an St. Viktor belegt, der sich auf dem Westfriedhof auf der Rückseite des alten Pfarrhauses, Kleverstraße 1/3, befand. So fanden sich hier bis zum Zweiten

dem Nordturm der Westfassade gelegen und über eine Tür mit dem Kreuzgang verbunden.[221] Im Kreuzgang befanden sich vor allem die Gräber und Epitaphien von Kanonikern und Vikaren, während die höheren Würdenträger im Kircheninneren beerdigt wurden.[222] Xanten kennt keine Tradition von Grabmonumenten in der Kirche, es finden sich dort keine Epitaphien, es sind nur heute zum Teil an der Wand aufgestellte Grabplatten erhalten. Im Kreuzgang konnten sich auch vornehme oder zahlungskräftige Laien beerdigen lassen, von denen sowohl Grabplatten als auch Epitaphien nachzuweisen sind.[223]

Weltkrieg die Grabplatte des Pfarrers Nikolaus Tzijl, gest. 1519, und das Epitaph des Pfarrers Jakob Backer, gest. 1554, vgl. zu diesem Kap. XII.45. BADER, Dom 1978 S.150f.
Nicht zu vergessen ist die Kreuzigungsgruppe der sog. Berendonckschen Stiftung vor dem Südportal der Kirche, die dem Stifter, der vor ihr unter einer Grabplatte beerdigt wurde, als repräsentatives Grabmal dient.
Dagegen ist nach FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.48f. die Errichtung von Grabsteinen oder Grabkreuzen erst am Ende des 16. Jahrhunderts die Regel (so in den Diözesen für Mainz, Bamberg und Augsburg).
TEBBE, Epitaphien 1996 S.56 nennt Begräbnisse von Bürgerlichen in der Kirche erst ab dem späteren Zeitpunkt, ab dem die Stiftskirche Pfarrkirche geworden ist.

[221] WILKES, Topographie 1952 S.25.

[222] Ebd. F.81 S.25. Dies wird von ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.41f. bestätigt und in ders., Zweite Nachlese 1940 S.142f. nach Pels II, der >In eccclesia nullus sepelitur nisi praepositi, decani, scholastici et thesaurarii.< schreibt, nochmals bekräftigt. Engelskirchen kann nur sehr wenige erhaltene Grabplatten im Kircheninneren aufführen, so u.a. die des Thesaurars Sibert von Riswick, gest. am 22. Juni 1540 oder die Grabplatte des Dechanten Arnold Goltwert, gest. am 2. Februar 1543.
Diese Exklusivität war scheinbar nicht völlig unüblich, so waren "bis auf ganz wenige Ausnahmen“ „der Trierer und der Kölner Dom als Grabeskirchen den Erzbischöfen vorbehalten.“ SCHMID, Grabdenkmäler 1999 S.523. Allerdings waren diese beiden Kirchen auch keine Pfarrkirchen.
Es ist bekannt, dass die Kanoniker Hezeler, Steenhoff und Virsen je ein Epitaph und eine Grabplatte im Kreuzgang besessen haben, von diesen ist nur die Grabplatte des Johannes Virsen erhalten geblieben, vgl. Kap. XII.44.
Ein Beispiel für die Anbringung von Epitaphien an unterschiedlicher Stelle kann der Rektor des Antoniusaltares und Fabrikmeister Gerardus ab Haffen, gest. 1535, sein, der zusammen mit Everhardus Maehs, gest. 1558, ein Epitaph im Xantener Domkreuzgang besitzt, der aber zusammen mit seiner Familie in der Klever Stiftskirche auf einem Inschriftenstein genannt ist, der ehemals bei einem gemalten Epitaph mit Darstellung der Verstorbenen angebracht war. SCHOLTEN, Cleve 1879 S.285. Der kleine Stein hat eine Inschrift in gotischer Minuskel und trägt Reste einer Farbfassung.
Dass die Aufstellung von mehreren Memorienbildern möglich war und dass sie zu Lebzeiten aufgestellt und wieder entfernt werden konnten, beweist u.a. die Schilderung im Buch Weinsberg. So besaß Hermann von Weinsberg ein Retabel zusammen mit seiner ersten Frau Weisgin in St. Jakob in Köln und ein zweites mit seiner zweiten Frau Gertrud im Umgang des Karmeliterklosters, die beide von Barthel Bruyn d.J. geschaffen wurden. Von dem ersteren ist bekannt: 1579 "…laissen heim ins haus Croneberch hoilen, ... " FIRMENICH-RICHARTZ, Bruyn 1891 S.34f., 36f.
Für eine Anbringung des Epitaphs an einem vom Begräbnisplatz verschiedenen Ort ist beispielsweise zu verweisen auf Wilhelm Wysch, gest. 1545, dessen Epitaph sich in der Stiftskirche St. Georg in Köln befindet, der aber in der Marienkapelle der Kölner Kartäuserkirche St. Barbara begraben wurde. Gleiches ist auch für Hermann Blankfordt, gest. 1554, überliefert, der am südlichen Chorpfeiler der Kirche St. Kolumba in Köln ein Epitaph, sein Grab aber im Kölner Dom besaß.
KLOSTERBERG, Ehre Gottes 1995 S.29, S.79f., S.90f. weist darauf hin, dass in Köln auch der Zwang bei der Pfarrkirche beerdigt zu werden bereits früh umgangen und in mehr als der Hälfte der Fälle der Begräbnisort testamentarisch festgelegt wurde; dass die Kleriker ihre Grablegen in der Kirche wählten in der sie bepfründet waren und Mehrfachpfründner zwischen mehreren Stätten wählen konnten; dass Pfarrer üblicherweise in ihrer Pfarrkirche beigesetzt wurden. Kleriker wurden nicht im Familiengrab beigesetzt. So berichtet auch SCHOLTEN, Dominikanerkloster 1904 S.26, dass in Kalkar 1491 die Wahl des Begräbnisses freigestellt wurde.
Auch zu Bedenken ist die nicht mehr vorauszusetzende Residenzpflicht in Xanten, JANSSEN / GROTE, Geschichte 2001 S.117 sprechen von nur noch der Hälfte der Kanoniker, die am Ort residierten, so dass eine Beerdigung und Gedenken am Ort ihres Aufenthalts ebenfalls sinnvoller erscheint.
COUTTS-DOHRENBUSCH, Untersuchungen 1989 S.47 berichtet, dass in Antwerpen etwas weniger als die Hälfte der Epitaphien (16 von 36) in mittelbarer Beziehung zur Grabstelle angebracht waren.

[223] WILKES, Topographie 1952 S.24. - BADER, Dom 1978 S.221. Hier ist beispielsweise der Bürgermeister Vonhoff, gest. 1588, zu nennen. Inschrift bei ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.30 Nr.22.
Die herzoglichen Grabmäler befinden sich vor allem in der Klever Stiftskirche und der ehemaligen Kartäuserkirche auf der Insula Reginae Coeli bei Wesel. Die Grabmäler in Kleve waren wohl mit Kupferplatten ausgestattet, die bereits 1586 versetzt wurden, so HILGER, Kleve 1984 S.226f. Bei den Arbeiten, erhalten ist die als Epitaph für die senkrechte Aufstellung konzipierte, vergoldete Kupferplatte des Herzogs Johann II. von Kleve-Mark (gest. 1521) und seiner Frau Mechthild von Hessen (gest. 1505), handelt es sich nach HILGER, Grabdenkmäler 1984 S.181ff. um Arbeiten des Kölners Willem Loeman. Die Platte zeigt in Ritzzeichnung das Ehepaar, empfohlen durch Patrone unter Baldachin, umgeben von erhaben gearbeiteten Wappen angeordnet auf einem Spitzbogen. Vgl. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 030 566. Im Xantener Kreuzgang hat sich einzig ein in Bronze gegossenes Epitaph der Familie Harst aus den späten 1560er Jahren erhalten, heute befindet sich an

St. Viktor in Xanten hat über die Jahrhunderte eine am Niederrhein einmalige Fülle von Epitaphien bewahrt. Sie ist geprägt durch den sehr späten Neubau des Kreuzgangs am Ende der Bauarbeiten an der Stiftskirche, Abb. 320.[224] Zunächst wurden die dem Dom auf der Nordseite angelagerten Nutzbauten wie Stiftsschule, 1537-40, und Kapitelsaal, 1531-34, deren Außenmauern Teil des Kreuzgangs sind, neu errichtet. Der Bau der Stiftsbibliothek über dem westlichen Flügel war 1547/48 terminiert. Die Einwölbung des Kreuzgangs wurde nach Angaben in den Baurechnungen 1543 begonnen und 1550 beendet und oblag der Bauhütte unter dem Meister Heinrich Maess.[225]

V.4.4. Epitaphien in Xanten vor Van Tricht

Nur wenige Epitaphien sind aus dem alten in den neuen Kreuzgang übertragen worden.[226] Sie zeigen breitgelagerte Kastenrahmungen oder Eselsbögen mit Reliefbildern, einzig die beiden Epitaphien der Verstorbenen Schoen (gest. 1492) und Orsoy (1482 und 1510) weisen bei gleichem Format Nischenarchitekturen mit eingestellten, plastischen Figuren auf, Abb. 347. Die Epitaphien Hotman und Broickhusen, gest. 1529 und 1539, deren hochrechteckige Bildfelder mit eingezogenen Segmentbögen überfangen sind, zeigen szenische Darstellungen, Abb. 348f. Während das ältere der beiden noch Stabwerkrahmung zeigt, ist diese beim Epitaph Broickhusen[227], bei Beibehaltung der Umrissform

---

gleicher Stelle in Joch 31 eine Kopie. Vgl. zu diesem KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.151. – APPEL, Skulptur 1934/83 F.7 S.33. – ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.40 Nr.50. Vgl. Foto in Bildarchiv Foto Marburg, RBA 025 216. Auch für Köln ist nur ein Epitaph in vergoldetem Kupfer für Hermann Blankfordt, gest. 1554, in St. Kolumba erhalten. KIRGUS, Renaissance 2000 S.227. Vgl. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 033 710.

[224] Die Epitaphtradition reißt, betrachtet man die Todesdaten, mit der Säkularisation ab, hat ihren Höhepunkt jedoch bereits um 1650 überschritten.

[225] SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.VII. Es werden ein Steinkauf 1519, ebd. S.76, und Arbeiten 1522, ebd. S.77, genannt. Eine Quelle von 1544 spricht von der Vergoldung von Schlusssteinen in der Nähe des Kapitelsaals durch Hermann Leuken und 1546 von der Fassung von weiteren durch Theodorich Scherre von Duisburg. BEISSEL, Bauführung 1889 S.105, 107.
Nach KLAPHECK, Xanten 1930 S.37 verlief der Bauverlauf von Osten über die Südseite nach Westen.
JANSSEN / GROTE, Geschichte 2001 S.147f. Meister Heinrich Maess fertigt 1534 das Gewölbe des Kapitelhauses, vgl. SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.VII. Die Fenster der Bibliothek 1557 durch den Maler Theodorich gestrichen, vgl. BEISSEL, Bauführung 1889 S.108. Das die Außenmauer des Nordflügels bildende Kellereigebäude stammt noch aus der Zeit um 1440, während der westliche Teil des Flügels aus dem 1. Drittel des 16. Jahrhunderts stammt. JANSSEN / GROTE, Geschichte 2001 S.147f.

[226] Solche sind die Epitaphien der Verstorbenen Johann Smeds, gest. am 4. November 1479, Gerardus Vaick, gest. am 10. Juni 1480, Hermannus Smacht, gest. am 31. Juli 1481, Arnoldus Bols, gest. 1480, Johan und Gees van Orsoy, gest. 1482 und 1510, Philipp Schoen, gest. am 1. Dez. 1492 und die Bildtafel eines Anonymus, heute mit der Inschriftentafel von Peter Wincken, gest. 1. Nov. 1548, Abb. 137. KOCH, Tätigkeitsbericht 1957 S.74.
Vgl. zu diesem ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 und BADER, Vermischtes S.356ff. Zum Epitaph Schoen, das der Klever Bildhauer Dries Holthuys gearbeitet hat KARRENBROCK, Bildhauer 1999 S.116 m.Abb. oder AUSST.KAT. KLEVE, Holthuys 2002 Nr.3 S.74.
Das durch das Todesdatum vermeintlich datierte Epitaph des Wessel Hotman, gest. 15. März 1529 wird wahrscheinlich erst kurz vor oder zusammen mit dem Epitaph Broickhusen, gest. 1539, gearbeitet worden sein.

[227] Das Epitaph des nach der Inschrift 1539 verstorbenen Heinrich Broickhusen (auch Broyckhausen) wird wie die Inschrift besagt nach seinem Tod durch die Testamentsexecutoren errichtet.
>Deo optimo Maximo. Henrico Broyckhusen Canonico Xantensi simul ac eiusdem archidiaconatus iudici, viro integerrimo pio iuxta et erudito, tum propter virtutum tum (?) morum candorem omnibus charissimo, executores testamenti fido fidissimo posuerunt. Cessit fatis anno MDXXXVIIII pridie Nonas Januarias.< ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.30 Nr.20.
Der 1535-1538 als Kanoniker in Xanten nachweisbare Broikhusen stirbt nach Kapitelsprotokoll am 4. Januar 1538, und sein Kanonikat wird bereits am 8. Februar 1538 neu besetzt. Er ist seit 1522 nachweislich als Kapitelssekretär, 1527-1528 als Maior Cantor des Stiftes und im Amt des Offizials der Propstei langjährig tätig. CLASSEN, Erzbistum 1938 S.146 nach Stift Xanten, Akten 12 und Kapitelsprotokoll. Pels II, fol. 236 nennt nochmals abweichend den 1. Juli 1539 als Todesdatum, ebenso KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.58f. und SCHIRMER, Plastik 1991 S.227 irrtümlich als Epitaphinschrift.
Broikhusen bewohnt 1523-1538 die Kurie Nr.3, Kapitel Nr.3 in Xanten. WILKES, Topographie 1952 S.31.
Literatur: BEISSEL, Bauführung 1889 S.55f. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.148. - LÜTGHEN, Plastik 1917 F.183 S.491. – KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.58-61 (nach Stichvorlage des Lukas van Leyden von 1510, B71). –

durch Balustersäulen mit krautigem, fruchtigem, sich nach oben verbreiterndem Aufsatz und zwischengehängtem Bogen aus zwei blattbesetzten Delphinen ersetzt. Die Delphine halten mit den einander zugewandten, eingerollten Schwänzen einen Strauß, der nach oben eine kreuzblumenartige Zierform mit seitlichen krabbenartigen Blättern und nach unten frei vor der Nischenwölbung eine Art Schlussstein ausbildet. Die Säulen sind aus mehreren, gedrungenen Balustersegmenten mit Blattbesatz und unterschiedlich ornamentierten Ringen über polygonalem Sockel gebildet und stehen vor den Außenkanten der die Nischenseitenwände bildenden Blöcke. Die Nischenrückwand wird erst oberhalb der auf zwei Ebenen bildparallel angeordneten, die Darstellung hinterfangenden Architektur sichtbar und wird gewölbt nach vorn unter den Bogen gezogen. Auf die Beziehung dieser Stücke zu den Arbeiten Van Trichts ist an anderer Stelle zurückzukommen.

V.4.5. Die Xantener Epitaphien des Arnt van Tricht

Die Epitaphien des Arnt van Tricht setzen sich aus zwei Gruppen zusammen, den Epitaphien mit von Säulen und überfangendem Segmentbogen gerahmten Bildfeldern und den Epitaphien mit rechteckiger Rahmung nach Vorbild des quellenkundlich belegten Werks für den Vikar Ludger.
Alle Epitaphien zeichnen sich durch eine sehr hohe, bis zur rundplastischen Formulierung von Einzelsegmenten getriebene Reliefhöhe aus.[228] Gleichzeitig können Angaben in sehr flachem Relief im Hintergrund erfolgen, so dass eine große Tiefenwirkung erreicht wird.
Alle Epitaphien sind aus Sandstein gearbeitet und sind bezüglich des Bildfeldes von etwa gleicher Größe. Die Flächen sind überwiegend glatt gearbeitet, doch finden sich vereinzelt, vor allem an den Stifterdarstellungen und der Landschaftsangabe, auch tremolierte Oberflächen. Von einer farbigen Fassung ist nach Befund und Überlieferung zum Epitaph Ludger für alle Epitaphien auszugehen.[229]
Die Darstellungen, alle mit Stifterbild, reichen von Szenen aus Leben und Passion Christi (Christus und die Samariterin am Brunnen, Dornenkrönung, Geißelung, Christus am Kreuz und Himmelfahrt), sowie dem Weltgericht über Sacra Conversatione bzw. Maria mit Kind zwischen Heiligen bis zur unmittelbaren Gegenüberstellung des Stifters mit einer Heiligen, der hl. Cäcilie[230].

ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.29f. Nr.20. – BADER, Vermischtes 1964 S.356. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.42f., S.227 Kat.Nr.105 m. Abb.

[228] An zahlreichen Stellen sind Teile à jour gearbeitet, beispielsweise die Fahne des hl. Viktor im Epitaph Steenhoff oder im Epitaph Ludger der Stab des vor Christus knienden Peinigers, Abb. 135 und 258.

[229] Bei der Reinigung der Bruchstücke vor dem Zusammensetzen hat man besonders auf den Erhalt möglicher Fassungsreste Rücksicht genommen. KOCH, Tätigkeitsbericht 1957 S.73. - KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.300.
Vgl. für Epitaphien mit Fassungsresten die der Kanoniker Steenhoff und Hezeler, sowie die Quelle zum Epitaph Ludger, die eine Fassung des Epitaphs nennt. Dies scheint soweit nicht ungewöhnlich, nennt VERMEERSCH, Grafmonumenten 1976 Bd.1 S.125f. die Epitaphien in Brügge ebenfalls gewöhnlich gefasst. In Köln ist beispielsweise mit dem Epitaph des Wilhelm Wyschius in St. Georg, 1545, ein gefasstes Epitaph erhalten und für das ebenda befindliche Epitaph des Thomas Rieneck, 1547, sowie für das in St. Kolumba befindliche Epitaph der drei Bürgermeister, 1541, lassen sich Fassungen nachweisen.

[230] Der Stifter wird stets am vorderen rechten Bildrand, bei den Epitaphien Ludger, Virsen und Ruter etwas vom Geschehen abgesondert, gezeigt. Anders bei den Epitaphien Born, das den Verstorbenen unmittelbar unter dem Kreuz kniend zeigt, oder Hezeler und Ingen Winckel, die den Bedachten so groß wie die Apostel vor dem Thron oder hinter Marien selbst kniend zeigen. Das Epitaph Blankenbiel setzt den Verstorbenen unmittelbar zur hl. Cäcilie in Bezug, durch einen Patron empfohlen wird nur der Stifter des Epitaphs Steenhoff. Unklar ist, ob man den Pfarrer Backer in einem der Auferstehenden des Weltgerichts wiedererkennen darf, oder ob dieses Epitaph das einzige ohne eine Stifterdarstellung ist.
In Brügge scheint sich die Darstellung des Stifters ohne Patron erst in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts durchgesetzt zu haben. VERMEERSCH, Grafmonumenten 1976 S.165. Auch die Epitaphien der Münsteraner Werkstätten zeigen den Verstorbenen fast ausschließlich durch Heilige präsentiert.

Zuschreibung der segmentbogig überfangenen Epitaphien mit Säulenrahmung

Die erste Gruppe, bestehend aus den Epitaphien Born, Hezeler und Steenhoff, gestorben in den Jahren 1544-1546, erschließt sich dem Betrachter primär über den stilistischen Vergleich der Dargestellten mit Holzbildwerken des Künstlers, Abb. 127, 129 und 135. So ist beispielsweise der Christus der Kreuzigungsdarstellung des Epitaphs Born in der Körperbildung, der Haartracht und der Art der Dornenkrone mit dem Christus der Pietà in Münster eng verwandt. Der eher kleine, schmale Körperbau ist beispielsweise auch beim Christus der Ecce homo Gruppe im Kreuzgang in Xanten anzutreffen, dessen Beingestaltung besonders gut zu vergleichen ist, Abb. 141 und 148.
Die Bildung des Bodens mit über- und nebeneinander geschichteten Erdplatten über Felsbrocken findet seine Entsprechung in der Taufszene des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar oder in Ritzzeichnung auf dem Boden des Gefaches der Heimsuchung des Marienretabels in Xanten, Abb. 11 und 156.
Das die Sacra Conversatione darstellende Bild des Epitaphs Hezeler zeigt eine selten verwendete große Anzahl an dichtgedrängten Figuren. Die Faltenstrukturen der Mäntel und Tuniken der Figuren sind bedingt durch die untersetzten Körper sehr gedrängt. Sie weisen aber in den tiefen Faltentälern, die hinter den Graten zurückliegen, oder den reichen Umschlägen deutliche Parallelen zu anderen Werken auf und zeigen eine Verwandtschaft mit denen des Epitaphs Born. Die frontale Präsentation der Muttergottes auf einem Thron mit breiter Rückenlehne findet sich beim nächsten Werk, dem Epitaph des Martin Steenhoff. Dieses zeigt abweichend drei große Figuren, nämlich Maria zwischen den Patronen der Kirche, dem hl. Viktor und der hl. Helena. Das Epitaph zeigt in der Haltung und Körperbildung der Figuren wie in der Faltengebung eine enge Verbindung zu den Skulpturen des Johannesretabels der Nicolaikirche in Kalkar, Abb. 17. Eine enge stilistische Beziehung besteht auch zur Gruppe der Van Tricht mit Sicherheit zuzuschreibenden Anbetung der Könige, die sich in Büderich befindet. Deren Muttergottes mutet fast wie eine Schwester der des Epitaphs an und deren Darstellung Caspars lässt in Kopfhaltung und Körperformulierung an den hl. Viktor der Steinarbeit denken, Abb. 140. Mit der Anbetungsgruppe verbunden ist auch die Verschränkung und Dichte der Figuren untereinander. Die auf dem Epitaphrahmen gezeigten kleinen Kriegerfiguren finden ihre Entsprechung bei den heute verlorenen Figuren an den Pfosten und im Maßwerkvorhang des Mittelgefaches des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar, Abb. 2.
Die Rahmung dieser Epitaphien gründet sich wahrscheinlich auf dem zuvor entstandenen Epitaph Broickhusen, Abb. 349. Dessen Balustersäulen bedienen sich zwar einer anderen Ornamentsprache, sind aber ebenso vor nur auf ihren Innenseiten sichtbaren Wandflächen, die die Seitenwände der Darstellung bilden, platziert. Auch der eingezogene Segmentbogen der Gruppe ist hier vorgebildet, doch ist er beim Epitaph Broickhusen zwischen die Säulen gehängt und ruht nicht mit den Voluten auf den Kapitellen. Während das erste Epitaph, das des Theoderich Born, ein einfaches, dünnes Band, das zuerst horizontal, dann bogig verläuft, zeigt, ist es bei den beiden nächsten Epitaphien durch breite Bänder mit erhabenen Rändern, die einen durchlaufenden Segmentbogen ausbilden, ersetzt.

Anders als beim Epitaph Broickhusen wird bei allen drei Epitaphien der Bildhintergrund, für Van Tricht charakteristisch, als Rückwand der Nische schalenartig nach vorn unter den überfangenden Bogen gezogen und dort in Aufsicht sichtbar.

Während beim Epitaph Born die späteren Konsolen noch in der nach unten abgeschrägten Leiste in Form der geflügelten Engelsköpfe vorgebildet sind - sie sind bei keinem vorherigen Epitaph in Xanten zu finden - sind sie beim Epitaph Hezeler in Form von Köpfen bereits plastisch ausgearbeitet auf der Unterseite, die sehr kleine Inschriftenplatte rahmend, angebracht. Das Epitaph Steenhoff nimmt mit dem Ausbilden einer mittig angebrachten, polsterartigen Erhöhung und der Aufnahme der Inschriftenplatte auf derselben und dem Sockel Rücksicht auf seine Anbringung über einem Durchgang.[231] Das Epitaph Hezeler zeigt letztlich bereits das auch bei den Epitaphien der zweiten Gruppe verwendete Schema der Verkröpfung eines profilierten Sockels über Konsolen und darüber das Aufstellen von Trägern.

Die rahmenden Säulen sind im Grunde bei allen drei Epitaphien sehr ähnlich gebildet und bestehen aus einem trommelartigem Segment, über dem ein konischer Säulenschaft mit starker Einschnürung ansetzt. Dieser ist mit einem Blattkranz aus sich am Fuß berührenden und Augenmotiven ausbildenden, lanzettförmigen Blättern in zwei Reihen besetzt, außerdem finden sich Besatz in Form von Blattmasken oder Widderköpfen und Segmente abteilende Wirtel. Beim Epitaph Steenhoff ist der Aufbau durch noch mehr Kompartimente, in Form von zwei sich verkleinernden Blöcken mit Spiegelverzierung und aufwendiger Ausstattung, bereichert.

Für den Rahmen bietet sich zum Vergleich und damit als Zuschreibungsgrundlage das im gleichen Zeitraum entstandene Johannesretabel in Kalkar an. Es zeigt die Kandelabersäulen zwar über hohen pilasterartigen Kompartimenten, doch treten die gleichen Elemente mit Besatz, Wirtel etc. in Erscheinung, Abb. 29.

Die Gruppe der Epitaphien mit Rahmenleisten und Dreiecksaufsatz

Die Epitaphgruppe erschloss sich der Forschung primär, wie oben dargelegt, durch die von Scholten 1852 publizierte Quelle, in der Arnt van Tricht als Schöpfer des Epitaphs Ludger, der 1552 verstarb, genannt wird, Abb. 258f.

Das Epitaph zeigt eine für die Steine des Kreuzgangs neue Gestaltung. Ein in sich geschlossenes, hochrechteckiges Bildfeld, das die szenische Darstellung zeigt, ist von einer rechteckigen, mit Dreiecksaufsatz überhöhten Rahmung versehen.[232]

Die Rahmung besteht aus fast identisch zueinander gebildetem Sockel und Gebälk. Beide sind mit einem tiefliegendem Fries zwischen weit ausspringenden, unterschiedlichen Profilen, zumeist Kanten-

[231] Für eine solche sind beispielsweise die Stürze der Durchgänge des Domlettners in Hildesheim von 1546 zu vergleichen, vgl. Abb. HEISE, Lettner 1998 Taf.LX, oder Bildarchiv Foto Marburg, fmd442816. Auch der obere Abschluss eines Titelblattes des Hans Lufft aus Wittenberg (1523-1542), in: LUTHER, Titeleinfassungen 1973 Abb.33 kann willkürlich als Vergleich herangezogen werden.

[232] Für eine detaillierte Beschreibung vgl. Kap. XII.39.
Die Begriffe Rahmenarchitektur, wie auch Sockel und Gebälk, sind von der korrekten Verwendung von Säulen oder Pilastern abhängig. Van Tricht verzichtet bei einer Reihe der Epitaphien jedoch auf Sockel und Kapitell der seitlich rahmenden Elemente, die daher bei strikter Definition nur als Leisten benannt werden müssten. Man kann den Aufbau und seine Glieder nur im Sinne einer Rahmenarchitektur interpretieren, wenn man sie als Lisenen deuten würde.

stäbe und Karnis, gebildet. Sowohl Sockel als auch Gebälk verkröpfen sich an den Außenkanten. Die Verkröpfung des Sockels nimmt Bezug auf die gleichbreiten Konsolen darunter. Diese sind s-förmig gebildet und schräg, mit unten kleiner, sich nach vorn aufrollender Volute, oben mit großem vorspringendem Bauch, gearbeitet. Sie sind beidseitig mit eingetieftem Spiegel mit eingeschriebener, am Sockel beginnender, sonst fortlaufender Blattgirlande verziert. Die Verkröpfungen tragen die seitlichen Rahmenleisten, die unter denen des Gebälks Platz finden.

Während der Fries von Sockel und Gebälk zwischen den Verkröpfungen eine an einem mittigen Motiv gespiegelt aufgebaute, flächendeckende Füllung aus filigranem Rankenornament mit Blattmasken bzw. Delphinköpfen aufnimmt, sind in die glatten Flächen der Verköpfungen kleine rechteckige Spiegel eingetieft, die eine groteske Maske zeigen. Die Rahmenleisten nehmen ebenfalls Spiegel auf, die mit einem grotesken stabförmigen Kandelaber gefüllt sind. Die Oberfläche der Leiste bildet dabei den glatten, um den Spiegel an allen Seiten umlaufenden Rand aus.

Über die Breite des Frieses erstreckt sich ein auf dem Gebälk aufgestellter Dreiecksaufsatz mit konkav gebogenen, profilierten Schenkeln. Diesem ist eine durch die Anpassung an die Form verzogene Muschelfüllung mit eckigen Rippen und rundbogigen Kehlen eingeschrieben. Es entsteht durch Aufsicht auf die Kante derselben und den Einblick auf die Außenseite der Rippen der Eindruck, dass ein Raum hinter der Muschel vorhanden sei. Ihr hinterarbeiteter, breiter Nodus ist aus breiter Mittelzunge und rahmenden, in der Fläche vorbereiteten Zangenmotiven gebildet und mittig mit den von der Außenseite kommenden Rippenenden besetzt.

Der Aufbau aus Konsolen mit zwischengehängter Inschriftenplatte, Sockel, Gebälk, seitlichen Rahmenleisten und Dreiecksaufsatz findet sich beinahe wörtlich wiederholt bei vier weiteren Epitaphien in Xanten, dem Epitaph Virsen, dem Epitaph Backer, ehemals auf dem Laienfriedhof, sowie den Epitaphien Ruter und Ingen Winckel, Abb. 278, 284, 296 und 312. Alle, bis auf das Epitaph Backer, zeigen neben den gleichen Baugliedern und der gleichen Proportionierung auch den gleichen Dekorationsaufbau, so dass man bereits ohne einen Blick auf die Ornamentik im Einzelnen zu werfen von einer Zuschreibung ausgehen kann.

Die späteren Epitaphien erlauben es, die beim quellenkundlich gesicherten Epitaph Ludger bereits vor dem Zweiten Weltkrieg verlorenen Aufsatzfiguren, die sich seitlich bzw. auf dem Dreiecksgiebel befanden, zu rekonstruieren. So waren bis dahin beim fast zwillingsgleichen Epitaph Virsen, wie auf alten Abbildungen noch zu sehen, seitlich und auf der Spitze des Aufsatzes über einem Zwischenglied Putten mit den Arma Christi aufgestellt. Die Putten sind bei den späteren Epitaphien Ruter und Ingen Winckel, die beide wiederum in Aufbau und Dekoration enger zusammengehören, durch Kugeln auf den Schenkeln des Dreiecksaufsatzes verdrängt worden. Auch sind die Seiten des Dreiecks hier noch stärker eingezogen und die Muschelfüllung stärker verzogen.[233]

An dieser Stelle lassen sich die beiden Inschriftenepitaphien der Brüder Ghyr, gest. 1549 und 1552, dem Werk Arnt van Trichts anschließen, Abb. 239 und 241. Sie zeigen zwar eine einfache, profilierte

[233] Das Epitaph Backer ist nur ohne eine solche Bekrönung bildlich überliefert, doch ist mit Sicherheit auch hier eine solche anzunehmen, Abb. 284.

Rahmungen, aber ihre Dreiecksaufsätze sind dem des Epitaphs Ludger und den folgenden so nahe verwandt, dass auch diese beiden zweifelsfrei dem Œuvre zugewiesen werden können. Die beiden als Pendants konzipierten Inschriftenepitaphien zeigen eine Rahmung und Bekrönung des Dreiecksaufsatzes mittels Vasen oder Urnen, die, wie das Epitaph des Friedrich Ghyr selbst, beinahe vollkommen kriegszerstört sind.[234]

Die Zusammengehörigkeit der Epitaphien aber auch ihre zeitliche Abfolge lässt sich an den nuancierten Veränderungen im Aufbau, vor allem aber in der Entwicklung der Ornamentik der Kandelaber gut nachvollziehen.

Konsolen

Grundsätzlich stimmt die Konzeption der Konsolen bei allen fünf genannten Epitaphien überein, doch während die Proportionen zunächst bei den Epitaphien Virsen und Backer etwas mehr gestaucht werden, sind sie bei den beiden späteren Epitaphien Ruter und Ingen Winckel wieder schlanker und die Konsolen sind oben etwas breiter als unten gebildet. Die Dekoration der Konsolen mittels Blattgirlande in eingetieftem Spiegel auf Vorder- und Volutenrückseite entspricht sich ebenfalls grundsätzlich, doch werden die Blattspitzen bei den beiden letzten Epitaphien Ruter und Ingen Winckel überschnitten und die Blattspreite beginnt unmittelbar an der Epitaphunterkante. Bei den ersten drei Epitaphien Ludger, Virsen und Backer hingegen beginnt die Girlande zwar an gleicher Stelle, aber mit einer sich aus zwei Strängen vereinigender Blattader, einem Motiv, welches sich an den Säulen der Epitaphien Hezeler und Ruter für die Stiele bzw. Spreiten der Blattkränze findet.

Inschriftenplatte

Der Umriss der Inschriftenplatte ist bei keinem der Epitaphien gleich, folgt jedoch stets klaren geometrischen Formen und ist mit einem erhaben gearbeiteten, schmalen, glatten Rand betont. Eine Entwicklung zeigt sich darin, dass beim Epitaph Ludger, wohl in Anlehnung an frühere Arbeiten wie dem Epitaph Hezeler, die Inschriftenplatte noch nicht bündig an die Konsolen anschließt.

Sockel und Gebälk

Der Sockel ist bei allen Epitaphien der Gruppe, bis auf das des Pfarrers Backer dem Gebälk gleichwertig. Die Arbeit auf dem Laienfriedhof zeigt im Vergleich zum Rest der Gruppe bei gleich proportioniertem Gebälk einen abweichend höheren Sockel, Abb. 284. Dieser ist notwendig, da hier der Fries einen Teil der szenischen Darstellung aufnimmt, während alle anderen Arbeiten eine von dieser völlig unabhängige, der Rahmung zugeordnete Ornamentranke aufnehmen, die sich teilweise auch auf dem Fries des Gebälks wiederfindet. Auch hier zeigt einzig das Epitaph Backer mit dem Anbringen eines Teils der Inschrift eine Abweichung. Der Fries des Gebälks beim Epitaph Virsen ist, wie auch die Vorkriegsaufnahme nahe legt, ungegliedert geblieben, Abb. 278. Vielleicht sollte auch hier eine nicht ausgeführte Inschrift Platz haben, da ein nachträgliches Aushauen der Ranke wenig sinnvoll erscheint.

[234] Obwohl zwischen den Todesdaten der neue Epitaphtypus entstanden war, greift das Epitaph des später verstorbenen Friedrich die einfachere Form des Epitaphs des Bruders auf. Dass die beiden Epitaphien nicht in einem Zug geschaffen wurden, legt die veränderte und modernisierte Profilierung des Rahmens nahe.

Die Ornamentik und die Ausbildung der auf den Sockeln und Gebälken gezeigten Ranke verändern sich innerhalb der Reihe nur geringfügig. Das Epitaph Ludger zeigt in beiden Friesen eine sehr ähnliche, an einem zentralen Gebinde aufgebaute Ranke, ebenso die Epitaphien Ruter und Ingen Winckel im Fries des Sockels. Doch treten im Gebälk ein Bildnismedaillon bzw. Wappen an die Stelle des Gebindes, das von in Ranken endenden Putten gehalten wird. Die Zusammensetzung der Ranke aus Volutenbändern, Blatt-, Frucht- und Groteskenornamenten, die an einem dünnlinig, erhaben formulierten Ast befestigt sind, bleibt verwandt, doch nimmt die Dichte der Elemente zu.
Es finden sich in Profil gezeigte, lanzettförmige, spaltige Blätter, kleine, meist dreigeteilte herzförmige Blätter und kurze c-förmige Volutenbänder, deren Ränder erhaben gearbeitet sind und die mit Blattbesatz oder in der Schnecke vortretendem Ende gearbeitet sind. Außerdem vorhanden sind nuss- und birnenartige Früchte an langen Stängeln, Delphinköpfe und Blattmasken. Bei den beiden 1554 entstandenen Arbeiten Virsen und Backer, dort an anderer Stelle auf den Verkröpfungen des Sockels, finden sich Pokal- oder Vasenmotive, Abb. 278 und 284. Die beiden Friese der Epitaphien Ruter und Ingen Winckel stehen sich in der Wahl der Ornamente besonders nahe, Abb. 296 und 310.
So ist es möglich, auch über den Vergleich der Ornamentik der Epitaphien untereinander und mit dem quellenkundlich für Van Tricht genannten Epitaph Ludger eine Zuschreibung an den Künstler vorzunehmen. Darüber hinaus finden sich zahlreiche Übereinstimmungen mit der Bildung der Ranken am Johannesretabel in Kalkar, Abb. 36f., sowie 258 und 19ff. So ist das mittlere Gebinde des Epitaphs Ludger fast identisch am horizontalen Abschnitt des Baldachins über dem Auszug anzutreffen. Die Kelchmotive mit zweigliedriger Wandung, deren unterer Teil gerippt und der obere glatt ist, wie auch die Delphinköpfe und die Volutenbänder des Epitaphs Virsen finden sich beim Johannesretabel beispielsweise in den Baldachinen der Gefache.
Auf den Verkröpfungen finden sich häufig als Einzelmotiv gezeigte, den Spiegel ausfüllende, groteske Masken. Auf den Epitaphien Virsen sind oben Blüten, auf dem Epitaph Backer bedingt durch die Höhe groteske Blattwesen auf Pokalen angebracht, während die beiden späteren Arbeiten, das Epitaph Ruter zunächst nur auf dem Sockel, das Epitaph Ingen Winckel oben und unten, plastisch vortretende Kinderköpfe zeigen. Die Masken sind auch auf den kleinen Zwischenstücken der Epitaphien Ghyr zu sehen gewesen, ähnliche Kinderköpfe finden sich im Werk Van Trichts beispielsweise beim Epitaph Hezeler als Konsolen vorgebildet. Auch hier ist der Brückenschlag zu den Holzbildwerken z.B. mit den Kinderköpfen zum Dreifaltigkeitsretabel oder dem Seitenretabel von Hanselaer möglich, Abb. 3ff.

Seitliche Rahmenleisten

Eine offensichtlichere Entwicklung lässt sich in der Ornamentik der Kandelaber auf den seitlichen Rahmenleisten festmachen, die sich von der Ranke der Friese durch ihre Linearität deutlich unterscheidet. Die beiden Epitaphien Ludger und Virsen zeigen einen identischen Ornamentschatz und die gleiche Anordnung, Abb. 258 und 278. Den Stab untergliedernde Blattmanschetten aus herzförmig dreigeteilten Blättern werden durch weitere Motive begleitet oder ersetzt. So finden sich stehende Volutenbänder mit erhabenen Rändern und vortretenden, aus der Unterkante gebildeten

Volutenschnecken oder mit Delphinköpfen mit gedrückter Schnauze und hochstehender Stirnlocke besetzte Voluten, stehende und hängende birnenartige Früchte, tabulae ansatae und einfache Kelchmotive. Im Weiteren ist eine Chimäre aus einer Herme mit groteskem, satyrartigem Kopf und einem Blattwesen mit Blattrock und Blattarmen gezeigt.
Hingegen ist der stabförmige Kandelaber der beiden Epitaphien Ruter und Ingen Winckel, die sich wiederum in den seitlichen Rahmenleisten fast bis ins Detail entsprechen, mit Bandwerk und stehenden und hängenden, aneinander befestigten Volutenschwüngen gebildet, Abb. 296 und 310f. Durch solche wird ein satyrähnlicher Oberkörper gefasst und gebildet. Blattmotive sind nur sehr vereinzelt anzutreffen.
Für diese Form des Kandelabers finden sich im Œuvre des Künstlers keine wirklichen Vergleichsbeispiele. Der Schmuck der Spiegel an den Pfeilern des Johannesretabels in Kalkar zeigt nur Blattornamente, Abb. 22. Möglicherweise haben Parallelen beim Schmuck der Lisenen am Teufelshaus in Arnheim vorgelegen, belegbar ist nur eine Verwendung verwandter Motive am Pfosten auf Schloss Wissen, Abb. 224.
Das Epitaph Backer nimmt auch hier innerhalb der Gruppe wieder eine Sonderstellung ein, zeigt der ebenfalls an allen Kanten umrahmte Spiegel hier eine dünne Kandelabersäule, Abb. 284. Diese Säule ermöglicht es, eine Verbindung zur frühen Epitaphgruppe Van Trichts, den Epitaphien Born, Hezeler und Steenhoff, herzustellen und sie gleichzeitig außer über die figürliche Darstellung in das Œuvre einzubinden, Abb. 127, 129 und 135. So sind die starke Einschnürung des Schafts nach trommelartigem Segment und seine Verjüngung mit zunehmender Höhe, der Besatz mit Blattmasken oder einem Kranz aus lanzettförmigen, spaltigen Blättern, deren Spreiten am Ansatz verbunden sind und deren Spitzen nach außen überfallen, bei beiden zu finden. Auch die Abteilung eines Segments mittels hochangesetztem Wirtel, die Verwendung eines prononcierten Halsrings und Kapitells mit nach innen eindrehenden Voluten ist stets bei einem der Epitaphien aus der früheren Gruppe vorgebildet.

Das Epitaph mit Säulenrahmung, Sockel und Gebälk

Das Epitaph Ros, das in die beginnenden 50er Jahre des 16. Jahrhunderts zu datieren ist und das das einzige bisher Van Tricht zuzuschreibende Epitaph außerhalb der im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten befindlichen Arbeiten ist, stellt eine von der zweiten Gruppe abweichende Epitaphform dar, Abb. 263. Bei grundsätzlich gleich bleibendem Epitaphaufbau treten anstelle der lisenenartigen seitlichen Rahmenleisten plastische Halbsäulen mit Basis und Kapitell, sodass von einem vollständig ausgebildeten architektonischen Rahmensystem gesprochen werden kann. Sockel[235] und Gebälk entsprechen der architektonischen Definition und ihre Verkröpfungen übernehmen keine basis- bzw. kapitellähnliche Funktion.
Die Ornamentierung der plastisch vortretenden Säulenschäfte selbst folgt denen der Epitaphien mit seitlichen Rahmenleisten und bedarf daher hier keiner gesonderten Betrachtung.

[235] Es ist davon auszugehen, dass es ein heute verlorenes Sockelgebälk gegeben hat, vgl. Kap. XII.40.

Rahmung mittels Satyrhermen

Eine Sonderstellung in der Epitaphrahmung und Ornamentwahl nimmt das Epitaph Blankenbiel ein, Abb. 293. Es besteht aus einer oben mit eingezogenem Segmentbogen schließender Platte mit gleich breit untergehängtem Reliefstein mit eingeschriebener Rollwerkkartusche. Davor sind die Inschriftenplatte und Fruchtgebinde gehängt. Die Form der an allen Seiten mit schmaler, glatter Kante umfassten Bildfläche folgt der frühen Epitaphgruppe Van Trichts und ist wahrscheinlich in Anpassung an das im selben Joch angebrachte Epitaph Born gewählt. Doch sind hier die Stützen des überfangenden, nun perspektivisch gezeigten, die Raumtiefe überspannenden Volutenbandes nicht mehr als Rahmen dem Bildfeld außen vorgeschaltet, sondern in das Bildfeld integriert. Verwendet sind auch keine Kandelabersäulen, sondern aus konischen Pfeilern erwachsende Satyrhermen, die auf ihren Köpfen die aus Früchten gebildeten Kapitelle tragen. Satyre sind auch in den durch das flache Einschwingen des Bogens in den eckigen Rahmen entstandenen Zwickeln eingepasst. Diese Satyre stecken ihre Köpfe durch bandwerkartige Öffnungen der Volutenbänder in den Raum und wenden sie dem Betrachter zu. Die Verwendung der Satyrhermen und das Auftreten von bandwerkartigen Fenstern schafft den Übergang zwischen den Epitaphien Ludger und Virsen mit einfachem stabförmigem Kandelaber und dem weiterentwickelten Dekor der Rahmenleisten der Epitaphien Ruter und Ingen Winckel und ermöglicht zugleich eine Verknüpfung der Xantener Epitaphien mit anderen Arbeiten Van Trichts, wie beispielsweise dem Kaminfries in Haus Ter Horst in Loenen, Abb. 301.

Charakterisierung und Zuschreibung der Bildfelder

Betrachtet man die Darstellungen in zeitlicher Reihenfolge beginnend mit dem Epitaph Ludger, gefolgt von den Epitaphien Backer und Virsen, Blankenbiel und Ruter, sowie Ingen Winckel, so wird der Bildaufbau ruhiger und trotz stets gleich bleibender Ausfüllung der Bildfläche überschaubarer, Abb. 258f., 278, 284, 293, 296 und Abb. 313. Die Rahmung und die als Bild aufgefasste szenische Darstellung werden stärker voneinander getrennt.

Der beispielsweise bei den Epitaphien Ludger und Virsen unharmonische und unruhige Eindruck erwächst nicht unwesentlich aus der Verwendung von Vorlagen, die dem Zeitstil angepasst und für die Bildangabe im Aufbau verändert werden.[236] Die Konzeption auf eine Fassung ist als ordnender Faktor des Liniengewirrs außen vor zu lassen.

Während die Figuren des Epitaphs Ludger noch eng an die Epitaphien der ersten Gruppe anzuschließen sind, sind die Figuren der beiden folgenden Epitaphien von neuer Beweglichkeit und Selbstverständnis. Bestimmend bleibt der klein proportionierte Mensch, dessen Körperformen prägnant gebildet und von einer Van Tricht eigenen, weichen Weichteilangabe bei gleichzeitig ausgeprägter Muskulaturformulierung geprägt sind. Die Köpfe werden teilweise charakteristisch kokett geneigt und in Dreiviertelansicht gezeigt. Hierfür finden sich beispielsweise Parallelen in der Marienkrönung des Auszugs des Johannesretabels in Kalkar, Abb. 26. Physiognomie und Haartracht lassen sich mit denen

[236] Bei zahlreichen Epitaphien ließen sich Vorlagen aus dem Werk des Martin Schongauer oder Albrecht Dürer nachweisen, vgl. hierzu die Einzelbesprechung der Epitaphien in den folgenden Kapiteln.

der Figuren des Johannesretabels vergleichen, Abb. 17ff. Besonders hinzuweisen ist hierbei auf die betonten, mandelförmigen Augen mit Lidfalte, Krähenfüßen, Augenringen und die von der Nasenwurzel ausgehenden, durch Grate formulierten Augenbrauen, die nur bis in dreiviertel der Augenhöhle, zum Teil steil ansteigend, angegeben sind. Ebenfalls charakteristisch sind die ovalen bis kantigen Gesichter ohne ausgeprägte Angabe des Wangenknochens mit kleinem Kinn.
Die zum Ende sehr reduzierte Faltengebung in großen, weichen Schwüngen ist noch körpernäher. Die Kleider sind nun entweder kurz und lassen den Knöchel frei oder sind überlang, stoffreich und der Faltenstau am Boden wird wie durch eine Windböe ballonartig aufgebläht. Ähnliches deutet sich bereits im Johannesretabel an und findet seine Entsprechung im 1557 datierten Kamin in Haus Ter Horst bei Loenen, Abb. 301.

Inschrift

Nur auf der ersten, erhaltenen Arbeit im Xantener Kreuzgang, dem Epitaph des Theoderich Born, gest. 1544, ist eine gotische Minuskel verwandt, Abb. 127.[237] Diese findet sich bei allen zuvor entstandenen Arbeiten anderer Künstler, die in den neuen Kreuzgang übernommen wurden, ausgenommen den beiden wohl von einem Künstler stammenden Epitaphien Hotmann, gest. 1529, und Broickhusen, gest. 1539, die eine späteren Arbeiten Van Trichts verwandte, eingetieft gearbeitete Kapitalis zeigen, Abb. 348f.[238] Die beiden zeitlich folgenden Arbeiten Van Trichts, die der Epitaphien Hezeler, gest. 1545, und Steenhoff, gest. 1546, sind in aufwendig zu hauenden, erhabenen Buchstaben gearbeitet, die nachfolgenden Epitaphien, wie auch das quellenkundlich belegte Epitaph Ludger, gest. 1552, sind mit eingetieft gearbeiteten Buchstaben verfasst, Abb. 132, 138 und Abb. 261.[239]
Die Schriftart Van Trichts ist, Mischelemente aufnehmend, als frühhumanistische Kapitalis anzusprechen. Neben der Proportionierung und den Abständen von Buchstaben und Wörtern, die bis auf ‚Engpässe' sehr regelmäßig sind, lassen sich Charakteristika wie die Gestaltung von A, M, Worttrennern etc. als typisch aufzeigen. So findet sich zunächst bis vor dem Epitaph Virsen, gest. 1554, der Buchstabe A mit Deckbalken. Der Buchstabe M wird durchgehend mit schräggestellten Schäften

[237] Im Fall, dass er die Inschrift selbst gehauen hat. Rahmung und Darstellung des Epitaphs sprechen für eine Zuschreibung.
[238] Das Schriftbild ist insgesamt steiler und die Bildung beispielsweise der Buchstaben A, G, R und S bei Van Tricht eine andere.
Das Epitaph oder auch nur die Inschriftenplatte des Epitaphs Hotmann sind der Inschrift nach posthum gearbeitet worden und müssen in den neuen Kreuzgang umgezogen worden sein, der Kapitelsaal, an dessen Außenwand es in Joch U1 gelegen ist, wurde erst 1534 fertiggestellt. Wahrscheinlich ist es nur wenig früher als oder sogar trotz antiquierter Rahmungselemente gleichzeitig mit dem Epitaph Broickhusen entstanden. Schriftbild und bildliche Darstellung sprechen für die Hand eines Künstlers, was sich beispielsweise in der Körperlichkeit Christi oder den Köpfen der Dargestellten zeigt. Dieser Künstler ist möglicherweise mit dem Meister der Berendonckschen Stiftung zu identifizieren. So auch LÜTGHEN, Plastik 1917 F.183 S.491. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass sich am Sockel der Kreuzigung der Berendonckschen Stiftung vor dem Südportal, wahrscheinlich von gleicher Hand, eine erhaben gearbeitete frühhumanistische Kapitalis, anscheinend durch Jahreszahl 1525 datiert, erhalten hat. Im Weiteren finden sich an den Kreuzwegstationen derselben Stiftung eingetieft gearbeitete Kapitalis mit den Jahreszahlen 1531 und 1536, die allerdings kaum mehr beurteilbar sind. Vgl. unter Kap. XII.42.
[239] Beide Formen, die erhabene wie die eingetieft gearbeitete Schrift, haben in Xanten Tradition und finden sich bei den in den neuen Kreuzgang translozierten Epitaphien. Die Inschriften der Epitaphien Smeds (gest. 1479), Vaeck (gest. 1480), Bols (gest. 1480) und Smacht (gest. 1481) sind erhaben, die der Orsoy (gest. 1482) und Schoen (gest. 1492) sind eingetieft gearbeitet. Erhaben gearbeitet war auch die archivalisch für Van Tricht gesicherte Inschrift des am Sockel der Berendonckschen Stiftung angebrachten Epitaphs von 1553, vgl. unter Kap. XII.42.

verwendet wie auch das verschränkte W.[240] Bei den beiden Epitaphien Hezeler und Steenhoff werden mittig platzierte Punkte als Worttrenner und Wellenlinien als Zierformen angewandt.[241] Nach dem bezeugten Epitaph Ludger von 1552 tritt bei dem über die Rahmung eindeutig dem Werk Van Trichts zuschreibbaren Epitaph Virsen 1554 eine Reihe von Neuerungen auf, Abb. 282. So erscheint das A ab diesem Zeitpunkt ohne Deckbalken und es kommt zur Verwendung von einem ausgebuchteten Kürzungszeichen. Das M wird weiterhin mit schräggestellten Schäften gebildet, ebenso wie die s-förmige Fünf oder die aufrechtstehende Vier.[242] Die Kürzungszeichen Punkt, Doppelpunkt und Zahlzeichen finden sich durchgängig ab dem Epitaph Ludger, Abb. 261. Die beiden Arbeiten Backer, gest. 1554, und Ruter, gest. 1556, zeigen neben der Kapitalis auch Inschriftabschnitte in humanistischer Minuskel, die ähnlich regelmäßig konzipiert ist, Abb. 298.[243]

Die folgenden Epitaphien, so beispielsweise das Epitaph Steinhuys, gest. 1562, wie auch die mit großer Wahrscheinlichkeit aufgrund ihres architektonischen Aufbaus in den frühen sechziger Jahren entstandenen Epitaphien Bemmel, gest. 1554, und Platea, gest. 1587, behalten die Renaissance Kapitalis mit eingetiefter Buchstabenangabe bei, doch sind beispielsweise die Buchstaben C, G, M, R, S oder V anders, zum Teil steiler und gerader gebildet, Abb. 353.

Die Verwendung der Schriftarten ist selbst in der näheren Umgebung sehr unterschiedlich gehandhabt worden und scheint vielleicht auch vom Auftraggeber abhängig gewesen zu sein. So zeigen beispielsweise die beiden von Dries Holthuys gearbeiteten Epitaphien Schoen im Xantener Domkreuzgang und Diestelhuysen in der Stiftskirche in Kleve unterschiedlich das eine gotische Minuskel und das andere humanistische Kapitalis, Abb. 354.[244] Die Arbeiten einmal in erhabener, einmal in eingetiefter Schrift bietet ein ähnlich wechselnd angewandtes Phänomen und findet sich ebenfalls beispielsweise bei diesen beiden Arbeiten.

---

[240] Das quellenkundlich bezeugte Epitaph Ludger zeigt keine schräggestellten Schäfte bei dem M, jedoch das A mit Deckbalken und die stets S-förmige Fünf neben einem auch sonst vergleichbaren Schriftbild. Das M findet sich beim ‚Zwilling' der Epitaphrahmung, dem Epitaph Virsen, in der Inschrift mit schräggestellten Schäften wieder, so dass diese Form als typisch angesehen werden kann.

[241] Beides findet sich bei der Inschrift des Epitaphs Born, so dass sich hier vielleicht eine Verbindung bietet.

[242] Die Veränderung der Bildung des Buchstabens A und die Verwendung des ausgebuchteten Kürzungszeichens legen nahe, dass Epitaph Wincken, gest. 1548, nach den Epitaphien Ghyr, gest. 1549 und 1552, und Ludger, gest. 1552, zu datieren, Abb. 139.

[243] Das wahrscheinlich zwischen den beiden Todesdaten 1535 und 1558 entstandene Epitaph Ab Haffen / Maehs zeigt eine Mischung zwischen gotischer Minuskel und Kapitalis und ist als Importarbeit mit ein- bzw. nachgetragenen Datumsangaben an dieser Stelle zu vernachlässigen.

[244] Philipp Schoen starb am 1. Dez.1492, er war Doktor der Medizin und seit 1454 Kanoniker in Xanten. Sein Epitaph mit der Darstellung des Stifters, empfohlen durch den hl. Cosmas vor der thronenden Maria mit Kind, wurde in den neuen Kreuzgang übernommen.

Das Epitaph ist aus Baumberger Sandstein gearbeitet und hat eine Höhe von 120 cm und eine Breite von 78 cm. Die fast vollplastischen Figuren sind in eine tiefe Nischenarchitektur eingestellt. Unter der Inschriftenplatte befindet sich ein Wappen mit drei Enten.

Inschrift nach BADER, Dom 1978 S.308: >Anno Domini Mcccc xcii p(ri)mo Die mensis decembr(i)s obiit eximi(us) Medicine Doctor Ma(giste)r philipp(us) schoen hui(us) ecclesie Canonic(us). Cui(us) a(n)i(m)a in christo requiesc(at).<

Literatur: AUSST.KAT. KLEVE, Holthuys 2002 Nr.3 S.74 m.Abb.

Balthasar Diestelhuysen war seit 1488 Leibarzt des Herzog Johann II. von Kleve, wurde ab 1490 Kanoniker in Xanten und ab 1493 Dechant der Stiftskirche in Kleve. Er starb am 31. März 1502.

Das Epitaph Diestelhuysen ist heute nicht mehr in situ in der Seitenwand des Seitenchores der Stiftskirche in Kleve eingebracht, stammt aber von der inneren Westwand des S-Turms. Es hat eine Größe von 147 cm Höhe und 125 cm Breite. 1845 wurden durch Stephan aus Köln Ergänzungen und eine Neufassung vorgenommen. Das Epitaph zeichnet sich durch eine plastische Ausarbeitung und Angabe von Ornamenten aus. Literatur und Abbildung in: AUSST.KAT. KLEVE, Holthuys 2002 Nr.42 S.178ff, m. Abb.

Die Verwendung von Inschriften in lateinischer Sprache für Stiftsangehörige deckt sich mit üblichen Gepflogenheiten.[245]
Ob es möglich ist Van Tricht neben dem Epitaph Virsen auch dessen Grabplatte im Kreuzgang zuzuschreiben, hängt vor allem von der Bewertung der Buchstabenform ab, bietet die bildliche Darstellung in härterem Material kaum eine Vergleichsmöglichkeit, Abb. 282. Doch ist die Schrift steiler und die runden Buchstaben sind eckig gebrochen, was sich kaum mit dem Schriftbild der Epitaphien in Sandstein deckt. Erinnert man sich jedoch der Inschrift des Wappensteins an der Mühle von Schloss Wissen, der sich aufgrund der Darstellung dem Œuvre zuweisen lässt, zeigen sich durchaus Übereinstimmungen, Abb. 205. Dass Van Tricht scheinbar in härterem Stein gearbeitet hat, ist durch die testamentarische Verfügung des Gerard Berendonck bezeugt.
Zieht man daher in Betracht, dass Van Tricht auch Arbeiten in anderen, härteren Steinarten als Sandstein ausführte, kann man bedingt durch die Materialbeschaffenheit vielleicht eine andere, weniger runde Schriftform für ihn begründen. So wäre vielleicht auch die Grabplatte des Stifters des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar, Wolter van Riswick, die Gemeinsamkeiten mit diesem Schriftbild aufweist, als Werk Van Trichts oder seiner Werkstatt anzusprechen.[246]

V.4.6. Exkurs - gleichzeitige oder spätere Epitaphien in St. Viktor in Xanten

Folgt man den auf den Epitaphien des Kreuzgangs genannten Todesdaten, kommen außer den genannten und im Katalog aufgeführten, folgende Arbeiten für den nachgewiesenen Tätigkeitszeitraum Van Trichts zwischen 1544 und 1559 in Betracht: das Epitaph des Aegidius de Platea, gest. 1541, das Inschriftenepitaph des Johannes Noster, gest. 1552, das Epitaph der Gottfrieda von Bemmel, gest. 1554, und das Doppelepitaph Maehs, gest. 1558, - Ab Haffen, der bereits 1535 starb.
Das Epitaph mit der Darstellung der Auferstehung Christi, Abb. 350, der drei Kanoniker De Platea oder auch Van der Straten, gedenkend dem Portar Aegidius, gest. 9. Dezember 1528, dem Kanoniker Arnoldus, gest. 31. März 1541, und Aegidius (Jelis), gest. 2. Januar 1587, ist mit aufwendigem Architekturrahmen augenscheinlich nicht durch Van Tricht gearbeitet. So wird es auch durch Kamphausen und Schirmer Van Tricht abgeschrieben. Sie datieren es in toto um die Jahrhundertmitte.[247] Der

[245] SCHMID, Grabdenkmäler 1995 F.77 S.128 sieht lateinische Inschriften vor allem an den Grabmälern von Geistlichen und insbesondere auf die Stiftskirchen konzentriert angebracht, während Laien zumeist deutsche Inschriften bevorzugten. Doch sind in Xanten auch bei diesen vornehmlich lateinische Inschriften verwandt, zu nennen sind hier beispielsweise die Epitaphien der Gottfrieda Bemmel, gest. 1554, oder des Bürgermeisters Vonhoff, gest. 1588.
[246] Derartige Grabplatten aus Blaustein mit Kapitalis Inschrift sind am Niederrhein verbreitet. Zu verweisen wäre beispielsweise auf die des Drost zu Kranenburg und in der Düffelt, Marschall des Herzogtums Kleve, Herr zu Germenseel, zu Loenen und zu Biesenborg Hermann von Wachtendonk, gest. 1549, oder den Kanoniker Petrus de Bree, gest. 1558, in Kranenburg. Der letztere hat eine gemalte Votivtafel mit der Kreuzigung Christi zu seinem Gedächtnis gestiftet. Vgl. zu diesen mit Inschrift THISSEN, Herren 2001 S.23f., 30f.
[247] KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.82/83 datiert Rahmung und Auferstehungsrelief um 1550, die Inschriftenplatte um 1587 und schreibt das Epitaph einer Hand außerhalb der Werkstatt Van Trichts zu. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.47, S.89, S.233 Kat.Nr.115 datiert die Rahmung um die Jahrhundertmitte, die bildliche Darstellung früher.
Sehr unterschiedlich datiert und zumeist nur am Rande behandelt: LÜTGHEN, Plastik 1917 F.183 S.491 nennt die Auferstehung in der Komposition mit der der Berendonckschen Stiftung übereinstimmend und als Datierung 1528. - KLAPHECK, Kalkar 1930 S.136 datiert einheitlich 1541. - BADER, Vermischtes 1964 S.357 datiert zu Lebzeiten des Letztverstorbenen. Ohne Datierung und Zuschreibung: BEISSEL, Bauführung 1889 S.55f., der nur das Todesdatum 1528 nennt. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.146. – ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.224 Nr.5.
Das Epitaph befindet sich in Joch U2 nahe der Kirche im Ostflügel des Kreuzgangs.

einheitlichen Datierung von Bildfeld und Rahmung ist sicher zu widersprechen, ist die bildliche Darstellung dem Stil und auch der Ornamentik mit Stabwerk und Krabben nach zu urteilen wahrscheinlich um den Todeszeitpunkt von Arnold 1541 zu datieren. Ein Stilvergleich legt nahe, dass es von gleicher Hand wie das Epitaph des Kanonikers Broickhusen, dieser starb am 4. Januar 1539, geschaffen wurde, Abb. 349.[248] Die Epitaphrahmung mit trommelverzierten Säulen und Dreiecksgiebel ist hingegen, das ältere Stück integrierend, mindestens 20 Jahre später geschaffen worden. Eine Datierung über das Todesdatum des Letztverstorbenen ist nicht möglich, da Aegidius der Inschrift nach das Epitaph vor seinem Tod 1587 hat errichten lassen. Dies geht auch aus dem einheitlichen Schriftbild und dem einzigen großen Freiraum für das zudem mit größerem Ziffernabstand eingefügte Todesdatum hervor. Es ist vielmehr dem Aufbau mit die volle Breite überfangendem Giebel über Stützen, der Gestaltung der Inschriftenplatte und auch dem Dekor nach den Epitaphien der frühen 60er Jahre anzuschließen, wie den Epitaphien Steinhuys, gest. 1562, Abb. 353, Buxtart, gest. 1564, Kloken, gest. 1565, oder dem eines Anonymus, gest. 1563.[249]

Ähnlich später anzusetzen sein dürfte das Epitaph der Gottfrieda von Bemmel, Joch U29, das sich problemlos in diese Reihe einfügen lässt. Sie stirbt 1554, doch wird das Epitaph der Inschrift nach posthum von ihrem Mann, dem Klevischen Kanzler Heinrich Olisleger d. J., gestiftet, Abb. 351.[250]

Bis auf die beiden Epitaphien Ghyr sind die Inschriftenepitaphien zumeist kleine Platten, so auch das in U12 befestigte Epitaph des Johannes Noster, der am 29. Januar 1552 stirbt. Das Epitaph ist

---

[248] Diesen Bezug stellte bereits mit dem Todesdatum 1521 LÜTGHEN, Plastik 1917 F.183 S.491 her.

[249] Zu diesen APPEL, Skulptur 1934/1983 S.30f. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.46, 87f., 227f., 231, 235f. Für die Inschriften ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937. Für Abbildungen vgl. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 025 204f., RBA 025 150 und RBA 025 192.
Diese Epitaphien weichen auch in der Bildgestaltung vollkommen von den noch bis zum Schluss bei Van Tricht bestimmenden, in Kastenrahmungen gezeigten Figuren ab, so zeigen sie einen Horror Vacui.
„Der neutrale kastenartige Reliefraum, in den Tricht noch sehr selbständig seine Figuren füllend hinein komponierte, unter Beachtung der Symmetrie, ist einer Reliefauffassung gewichen, die in sachlicher und bildhauerischer Weise bildmäßige Wirkung erstrebte, nicht ohne Kenntnis italienischer Kompositionselemente der Hochrenaissance.“ APPEL, Skulptur 1934/1983 S.32f.
Sie folgen bereits eindeutig oder indirekt den spätestens ab den sechziger Jahren überwiegend verwandten, 1556/57 publizierten Dekorationssystemen für Grabmäler und Epitaphien des Cornelis Floris, die „der Verwendung von renaissancehaften Elementen unter Beibehaltung der gotischen Formenvorstellung ein Ende“ setzen. COUTTS-DOHRENBUSCH, Untersuchungen 1989 S.110 oder auch HUYSMANS / VAN DE VELDE / VAN MULDERS, Floris 1996 mit mehreren Beispielen für Breda.

[250] VON DORTH, Inschriften 1980 S.213, der Teile der Inschriften im 17. Jahrhundert aufnimmt, berichtet noch von einer bei dem Epitaph befindlichen Grabplatte ihres Bruders und Kanonikers an St. Viktor in Xanten, Johannes, der 1561 oder 1562 stirbt (abweichend CLASSEN, Erzbistum 1938 S.148 und WILKES, Topographie 1952 S.38.) und vielleicht auch mit der Stiftung in Zusammenhang steht.
MOERS 1891 S.150 sieht das Epitaph von einem italienischen Künstler oder nach italienischem Vorbild gearbeitet. – KAMPHAUSEN, Plastik S.84 vermutet unmittelbare italienische Einflüsse. - APPEL, Skulptur 1934/1983 S.32 datiert das Epitaph 1554 und sieht es als Werk eines eingewanderten Niederländers. – SCHIRMER, Plastik 1991 S.45f., 87f., Kat.Nr.104 S.226f. datiert 1554 zusammen mit dem Epitaph des Anonymus mit der Darstellung der Auferstehung, das sie in Verwechslung mit dem Epitaph Backer anstelle von 1563 1554 datiert. Das Todesdatum 1563 ist nach ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.32 ebenfalls ungesichert, da es nicht entzifferbar ist. Schirmer sieht sich durch den Vergleich mit einem vermeintlich zweiten in der ersten Hälfte der 50er Jahre zu datierenden Epitaphs zur Datierung nach dem Todesdatum Gottfriedas bemüßigt und sieht über die Niederlande vermittelte italienische Einflüsse aufgenommen.
Das Epitaph wurde nach dem Zweiten Weltkrieg nicht wieder angebracht. Abbildung bei APPEL, Skulptur 1934/1983 Abb.13 oder SCHIRMER, Plastik 1991 Abb.21.
Gottfrieda ist die Tochter des Xantener Richters Gottfried von Bemmel und der Elisabeth von Cleve, die wiederum eine uneheliche Tochter des Herzogs Johann von Kleve ist. Heinrich Olisleger stirbt erst 1575 und wird in der Familiengrablege in der Willibrordikirche in Wesel beigesetzt. Zu den biographischen Daten u.a. AUSST.KAT. WESEL, Theilen 1991 S.385ff.

aufgrund der unterschiedlich stark geneigten Buchstaben von anderer Hand gehauen.[251]
Das Epitaph des Everhardus Maehs, Rektor des Marienaltares und Fabrikmeister, gest. 1558, und seines Amtsvorgängers und Rektor des Antoniusaltares Gerardus ab Haffen, gest. 1535, zeigt die Kreuztragung Christi und im Hintergrund einen volkreichen Kalvarienberg, Abb. 352. Das Relief der Darstellung wird seitlich von Pilastern zwischen Sockel und Gebälk gerahmt. Die eigenständige Inschriftentafel ist ohne Konsolenrahmung untergehängt.[252] Die Pilaster verfügen über Basis und Kapitell in Form von abgetrennten Flächen mit eigener Spiegelverzierung und ermöglichen es, Sockel und Gebälk eindeutig zu benennen. In den doppelgestuften Spiegelflächen der Pilaster werden auch hier stabförmige Kandelaber gezeigt, doch ist der Duktus noch mehr als die ebenfalls im Ganzen abweichende Motivwahl von den Epitaphien Van Trichts unterschieden, obwohl beispielsweise in Profilansicht gezeigte lanzettartige Blätter und kleine Blattmanschetten Verwendung finden. Wie bisher auf den Verkröpfungen, finden sich hier auf den Pilasterbasen und Kapitellen Spiegel, das Gebälk bleibt bis auf eine reiche Profilierung und die Verkröpfung über den Kapitellen ungeschmückt. Anders gestaltet ist der von einem zweiten, zurückliegenden kleineren Dreiecksgiebel überfangene, halbrunde Bogenaufsatz mit gleichmäßiger Muschelfüllung und punzierter, profilierter Rahmung. Seitlich des Aufsatzes sind wappenhaltende Putten über den Verkröpfungen angeordnet.
Die Tiefe des Bildraums wird durch zurückliegende, perspektivisch nach innen verschobene, weitere Pilaster angegeben. Über diesen als Bildraum wird die Decke kassettiert gezeigt. Zwei Szenen werden in einem Bildfeld vereinigt, außerdem knien seitlich im Vordergrund die beiden von den hll. Viktor und Helena empfohlenen Verstorbenen einander gegenüber. Die Kreuztragung findet vor bühnenartigem Hintergrund statt, auf dem auf hohem Podest die Kreuzigung angeordnet ist.
Vergleichen man die Figuren und ihre Gewandung mit den zuvor für Van Tricht genannten Epitaphien, so werden sogleich gravierende Unterschiede deutlich, die eine Zuschreibung an den Künstler ausschließen. Die Faltenangabe wirkt mit flacheren Tälern und weniger prononcierten Schwüngen gegenüber Van Trichts Arbeiten reduziert. Besonders deutlich abweichend ist die Körperlosigkeit und Steifheit der Figuren, vergleicht man beispielsweise die Darstellungen der hll. Helena

[251] Vgl. Abb. im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 025 191.
Es handelt sich um eine kleine, nur mit einem erhabenen Rand umgebene Platte von 45 cm Höhe und 50 cm Breite. Ihre Inschrift lautet: JOANNES tumolo uiator isto / NOSTER contegitur pius sacerdos / Quem charum o(m)nibus abstulere fata / Decursu medio uirentis aeui. / Planxere interitum puer senexq(ue) / Tristem praecipitemq(ue). Tu sepulto / Qui transis requiem precare sanctam / Ob(iit) a(nn)o salut(is) 1552. 29 Jan(uaris). Inschrift ergänzt nach ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.32 Nr.27. Bis auf den in Kapitalis gestalteten Namen und die Buchstaben des Zeilenbeginns ist die Inschrift in rechtsgeneigter, humanistischer Minuskel ausgeführt. Sie ist eingetieft gearbeitet, das N hat eine Größe von 1,5 cm x 2 cm. Die Kürzungen der letzten Zeile sind bis auf anno mit Doppelpunkten, sonst Punkten, angegeben.
[252] AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1857 Bd.1,1 F.15 S.45. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.148. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.102f. m.Abb. - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.29 Nr.18. - BADER, Vermischtes 1964 S.357. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.228f. Kat.Nr.108. - FRIEDRICH, Tradition 2004 S.231.
Das Epitaph ist aus Sandstein gearbeitet und hat eine Höhe von 225 cm und eine Breite des Gebälks von 125 cm. KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.148 berichtet von Spuren alter Polychromierung, während BADER, Vermischtes 1964 S.357 nur noch von einer Fassung ausgeht. Die Inschrift ist in gotischer Minuskel mit schmalen, hohen Buchstaben gebildet und das n hat eine Größe von 3 cm x 1 cm. Inschrift nach ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.29 Nr.18: >Gerardo ab Haffen, rectori altaris divi Antonii, fabricae huius templi praefecto. Vixit annis 73. Decessit nona Maii 1535. Everhardus Maehs, rector altaris Deipare virginis, Executor Testamenti, eidem in officio suffectus B.M. posuit et sibi. Obiit anno 1558, 25 mensis Septembris.< Der Name wird zumeist falsch als Hastea gelesen, so Kamphausen und Clemen, Richtigstellung bei Engelskirchen, fälschlich erneut Schirmer und Friedrich. Der Eintrag der Sterbedaten ist nicht von gleicher Hand.

und Viktor mit denen des Epitaphs Steenhoff. Kamphausen verweist aufgrund der am Niederrhein unüblichen arabesken Kandelaber auf westfälische Arbeiten und nennt zum Vergleich das steinerne Passionsrelief in Cappenberg von gleicher Hand.[253] Der Zuschreibung ist, betrachtet man den Aufbau in zwei Ebenen, der Gestaltung beispielsweise des unter dem Kreuz fallenden Christus und der Gestaltung der Landschaft, uneingeschränkt zuzustimmen.
So hat sich für den Zeitraum, in dem Van Tricht Epitaphien für den Xantener Kreuzgang arbeitete, nur ein Epitaph, das der Fabrikmeister Ab Haffen / Maehs, als gleichzeitig erwiesen. Das Epitaph wurde wahrscheinlich nicht vor Ort geschaffen und ist nicht auf den Anbringungsort angepasst. So ist es größer als die Epitaphien Van Trichts und nimmt ein ganzes Joch ein. In diesem ist es mittig angebracht und stößt bis an den Gewölbescheitel. Die Datierung des Epitaphs ist unsicher. Van Tricht hat in seinen Arbeiten keinen Bezug auf das Epitaph genommen.

V.4.7. Bewertung

Die Epitaphien Van Trichts und alle anderen mit bildlicher Darstellung, die sich im Kreuzgang von St. Viktor befinden, sind bis auf wenige Ausnahmen ähnlich klein dimensioniert,[254] ebenfalls die Arbeiten ab 1560, die nur durch ihre neue, opulentere Rahmenbildung abweichen. So ist davon auszugehen, dass die Konzeption der Epitaphien an ihren Anbringungsort und die Gegebenheiten der Architektur des Kreuzgangs angepasst wurde. Eine größere Dimensionierung wäre für die scheinbar vorgesehene Anbringung von zwei Epitaphien in einem Joch kaum möglich gewesen, zu denen außerdem noch die kleineren Inschriftenepitaphien, die zum Teil auch unter den Gewölbekonsolen Platz finden, hinzugekommen sind. Die Epitaphaufsätze stoßen schon hier an die tief heruntergezogenen Gewölbe.
Beim Vergleich der Epitaphien mit solchen anderer Künstler aus den in Frage kommenden Zentren sollte daher die Dimensionierung und der Bestimmungsort berücksichtigt werden, ist doch auch bezeichnend, dass das einzige Epitaph Van Trichts außerhalb Xantens bereits größer und aufwendiger konzipiert ist.[255]
Tatsächlich sind bereits die als klein anzusprechenden Epitaphien, die für beide Gruppen als Vergleich in Betracht kommen, die Epitaphien des Arnold Haldrenius, gest. 1534, und des Anton Keyfeld,

[253] KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.102f. Zu der Arbeit in Cappenberg vgl. KUNSTDENKMÄLER LÜDINGHAUSEN 1893 S.28 m. Taf.15.
[254] Die Epitaphien Van Trichts sind jeweils innerhalb der beiden Gruppen etwa gleich groß dimensioniert. Die der ersten sind ca. 115 cm hoch und bis zu 86 cm breit, die der zweiten Gruppe 135 cm hoch und 70 cm breit. Das größte Epitaph ist das der Ingen Winckel mit 150 cm x 87 cm.
[255] Zu berücksichtigen ist auch die Auftraggeberschicht, die sich in Xanten aus Kanonikern, Vikaren und Pfarrern zusammensetzt, während das einzige Epitaph außerhalb von Laien gestiftet wurde. TUMMERS, Grafsculptur 1994 S.264 weist darauf hin, dass die Zahl der Kanonikerepitaphien, die den größten Teil der Stiftungen ausgemacht haben, ab dem 1. Viertel des 16. Jahrhunderts in Utrecht, Zutphen und Deventer stark zurückgehen und man im Süden des Landes wie in 's-Hertogenbosch, Breda oder Amsterdam dazu überging, sich auf der Grabplatte darstellen zu lassen.
Für vergleichende Aussagen ist außerdem schwierig, dass sich für den Zeitraum nur an wenigen Orten zusammenhängendere Epitaphreihen erhalten haben, die eine Aussage ermöglichen. So weist auch TUMMERS, ebd. S.264 darauf hin, dass eine Entscheidung, ob sich Werkstätten vor Ort befanden, für Deventer und Zutphen aufgrund zu wenig Materials nicht getroffen werden kann. Außerdem wird der Vergleich durch das Vorkommen von Gemäldeepitaphien beschnitten. So weist COUTTS-DOHRENBUSCH, Untersuchungen 1989 S.11, 71ff. darauf hin, dass Gemäldeepitaphien in Antwerpen und Flandern überhaupt im 16. und 17. Jahrhundert gegenüber plastischen Epitaphien bei weitem in der Überzahl waren.

gest. 1530, beide heute im Chorumgang des Kölner Domes, die sich durch Signatur als Arbeiten der Werkstatt Abel zu erkennen geben, mit 170 cm x 120 cm bzw. 193 cm x 101 cm größer, Abb. 356f.[256] Während in Münster i.W. die Epitaphien der Brabender noch bis ins 2. Viertel des 16. Jahrhunderts mit einfacher profilierter Rahmung ohne Stützen oder Giebel, die rechteckig oder gebogen schließen, klein dimensioniert sind und durchschnittlich 100 cm hoch und 80 cm breit sind, sind die späteren Epitaphien mit Rahmung und Giebel mit 150 cm x 125 cm und größer mächtiger.[257]
Die in Xanten nur in großen zeitlichen Abständen veränderte, kaum variierte Konzeption der Epitaphien lässt auf eine vorherrschende Konvention schließen und bedeutet nicht eine beschränkte Weiterentwicklung des Künstlers. Dies beweist auch die monumentalere Lösung, die Van Tricht für das Epitaph Ros gefunden hat.
Das Epitaph Born, das am Anfang der Epitaphproduktion Van Trichts im Xantener Domkreuzgang steht, und die beiden folgenden Epitaphien Hezeler und Steenhoff stehen in der Entwicklung der Epitaphien am Ort, Abb. 127, 129 und 135. Beim Epitaph Schoen ist die Kleinarchitektur rein auf die Darstellung bezogen und wird nach außen durch ein umlaufendes Profil abgegrenzt, Abb. 347. Beim Epitaph Broickhusen sind die Säulen nach außen getreten und bilden bereits einen ornamentierten Rahmen, der zwar zur Darstellung keine Beziehung aufnimmt, aber durch die selbe Sockelplatte und den zu den Seiten nicht abgeschlossenen Bildraum doch mit ihr verbunden bleibt. Zusätzlich ist die Rahmung, da die Säulen keine tragende Funktion haben und der Bogen einfach zwischen sie gehängt ist, rein dekorativ verstanden, Abb. 349. Bei Van Tricht übernehmen die Säulen tragende Funktion, doch löst er das Problem der Verquickung von Innenraum und Rahmung, das letztlich durch die Übernahme des Systems der Epitaphien mit umlaufendem Rahmen resultiert, nicht. Neu und eine Eigenheit Van Trichts scheint das Überspannen der Stützen mittels eines Volutenbandes zu sein, das auch bei späteren Arbeiten, nicht mehr als äußerer Abschluss, Verwendung findet.[258] So kann es,

[256] Zu den beiden Kölner Epitaphien vgl. KIRGUS, Renaissance 2000 S.247ff. mit älterer Literatur. Das Epitaph des Domkapitulars Haldrenius befand sich ursprünglich an einem Kreuzpfeiler der Nordseite des Hochchores, das des Kanonikers Keyfeld im südlichen Chorumgang neben dem Barbaraaltar.
[257] Münster, St. Mauritz, Epitaph des Kanonikers Berthold Bischopink, gest. 1534, Johann Brabender, um 1534, 118 cm x 78 cm ohne Inschriftenplatte. AUSST.KAT. MÜNSTER, Brabender 2005 Kat.Nr.79 S.252f.
Hildesheim, Epitaph des Arnold Freitag, gest. 1546, wahrscheinlich Johann Brabender und Werkstatt, einfach rechteckige Nische, oberer Rand verloren 80 cm hoch und 71 cm breit zuzüglich Inschriftenplatte von 43,3 cm. AUSST.KAT. MÜNSTER, Brabender 2005 Kat.Nr.89 S.262ff. m.Abb. oder http://www.inschriften.net/hildesheim/inschrift/nr/di058-0354.html#content
Größere Epitaphien (von Domdechanten): Münster, St. Paulus-Dom, Epitaph des Theodor von Schade, gest. 1521, Johann Brabender und Werkstatt, ca.1540/45, Höhe 250 cm x 180 cm. AUSST.KAT. MÜNSTER, Brabender 2005 Kat.Nr.71 S.238. Vgl. hier im Abbildungsteil Abb. 359.
Osnabrück, Stiftskirche, Epitaph des Johann Mellinghaus, gest. 1561, Johann Brabender, um 1560. 296 cm hoch und 168 cm breit. AUSST.KAT. MÜNSTER, Brabender 2005 Kat.Nr.99 S.276 m.Abb. Vgl. hier im Abbildungsteil Abb. 358.
Vergleichbare Epitaphien finden sich in Utrecht nicht, sie zeigen umlaufende Rahmung und in stets halbfiguriger Darstellung den durch einen oder mehrere Patrone empfohlenen Stifter vor Maria mit Kind etc. Sie können daher bei der Betrachtung außen vor bleiben. Beispielsweise genannt sei ein Epitaph des Meisters des Steinernen Frauenkopfes im Centraal Museum, ebd. Dieses Epitaph eines Anonymus, Inv.Nr.1801, ist dreibogig mit überhöhter Mitte, umlaufender Rahmung und zwischen 1510-20 datiert. Es hat eine Größe von 80,5 cm x 73,5 cm ohne Inschriftenplatte. KAT. UTRECHT, Beeldhouwkunst 1997 Kat.Nr.94 S.294 m.Abb. und http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=maria%20lactans#o:342
[258] Zunächst am unteren Rand der Baldachine der Retabel in Kalkar, bei späteren Arbeiten ist beispielsweise auf die Reliefplatten des Kamins auf Schloss Boetzelaer zu verweisen. SCHIRMER, Plastik 1991 S.44 urteilt sie würden den „souveränen Umgang sowie die selbständige Verarbeitung des neuen, antikisierenden Formenvokabulars“ vermissen lassen und seien abhängig von zeitgenössische Titelblättern. Sie verweist hier allgemein auf Titelblätter bei LUTHER, Titeleinfassungen 1973. Doch finden sich hier finden sich keine wirklichen Vorbilder.

findet es sich auch bei Giebelarchitekturen der Zeit, durchaus als Architekturglied angesehen werden. In allen drei Arbeiten tritt ein die Kapitelle miteinander verbindendes Element auf[259], das als Vorläufer des Gebälks oder eines Architravs gesehen werden kann. Interessanterweise findet sich genau ebensolches beim Epitaph Haldrenius in Köln, Abb. 356, das über diesem Element ebenso eine Muschelnische zeigt, wie dies bei den Epitaphien Van Trichts der Fall ist, nur dass die Muschel durch die andersartige Bildung des Reliefs darunter nicht als Teil der Nischenrahmung sondern nur als Füllung des überspannenden Giebels gesehen werden kann. Nur wenig später ist das verbindende Profil dann beim Epitaph Keyfeld, nur wenig stärker ausgebildet, als Gebälk anzusprechen, Abb. 357, und schafft damit den Schritt von der Rahmung zur Rahmenarchitektur.

Die Problematik stellt sich nicht bei den Epitaphien, bei denen der auf Pfeilern ruhender Bogen in die Platte eingeschrieben ist, wie bei dem Epitaph Honselaer in Asperden, Abb. 355.[260]

Die zweite Gruppe der Epitaphien mit Leistenrahmung zwischen Sockel und Gebälk findet vielerlei Entsprechung. Die heute durch den Verlust der flankierenden Aufsätze und Bekrönung zu klein dimensioniert wirkenden Dreiecksaufsätze mit eingeschwungenen Schenkeln bleiben jedoch eigentümlich.[261] Der Aufsatz von bekrönenden Figuren findet sich in Köln, beispielsweise bei dem bereits genannten Epitaph Haldrenius, Abb. 356, aber auch in Breda mit dem Epitaph für Joris Froenhuizen.[262] Bei beiden sind die seitlichen Rahmenleisten durch eine ausgeschiedene Basis und Kapitell als vollwertige Stützen ausgebildet. Näherstehend sind hier die Lösungen der Brabender Werkstatt aus Münster. Hier werden ebenfalls kandelaberverzierte Rahmenleisten verwandt, die den Van Trichtschen Lösungen entsprechend, einmal ohne, einmal mit Kapitell und Basis andeutende Abtren-nungen arbeiten. So finden sich in Münster zwei Reliefs mit den Darstellungen des Opfers Isaaks und der Erhöhung der Ehernen Schlange, die eine einfache Rahmenleiste ausbilden, während sich bei den

[259] Beim Epitaph Born ist es der Kreuzbalken, im Epitaph Hezeler der Architrav der Hintergrundarchitektur und im Epitaph Steenhoff tritt es ganz in den Hintergrund zurück und erscheint über der Lehne des gleichausgerichteten Thrones.

[260] Asperden, St. Vincentius, Epitaph der Beatrix von Honselaer, gest. 1536, Äbtissin des Kloster in Graefenthal, ehemals Douwerman Umkreis und den Epitaphien im Xantener Domkreuzgang nahestehend, 1525/1530 datiert – HILGER, Kleve 1, 1964 S.32. – KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.300. – SCHIRMER, Plastik 1991 S.89f. Durch ROMMÉ, Douwerman 1997 Kat.Nr.4 S.326 als niederrheinisch, um 1530, angesehen. Bei einer hypothetischen, da kontextlosen, Datierung und einer am Niederrhein singulären Epitaphform und eingetieft geschnittenen Ornamentik kann nicht von einer Vorbildfunktion ausgegangen werden. Vielmehr dürfte es sich um einen ‚Import' handeln, wie beispielsweise ein Retabel in Cappenberg, das Jan Baegert zugeschrieben wird, mit ähnlich aufgesetztem, überstehenden Abschluss nahe legt. Zu Cappenberg konnten bereits Verbindungen beim Epitaph Maehs / Ab Haffen im Xantener Kreuzgang gezogen werden, vgl. F.252f. Vgl. zu diesem KUNSTDENKMÄLER LÜDINGHAUSEN 1893 S.28 m.Abb. und Abb. im Bildarchiv Foto Marburg, 923.947.
Oder auch mit gleichem Aufbau nur mit Balustersäulchen und ohne die bekrönende Zierleiste: Utrecht, Museum Catharijnenconvent, Epitaph mit Darstellung der Kreuzigung, Johann Brabender, um 1540/50, Sandstein 66,5 cm x 59 cm, Inv.Nr.ABMbs600. SCHOLTEN, Kruiswegstaties 1994 S.228ff, Abb.19. - KAT. UTRECHT, Hout- en Steensculptuur 2004 S.367f. m.Abb. - https://www.catharijneconvent.nl/adlib/41350/?q=brabender

[261] Der Hinweis von SCHIRMER, Plastik 1991 S.45 auf ein Titelblatt des Ambrosius Holbein von 1518 ist denkbar, aber sicher von allgemeiner Natur, sind doch Ornamentik und Spiegelverzierung von abweichender Natur. Abbildung bei WARNCKE, Groteske 1979 Bd.2 Nr.37.

[262] Es befindet sich in der Grote Kerk in Breda. Vgl. Beerman, Beeldengids 1994 M01e S.247 m.Abb.
Vgl. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Breda-Liebfrauenkirche58525.jpg
Mit Laubwerk und Putten besetzt ist auch die Außenkante des großen, hochrechteckigen, rundschließenden Epitaphs mit auf den Pilastern ruhender ornamentierter Rahmenleiste des Hans Scherrer Britzhemius im Kölner Dom, das von der Werkstatt Abel um 1540 geschaffen wurde. KIRGUS, Renaissance 2000 Kat.Nr. AS 8 S.205f. m.Abb. oder http://koelner-dom.de/index.php?id=16631.

Epitaphien Schade in Münster und Mellinghaus in Osnabrück Kapitell und Basis versinnbildlichend abgetrennte Kompartimente mit eigener Spiegelverzierung Verwendung finden, Abb. 358f.[263]
Dass die Rahmenleisten durchaus nicht auf Unverständnis seitens des Bildhauers gewertet werden darf, ist durch die ordentliche Lösung beim Epitaph Ros zu erkennen, Abb. 263. Die Fassung der Darstellung in einem ausgewiesenen Kastenraum bleibt durchweg auch bei den Epitaphien der Brabender Werkstatt bezeichnend, so ist nur auf die späte Arbeit des Epitaphs Mellinghaus hinzuweisen.
Die Gestaltung des Rahmens des Epitaph Ros findet wenig Entsprechung. Das Epitaph des Anton Keyfeld, gest. 1539, im Kölner Dom zeigt zwar ebenfalls skulptierten Säulen, doch ist der gesamte Aufbau und die Proportionierung abweichend, Abb. 357. Die Brabender Werkstatt nutzt die Form der Epitaphrahmung nicht, erst der Epitaphretabel des Bernhard von Münster von Hans Reining, um 1558, im Dom zu Münster zeigt eine vergleichbare Lösung mit den an der Basis eingeschnürten Säulen, doch ist die Lösung deutlich plastischer, und die Säulen verfügen über zusätzliche Sockel.[264]
Zusätzlich verwandt über die Gestaltung der Kapitelle ist die jedoch mit 320 cm x 194 cm Größe monumentale epitaphähnliche Rahmung der Wappentafel Philips des Guten in der Grote Kerk in Den Haag, die um 1545 datiert, jedoch in Eiche ausgeführt ist, Abb. 360.[265]
Die Wahl der Darstellung passt sich in die Epitaphien der Zeit ein, wird auch beispielsweise entgegen Arbeiten aus Münster auf die dort fast immer vorhandene Präsentation der Wappen und die Stifter empfehlenden Patrone verzichtet. In Utrecht und in Münster kommen die Kreuzigung und die Sacra Conversatione, die in Utrechter Epitaphien als Halbfigurenkomposition verbreitet ist, Darstellung. Zusehends kommt es zu szenisch biblischen Darstellungen in mehr oder minder hohem Relief, wie beispielsweise beim Epitaph Bischopinck mit der Darstellung der Ecce homo[266] oder dem Epitaph Mellinghaus in Osnabrück mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts, Abb. 358. Sie können gleichzeitig Vergleichsbeispiele sein für die Verwendung von Podesten zur Strukturierung der Darstellung und zur Verarbeitung von Stichvorlagen.

V.5. Zeitstil, Beeinflussung und Vorlagen

Die bereits in den frühesten bekannten Arbeiten Arnt van Trichts festgestellte neue Formensprache lässt daran denken, dass Van Tricht fertig ausgebildet und mit einem etablierten Formenvokabular aus Antwerpen an den Niederrhein kam. Dafür spricht, dass die in der näheren Umgebung von Kalkar, Kleve und Xanten beheimatete Bildschnitzkunst bis in die frühen 30er Jahren des 16. Jahrhunderts

[263] Münster, Westfälisches Landesmuseum, Altarreliefs mit Isaakopfer und Aufrichtung der Ehernen Schlange, Johann Brabender, um 1545/50, Sandstein, farbige Fassung, Inv.Nr. D-1046 LM bzw. D-1047 LM. AUSST.KAT. MÜNSTER, Brabender 2005 Kat.Nr.93 S.268 m.Abb. Für die Epitaphien vgl. unter Fußnote 257. Eine ähnliche Rahmenleiste findet sich auch am Erker von Burgsteinfurt, der auch die für Van Tricht nachweisbaren applizierten Rosettensteine zeigt, vgl. Bildarchiv Foto Marburg, KBB 9.345f. oder fmd447366.
[264] Vgl. Abbildung in Bildarchiv Foto Marburg, B 4.765/9.
[265] Zum Retabel in Münster vergleiche HEISE, Lettner 1998 m.Abb. AUSST. KAT. UTRECHT, Maria van Hongarije 1993 Kat.Nr.179 S.242 m.Abb.
[266] Zum Epitaph vgl. AUSST.KAT. MÜNSTER, Brabender S.253 m.Abb.

eine spätgotische Formensprache zeigt.[267] Von der kleinen Zahl in der Nähe befindlichen Werken mit Renaissanceornamentik sind nur wenige in die 30er Jahre des 16. Jahrhunderts zu datieren.
In Kalkar ist vor dem Dreifaltigkeitsretabel Van Trichts bisher keine überlieferte andere Arbeit in der neuen Formensprache nachweisbar.
In St. Viktor in Xanten findet sich das einzige und zudem datierte neue Vokabular am Hochaltarretabel. Die dortigen Arbeiten an der Verblendung des Kastens und die Gefachrahmung wurden urkundlich bezeugt durch einen ortsfremden Bildschnitzer, den in Köln ansässigen Wilhelm van Roermond, 1533-36 ausgeführt, Abb. 326ff.[268] In den Gefachen sind gestapelte Balustersäulen mit Blattmanschette aufgestellt, dazwischen sind Blattmasken eingehängt. Die Verkleidung des Kastens ist mit Pilastern mit verzierten Spiegeln und kubischen Kapitellen gestaltet. Der eingeschriebene Kandelaber wirkt flächig, da er die gleiche Höhe wie die Rahmenflächen zeigt. Seine Binnengliederung ist in die Oberfläche geritzt und die geschnittene Kontur hebt sich wie ein dichtes Gitter vor verschattetem Hintergrund ab.[269]
An das Hochaltarretabel ist das ähnlich datierte Relief in Asperden, das wahrscheinlich der Äbtissin Beatrix von Honselaer (gest. 1536) gedenken soll, anzuschließen, Abb. 355. Es zeigt eine dem Xantener Hochaltarretabel verwandte Bearbeitungsform. Der in die Spiegelflächen des Pilasters eingeschriebene, in der Oberfläche flache und in Details eingeritzte Kandelaber zeigt auch hier die gleiche Höhe der Oberfläche mit dem Rahmen und eine Formulierung vor verschattetem Grund. Die deutliche Abhängigkeit der beiden zeigt sich auch in der ähnlich kubischen Kapitellgestaltung.[270] Die beiden Arbeiten zeigen keine Übereinkunft mit den Arbeiten Van Trichts in Hanselaer oder am Dreifaltigkeitsretabel, Abb. 43ff. und 13ff. Die Anlage des Ornaments in den Pfeilerspiegeln geht wenn überhaupt in die Richtung des Johannesretabels, das sich jedoch in der Plastizität und Verteilung der Einzelformen in der Fläche deutlich unterscheidet und dessen Kandelaber aus Blattformen zusammengesetzt ist, Abb. 17. Eine initiale Beeinflussung Van Trichts durch die Ornamentik des Xantener Hochaltarretabels und des von ihm abhängigen Reliefs in Asperden erscheint nicht sinnvoll.

---

[267] Als Beispiele lassen sich das 1521 vollendete Siebenschmerzenretabel in Kalkar, das in den 20er Jahren gearbeitete und 1531 vollendete Matthiasretabel in Xanten, die von diesem abhängige Schreinarchitektur des Hochaltarretabel in Hanselaer oder die ersten Werkstücke des Xantener Marienretabels anführen.

[268] KIRGUS, Renaissance 2000 S.34. Vgl. für ein Detail der Ornamentik auch beispielsweise die Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 007 603. Vielleicht wurde Van Roermond durch den ebenfalls in Köln ansässigen Maler Bartholomäus Bruyn d. Ä. vermittelt oder eingestellt. Möglicherweise ist Bruyn der Entwurf des im Aufbau ungewöhnlichen Retabels zuzuschreiben. Die Büsten und Skulpturen scheinen durch Stiftungen finanziert worden zu sein und wurden durch den Kalkarer Künstler Henrik van Holt gearbeitet.
Eine Abhängigkeit zum in Mecheln gearbeiteten Lettner in St. Maria im Kapitol, der 1525 aufgestellt wurde, liegt beim Hochaltarretabel von Xanten, nicht aber bei den Arbeiten Van Trichts, vor. Zu diesem vgl. KIRGUS, Renaissance 2000 S.236f. m. Abb.

[269] Unter den Epitaphien finden sich ebenfalls keine so früh zu datierenden Stücke, vgl. Kap. V.4.5. Durch die lange andauernden Bauarbeiten am Kreuzgang wurden zeitweise keine Epitaphien errichtet. Es wurden nur wenige in den neuen Kreuzgang übertragen. Das einzige Epitaph, das vor den Van Trichtschen Arbeiten keine gotischen Formen zeigt, ist das Epitaph des 1539 verstorbenen Kanonikers Heinrich Broickhusen, gest. 1539, Abb. 349. Es zeigt aufeinander gestellte Baluster mit Blattbesatz und zwischengeschalteten Wirteln, die einen Bogen aus zwei blattbesetzten Delphinen zwischen sich aufnehmen. Ein Motiv, das an die Gefachrahmung des Hochaltarretabels erinnert.

[270] U.a. JANSSEN/GROTE, Geschichte 2001 S.174 m. Abb.108. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 33 316. Vielleicht besteht die Beziehung der Werke darin, dass das Relief von Henrik van Holt nach seinen Eindrücken am Hochaltarretabel in Xanten gearbeitet wurde.

In Kleve befindet sich heute an geschnitzter Renaissanceornamentik einzig ein Retabel in der ehemaligen Stiftkirche, das als Antwerpener Arbeit gilt, Abb. 331f. Es ist als Kreuzaltar bekannt und war ursprünglich im nördlichen Nebenchor aufgestellt. Das Retabel, das die Passion Christi zum Thema hat, wird aufgrund seiner Ornamentik 1530-40 datiert.[271] In seinen Einzelformen zeigt es eine enge Übereinstimmung mit der Ornamentik der Arbeiten Van Trichts am Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar. Zu benennen sind die Muschelfüllungen in den Gefachen, aber vor allem die Kandelaber mit unterschiedlich geformten geometrischen Abschnitten, solche mit Buckelformen und geschnittenen Lochmustern, mit Kompartimenten mit Putten- bzw. Kinderreigen oder Stierköpfen, Abb. 1ff. Verwandt ist auch das Auftreten von frei hängenden Troddeln und frei stehenden ösenförmigen Elementen, sowie von Festons. Diese finden sich auch am Abschluss der Gefache, wo auch Medaillons und Delphinemotive auftreten. Grundsätzlich ist dort auch das geschichtete Auftreten von durchbrochen gear-beiteten Ornamenten vergleichbar. Am Passionsretabel fehlen die die beiden frühen Retabel Van Trichts prägenden Akanthusranken und Fruchtmotive. Eine Vorbildhaftigkeit des Klever Retabels ist möglich, doch liegt ohne eine frühe Datierung der Arbeit keine Argumentationsgrundlage vor. Es ist eher von einer sehr verwandten Schulung der Künstler auszugehen.
Außerhalb der Bildschnitzkunst ist das Auftreten des neuen Formenschatzes in der näheren Region ebenso schwer zu greifen. Die erhaltenen Gemälde und Glasfenster zeigen keine sicher und früh datierbare Renaissanceornamentik.[272]
Während sich bei den Ornamenten bisher keine Übereinstimmung mit bereits etabliertem Formengut ergab, passt sich Van Tricht in einigen seiner Arbeiten den örtlichen Traditionen an. Eine Anlehnung an ältere Vorbilder kann hier auch durch den Auftraggeber gewünscht worden sein, die Ausführung erfolgte aber stets in eigner Formensprache. Neben der Fortführung des am Niederrhein gebräuchlichen Retabelschemas zeigen vor allem die Skulpturen das Aufgreifen von bestehenden Konventionen. Als Beispiele sind die Kreuzigungsgruppe in Warbeyen, Abb. 78, die dortigen Leuchterengel, Abb. 76f., oder auch spät im Werk Van Trichts die Kapitelle der Hll. Drei Könige an den Pfeilern im Langhaus von St. Viktor in Xanten, Abb. 244ff., zu nennen. Bei diesen ist die Anlehnung an die älteren benachbarten Pfeilerfiguren besonders gut nachvollziehbar, Abb. 256f. Die Umsetzung einer

[271] Vgl. Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 008 491 und RBA 008 547 vor dem Krieg, sowie C 435.765, C 439.721f. nach der Wiederherstellung.
Das im Krieg stark beschädigte Retabel wurde vor dem Krieg mit einer Vergoldung, neuen Flügeln und einer neuen Predella ausgestattet, HILGER, Kleve 4, 1967 S.57f. mit Abb. 123ff. mit Auflistung der ergänzten Partien. So sind besonders für die Beurteilung einschränkend die beiden großen, die drei Achsen gliedernden Balustersäulen erneuert. Die Konsolen als Aufsatz des Retabels sind verloren.

[272] In der Sakristei in Xanten wurden Glasgemälde ausgeführt, deren Aussagekraft leider durch viele Ergänzungen verunklärt ist. Die Ornamente sind nicht stringent in neuen Formen gegeben. Noch 1535 ist die gotische Formensprache bei einem durch zwei Kanoniker der Familie Platea gestifteten Glasfenster gewählt. Hingegen zeigt ein Fenster mit einem kleinen Kalvarienberg mit Stifter rahmende Kandelabersäulen. Diese ähneln denen des Dreifaltigkeitsretabels. Da jedoch die Darstellung der Figuren sehr konventionell ist, ist hier wahrscheinlich die Formgebung eher vom Retabel übernommen als umgekehrt. Auch ist die Datierung, die von Oidtmann mit dem Fehlen von Eisenrot und der Fertigstellung der Sakristei 1522 begründet in die 20er oder 30er Jahre vorgeschlagen wird, eher vage. Vgl. OIDTMANN, Glasmalereien 1929 S.372, Abb.547/548 und S.370, Abb.544.
In der ehem. Stiftskirche in Kleve ist das auch als initiale Vermittlung nicht in Frage kommende Fragment eines Memorienretabels für Herzog Johann III, der 1539 verstarb, und seine Ehefrau, gest. 1543, erhalten geblieben. Doch sind auch hier keine Übereinkünfte feststellbar. Vgl. AUSST.KAT. DÜSSELDORF/KLEVE, Land 1984 S.192f. Taf.VIII.

älteren Bildfindung ist bei der heute in Büderich befindliche Gruppe der Anbetung des Kindes durch die Hll. Drei Könige und der gleichen Szene des Hochaltarretabels in Kleve sichtbar, Abb. 140.[273] Eine ältere Bildfindung wird in eine neue Formensprache umgesetzt, eine darüber hinausgehende, fast nachbildende Formung nach einem anderen Kunstwerk, wie sie sich bei Henrik van Holt findet, lässt sich für Van Tricht nicht festmachen.[274]

Der Kontakt mit dem vor Ort arbeitenden Maler, dem in Köln ansässigen Bartholomäus Bruyn d. Ä., der in der 1. Hälfte der 30er Jahre am Hochaltarretabel in Xanten arbeitet und Porträts in der Region schuf, bot eine Möglichkeit des künstlerischen Austauschs.[275] Eine Beziehung der beiden Künstler ergibt sich möglicherweise im Bildzitat der Krönung Mariens im Auszug des Hanselaerer Hochaltars, das auf ein Gemälde Bruyns zurückzugreifen scheint, Abb. 53f. Auch lassen die zahlreichen von Bruyn geschaffenen Porträts von Bürgern der Xantener Umgebung eine ähnliche Tracht erkennen. Bruyn selbst pflegte nachweislich Kontakt nach Antwerpen zu seinem Malerkollegen Joos van der Beke genannt van Cleve[276], der seinerseits die Verbindung an den Niederrhein, seiner alten Heimat, pflegte. Der ebenfalls zu Lebzeiten sehr erfolgreicher Maler, ist, wie Bruyn, aus der Werkstatt Jan Joests (von Kalkar) hervorgegangen. Beide arbeiteten u.a. am Hochaltarretabel in St. Nicolai in Kalkar zusammen, bevor Van Cleve 1511 an die Schelde ging und dort Freimeister der Lukasgilde wurde. Über diese Beziehung der Künstler nach Kalkar und Xanten könnte, rein hypothetisch, auch die Vermittlung Van Trichts an den Niederrhein geschehen sein. Einen künstlerischen Austausch legt die manierierte, ausgreifende Haltung der Figuren in beiden Werken nahe, wie sie sich beispielsweise in den Assistenzfiguren Maria und Johannes zeigt.

In der Arbeitszeit Van Trichts war die Drucktechnik und die schnelle, überregionale Verbreitung der Erzeugnisse, wie z.B. Einzelblätter und illustrierte Bücher, bereits voll etabliert. Es ist nicht belegt, ob der Künstler selbst über Werke anderer Künstler verfügte oder ob er anderweitigen Zugang zu solchen, beispielsweise bei befreundeten Malern, dem Adel oder gar am Klever Hof, hatte, um von dort Anregungen in einem Musterbuch aufzunehmen. Die Entwicklung der gedruckten Musterbücher und Vorlageblätter, wie sie von Heinrich Voghtherr u.a. erarbeitet wurden, stehen erst ab kurz vor Beginn der 40er Jahre zur Verfügung und können zumindest für die frühen Arbeiten Van Trichts sicher nicht bemüht werden. Die Kandelabersäulen des Dreifaltigkeitsretabel finden sich in der niederländischen Kunst vielfach sowohl in der druckgraphischen als auch in der Bildschnitzkunst umgesetzt.[277] Im Vergleich mit beispielsweise Arbeiten des Dirk Jacobsz Vellert, Jan Gossaert, Daniel Hopfer oder Vorlagen in Vogtherrs Kunstbüchlein, das auch erst 1537 erscheint, sind Beispiele Antwerpener

[273] Das hier nicht ein Stich das gemeinsame Vorbild gab, ist durch den gleichsam separat gebildeten Sockel beider Figuren wahrscheinlich, vgl. Kap. XII.24.
[274] Verwiesen sei beispielsweise auf die kleine Figur einer Heiligen am Pfosten des Marienretabels in Xanten, die sehr enge Parallelen zur Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar aufweist, jedoch aufgrund der Physiognomie eindeutig der Hand Van Holts zuzuschreiben ist, vgl. Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 078 50.
[275] WESTHOFF-KRUMMACHER, Bruyn 1965 S.49.
[276] EBd., Bruyn 1965 S.81 bemerkt enge Verbindungen in den Porträts der beiden Künstler bis zum Ende der 30er Jahre. Dies deckt sich zudem mit der Zeit, zu der Bruyn in Xanten arbeitete.
[277] Zu verweisen ist auf das sehr ähnliche Vokabular bei den aber erst sicher 1536 datierten Kandelabersäulchen aus Delft, die als Fensterpfeiler Verwendung fanden. BEELDENGIDS 1994 S.195 m. Abb.

Retabel wie das oben beschriebene Kreuzretabel in Kleve oder das Annenretabel in Zoutleeuw greifbarer, Abb. 331 und 335.[278] In der Druckgraphik besser zu fassen sind die in abgeschnürte, balusterförmige Segmente unterteilten und mit Blattmanschetten belegten Voluten, die an den Baldachinen der Gefache in Hanselaer und des Dreifaltigkeitsretabels zu finden sind. Sie finden ihre Entsprechung am besten in den ‚dickfleischig' gestalteten Ranken Heinrich Aldegrevers, dessen Stiche um 1528/30 entstanden sind.[279] In dessen Werk finden sich gleichzeitig auch Parallelen zu der filigran aufgebauten Ornamentik des späteren Johannesretabels und der Epitaphien, Abb. 361ff.

An den Arbeiten Van Trichts treten zu Beginn der 50er Jahre anstelle des Blattwerks zunehmend Groteskenmasken, stehende Volutenbänder und Hermen auf, Abb. 289. An den Bauten für die Brüder Van Rossem in Arnheim und Zaltbommel kommt es zu einer Verwendung von Bandwerk und in diesem gefangene Satyren, Abb. 180ff. und 194. Unter anderem mit den Arbeiten auf Schloss Wissen und dem Epitaph Ruter 1556 werden tabulae ansatae mit aufgebogenen Kanten im Stil von Beschlagwerk fassbar, die mit Ösen und durchgesteckten Fruchtgehängen an Seilen geschmückt sind, Abb. 216 und 296. Diese Ornamente finden ihre Entsprechung in der zeitgenössischen Entwicklung und den Werken von Cornelis Bos und Cornelis Floris. Eine direkte Übernahme lässt sich jedoch nicht festmachen.[280] Eine Abhängigkeit von den Arbeiten des nach Utrecht zugewanderten Künstlers Colijn de Nole und dem Kamin in Kampen, sowie den Werken des Stadtbaumeister Wilhelm van Noort, der neben dem verlorenen Rathausneubau in Utrecht auch für mehrere Kaminfriese als Autor genannt werden kann, lässt sich nicht feststellen.[281]

Für die szenischen Darstellungen lassen sich teilweise Stichvorlagen festmachen, die wiederum dem Zeitgeschmack beispielsweise im Bekleidungsstil angepasst werden. Die Gründe für die Übernahme einer vorhanden Bildfindung sind nicht im Unvermögen zu suchen, sondern dürften wie bei vielen anderen Künstlern vielfältig sein. So ist durch das Entfallen eines neuen Entwurfs eine Kostenreduktion zu erreichen und ein gut lesbarer Entwurf mit einem hohen Wiedererkennungswert wurde von der Kundschaft geschätzt. Die Vorlage kann dabei vom Künstler vorgeschlagen oder auf Wunsch des Auftraggebers übernommen worden zu sein. Die Häufung der Übernahmen aus dem Kreis Dürers mit Martin Schongauer und Hans Sebald Beham lassen jedoch eher auf ein Interesse des Künstlers an deren Arbeiten schließen.[282] Übernahmen in der Komposition finden sich mehrfach ins Flachrelief in den Epitaphien umgesetzt, Abb. 258ff. und 278ff. Ebenso im Flachrelief gearbeitete Kaminstürze, wie auf Burg Boetzelaer, zeigen die Verwendung druckgraphischer Vorlagen, Abb. 225ff. Die Übernahme

[278] Für Dirk Jacobsz Vellert vergleiche beispielsweise ‚Die Vision des hl. Bernhard', Kupferstich von 1524. In: HOLLSTEIN, Vol. XXXIII, 1989 S.194. Für die Säulen bei Vogtherr die Abbildung in: FORSSMANN, Säule 1956 Abb. 4.
[279] FRITZ, Aldegrever 1959 Nr.30-35 S.43.
[280] Für Bandwerk vgl. beispielsweise die Groteske des Cornelis Bos von 1552 in: FORSSMANN, Säule 1956 Abb.22.
[281] C. de Nole: Jan Klinckhaert in: KAT. UTRECHT, Beeldhouwkunst 1997 S.141f., sowie ebd. Kat.Nr.272ff. CASTEELS, Beeldhouwers 1961 S.69-85 m.Abb.5-10. oder unter:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interieur_van_de_Schepenzaal,_schouw_uit_1543-1545,_door_Colijn_de_Nole_-_Kampen_-_20121798_-_RCE.jpg
W. van Noort: KAT. UTRECHT, Beeldhouwkunst 1997 Kat.Nr.275 S.493f. m. Abb. S. 14. Vgl. auch eine Abbildung unter:
http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=van+noort&img_only=1#o:251.
[282] Im Werk Van Trichts ließen sich keine Übereinstimmungen mit den Illustrationen aus den ab 1522 veröffentlichten Ausgaben der Lutherbibel feststellen. Vgl. für die Abbildungen u.a. SCHMIDT, Illustration 1977.

von Kompositionen findet sich auch für rundplastisch gearbeitete Stücke wie die Marienkrönung im Auszug des Johannesretabels, Abb. 26f., oder, hier neu zugewiesen, die Evangelistenfiguren der Nicolaikirche in Kalkar, die auf Vorlagen Hans Sebald Behams zurückgehen, Abb. 142ff.[283]

V.6. Fassung im Werk Arnt van Trichts

Die Arbeiten Arnt van Trichts scheinen in weiten Teilen farbig gefasst gewesen zu sein. Leider ist der Befund durch die Überarbeitung der Oberflächen im 19. und frühen 20. Jahrhundert häufig verunklärt.[284] Es ist ohne die Befundanalyse mit bloßem Auge kaum zu entscheiden, ob es sich um die Reste der ursprünglichen oder in späteren Jahrhunderten aufgebrachten Farbfassungen handelt. Festzustellen ist stets nur das Vorhandensein oder das Fehlen einer Polychromierung.
Grundsätzlich aber wurden die Oberflächen der Skulpturen durch den Schnitzer so angelegt, dass sie bis zur Fassung, die mehrere Jahre oder gar Jahrzehnte nach der Aufstellung der Schnitzwerke ausgeführt werden konnte, Bestand hatten. Wie aufgezeigt sind viele der sehr komplizierten Faltensysteme, Stoffumschläge und Stoffraffungen im Werk Van Trichts durch das Fehlen einer gliedernden Oberflächengestaltung schwierig zu durchschauen. Sind hingegen die Stoffe auf Innen- und Außenseite unterschiedlich farbig gefasst und die Kleidungsstücke andersfarbig, erklärt sich der Aufbau auf einen Blick, Abb. 44.
Neben einer gliedernden Oberflächengestaltung wird auch die Qualität des verwendeten Holzes als Charakteristikum für eine holzsichtige Konzeption angesehen. Van Tricht hat bei zahlreichen Holzskulpturen, auch solchen, die heute holzsichtig erscheinen, Holz minderer Qualität mit Ästen und Wirbeln an einsichtigen Stellen der Figuren verwandt.[285]
Zahlreiche Holzbildwerke des Künstlers weisen noch heute eine Fassung oder Fassungsreste auf, doch ist besonders auf die hl. Barbara in Hanselaer hinzuweisen. Sie zeigt große Reste ihrer ursprünglichen Farbigkeit, Abb. 44f.[286] Als herausragendes Zeugnis kann auch die Reliquienbüste im Märtyrerretabel in St. Viktor in Xanten gelten, Abb. 40.[287]

---

[283] Möglicherweise gehen auch die Szenen von Jakobs Traum und des Abrahams Opfers in der Predella des Johannesretabels in Kalkar auf Stichvorlagen zurück, vgl. Kap. XII.15.
[284] „Schließlich hat Ferdinand Langenberg um 1900 alle geschnitzten Teile in seiner Gocher Bildhauerwerkstatt versammelt, mit Ausnahme des farbig gefassten Georgs-Retabels. Nach einer ‚systematischen Reinigung' erhielten die Bildwerke von ihm den seinerzeit obligatorischen dunkelbraunen Überzug, was Anlaß für neuerliche Maßnahmen ab 1955 gab und wieder zur kompletten Entfernung der im Zuge der fatalen gründlichen ‚Reinigung' aufgebrachten Überzüge führte." SCHULZE-SENGER, Altarausstattung 1992 S.34, 36.
[285] Die beiden Evangelistenfiguren in Kalkar weisen eine schlechte Holzqualität auf. Die starke Rissbildung sowie der Auftrag einer vereinheitlichenden Beize sprechen für eine ehemals vorhandene Fassung, vgl. Kap. XII.26 im Werkverzeichnis. Als Beispiel sei auch auf den Ast auf dem Hals Johannes des Täufers im Dreifaltigkeitsretabel oder die schlechte Holzqualität der Heiligen im Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen verwiesen, Unterpunkt Skulptur Kap. XII.6 und XII.36.
[286] Die Reste des Retabels befinden sich heute in sekundärer Anbringung im Seitenretabel der Kirche. Während die Teile des Baldachins abgelaugt sind, weisen die Gewölbe zahlreiche Reste einer bunten Fassung auf. Die diesem Retabel zuzuordnenden Apostel, heute im Hochaltarretabel aufgestellt, sind abgelaugt. Der Befund bei der der Gruppe ebenfalls zugehörigen Krönung Mariens und der Kreuzigungsgruppe, heute im Gesprenge des Hochaltarretabels, sind durch eine neuzeitliche Überfassung verunklärt. Vgl. ausführlich im Kap. XII.3.1.
[287] Die Fassung vermittelt heute einen falschen Eindruck, da es sich um Reste einer heute anders wirkenden Gold- und Silberfassung handelt. Sie sollte den Eindruck der Aufstellung einer Reliquienbüste vermitteln, vgl. Kap. XII.2. Diese Fassung findet auch bei den Büsten des Henrik van Holt für den Hochaltar in Xanten Anwendung, die durch den Kalkarer Maler Arnold Duerkoep in den 30er und 40er Jahren ausgeführt wurden, aber heute ebenfalls ersetzt ist. Vgl. PREISING, Hochaltarretabel 1996 S.67-78.

Beide Retabel in Kalkar, das Dreifaltigkeits- und Johannesretabel, wurden in der Forschung stets als ungefasst und holzsichtig angesehen, einzig gefärbte Augensterne und Lippen wurden genannt. Nun stellt sich die Frage, ob dies den originalen Befund zeigt oder ob die Retabel und ihre Figuren zumindest in weiten Teilen gefasst gewesen sind.

Geht man vom Befund des Retabels in Hanselaer und den polychromierten Skulpturen Van Trichts aus und blickt auf die etwas früher und gleichzeitig entstandenen Retabel der Umgebung wie das Antonius-, das Matthias-, das Märtyrer- oder das Hochaltarretabel in Xanten oder das sog. Kreuzretabel in Kleve, so finden sich zahlreiche in Gänze gefasste Retabel, Abb. 325ff. und 331. Einzig in Kalkar finden sich heute ungefasste Bildwerke, so das Hochaltarretabel, das Marienretabel des Ludwig Jupan und das Sieben-Schmerzen-Retabel, Abb. 336 und 316. Während für die beiden ersten eine Konzeption für eine aus finanziellen Gründen nicht ausgeführte Fassung angenommen wird[288], nennt Rommé das Sieben-Schmerzen-Retabel als holzsichtig konzipiert. Im Retabel sind einzig Christus und die Schächer am Kreuz im Kalvarienberg farbig gefasst, was als Betonung der Darstellung im Retabel gewertet wird.[289]

Am Dreifaltigkeitsretabel finden sich an zahlreichen Stellen der Figur der hl. Maria Magdalena, besonders an den Haaren, offensichtlich Reste einer weißen Substanz, Abb. 5.[290] Dies wird durch die Untersuchung durch Rief 1996 bestätigt, der neben Resten einer Grundierung auch eine farbige Anlage der Lippen bestätigt.[291] Inwieweit noch Reste einer Fassung vorhanden waren, als das Retabel in der Werkstatt Langenberg überarbeitet und mit brauner Farbe überzogen wurde, die ihrerseits 1955 abgenommen wurde, ist heute kaum mehr zu klären.[292] Die Forschung bleibt jedoch bei der zuvor getroffenen Einschätzung, es handele sich um ein holzsichtig konzipiertes Werk.[293]

Auch die Figuren des Johannesretabels sind entgegen der bisherigen Forschungsmeinung scheinbar in weiten Teilen farbig gefasst gewesen.[294] So finden sich Fassungsreste am hinteren, rechten Bein Johannes des Täufers und Reste einer goldgefassten Borte am Gewandsaum ebenda, Abb. 22. Der

---

[288] Zum Hochaltar: HABENICHT, Altarwerke 1999 S.175f. Zum Marienretabel: GORISSEN, Jupan 1969 S.28.

[289] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.301: „…ursprünglich holzsichtig konzipiert. Mehrere Überzüge aus verschiedenen Jahrhunderten wurden entfernt, doch eine genau Untersuchung nach einem ursprünglichen Überzug des Holzes wurde nicht vorgenommen." Ebd. S.301f.: Auch am Sieben-Schmerzen-Retabel wird 1962f. ein dunkelbrauner Überzug aus dem 19. Jahrhundert abgenommen. 1948 war bereits die braune Übermalung der polychromierten Kreuzigungsgruppe abgenommen worden.
Doch gibt es für diese Einschätzung Zweifel HABENICHT, Altarwerke 1999 S.46. Dieser sieht die Kreuzigung als Probestück eines Fassmalers.

[290] Vgl. zum Retabel Kap. XII.6.

[291] Michael Rief in AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.137. Hingegen bleibt Rommé im Katalogtext bei der Bewertung als holzsichtig konzipiertes Kunstwerk.
Einzig KLAPHECK, Kalkar 1930 geht von einer Teilpolychromierung für die Gesichter und eine farbige Fassung der Gewänder aus. GORISSEN, Christ 1969 S.63 spricht allgemein von einer verlorenen Fassung.

[292] Das Retabel wurde 1901/02 durch Ferdinand Langenberg in Goch in seiner Werkstatt überarbeitet. CLEMEN, Kalkar 1902 S.37 bzw. CLEMEN, Bericht 1903 S.279.

[293] Anlagen von Augensternen und/oder Lippen sehen DE Werd, Beeldhouwer 1973 F.26 S.88. - DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.39. - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.210. - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.13.
Einzig SCHULZE-SENGER, Altarausstattung 1990 und 1992 widerspricht diesem Befund der Fassung von Iris und Lippen. Einen extremen Verzicht auf Polychromie und unübliche Teilpolychromierung sieht ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.104 und ROMMÉ, Douwerman 1997 S.92f.

[294] Zum Retabel vgl. Kap. XII.15.
Als ungefasst und holzsichtig eingeschätzt bei DEHIO, Rheinland 1967 S.264. - DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.40 S.89. - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.234. - TANABE, Schnitzaltar 1994 S.213. - ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.104, F.57 S.110. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.92. - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.12f.

Mantel des Johannes Evangelist weist an zahlreichen Stellen rote Farbspuren auf. Farbreste sind auch am Hals und in den Haaren fassbar, Abb. 23. Die Figuren sind im Farbton dunkler als der Retabelkasten, auf dem sich keine Fassungsreste feststellen lassen und weisen daher wohl noch die durch Langenberg bei der Restaurierung aufgebrachte Beize auf. [295]

Für eine ehemalige farbige Fassung der Figuren spricht auch der überlieferte Befund von Kreidegrundspuren und Anzeichen einer Fassungsentfernung durch Ablaugen an der ehemals dem Retabel zugehörigen, heute verlorenen 'Maria auf der Mondsichel', Abb. 18.[296] Auch die kleinen Figuren in den Gefachen der Predella, die durch Arnt van Tricht geschnitzt wurden, weisen eine bunte, wohl originale Fassung auf, Abb. 33ff.[297]

Ebenso verunklärt ist der Befund im Marienretabel in Xanten. Neben der heute nach Befund erneuerten Fassung der Hohlkehle und der bunt gefassten Figuren im Gesprenge fanden sich bei Säuberungsarbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg auch Fassungsreste am Mieder der Maria der Verkündigung, sowie Augensterne und Lippenrot. Inwieweit dies auch als ein Beleg für eine verlorene Teil- oder Gesamtfassung gesehen werden kann, kann hier nicht entschieden werden.[298] Die 1553 fertiggestellte Bemalung der Flügel und die ehemals im Mittelgefach des Retabels aufgestellte, heute verlorene Marienfigur, die von dem älteren Altar übernommen wurde und sicherlich gefasst war, weisen nicht auf eine holzsichtige Konzeption, Abb. 150ff.[299]

Gefasst sind oder waren mit Sicherheit u.a. folgende Skulpturen: die Heilige im Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen, Abb. 243, die Assistenzfiguren einer Kreuzigung, Abb. 133f., die drei Heiligenfiguren in Hanselaer, Abb. 67ff., die Evangelisten in Kalkar, Abb. 142f., die Handtuchhalter in Kleve, Abb. 83 und 146, die Pietà in Münster, Abb. 141, das Erbärmdebild in Privatbesitz, Abb. 147, der Bischof in Twisteden, Abb. 75 und die heute neugefassten bzw. nur noch mit Kreidegrundresten behafteten Figuren in Warbeyen, Abb. 76f.

Für die Sandsteinfiguren und Epitaphien Van Trichts muss man in weiten Teilen ebenfalls eine Fassung annehmen. So kann man beispielsweise für die beiden hll. Könige, Balthasar und Melchior, in Anlehnung an die ihnen zugeordnete Maria mit Kind des Dries Holthuys und den dritten, von anderer Hand geschaffenen König, den hl. Caspar, die beide eine Teilfassung aufweisen, ebenfalls eine solche annehmen, Abb. 253f.[300] Während man für die überfasste Ecce homo - Gruppe keine Fassung nachweisen kann, waren die heute ebenfalls ohne Polychromie erscheinenden Figuren des Märtyrerportals ehemals farbig gefasst, wie uns die Quelle von 1555 mitteilt. Hier erhält wieder der Maler Theoderich von (de) Duysborg den Auftrag für die Fassung der Skulpturen, Abb. 273ff.[301]

---

[295] Eine Beize ist auch durch HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.234. - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.12f. genannt.
[296] KAT. NÜRNBERG, Originalskulpturen 1890 S.50. - KAT. NÜRNBERG, Nationalmuseum 1910 S.284. - KAT. NÜRNBERG, Plastik 1922 S.44. Einzig DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.42 S.89 sieht die Figur als ohne Fassung.
[297] Die Figuren zeigen zum Teil goldenes Haar, wie man es bei der Figur des Johannes Ev. rekonstruieren könnte.
[298] Ohne eine naturwissenschaftliche Untersuchung sind auch die hellen Partikel in den Ecken der Gefachwandverzierungen der Verkündigung und Heimsuchung nicht deutbar.
[299] Vgl. ausführlich im Kap. XII.30 im Werkverzeichnis.
[300] Vgl. Kap. XII.37 im Werkverzeichnis.
[301] Vgl. Kap. XII.43 im Werkverzeichnis.

Die Epitaphien in St. Viktor in Xanten waren sehr wahrscheinlich alle im Ganzen polychromiert.[302] Bei einzelnen ist diese Farbfassung erhalten, so bei den Epitaphien der Kanoniker Georg Hezeler, gest. 1545, und Martin Steenhoff, gest. 1546, Abb. 129 und 136. Farbreste finden sich beim Epitaph des Johannes Virsen, gest. 1554, und auch das aus Wageningen stammende Epitaph der Familie Ros war farbig gefasst, Abb. 279 und 263. Andere heute ungefasst erscheinende Epitaphien waren wie die schriftliche Überlieferung zum Epitaph des Derick Ludger beweist ehemals gefasst. Hier wurde die Fassung durch den Maler Theoderich von (de) Duysborg vorgenommen.[303] Die Polychromie der Epitaphien folgte der Tradition wie beispielsweise das Epitaph des Balthasar van Diestelhuysen, gest. 1502, exemplarisch zeigt, dessen Fassung heute jedoch gänzlich erneuert ist Abb. 354.
Der Umstand, dass man für zwei heute ungefasste Werke durch Quellen eine Fassung belegen kann, zeigt, dass man nicht vom jetzigen Eindruck ausgehen kann. So ist vielleicht auch zu vermuten, dass auch die heute gänzlich ohne Fassung erscheinenden Werkteile der Repräsentationsarchitektur ehemals doch gefasst waren. Kaminfriese mit Fassung existieren zahlreich, hier ist z.B. auf Utrechter Stücke hinzuweisen.[304] Dass Häuserfassaden der Zeit bunt bemalt sein konnten, zeigt beispielsweise die Überlieferung zur Fassade des Stadthauses in Utrecht.[305]
Abschließend ist zu konstatieren, dass die Werke Arnt van Trichts in Holz und Stein in weiten Teilen gefasst gewesen sein dürften und die viel propagierte neue Holzsichtigkeit[306] hier scheinbar nur eingeschränkt zum Tragen kam.

V.7. Verwendete Materialien

Arnt van Tricht hat in Eichenholz und in Baumberger Kalksandstein gearbeitet.[307]
Das Eichenholz ist die am Niederrhein für Bildschnitzkunst am weitesten verbreitete, fast ausschließlich verwendete Holzsorte gewesen. Es ist davon auszugehen, dass Van Tricht wie die anderen Bildschnitzer am Niederrhein frisches Holz für seine Bildwerke benutzt hat.[308]
Der Baumberger Sandstein oder Münsterstein ist ein Kalksandstein. Er wird in den Baumbergen bei Münster in Westfalen abgebaut. Er ist frisch gebrochen sehr weich und lässt sich mit Bildschnitzwerkzeug bearbeiten.[309] Arbeiten in diesem Material sind nichts für Van Tricht Spezifisches, auch andere Künstler der Region wie Dries Holthuys oder Henrik van Holt haben diese Steinsorte neben dem Eichenholz verwendet. So sind Arbeiten eines Künstlers in beiden Materialien nichts Ungewöhnliches und finden sich beispielsweise auch im Œuvre der beiden eben Genannten, Holthuys und Van Holt.

[302] Die Farbfassung bei Epitaphien ist auch andernorts nichts Ungewöhnliches, vgl. unter Fußnote 229.
[303] Von der Fassung waren bereits bei den Renovierungsarbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg keine Reste mehr vorhanden. KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.300. - BADER, Vermischtes 1964 S.356/357.
[304] KAT. UTRECHT, Beeldhouwkunst 1997 Abb. S. 130 (Kamin mit Maria mit Kind, Inv. Nr. 1762) und Abb. S.140 (Kamin mit Ranken und Wappen). Abb. auch unter http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?img_only=1#o:299 bzw. #o:300
[305] KUYPER, Entry 1994 S.114-120.
[306] Vgl. SCHULZE-SENGER, Altarausstattung 1992. - ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996.
[307] Nicht gesichert ist, ob er auch Blaustein verarbeitet hat. Möglicherweise hat Van Tricht neben der Grabplatte des Gerard Berendonck in Xanten, Kap. XII.42, auch die Grabplatten des Johannes Virsen in Xanten, Kap. XII.44, und des Wolter van Riswick in Kalkar, Kap. XII.6 Fußnote 508, gehauen. Vgl. zur Bewertung insgesamt Kap. V.4, Unterpunkt Inschrift.
[308] GORISSEN, Jupan 1969 S.19. - RIEF, Retabelproduktion 1996 S.41.
[309] EICHLER, Sandstein 1994 S.49.

VI. Künstlerische Heimat und Schülerschaft

VI.1. Namensgebung und Herkunft

In den Quellen wird Arnt van Tricht auch als Meister Arnt oder Meister Arnt der Bildschnitzer bezeichnet. Es kommt zu Abweichungen in der Schreibweise von Arnt mit Arndt und Aernt, sowie von Van Tricht mit Van Trijcht oder Thricht. In den lateinisch abgefassten Quellen von St. Viktor in Xanten wird der Künstler mit Arnoldus de Tricht benannt, zuweilen um den Zusatz ‚oppidanus Kalkerensis' ergänzt.

Nun hat man von Beginn der Forschung an versucht den ‚Nachnamen' Van Tricht mit einer Herkunftsbezeichnung gleichzusetzen und zudem von dieser wiederum eine mögliche künstlerische Heimat abzuleiten. In der neueren Literatur wird das Bemühen um den Namen als Herkunfts- und vor allem Ausbildungsort relativiert und die stilistische Ableitung der künstlerischen Heimat Arnt van Trichts versucht.[310]

Die frühe Forschung deutet den Namen Van Tricht als abgekürzte Bezeichnung der Herkunft des Künstlers aus der Stadt Utrecht.[311] Danach tritt Maastricht in den Fokus. Man stützte diese These durch folgendes Konstrukt: In einer Quelle aus dem Jahr 1556 wird Arnt van Tricht für eine Marienfigur eines ehernen Leuchters im Chor der Viktorskirche bezahlt.[312] Diese Maria identifizierte man mit einer kleinen Marienfigur aus Bronze, die auf dem mittleren der drei Durchgänge des den Chor überspannenden Leuchters steht. Der stilistisch abweichende Leuchterbogen selbst ist durch eine Inschrift am Fuß als eine Maastrichter Arbeit aus dem Jahr 1501 gesichert. Zusätzlich wurde der Künstler über indirekte Quellen als ein Meister Arnt identifiziert.[313] Dieser wird gleichgesetzt mit Art van Trecht, der 1492 das Taufbecken in der O. L. Vrouw Kerk in Maastricht schuf und signierte.[314] Neben der Klärung der künstlerischen und örtlichen Herkunft fand man so für Arnt van Tricht in Maastricht auch einen Vater und benannte die beiden Künstler als Arnt van Tricht den Älteren und Arnt van Tricht den Jüngeren.[315] Von De Werd wird der Ort Tricht in der Gemeinde Geldermalsen in den heutigen Niederlanden gelegen zwar in die Diskussion eingeführt, doch unterbleibt eine Stellungnahme.[316]

Tatsächlich ist die sichere Identifikation des Namens Van Tricht mit einer der drei Möglichkeiten nicht mit Sicherheit nachvollziehbar.

Die Städtenamen von Utrecht und Maastricht werden, abweichend von der Übersetzung des Namens Arnt van Tricht in De Tricht in den Baurechnungen der Xantener Viktorskirche, ganz ins Lateinische

[310] DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.86. bis zuletzt in DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.8. - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.27.
[311] WOLFF, Geschichte 1893 F.2 S.137. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.71.
[312] Vgl. Kap. XII.50 und XII.55.10 zur Marienfigur auf dem Leuchterbogen.
[313] KISKY, Marienaltar 1952 S.104f.
[314] Ihm werden zahlreiche Taufbecken und Leuchter zugeschrieben. Zu Meister Arnt aus Maastricht vgl. DEVIGNE, Sculpture 1932 S.120f. - TIMMERS, Kunst 1980 S.220ff. Zum Taufbecken in Maastricht vgl. TIMMERS, Kunst 1980 S.221, Abb.377.
[315] BEISSEL, Bauführung 1889 S.23f. - WITTE, Kunst 1932 Bd.I S.228.
[316] DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.86.

übersetzt und mit (de) Traiecto - manchmal sogar mit dem Zusatz superiori bzw. inferiori - angegeben.[317] Nie wird hier in der lateinischen Quelle die Kombination ‚de Tricht', wie für Arnt van Tricht benutzt, verwandt. Doch könnte in den Xantener Baurechnungen die Namensbezeichnung weniger den wirklichen Herkunftsort, der ja zeitweise mit Kalkar angegeben ist, meinen als vielmehr bereits den Charakter eines Eigennamens angenommen haben.

Außer bei dem Bronzegießer Aert van Trecht und seinem Atelier in Maastricht, lassen sich bei anderen Künstlern mit Namen Van Tricht keine Aussagen zu ihrer Herkunft machen.[318] Die Durchsicht der Matrikel der Universität Köln bringt ebenso keine Entscheidung.[319] Die Bezeichnung Tricht konnte nur für Maastricht[320] und den Ort Tricht[321] zahlreich gefunden werden. Für Utrecht fanden sich hingegen die Bezeichnung Utricht oder Wtrecht.[322]

Trotz intensiver Bemühungen kann über die Namensbezeichnung keine letztliche Klärung der Herkunft Van Trichts herbeigeführt werden. Van Tricht kann ein ererbter Name sein und nichts mehr mit seiner eigenen direkten Herkunft zu tun haben. Wenn es sich aber um seine Herkunftsbezeichnung handelt, muss wiederum diese nicht zwingend mit seinem Ausbildungsort übereinstimmen.

Nimmt man für Arnt van Tricht eine Herkunft aus Maastricht an, muss trotzdem keine enge oder gar keine familiäre Verbindung zu dem Gelbgießer bestanden haben. Die Verflechtung mit dem Maastrichter Leuchterbogen war vage.

Der Ort Tricht spricht einmal durch seine klare ungetrübte Namensangabe für sich und die nicht erfolgte Umwandlung des Namens Van Tricht in der lateinischen Quelle De Tricht könnte auch für einen Bezug zwischen Arnt und der Ortschaft sprechen. Zum anderen finden sich in der fraglichen Zeit Hinweise auf Bautätigkeiten in und um Tricht wie z.B. die Errichtung des Schlosses Buren. Außerdem könnte über Tricht vielleicht auch der Bogen zu den Fassadendekorationen Arnt van Trichts im nahegelegenen Zaltbommel und Arnheim gezogen werden, die sich nur schwierig in die Œuvre der älteren Generation bekannter Bildschnitzer und Bildhauer am Niederrhein einfügen.

---

[317] So wurden einem Henricus de Traiecto 1501 und einem Johannes de Traiecto 1509 Schlusssteine im Kreuzgang bezahlt. Vgl. Quellenzitat bei SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.67, S.72.

[318] Vgl. beispielsweise Jan van Tricht bzw. Triecht der als Schnitzer von zwei Engeln in der St. Leonhardskirche in Zoutleeuw 1480 genannt wird. Mit Quellenzitat ENGELEN, Zoutleeuw 1993 S.67. Oder Cornelis van Tricht, huisschilder, der 1621-22 in den Zunftbüchern der Antwerpener St. Lucasgilde aufgeführt ist. ROMBOUTS/LERIUS, Liggeren 1961 S.576, S.583.

[319] MATRIKEL UNIV. KÖLN II, 1892; III, 1931; VII, 1981.

[320] Für Maastricht vgl. beispielsweise TUSSENBROEK, Netzwerk 1999 S.538 im Zusammenhang mit dem Wohnort Wilhelm van Nuerembergs in Maastricht "...tot Tricht...". In den Quellen der Cannenburch wird im Zusammenhang mit der Ballei Biesen mehrfach die Stadt Maastricht genannt. Sie wird manchmal ausgeschrieben Maestriecht, aber auch als Tricht oder Triecht abgekürzt. WARTENA, Archief 1969 S.211, S.212, S.217.

[321] In dem nicht ganz unbedeutenden Ort Tricht errichtete man 1525 bis 1538 eine neue Kirche, außerdem finden sich dort mehrere große Häuser wie das Haus Arkel, Crayestein oder Reygersfoort. MONUMENTEN Gelderland 1968 S.136-141. TUSSENBROEK, Netzwerk 1999 S.540 sieht in Tricht einen möglichen Umschlagplatz für Namurer Stein. Außerdem wohnte hier der zeitweilig mit Alessandro Pasqualini arbeitende Bildhauer, Bauleiter und Steinhändler Wilhelm van Nuerenberg, dessen Vater bereits in Maastricht einen großen Steinhandel unterhielt.

[322] Beispielsweise in den Quellen zum Grabmal des Erzbischofs Johann II. von Baden (gest. 1503) in Trier wird ein ‚Claisen von Myert, steynmetz zu Utricht' genannt. GROSS-MORGEN/SCHMID/SCHWARZ, Myert 1998 S.335.
Der mit Arnt van Tricht zeitgleich in Utrecht arbeitenden Künstlers Colyn de Nole wird in den Quellen zum Kamin in Kampen auch als Colijn van Wtrecht geführt und sein Sohn wird in anderem Zusammenhang als geboren tot Uytrecht benannt. CASTEELS, Beeldhouwers 1961 S.21.

Unabhängig von der Benennung des Künstlers mit einer möglichen Ortsbezeichnung, ist nachfolgend die künstlerische Herkunft zu untersuchen.

VI.2. Maastricht

Maastricht wird in der Literatur wie aufgezeigt über die Namensbezeichnung ‚Tricht' und den älteren Künstler Meister Arnt aus Maastricht, dem Schöpfer des Leuchterbogens in St. Viktor in Xanten, als Herkunftsort Arnt van Trichts in Erwägung gezogen.[323] Nicht angesprochen wird, ob man damit auch eine Ausbildung in der der Stadt annimmt. Ein Vergleich mit um 1520 - 30 in Maastricht arbeitenden Künstlern unterbleibt.

Das gut aufgearbeitete Œuvre des in seiner Zeit vielbeschäftigten und bekannten Jan van Steffesweert soll hier angeführt werden, da sich für den nachweislich in Maastricht arbeitenden Künstler der außergewöhnliche Umstand bietet, dass seine Werke durch Signatur gesichert sind.[324] Die zahlreich erhaltenen Holzbildwerke, zumeist weibliche Heilige, zeichnen sich alle durch eine geschlossene Silhouette, eine überwiegende Körperlosigkeit unter den Gewändern und liebliche, weiche Gesichtszüge aus. Die Faltensysteme, besonders das Motiv des an den Füßen entlanglaufenden, die beiden Seiten der Figur durch einen großen Bogen umfassenden Faltenschwungs, kehren häufig wieder. Die Figur der hl. Cäcilia, ehemals hl. Maria Magdalena, in der Matthiaskirche in Maastricht ist hier scheinbar fortschrittlich in der Darstellung der Körperlichkeit, was aber wohl durch den Typus mit enganliegendem Mieder vorgegeben ist. Die qualitativ hochwertige und aufwendig geschnitzte Figur bietet eine gute Ausgangslage für einen Vergleich mit der hl. Maria Magdalena Van Trichts in Kalkar, Abb. 339 und Abb. 5. Während sie motivisch große Ähnlichkeiten aufweisen, sind sie in Haltung, Körperlichkeit und Körperproportionierung kaum vergleichbar. Ebenso bietet sich im Spektrum der angebotenen Faltensysteme keine besondere Übereinstimmung. Im Hinblick auf die ebenfalls stark unterschiedliche Gesichtsbildung ist daher von einer besonderen Beziehung zwischen den beiden Künstlern abzusehen.

VI.3. Utrecht

Die Stadt Utrecht mit ihrer reichen künstlerischen Tradition, zu nennen sind hier unter vielen die Bildhauer Adriaen van Wesel, gest. um 1490, Jan (N)Ude oder Jan van Schayck, die beide noch am Ende des 15. Jahrhunderts belegt sind[325], ist nach Guido de Werd als künstlerische Heimat Van Trichts anzusehen.[326] Im Speziellen sieht er eine nahe Verwandtschaft zu den Arbeiten des Meisters des steinernen Utrechter Frauenkopfes, einem bis heute anonymen Meister, dessen namensgebendes Werk ein Fragment einer Marienstatue ist, die sich heute im Museum Catharijnekonvent in Utrecht befindet.[327]

[323] Herkunft rein aufgrund des Namens ohne Nennung von Quellen angenommen: WITTE, Kunst I, 1932 S.228. - HETSCH, Altarwerke 1937 S.64.
[324] Für einen Überblick über sein Werk vgl. den AUSST.KAT. Maastricht, Van Steffeswert 2000 mit Abbildungen.
[325] AUSST.KAT. AMSTERDAM, Van Wesel 1980.
[326] Erstmals bei DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.87.
[327] KAT. UTRECHT, Hout- en Steensculptuur 2004 S.188f. Abb.S.189, Farbabb.S.34. Für die Abbildungen vgl. für den namensgebenden Frauenkopf im Catharijneconvent in Utrecht, Inv. Nr. ABM bs604 im Bildarchiv Foto Marburg, 74.375. Vgl. für ein Retabel des Künstlers u.a. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grip_stavkyrkje_alterskaap.jpg; für einen Kaminsturz http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?img_only=1#o:299

Der Meister und seine Werkstatt haben im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in rein gotischer Formensprache gearbeitet. Dem Meister sind zahlreiche Retabel aus Holz zuzuschreiben, die sich durch den Bildersturm in den Niederlanden weniger vor Ort als in Skandinavien finden, und Kaminstürze, die zumeist mit figürlich geschmückten Tondi in einem Maßwerkfries geschmückt sind.
Als Vergleichsbeispiel ist hier eine für den Utrechter Bildhauer repräsentative, aber nur zugeschriebene Figur einer hl. Dorothea im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum gewählt, Abb. 340. Stellt man dieser die motivisch ähnliche Figur der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels oder der sog. hl. Barbara der St. Antonius Abbas Kirche in Hanselaer gegenüber, Abb. 5 und 44, lassen sich außer dem reichen modischen Putz wenig verbindende Elemente festmachen. Besonders unterschiedlich ist die Körperlichkeit und Körperhaltung, aber auch der Gesichtsschnitt und die Oberflächenbehandlung lassen kaum eine Abhängigkeit zu.
De Werd versucht den Brückenschlag zwischen den beiden Meistern über eine Figur einer hl. Katharina in Uedem, deren Kopfform und Faltengebung er dem Werk des Utrechter Meisters anschließen möchte, Abb. 341. Diesem Vergleich ist nicht zu folgen. Die von ihm konstatierte Nähe zu Arnt van Tricht ist indes zu befürworten. Die Figur zeigt aber in Haltung und Faltengebung Übereinstimmungen mit frühen Werken des Arnt van Tricht, mit denen sie etwa zeitgleich entstanden sein dürfte. Mit einer ebenfalls überarbeiteten Heiligen Van Trichts im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum zeigt sie eine enge motivische Verbindung in der modischen Tracht und im Aufbau des Faltensystems, so dass von einer wie auch immer gearteten Beziehung zum Werk Van Trichts ausgegangen werden kann, Abb. 243.[328] Eine Beurteilung der qualitätsvollen Figur kann jedoch heute kaum mehr erfolgen, ist sie durch Brandeinwirkung sehr stark beschädigt und durch Ergänzungen und eine moderne Fassung entstellt.[329] Die Bewertung anhand der fotografischen Dokumentation des vorherigen Zustands ist nur eingeschränkt möglich.
Von einer Verbindung zwischen dem Meister des Steinernen Frauenkopfes und Arnt van Tricht ist abzurücken. Eine künstlerische Herkunft Van Trichts aus Utrecht ist nicht beweisbar.
Auch der Vergleich mit Arbeiten des gleichzeitig arbeitenden Utrechter Künstlers Willem van Noort zeigt über die gemeinsame Zeitströmung hinaus wenig Vergleichbares, das auf gemeinsame Wurzeln schließen ließe. So zeigt beispielsweise ein Kaminfries mit der Darstellung des Urteils Salomons aus dem Stadthaus von Utrecht, den Willem van Noort 1554/55 schuf, zu dem fast zeitgleich entstandenen Kaminfries Van Trichts im Haus Ter Horst in Loenen, Abb. 300, weder Parallelen in der Formulierung der Figuren im Raum noch im Bildaufbau.[330] An dem 1826 abgerissenen Stadthaus mit der reich mit

[328] Die motivische Übereinstimmung wird bereits im AUSST.KAT. AACHEN, Himmel 1993 S.138 bemerkt.
[329] DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.86. Eiche, Höhe 128 cm, im Zweiten Weltkrieg durch Brand beschädigt. HILGER, Kleve 5, 1970 S.105.
DE WERD, Handtuchhalter 1991/92 S.43 geht soweit, eine Herkunft aus Utrecht anzunehmen.
[330] KAT. UTRECHT, Beeldhouwkunst 1997 Kat.Nr.275 S.493f. m. Abb. S. 14. Vgl. auch eine Abbildung unter: http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=van+noort&img_only=1#o:251.
Der Bildhauer Willem van Noort ist ab 1540 im städtischen Dienst. Er ist mit zahlreichen Bauaufgaben, ab 1553 als städtischer Baumeister, betraut gewesen. Als eines seiner wichtigsten Werke ist das Stadthaus in Utrecht zu nennen. Unter Einbeziehen älterer Gebäude wurde es 1546/47 errichtet. Es wird als eines der ersten Bauwerke in den nördlichen Niederlanden eingestuft, das sich an italienischem Formengut, hier im Speziellen Serlio, orientiert. KUYPER, Entry 1994 S. 118.

Skulpturen geschmückten und farbig gefassten Fassade[331] arbeitete 1553/54 auch nachweislich Colijn de Nole, doch haben sich hier für ihn hier keine Werke erhalten.[332] Die Handschrift des aus einer Bildhauerfamilie aus Kamerijk stammenden, wohl um 1530 nach Utrecht zugewanderten Künstlers ist bei seiner Ankunft wohl weitgehend ausgebildet gewesen. Auch der 1543-45 gearbeitete Prunkkamin im Stadthaus in Kampen, das einzig gesicherte Werk des Künstlers, kann nur Einsicht in das reife Werk bieten. Daher muss Colijn de Nole für die Fragestellung ausgeklammert werden.[333]

VI.4. Kalkar

Das Werk Arnt van Trichts ist von jeher eng mit den beiden Bildhauern der älteren Generation, dem durch seine Wurzel Jesse des Sieben-Schmerzen-Retabels bekannten Henrick Douwerman und dem erst spät erkannten Bildhauer Henrik van Holt, der ebenfalls in Holz wie in Baumberger Sandstein gearbeitet hat, verknüpft worden. Dies resultiert nicht zuletzt aus der lange die Literatur beherrschenden Fehleinschätzung des Spätwerks Douwermans, die zu einer Vermischung der Œuvre der drei Künstler führte. Beeindruckt von der Leistung am Sieben-Schmerzen-Retabel war man bemüht, ein Alters- oder Spätwerk für den Künstler Henrick Douwerman zusammenzustellen. Dabei griff man die Nachricht um die Arbeiten am Matthiasretabel 1531 und am Hochaltarretabel in Xanten ab 1533, die von einem Bildschnitzer Henrik sprechen, auf und identifizierte diesen, basierend auf einer Fehlinterpretation der Quellen, mit Douwerman. Der in den gleichen Quellen genannte Sohn Johan, der einmal als ‚*statuarius*' genannt wird, stets aber nur für Lieferdienste und kleinere Posten bezahlt wird, avanciert in der Folgezeit zur ‚jungen Hand', die neben dem niederländischen Formengut bringenden Arnt van Tricht die Diskussion um das Dreifaltigkeits- und Johannesretabel in Kalkar bestimmte.[334] Sowohl beim Matthias- als auch beim Hochaltarretabel handelt es sich jedoch nicht um Werke Douwermans, sondern um solche des Henrik van Holt. Dieser ist etwa gleich alt wie Douwerman und ebenfalls in der Werkstatt des Dries Holthuys in Kleve ausgebildet worden.[335] Der Sohn des Van Holt, Johan, ist in den Quellen mehrfach für Lieferdienste genannt, lässt sich als Bildhauer bisher aber nicht fassen.

VI.4.1. Henrick Douwerman

Aus der Forschungsgeschichte haben sich Betrachtungen zahlreicher Werke Van Trichts im Hinblick auf eine Autorschaft Henrick Douwermans ergeben, die heute keine Gültigkeit mehr haben, da das Werk beider Künstler an Schärfe gewonnen hat. Doch sind einmal erklärte Abhängigkeiten, wie die der Figur der hl. Maria Magdalena Van Trichts im Dreifaltigkeitsretabel mit der ursprünglich im

[331] TER KUILE, Architektur 1957 S.89f.
[332] KUYPER, Entry 1994 S.114-120 mit Abbildung 109 und Fig. 7.
[333] CASTEELS, Beeldhouwers 1961 S.69-85 m.Abb.5-10. oder unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interieur_van_de_Schepenzaal,_schouw_uit_1543-1545,_door_Colijn_de_Nole_-_Kampen_-_20121798_-_RCE.jpg
[334] Vgl. u.a. Lütghen, Plastik 1917 S.366.
[335] Zu Van Holt vgl. DE WERD, Holt 1990 und zur Ausbildung in der Werkstatt von Holthuys ROMMÈ, Douwerman 1997 S.22ff.

Dominikanerkloster beheimateten, heute aber ebenfalls in St. Nicolai in Kalkar aufgestellten Skulptur Henrick Douwermans, im Gedächtnis verhaftet geblieben, Abb. 5 und 342.[336]
Stellt man die beiden wahrscheinlich nicht viel mehr als 10 Jahre auseinander zu datierenden Magdalenenfiguren nebeneinander, so zeigt sich kaum einen Vergleichsmoment, das über das Motivische hinausgeht. Neben physiognomischen Differenzen ist vor allem auf die Haltung mit einem weiter vorgestellten und zudem ausgedrehten Spielbein bei gleichbleibender Schulterhöhe für die Figur Douwermans hinzuweisen. Das auch bei anderen prominenten Figuren, wie der Maria im Gesprenge des Sieben-Schmerzen-Retabels angewandte Faltensystem ist von dem Van Trichts zu unterscheiden.[337] So kommen die stark nach unten gezogenen Schüsselfalten bei Douwermans Figuren auf dem vorgestellten Oberschenkel zum Liegen. Bei Arnt van Tricht werden die Falten jedoch neben dem Bein vor der Mitte des Körpers angeordnet. So verliert die Figur die starke Diagonale und steht fester auf dem Untergrund.
In der Literatur sind des Öfteren Vermutungen über das Verhältnis der beiden Künstler bis hin zur Schülerschaft angestellt worden, doch erst Rommé versucht mittels Stilkritik, Van Tricht in der Werkstatt Douwermans als Gesellen einzubinden.[338]
Rommé, die sich in ihrer Dissertation und zahlreichen weiteren Publikationen mit dem Œuvre Douwermans auseinandergesetzt hat, sieht ausgehend von einer Rechnung der Nicolaikirche in Kalkar von 1528/29 eine Gesellenzeit Van Trichts bei Douwerman bestätigt. Sie identifiziert die Quelle, in der Arbeiten Douwermans an einer Maria in der Sonne genannt sind, mit Arbeiten am Marienleuchter der Kirche. Doch da sie die Hand Douwermans an der Marienfigur nicht festmachen kann, schreibt sie die Gottvaterfiguren, Engel und Teile der Figuren der Ranke Van Tricht zu, Abb. 118ff. Diese seien von der für 1540/41 belegten Überarbeitung des Leuchters durch Van Tricht, die sich auch stilistisch identifizieren lassen, zu trennen. Vielmehr habe Van Tricht als Geselle Douwermans 1528 die Renovierung am Marienleuchter vorgenommen.[339]
Bevor Van Tricht für Douwerman am Marienleuchter gearbeitet haben soll, sieht Rommé die Hand des Künstlers bereits am für Douwerman gesicherten Sieben-Schmerzen-Retabel, das ihrer Auffassung nach 1521 fertiggestellt gewesen ist. Douwerman verwende, so Rommé, nur einen einzigen Gesichtstyp am Retabel. Diesem entspreche allein nicht die aus der Szene der Darbringung im Tempel

[336] Die Figur der Maria Magdalena des Henrick Douwerman wird nach dem Sieben-Schmerzen-Retabel 1521 und vor der Predella des Marienretabels in Xanten, die um 1536 anzusetzen ist, datiert. Ihre Einschätzung als holzsichtig ist nicht vollkommen gesichert, da sich Reste von Kreidegrundspuren finden. Die Figur weist eine reiche Oberflächengestaltung mittels Ritzungen, Punktierungen und erhaben gearbeiteten Schmucksteinbordüren aus. Die Figur hat eine Höhe 162,2 cm. Vgl. zur Figur u.a. im AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom Kat.Nr.1 S.131-134, bzw. ROMMÉ, Douwerman, 1997 Kat.Nr.17 S.314f.
[337] Vgl. Abbildung Bildarchiv Foto Marburg, fmd 457149
[338] APPEL, Van Tricht 1936 S.90 „übernahm er 1544 die Arbeiten um sie zu vollenden.“ - KISKY, Marienaltar 1952 S.105 „Mitarbeiter“. - Hingegen lehnt GORISSEN, Lucas 1966 jegliche Gemeinsamkeiten ab. - NÜSS, Douvermann 1966 S.12 „in der Werkstatt des Künstlers selbständige Kraft.“. - MEURER, Douvermann 1970 S.284 „setzt sich deutlich von der des Dreifaltigkeitsretabels ab.“ - DE WERD, Beeldhouwer 1973, S.87 nennt Van Tricht, wie aufgezeigt, bis auf die folgende Ausnahme aufgrund der Abweichungen in der Kopfform stets als Nachfolger Douwermans. Nur DE WERD, Johannesbeeld 1980 S.118 schätzt van Tricht ein einziges Mal ohne dies näher oder anders zu begründen als Schüler Douwermans ein.
[339] Vgl. zu diesen Thesen ausführlich unter Kap. XII.16

herausblickende Frau in der letzten Reihe links, Abb. 315f. Diese einzige Figur weist sie Van Tricht zu.[340]

Als weiteres Argument für die Schülerschaft Van Trichts in der Werkstatt Douwermans führt Rommé eine Heimsuchungsgruppe im Erzbischöfliches Museum Köln an. Das gar als Gesellenstück angesprochene Werk sei zur Hälfte, nämlich in der Figur der Maria, von der Hand Douwermans, die Figur der hl. Elisabeth hingegen von der des Schülers Van Tricht gearbeitet, Abb. 74.[341]

Ausgehend von der Mitarbeit am Sieben-Schmerzen-Retabel über die Arbeit am Marienleuchter und dem zeitlich danach anzusetzenden Gesellenstück, sieht Rommé neben der Lehrzeit auch die Gesellenzeit Van Trichts bei Henrick Douwerman als belegt an.[342]

Die gesamte Argumentation und eine Schülerschaft Van Trichts bei Henrick Douwerman sind an dieser Stelle abzulehnen.[343] Die Arbeit an der einzelnen Frauenfigur am Sieben-Schmerzen-Retabel ist dem Künstler auf stilistischer Basis ebenso wenig zuzuschreiben wie die Figuren des Gottvaters, der Engel und Büsten der Wurzel Jesse am Marienleuchter, die wahrscheinlich als Arbeiten des Kerstken van Rijngenberck anzusehen sind. Die Konstruktion um die Beauftragung der Werkstatt Douwermans und die Ausführung der Arbeiten durch einen Gesellen ist zudem gewagt. Schließlich ist die Gruppe der Heimsuchung in Köln in Gänze dem Werk Van Trichts zuzuschreiben.

VI.4.2. Henrik van Holt

Henrik van Holt, der zweite der beiden um eine Generation älteren Bildschnitzer am Niederrhein, der neben den Holzarbeiten auch für solche in Sandstein bezeugt ist, ist aus heutiger Sicht gegenüber Douwerman weniger spektakulär. Seine Figuren wirken teilweise hölzern und ungelenk, doch muss man, vergleicht man beispielsweise die breite Palette der Figuren im Marienretabel in St. Viktor in Xanten, wahrscheinlich von einer großen Werkstatt ausgehen. Van Holt hat ebenfalls in Kalkar gewohnt und ist u.a. am Großprojekt der Zeit, dem Hochaltar in Xanten, tätig gewesen, für den er die Figurenbüsten und Figuren im Aufsatz gearbeitet hat, Abb. 326ff. Er starb 1545/46.

Henrik van Holt wird stets als Nachahmer der kreativeren, innovativeren und handwerklich qualitätsvolleren Arbeiten Douwermans und später Van Trichts gesehen. Doch hat er seine Arbeiten gut zu verkaufen gewusst und ist in Xanten vielbeschäftigt gewesen.[344] Der Charakter seiner weiblichen Heiligenfiguren bietet durchaus Vergleichsmomente zu den früheren Arbeiten Van Trichts. Eine weibliche Heilige in der Skulpturensammlung in Berlin[345], Abb. 343, zeigt, wie die hl. Katharina des Hanselaerer Hochaltarretabels, Abb. 46, und eine sehr früh zu datierende Maria mit Kind in der

[340] Vgl. unter Kap. XII.55.4.
[341] Vgl. unter Kap. XII.5.
[342] AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.248. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.254.
[343] Vgl. zu den Argumenten nochmals die ausführliche Diskussion unter den oben angeführten Kapitelnummern.
[344] Der unterschiedliche Erfolg zeigt sich in einer wesentlich höheren Steuerabgabe als sie Henrick Douwerman leisten musste. Schatzung von 1527 und 1543. ROMMÉ, Douwerman 1997 F.24-26 S.27. In der letzteren, Stadtarchiv Kalkar A 16 I, ist auch Arnt van Tricht geführt. Er hat etwas weniger als Henrik van Holt verdient aber „immerhin fast das fünffache“ von Henrick Douwerman.
[345] Wahrscheinlich handelt es sich um eine hl. Maria Magdalena. Sie wird um 1540 datiert und ist aus Eiche gearbeitet. Sie hat eine Höhe von 104 cm. AUSST. KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.3 S.139-142 mit Abb.

kath. Pfarrkirche in Pfalzdorf[346] eine Van Tricht grundsätzlich verwandte Faltenanlage mit vorgestelltem Bein neben Schüsselfalten. Verwandt ist auch die sehr gerade Haltung mit den weit vom Körper gehaltenen Armen.
Es bestehen zahlreiche Berührungspunkte zwischen den beiden Künstlern. Die eher wechselseitige Beeinflussung dürfte durch die örtliche Nähe der Werkstätten entstanden sein, doch bieten sich keine überzeugenden Argumente für eine Schülerschaft Van Trichts bei Henrik van Holt.

VI.5. Antwerpen

Eine Herkunft aus Antwerpen wird bereits durch Witte 1932 in Erwägung gezogen, da sich im Zunftbuch der Lukasbruderschaft, den sog. Liggeren, ein Eintrag für einen Bildschnitzers Aerdt van Tricht für das Jahr 1522 findet.[347]

„Aerdt van Tricht“ „Dit syn de vrymeesters die sy ontfangen hebben in huer jaar.”[348]

Mit der Nennung einher geht der Verweis auf eine im Bonner Landesmuseum befindliche Gruppe, die Arnt van Tricht durch Witte und Appel zugeschrieben wird, Abb. 38f.[349]
De Werd sieht keine Gründe, warum Van Tricht mit der Antwerpener Quelle übereingebracht werden sollte, da es sich seiner Meinung nach bei den Bonner Figuren um Fälschungen des 19. Jahrhunderts handele. Auch die Vorlagen für die verwendeten Renaissanceelemente sieht er bereits als so allgemein geworden an, dass man diese nicht mehr exklusiv auf Antwerpen zu beziehen brauche.[350]
Die Skulpturengruppe in Bonn ist nicht als die Arbeit eines Fälschers anzusehen, die Abkunft aus Antwerpen ist durch das Beschauzeichen gesichert. Unabhängig von der Hand des Künstlers bietet die Gruppe zahlreiche Stilmerkmale, die mit anderen Werken Arnt van Trichts übereingehen. Es kann daher über den Vergleich auf einen Aufenthalt Van Trichts in Antwerpen und die Übernahme von dort vorherrschenden Stilmerkmalen ausgegangen werden. Eine Identifizierung mit der Nennung im Zunftbuch dürfte dann ebenso als wahrscheinlich angesehen werden. Eine Ausbildung vor Ort ist nicht wahrscheinlich, da eine Lehrlingszeit in den Zunftbüchern für Van Tricht nicht genannt ist. Arnt van Tricht wird aber wie zahlreiche andere Künstler nur vorrübergehend in Antwerpen gearbeitet, dort zeitweilig in der Zunft Aufnahme gefunden und sich mit den dortigen Entwicklungen vertraut gemacht haben.[351]

---

[346] HILGER, Kleve V, 1970 S.63 m.Abb. Vgl. Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 608 900.
[347] WITTE, Kunst I, 1932 S.157, 227 (Zuweisung). - APPEL, Skulptur 1934/1983 F.27 S.26. - HETSCH, Altarwerke 1937 S.64. - THIEME / BECKER 33, 1939 S.397. - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.90, 92, 94. - MEURER, Douvermann 1970 S.285. - AUSST.KAT. KÖLN, Herbst 1970 87, 101. - VAN DER OSTEN, Kunst 1973 - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.86f. (große Zweifelspunkte). - HILGER, Restaurierung 1974 S.132. - DE WERD, Handtuchhalter 1991/92 S.43 (Irrtum). - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.27 (nicht genauer zu identifizieren). - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.247f. (nicht genauer zu identifizieren).
[348] ROMBOUTS / LERIUS, Liggeren 1961 S.99. Die Liggeren führen keine Schreibweise für Arnt, wohl Arnoldus, Aerd, Ardt, Arent, Arnault, Arnoud, Atrus mit Abwandlungen. S.780: Der Ort Maastricht ist nicht aufgeführt und Utrecht stets als Utrecht, Uytrecht, Vuytrecht oder Wtrecht benannt. Als weiterer Namensvetter nur ein Cornelis van Tricht 1621-22 huisschilder genannt. Vgl. ebd. S.544, 576, 583.
[349] Vgl. zu dieser in Kap. XII.1.
[350] DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.86.
[351] Ein Beispiel unter vielen ist Conrat Meit. Duverger, J. / Onghena, M. J., De zuidnederlandse beeldhouwkunst gedurende de zestiende eeuw. Hoofdstuk XIX: In: Van Gelder / Duverger, Kunstgeschiedenis 1, 1954 S.362-387.

Betrachtet man die Kunstproduktion Antwerpens unabhängig von der oben genannten Gruppe, so ist das Bild zunächst geprägt durch die kleinfigurigen, bisweilen vorfabrizierten Exportretabel sehr unterschiedlicher Qualität. Es sind nur wenige großfigurige Skulpturen für Antwerpener Künstler bezeugt, von denen sich bisher kein Bild einer ‚typischen' Antwerpener Skulptur ableiten lässt. Daher seien zwei willkürliche Vergleichsbeispiele herangezogen, deren Schöpfer nicht in direkten Bezug zu Van Tricht gestellt werden sollen.

Zunächst sei eine Figur einer hl. Maria Magdalena des Antwerpener Künstlers Jan Mertens angeführt, die um 1490 datiert ist und aus einer Grablegungsgruppe stammt, Abb. 344.[352]

Trotz des zeitlichen Abstands zeigt die Figur eine verwandte Auffassung des Körpers und seiner Beziehung zum ihn umgebenden Raum. Dies ist ebenfalls bei den um 1520 zu datierenden Assistenzfiguren einer Kreuzigungsgruppe in der O. L. Vrouwekerk in Hoboken, einem Antwerpener Stadtteil, zu beobachten.[353] Die selbstsichere Haltung der Figuren findet ihre Parallele in den Figuren der Kreuzigungsgruppe Van Trichts in Warbeyen, Abb. 345 und 78. Die nächsten Parallelen lassen sich in der Stoffgestaltung feststellen, zieht man beispielsweise die Figuren des Dreifaltigkeitsretabels zum Vergleich heran, Abb. 3ff. Das Material ist dünnwandig und an den Kanten hinter- und unterschnitten. Die Stoffränder und Säume spielen bei der Gesamtgestaltung eine große Rolle. Der Stoff wird zudem durch schmale und breite Stoffumschläge, z.B. auf den Schultern oder am Mantelsaum Mariens, strukturiert. Das Hochnehmen und Festklemmen von Stoffmassen vor und seitlich neben dem Körper motivieren neben der Bewegung die Ausbildung von Faltenspiel im an sich weitgehend glatten, in wenigen, geraden Faltenzügen herabfallenden Stoff. Die Grate sind dünn und die Faltentäler sind tief und flächig.

Diese Erkenntnisse machen zumindest eine Weiterbildung und Ideensammlung für den Künstler in Antwerpen wahrscheinlich.

Antwerpen dürfte auch der richtige Ort gewesen sein, sich mit der neuen Ornamentik, beispielsweise mit der Verwendung der Kandelabersäulen, vertraut zu machen, die mit den Werken Van Trichts in Kalkar auftritt und dort keine Vorbereitung hatte. Auf die bildnerische Umsetzung sei willkürlich mit den beiden Retabeln in Zoutleeuw und Kleve verwiesen, Abb. 331 und 333.[354] Die Umsetzung des neuen Formengutes, die Van Tricht im Dreifaltigkeitsretabel nicht zögerlich sondern bereits als Selbstverständlichkeit anwendet, bedarf mehr als die reine Umsetzung von Stichvorlagen ermöglicht. Dennoch bietet Antwerpen als Zentrum der neuen Kunstströmung auch Vorlagen in großem Stil, während sie andernorts nur vereinzelt zur Verfügung gestanden haben dürften.

Die einmalige Nennung in den Zunftbüchern spricht gegen eine langjährige Tätigkeit des Künstlers vor Ort und macht gleichzeitig die Identifikation mit Arnt van Tricht möglich, der danach in den Quellen von Kalkar und Xanten fassbar wird.

---

[352] ENGELEN, Zoutleeuw 1993 S.111ff.

[353] Die Figuren sind um 1520 datiert und haben eine Höhe von 170 cm. Es existiert eine fast identische Gruppe mit moderner Fassung in Santa Cruz de la Palma in La Palma, Spanien, die etwas früher datiert wird. AUSST.KAT. Madrid/Gent/La Palma 2004 S.91, 133.

[354] ENGELEN, Zoutleeuw 1993 S.54ff. und zu Kleve: HOFFMANN, Retabel 2000 S.288, S.297 F.30.

Der Umstand, dass ein Werk van Trichts, die Märtyrerbüste in St. Viktor in Xanten, Abb. 40ff. in enger Verbindung mit einem Antwerpener Schnitzretabel steht, ist nicht völlig außer Acht zu lassen.[355] Zwar lässt sich die Hand Van Trichts nur an der Büste nachweisen und eine Entstehung dieser ist unabhängig von der Predella des Retabels anzunehmen. Doch durch den Umstand, dass die Aufstellung des Retabels in Xanten nach der Nennung Van Trichts im Antwerpener Zunftbuch liegt, ist vielleicht eine Vermittlung des Retabels an den Niederrhein und die Anpassung desselben an den Aufstellungsort durch Van Tricht zumindest im Bereich des Möglichen.

VI.6. Schlussfolgerung

Die bereits in den frühen Werken Van Trichts ausgeprägte, ganz eigene, unverkennbare Formensprache erschwert die Suche nach den Wurzeln des Künstlers. Es haben sich Parallelen zu den niederrheinischen Arbeiten, speziell den weiblichen Heiligen Van Holts gezeigt. Eine Schülerschaft bei diesem oder wie von Rommé für Henrick Douwerman vorgeschlagen ist aber abzulehnen. Eine Schulung in Utrecht oder Maastricht ließ sich nicht belegen. Für die Antwerpener Skulptur haben sich hingegen zahlreiche Vergleichsmomente ergeben, so dass zumindest von einer Stilprägung in Antwerpen ausgegangen werden sollte. Aus dieser Stadt dürfte Van Tricht auch das zuvor am Niederrhein fremde, moderne Formenvokabular mitgebracht haben. Dort angekommen orientiert er sich aber auch an den vorherrschenden Gegebenheiten und setzte sich mit den Kunstwerken vor Ort auseinander.

VII. Nachfolge

In beiden Quellen zur Berendonckschen Stiftung werden für Van Tricht zwei Gesellen (*famuli*) genannt, die er von Kalkar mit nach Xanten gebracht hat. Während, wie Schirmer richtig bemerkt, die rundplastische Skulptur Van Trichts scheinbar ohne Nachfolge bleibt[356], gibt es auch weiterhin in Kalkar eine Bildhauertradition. Dies beweisen die in den Quellen zum Haus Horst in Broiche zahlreich genannten Bildhauer, die aus Kalkar stammen und sicher in einem wenn auch noch nicht fassbaren Verhältnis zu Van Tricht standen. Im Zusammenhang mit den Arbeiten ebendort werden u.a. Meister Dirichs, Johann Funken, Hendrik Dyck, Henrich Wychmann, Berndt Custer und Wilhelm Vernuken aus Kalkar genannt.[357] Dass wahrscheinlich ein Schülerverhältnis oder eine Mitarbeit des älteren Vernuken von Kalkar in der Werkstatt Van Trichts vorliegt, beweisen die auf die Epitaphien Van Trichts folgenden in St. Viktor in Xanten, die wie das Epitaph des Aegidius de Platea, Abb. 350, oder das des Engelbert von Steinhuys, Abb. 353, in der Dekoration deutliche Übernahmen zeigen.[358]

[355] Vgl. Kap. XII.2.
[356] SCHIRMER, Plastik 1991 S.91.
[357] Zu diesen vgl. Klapheck, Richard, Vom Horster Museum. In: Westfalen 2, 1910 S.33-45. Auf Vernuken findet sich auch ein Verweis bei DE WERD, Boetzelaer 1999 S.19. - Ders. in: AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.57.
[358] So bereits die Einschätzung von APPEL, Skulptur 1934 S.30. Dieser nennt auch die Epitaphien Kloken, gest. 1565, und Ten Buxtart, gest. 1565.

VIII. Handwerksbezeichnung

Arnt van Tricht wird in den Quellen zum Johannesretabel und zum Marienleuchter als *beeldensnijder*[359] bezeichnet.[360] Währenddessen wird der in den gleichen Materialien arbeitende Henrik van Holt in den Quellen zum Hochaltar in Xanten als *statuarius,* in Rechnungen der Stadt als *lapicidarius* bezeichnet.[361] An einem Ort wie Kalkar, wo es keine Einordnung der Berufe in ein Zunftsystem gegeben hat, mag daher auch die Bemerkung von Stenvert gelten, dass der Werkstoff Baumberger Sandstein keiner Spezialisierung der beiden Berufsgruppen, Steinmetz und Bildschneider, bedurfte.[362] Die verwendete Berufsbezeichnung scheint weniger vom Arbeitsmaterial als von der Ausbildung in der Werkstatt eines Bildschneiders oder Steinmetzes abhängig gewesen zu sein.

IX. Werkstattgröße

In weiten Teilen seines Œuvres dürfte Arnt van Tricht alleine gearbeitet haben. So lassen sich beispielsweise am Dreifaltigkeits- und Johannesretabel keine Qualitätsschwankungen feststellen, die auf eine zweite Hand schließen ließen. Die Größe der Retabel macht eine Mithilfe nicht zwingend notwendig.

Dies dürfte bei großen Aufträgen wie den Bildhauerarbeiten für die Häuser in Zaltbommel, Arnheim oder Schloss Wissen anders gewesen sein. Auch wenn wahrscheinlich diese Bauten ebenfalls mit in den Steinbrüchen vorfabrizierten Werkteilen ausgestattet worden sind[363], dürfte zur Herstellung der besonderen Werkstücke mehr als ein einzelner Bildhauer vor Ort beschäftigt worden sein. So ist bei den Großaufträgen auch für Van Tricht mit der Beschäftigung von Gehilfen, vielleicht auch einem Lehrling, auszugehen. Diese hätten dann nach seinen Entwürfen gearbeitet, um eine zeitnahe Fertigstellung des großen Arbeitsvolumens zu gewährleisten. Hierin dürften die Stilschwankungen begründet sein, die sich im Œuvre in Holz nicht finden.

Grundsätzlich wird man sich die Bildhauerwerkstatt in Kalkar aber als kleinen Betrieb vorstellen müssen, wie dies auch bei anderen Künstlern vor Van Tricht der Fall gewesen ist.[364]

Mehrfach werden in den Quellen der Viktorskirche in Xanten Helfer für Van Tricht genannt. So wird 1552 im Zusammenhang mit dem Epitaph des Derick Ludger ein Helfer, *famul,* genannt[365], zur Umplatzierung der Ölbergstation der Berendonckschen Stiftung von 1553 wird er gar von zwei Helfern,

---

[359] „Der Beruf der beeldensnijder faßte zwei ältere Handwerke an ihrer Nahtstelle zusammen, kistenmeker und steenmetseler. … Der Sonderberuf des beeldensnijders, der sich auf die Zierstücke (ornamentaler und figürlicher Art, in Stein und in Holz) spezialisierte, konnte sich erst dann und dort entwickeln, wann und wo im großen Maße Ausstattungsaufträge vorlagen.“ AUSST.KAT. KLEVE, beeldensnijder 1963 S.81.

[360] Vgl. Kap. XII.15 und XII.16.

[361] DE WERD, Holt 1990 S.313 und S.318.

[362] STENVERT, Adelssprache 1999 S.451.

[363] EICHLER, Sandstein 1994 S.52.

[364] So nimmt Rommé für Douwerman im Zusammenhang mit dem Sieben-Schmerzen-Retabel den Meister und einen Gesellen oder Lehrling an. ROMMÉ, Douwerman 1997 S.249. Für Van Holt ist die zeitweilige Beschäftigung seines Sohnes Johan, beispielsweise am Matthiasretabel in Xanten 1531, nachweisbar. DE WERD, Holt 1990 S.316.

[365] Vgl. zur Quelle Kap. XII.39.

famuli, begleitet.[366] Diese reisen mit nach Xanten und helfen bei der Versetzung der Steinbildwerke.[367] Ebenfalls werden in der Quelle zur Lieferung der beiden Baldachine der Hll. Drei Könige von 1553 zwei unbenannte Helfer genannt. Hier übernachtet Van Tricht, wie schon 1552, mitsamt seiner Helfer in Xanten.[368] Diese Helfer müssen aber nicht zwingend Mitglieder der Werkstatt Van Trichts gewesen sein, sondern können auch nur für die schwere Arbeit unter Vertrag genommen worden sein.

X. Auftraggeberschaft

Das Werk des Arnt van Tricht ist ohne die reiche künstlerische Entwicklung ab der Mitte des 15. Jahrhunderts am Niederrhein und speziell in den Kirchen der Städte nicht zu denken. Die Kunstwerke werden zu einem großen Anteil durch Künstler im Herzogtum Kleve, die vor allem in Kleve, Wesel und Kalkar ansässig sind, ausgeführt. Eine Tradition die viele, auch fremde Künstler an den Niederrhein zieht und den Import von Kunstwerken, beispielsweise aus Antwerpen, reduziert. Über mehr als einhundert Jahre ermöglicht die blühende Wirtschaft des aufstrebenden und expandierenden Herzogtums ihren Untertanen reiche Stiftungen und Aufträge von privater, städtischer und kirchlicher Seite. So errichtet man in Kalkar in der Mitte des 15. Jahrhunderts beispielsweise den prunkvollen Rathausneubau und beginnt mit dem Bau der neuen Pfarrkirche, St. Nicolai, die man in Folge mit einer überaus reichen Ausstattung bedenkt. Aber auch in den benachbarten Städten, um nur Xanten und Kleve zu nennen, deren mehr oder minder gute Überlieferungssituation uns ein facettenreiches Bild vom künstlerischen Reichtum zeigt, verlaufen die Entwicklungen ähnlich. In Xanten dauern die Bauarbeiten noch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts an, so errichtet man ab 1517 das große Maßwerkfenster in der Westfassade, ab 1528 die hl. Geist-Kapelle am nördlichen Seitenschiff und arbeitet bis 1550 an der Neuerrichtung des Kreuzgangs.

Als Auftraggeber Van Trichts sind Bürger aus der Oberschicht Kalkars zu nennen, die als private Stifter oder gefasst in der Liebfrauenbruderschaft, ihre Pfarrkirche St. Nicolai ausstatten.[369] Gleichwertig treten im Werk des Bildhauers die Kanoniker von St. Viktor in Xanten als Auftraggeber in Erscheinung. Diese stammen überwiegend aus den städtischen Führungsschichten des Herzogtums und dem niederen Adel.[370] Neben diesen lässt auch die reiche Bürgerschaft Xantens, die in St. Viktor ihre Pfarrkirche hat, Kunstwerke ausführen und Epitaphien errichten. Während zahlreiche Werke in den Kirchen durch den wirtschaftlichen Niedergang der Region[371] und das Ausbleiben von Neuausstattungsprogrammen erhalten blieben und ein ungewöhnlich reiches zusammenhängendes Bild präsentieren, ist das für die letzte Gruppe von Auftraggebern geschaffene Œuvre Van Trichts nur noch schwer zu erfahren. Der Adel, allen voran der durch seine Tätigkeit als Befehlshaber der Truppen

[366] Die Helfer der Magister Johannes Fredericus und Petrus Legendecker werden in den Quellen der Viktorkirche von 1523-25 ebenfalls mit *famuli* bezeichnet, vgl. SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.79.
[367] Vgl. Kap. XII.42.3.
[368] Vgl. zur Quelle Kap. XII.37.
[369] Zur Liebfrauenbruderschaft vgl. Kap. III.2.3.
[370] Die die höheren Ämter einnehmenden Personen, wie die Pröpste waren nur nominell mit dem Stift verbunden und residierten nicht in Xanten. Dies hat sich auch im Anspruch an und in der Dimensionierung von Kunstwerken niedergeschlagen.
[371] Vgl. Kap. III.2.1.

Herzog Wilhelms V. reich gewordene Maarten van Rossem[372], aber auch die anderen Mitglieder des klevischen und geldrischen Adels, lassen durch Arnt van Tricht ihre Stadthäuser und Landsitze im neuen Dekorationsstil umbauen und ausstatten. Sie sind sowohl mit dem Hof des Herzogs auf der einen und der Oberschicht der Städte auf der anderen Seite verquickt[373], als auch untereinander durch Verwandtschaft verbunden. Die Verbreitung der Arbeiten Van Trichts lässt sich gerade hier gut mit den weitverzweigten Familienbanden zwischen den Häusern in Verbindung bringen.[374] Diese Fassadendekorationen und Innenraumausstattungen mit den Prunkkaminen sind jedoch durch die Umbauten im jeweiligen Zeitstil und Zerstörungen zumeist nur als Fragmente überliefert und wohl in Teilen verloren gegangen.

Der Herzog und die herzoglicher Familie lassen sich nicht als Auftraggeber Van Trichts oder anderer Künstler vor ihm, wie Henrick Douwerman, Henrik van Holt etc., in den Quellen fassen.[375] Für die herzogliche Hauskirche, die Stiftskirche, in Kleve ist die Überlieferung an Kunstwerken nicht so reich wie etwa in Kalkar und Xanten. Zudem ist in der Schaffenszeit Arnt an Trichts kein Mitglied des Herzogshauses gestorben und folglich ist auch kein Auftrag für ein Grabmonument erteilt worden.[376] Auf der Schwanenburg haben sich keine Kunstwerke erhalten. Ein großer Teil der reichen Ausstattung wurde bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in die neu etablierte Hauptresidenz nach Düsseldorf gebracht. Das Schloss und seine Ausstattung existieren heute nicht mehr. Damit fällt der höchste Auftraggeber der Region für Van Tricht als Mäzen aus.

[372] Zu diesem ausführlich im Personenverzeichnis im Anhang.

[373] So waren z.B. bei der Huldigung zum Amtsantritt Johanns III. 1522 der Propst Sibert van Riiswick, Wessel und Thys van den Loë, Johann von Nesselrait, Derick van den Boetzeler, sowie Wilhelm van den Horst in Kalkar anwesend. WOLFF, Geschichte 1893 S.9, ausführlich mit Wortlaut der Stadtrechnung S.7-10.
Die meisten von ihnen, bzw. ihre Kinder treten als Auftraggeber Van Trichts in Erscheinung. So die Van Riiswick am Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar, die Van Loë und die Van Nesselrode mit den Sandsteinreliefs auf Schloss Wissen und die Van den Boetzelaer mit dem Kamin auf Burg Boetzelaer.

[374] Vgl. hierfür im Personenverzeichnis und im Werkverzeichnis zu den Arbeiten auf Schloss Wissen, Burg Boetzelaer, in Haus Ter Horst, sowie an den Häusern der Brüder Van Rossem.

[375] Die Herzöge scheinen bevorzugt Maler, Gewandsticker, Goldschmiede etc. beschäftigt zu haben. Diese waren in der Zunft gefasst. Deren Unterlagen belegen bereits für 1563, dass es zu diesem Zeitpunkt keine Maler und Gewandsticker mehr in Kleve gab. MILITZER, Wirtschaft 1996 S.55. Zur abweichenden Zunftstruktur in Kleve gegenüber den anderen Städten des Herzogtums Kleve vgl. unter Kap. III.2.2.

[376] Die zuvor verstorbenen Herzöge, sowohl Herzogs Johann II von Kleve, gest. 1521, und seine Frau, wie sein 1481 verstorbener Vater Johann I., erhielten ein Denkmal in Form einer Tumba mit eingelegter Metallverzierung auf dem Deckel in der Stiftskirche von Kleve. Beide Grabmäler werden dem Kölner Künstler Wilhelm Loeman zugeschrieben. Für Herzog Johann II. ist fernerhin ein Gedächtnisaltar belegt, von dem nur noch das Stifterbild auf dem linken Flügel erhalten ist und das der Werkstatt des Utrechter Malers Jan van Scorel zugeschrieben wird. HILGER, Grabdenkmäler 1984 S.181-208.

XI. Zusammenfassung

Arnt van Tricht lebte und starb in Kalkar am Niederrhein. Im Gegensatz zu den sehr wenigen biographischen Mitteilungen ist ein großes Werk des Künstlers in Holz und Stein erhalten. Arbeiten lassen sich ab Mitte der 20er bis in die späten 50er Jahre des 16. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Vereinigten Herzogtümer Kleve-Mark-Jülich-Berg und Geldern finden.
Die Untersuchung ergab, dass die gleichlautende Namensnennung im Zunftbuch der Sankt Lukasgilde in Antwerpen von 1522 wahrscheinlich mit einem Aufenthalt des Künstlers in der Stadt in den frühen 20er Jahren zu verbinden ist. Arnt van Tricht kam vielleicht im Zusammenhang mit der Aufstellung des Märtyrerretabels in St. Viktor in Xanten 1525 an den Niederrhein. Eine Einbürgerung in Kalkar, wo er bis zu seinem Tod 1570 lebte, muss im Zeitraum zwischen 1527 und 1532 erfolgt sein. Für eine Ausbildung bei den Kalkarer Bildschnitzern Henrick Douwerman und Henrik van Holt und für eine Übernahme von Stilmitteln seitens Van Tricht ergaben sich bei der Untersuchung der in der Forschung vorgeschlagenen gemeinsamen Werkstücke keine Anhaltspunkte.
Es gibt einige Quellen zum Werk des Künstlers, doch nur wenige benennen Neuaufträge. Die meisten Quellen nennen Arnt van Tricht zu Renovierungsarbeiten, die erst durch eine stilistische Analyse von Bestehendem getrennt werden mussten. Die meisten Werke finden sich in der Pfarrkirche von St. Nicolai in Kalkar und der Stiftskirche St. Viktor in Xanten. Die übrigen sind über die Kirchen des Umlandes verteilt oder befinden sich heute in Museen. Hierbei handelt es sich um Arbeiten an mehreren Retabeln sowie Einzelskulpturen und Skulpturengruppen aus religiösem Zusammenhang wie Kreuzigungsgruppen, Paare von Engelfiguren etc. Diese religiösen Bildwerke sind in Eichenholz gearbeitet. Doch hat Van Tricht auch Steinskulpturen für die Kirchen gearbeitet. Zu nennen sind hier Skulpturen, die an den Langhauspfeilern und einem Portal Aufstellung fanden. Neben diesen Skulpturen hat sich ein großer, zusammenhängender Komplex an Epitaphien erhalten. Diese wurden vor allem für Kanoniker der St. Viktorskirche in Xanten gefertigt.
Das Œuvre Arnt van Trichts weist einen weiteren großen Werkkomplex profaner Natur auf. Neben wenigen hölzernen Ausstattungsstücken wie figürlichen Handtuchhaltern hat der Künstler zahlreiche Kaminfriese aus Holz und Stein auf den Adelssitzen des weiteren Umlandes gefertigt. Diese Prunkkamine stehen oftmals nicht allein, sondern sind Teil von großangelegten Renovierungskampagnen, für die Van Tricht neben Innenraumausstattungen vor allem Fassadendekorationen schuf.
Ausgehend von den quellenkundlich belegten Werken ließ sich ein Stilkatalog erarbeiten. Dieser erwies sich sowohl für das Œuvre in Stein als auch für die Werke in Holz als signifikant.
Die Figuren Van Trichts zeichnen sich durch eine große Körperlichkeit und Körperpräsenz aus. Die häufig raumgreifenden Bewegungen werden mit der Zeit zunehmend durch das Sichtbarmachen des Körpers im Gewand unterstrichen. Die in der Frontalansicht als eckig empfundenen, in der Seitenansicht jedoch schmalen Köpfe mit zentriertem Frontalgesicht zeichnen sich durch eine feinnervige, aber flächige Angabe der Wangen und eine sehr charakteristische Gestaltung der Augenpartie mit

scharfliniger Formulierung der Lider aus. Das Absetzen von Flächen mittels Graten und tiefen Kerblinien findet sich auch bei der Gestaltung der Nasenflügel, Nasolabialfalten und dem Lippenrot. Die stets stoffreiche, mehrlagige Bekleidung ist einerseits mit modischen Details wie Hauben und geschlitzten, unterfütterten Ärmeln und Hosen oder plissierten Blusen sehr aufwendig gearbeitet. Dabei werden die Details wie Borten, Bänder etc. sehr plastisch aus der Oberfläche geschnitten. Andererseits sind die Stoffe in großen Partien undekoriert.
Die Falten werden durch die Bewegung, das Hochnehmen und Raffen von Stofflagen oder das Umschlagen von Stoffrändern und -säumen motiviert. Es werden große Faltenzüge mit hohen, dünnen Graten und tiefen Faltentälern ausgebildet, die nur wenig durch kleine Begleitfalten gefüllt werden. Die Faltenführung ändert sich im Werkverlauf von eckigen und v-förmigen hin zu großen u-förmigen Faltenverläufen. Gleichzeitig liegt der Stoff zunehmend stärker am Körper an und gibt die Körperkontur frei. Der Stoff ist an den Kanten stets als sehr dünnwandiges, fast metallisch anmutendes Material gegeben und durch tiefe Unter- und Hinterschneidungen wird dem darunter befindlichen Körper Raum gegeben. Zur Raumbildung werden auch die häufig eingesetzten Stoffbänder verwandt.
Die Kinderfiguren und Putten sind im Œuvre durchgängig sehr drall, mit tiefen Speckfalten, typischer Kopfform und kurzem, strähnigem Haar gezeigt. Sie finden sich gleichgebildet im Ornament als Kinderreigen oder Teil von Flächendekor.
Die weiblichen Figuren zeigen zunächst aufwendigen Kopfputz mit Haube und geflochtenem, hochgestecktem Haar. Ab der mittleren Werkphase haben sie meist offenes, in langen, großgewellten dicken Strähnen herabfallendes Haar, das durch einen Stirnreif gefasst wird.
Die Männer zeigen häufig wiederkehrende Typen mit Schnurrbart oder verschiedenen Vollbärten, halblangem oder kurzem Haar und Kopfbedeckungen wie Barett und Zylinder.
In den szenischen Darstellungen sind die Bewegungen teilweise überspitzt gezeigt. In manierierter Art werden Beine ausgestellt, Arme gestreckt und Köpfe leicht schräg gelegt. Die Raumgrenzen werden überschnitten, die Raumtiefe durch ansteigende Bodenflächen und die Staffelung der Figuren übereinander suggeriert. In den rundplastischen Werken findet eine Beschränkung des szenischen Personals auf die Notwendigen statt und die Darstellung wird an den Bildvordergrund gerückt.
Die Zuschreibung der beiden, die Bekanntheit des Künstlers begründenden, aber archivalisch nicht gesicherten Altäre, das Dreifaltigkeits- und das Johannesretabel, konnte bestätigt und ihre Stellung in der Tradition der niederrheinischen Retabelkunst herausgestellt werden. Während sie sich einerseits in diese einreihen, bieten sie andererseits eine am Niederrhein völlig neuartige und untereinander in großen Teilen sehr unterschiedliche Ornamentik. Durch den gleichen Aufbau der Retabel erleichtert, konnte ein Formenkanon der Ornamente herausgearbeitet werden.
Am Dreifaltigkeitsretabel überwiegen plastisch gearbeitete, fleischig gerundete Formen. Kandelabersäulen werden aus den verschiedenförmigen Segmenten zusammengesetzt, diese mit Medaillons, Tierköpfen, Festons, Muschelmotiven, Puttenreigen, Delphinen etc. besetzt. Freiplastisch gestaltete Troddeln, Festons etc. zeigen dabei ebenso die schnitztechnische Brillianz wie die à jour gearbeiteten

Baldachine der Gefache. Große Voluten werden in abgeschnürte Segmente zerlegt und mit Blattmanschetten belegt. Teile des hier bereits gezeigten Blattwerks finden sich auch am Johannesretabel und an den anderen Werken des Künstlers. Sie können in Kombination ihrer Auswahl und Ausbildung als für Arnt van Tricht charakteristisch angesehen werden.
Hinzuweisen ist besonders auf die herzförmig dreigeteilten Blätter, die auf der einen Seite eine naturalistische Bildung der Blattspreite mit Blattader besitzen, auf der anderen Seite durch die am Grund zusammengewachsenen und sich im oberen Verlauf berührenden Spreiten ein ornamental verstandenes Augenmotiv ausbilden. Neben den zahlreichen weiteren wiederkehrenden Blattmotiven tritt besonders der aus kleinen, lanzettförmigen Blattspreiten gebildete Kranz häufig auf. Die Rosetten der Baldachine zeigen bereits die dann für die Muscheln charakteristische Bildung mit eckigen und runden Rippen und in Aufsicht gezeigter Wandungsdicke. Das Muschelmotiv mit besonders gebildetem Nodus findet sich bis spät ins Werk des Künstlers, besonders in den die Muschelform völlig verzerrenden Dreiecksaufsätzen der Epitaphien.
Das Johannesretabel zeigt wie die ersten überlieferten Epitaphien einen sehr filigranen Aufbau der Ornamentik. Sowohl die Volutenranke als auch der Kandelaber werden nun grundsätzlich durch einen sehr dünnen Stab gebildet, der vorwiegend mit Blättern besetzt wird, unter den sich vereinzelt Delphinköpfe, Nussfrüchte etc. gleichwertig einordnen. Die vielfältigen, stets wiederkehrenden Blattspreiten werden in der Oberfläche plastisch durchgebildet und mit beulenartigen Aufwerfungen versehen, gefaltet und umgeschlagen. Die an Blattranken und an dünnen, stangenartigen Kandelabern aufgereihten Blätter werden auf einen glatten Untergrund aufgelegt. Die Auswahl, Verteilung und Gestaltung der Ornamente und Blätter, ihre Abgrenzung zum Untergrund ist ebenso charakteristisch für ihre Verwendung auf den Spiegelflächen der Epitaphien.
Bei diesen lässt sich die Entwicklung in der Ornamentik weiter verfolgen, so geht der dünne Stab bzw. Ast zugunsten einer bloßen Reihung von Ornamentmotiven zurück, die auch weniger Blattmotive zeigen. Es treten verstärkt zu Beginn der 50er Jahre Groteskenmasken, stehende Volutenbänder und Blatthermen in den Vordergrund. Wahrscheinlich unter dem Eindruck der Bauten für die Brüder Van Rossem in Arnheim und Zaltbommel, an denen er beteiligt war, ändert sich ab der Mitte der 50er Jahre bei den nun entstandenen Epitaphien die Ornamentik. Es werden nun in Bandwerk gefangene Satyre, Hermenpilaster und stehende und hängende Fruchtsträuße gezeigt.
Arnt van Tricht schöpft für sein Ornamentrepertoire aus zeitgenössischen, druckgraphischen Vorlagen wie Arbeiten von Heinrich Aldegrever, Urs Graf, Dirk Jakobsz Vellert und schließlich Cornelis Floris und Cornelis Bos. Er wählt ein immer wiederkehrendes Spektrum an Motiven aus, das er in einer eigenen Anordnung und Formulierung umsetzt und so eine ganz eindeutige Handschrift erzeugt.
Vielen der szenischen Darstellungen der Epitaphien liegen Vorlagen zu Grunde, die durch den Künstler dem modischen Geschmack und den Gegebenheiten wie der Bildgröße, der Integration eines Stifterbildes etc. angepasst wurden. Hierbei liegt ein Schwerpunkt auf der Verwendung von druckgraphischen Arbeiten Albrecht Dürers, Martin Schongauers und Hans Sebald Behams.

Besonders bei den Epitaphien wird die Bildrahmung mittels Rahmenleisten mit eingetieftem Spiegel vollzogen. Diese sind ohne Basis und Kapitell gebildet, nehmen aber trotzdem einen Giebel auf. Das dies nicht als Unverständnis seitens des Bildhauers gewertet werden darf, beweist die korrekte Anwendung von tragenden und lastenden Architekturteilen am Johannesretabel oder dem Epitaph Ros.
Die Ausstattung der Burgen und Schlösser sowie der Stadthäuser des Adels mit Prunkfassaden und Prunkkaminen ist heute in weiten Teilen durch Umbauten in späterer Zeit verloren gegangen. Die wenigen erhaltenen Zeugnisse sind fast ausschließlich durch Witterungseinflüsse oder Zweitverwendung nur fragmentarisch auf uns gekommen. Umso wichtiger ist es, sie nicht aus dem Kontext gelöst, sondern zusammen mit der Architektur, dessen Teil sie sind, zu betrachten. Die vorgestellten Bauvorhaben bieten Puzzlesteine zu dem noch sehr unvollständigen Bild der Wohnsitze des Adels, ehe die vielbeachteten Bauten des späten 16. Jahrhunderts errichtet wurden.
In dieser Arbeit wurden erstmals alle Werkstücke des Künstlers zusammengeführt dargestellt. Die in der weit verstreut publizierten Forschung teils einzig durch bloße Nennung mit Arnt van Tricht in Verbindung gebrachten Arbeiten wurden überprüft, bewertet und ggf. abgeschrieben. Außerdem konnten dem Werk des Arnt van Tricht einige Stücke neu zugeschrieben, bzw. die Fragwürdigkeit der Zuschreibung revidiert werden.
So konnte die zwischenzeitliche Einschätzung der Gruppe in Bonn als neugotische Schöpfung und der daraus resultierende Ausschluss aus der Diskussion revidiert werden. Die Skulpturen ermöglichen eine Verbindung des Künstlers nach Antwerpen vorzunehmen. Bedeutend ist die hier erstmals erfolgte Rekonstruktion des aus den in der St. Antonius Abbas Kirche in Hanselaer befindlichen Werkstücken neu zu bildenden Retabels von der Hand Arnt van Trichts. Diese beruht auf der Neuzuschreibung von Architekturgliedern, den Baldachinen, Gewölbefeldern und Säulchen, des heutigen Seitenretabels. Diesem Retabel sind in Anlehnung an den Aufbau der Van Trichtschen Retabel in St. Nicolai in Kalkar zahlreiche bisher nur teilweise bereits in Zusammenhang mit dem Künstler gesehene Figuren aus dem heutigen Hochaltarretabel der Kirche zuzuordnen. Ebenfalls neu zuzuschreiben ist eine Figur der hl. Katharina in Sonsbeck. Die Eigenhändigkeit der Figur einer Heiligen in Aachen und der Kreuzigungsgruppe in Warbeyen konnte herausgestellt werden. Im Weiteren konnte die Predella des Johannesretabels mitsamt der in ihr aufgestellten Statuetten dem Künstler erstmals zugeschrieben werden. Eine Reliefplatte mit einer Kreuzigungsdarstellung mit Stifter, die neben der Platte mit der Handwaschung des Pilatus das einzige Steinbildwerk für St. Nicolai in Kalkar darstellt, ist ebenfalls als ein qualitätvolles Bildwerk dem Œuvre des Künstlers an dieser Stelle neu zugewiesen worden.
Durch eine erstmals ausführliche Diskussion der großen Anzahl an Epitaphien konnte die Inschriftenplatte des im Bildwerk älteren Epitaphs Wincken in Xanten als Arbeit des Künstlers identifiziert werden. Neu zugewiesen werden konnten auch weitere Teile der Gefachausstattungen im Marienretabel in Xanten und eine heute an der Rekonstruktion der Berendonckschen Stiftung in Xanten nicht übernommene Engelfigur. Dem Werkkomplex des Arnt van Tricht auf Schloss Wissen konnte neben den bereits bekannten weitere Werkstücken und der Wappenstein an der Mühle neu zugeordnet

werden. Am Teufelshaus in Arnheim ist ein weiteres Kapitell im Durchgang dem Künstler zuzuschreiben. Zudem ist sein Stil an den in Bandwerk gefassten Satyren und den Gewölbefeldern mit Muscheln, Rauten und Blattmasken festzumachen und es fanden sich Indizien, die auf eine ehemals vorhandene Fassadengestaltung des Teufelshauses durch den Künstler hinweisen. Vom gleichen Auftraggeber, der Familie Van Rossem, ausgehend war die bisher lose Beziehung zu den dortigen Prunkbauten zu festigen und eine Abhängigkeit zur Werkstatt Van Trichts wahrscheinlich zu machen. An einem Nebengebäude von Haus Ter Horst in Loenen fand sich ein zweiter einfacher gearbeiteter Kaminsturz, der die bereits auf Schloss Wissen beobachtete Staffelung der Arbeitsgüte nach der Wertigkeit der Räume nahelegt.

Entgegen der weitläufigen Meinung kann von einer Fassung der Skulpturen des Johannesretabels und wahrscheinlich auch des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar ausgegangen werden. Es konnte zudem aufgezeigt werden, dass der Augenschein täuschen kann und heute ungefasst erscheinende Bildwerke nach Ausweis der quellenkundlichen Überlieferung gefasst waren. Der überwiegende Teil des Œuvres Arnt van Trichts dürfte ganz oder in Teilen gefasst gewesen sein.

Es galt die gegenüber anderen Regionen unterschiedliche Handhabung des Zunft- und Bruderschaftswesens herauszustellen. Es gab im Herzogtum Kleve in weiten Teilen kein, zumal kein politisch geprägtes Zunftsystem und keine Zunft für Bildschnitzer und Bildhauer, außer in der eine Ausnahmestellung einnehmenden Residenzstadt Kleve. Vielmehr hatte in Kalkar die Liebfrauenbruderschaft großen Einfluss, und ihre Mitglieder waren eng mit den kirchlichen und städtischen Ämtern verflochten. Der wirtschaftliche Niedergang Kalkars spätestens zur Mitte des 16. Jahrhunderts schlug sich in der verminderten Stiftungstätigkeit der vormals sehr engagierten Bruderschaft und auch in der Auftragslage Arnt van Trichts nieder. Eine Sättigung des Marktes und der Niedergang der Wirtschaft waren ausschlaggebend für den Rückgang der religiösen Aufträge, nicht konfessionelle Veränderungen. Vielmehr sind die Herzöge von Kleve bis nach dem Tod Van Trichts einen konfessionellen Mittelweg gegangen und haben zur Vorbeugung einer Glaubensspaltung Neuerungen wie den Laienkelch geduldet. Doch war die Ausübung des katholischen Gottesdienstes mit allen zugehörigen Stiftungen zu keiner Zeit ausgesetzt oder eingeschränkt. Die durch Johann III. erlassene Kirchenordnung von 1532/33 blieb bis zuletzt eingesetzt und protestantische Gläubige fanden erst in den 60er Jahren Einzug, sieht man von Ausnahmen wie beispielsweise der Stadt Wesel ab. Vielmehr muss man davon ausgehen, dass durch den Krieg um das Herzogtum Geldern und den Frieden von Venlo sich indirekt Veränderungen für die Lebensverhältnisse Van Trichts ergaben.

Nach dem Einbruch der Wirtschaft, den Folgen des Religionskrieges in den Niederlanden mit Auswirkungen auf die benachbarten Territorien sowie nach der Verlegung der bevorzugten Residenz des Herzogs in den späten 60er Jahren nach Düsseldorf arbeiteten keine weiteren Künstler mehr in Kalkar. Arnt van Tricht schuf ein überaus vielfältiges und vielseitiges Œuvre in hoher handwerklicher Qualität. Es gelang ihm, repräsentative Aufträge des Adels und der Bürgerschaft zu erhalten. Dabei brachte er am Niederrhein den Wechsel von der Spätgotik zur neuen Formensprache. Das heute durch

den Verlust weiter Teile der Repräsentationsarchitektur verfälschte Œuvre schließt die Lücke zwischen der spätgotischen Bildschnitzkunst am Niederrhein und den Künstlern um Schloss Horst in Broiche und der Rathausvorhalle in Köln. Seine Arbeiten brauchen den Vergleich mit denen zeitgleich arbeitender Künstlern, wie beispielsweise Cornelis Sass, Colyn de Nole, Willem van Noort und Johann Brabender, nicht zu scheuen und nehmen neue Entwicklungen umgehend auf.
Arnt van Tricht ist als einer der herausragenden Künstler seiner Zeit im Nordwesten Deutschlands und der nordöstlichen Niederlande anzusehen.

XII. Werkverzeichnis

Der Katalog ist chronologisch aufgebaut. Die Reihenfolge der Arbeiten ist hierbei nicht als absolut anzusehen. Es soll vielmehr ein Vorschlag zur relativen Abfolge der Werke aufgezeigt werden. Eine alphabetische Auflistung nach den heutigen Aufstellungsorten ist dem Werkkatalog zur besseren Auffindbarkeit von Einzelstücken als sekundäres Ordnungssystem vorgeschaltet.
In der Katalognummer werden die wichtigste Forschungsmeinungen kurz resumiert und ein Literaturüberblick in Form von Kurzzitaten mit dem jweiligen Zuschreibungs- und Datierungsvorschlag gegeben. Anschließend an die Angaben zu Maßen, Zustand und Fassung etc. des Werkstücks ist nach der Beschreibung die Zuschreibung an den Künstler und der Datierungsvorschlag dargelegt.

Chronologische Übersicht der Werke

Bonn, LVR-LandesMuseum, Christus - Maria - Johannes - Gruppe ... 102
Xanten, St. Viktor, Märtyrerbüste ... 108
Hanselaer, St. Antonius Abbas, Werkgruppe ... 114
Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Apostelfigur ... 138
Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Heimsuchungsgruppe ... 140
Kalkar, St. Nicolai, Dreifaltigkeitsretabel ... 142
Twisteden, St. Quirinus, hl. Bischof ... 158
Warbeyen, St. Hermes, Leuchterengel ... 160
Sonsbeck, St. Gerebernus, Engel mit Arma Christi ... 161
Sonsbeck, St. Gerebernus, hl. Katharina von Alexandria ... 162
Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Handtuchhalter mit Liebespaar ... 164
Warbeyen, St. Hermes, Kreuzigungsgruppe ... 167
Kranenburg, St. Peter und Paul, hl. Christopherus ... 171
Zaltbommel, Maarten van Rossem-Haus ... 174
Kalkar, St. Nicolai, Johannesretabel ... 192
Kalkar, St. Nicolai, Marienleuchter ... 210
Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Maria und Johannes als Assistenzfiguren ... 217
Hanselaer, St. Antonius Abbas, hl. Bischof, hl. Margaretha und eine Heilige ... 220
Xanten, St. Viktor, Epitaph Theoderich Born (ehemals Hanen), gest. 1544 ... 220
Xanten, St. Viktor, Epitaph Georg Hezeler, gest. 1545 ... 224
Amsterdam, Rijksmuseum, Assistenzfiguren ... 229
Xanten, St. Viktor, Epitaph Martin Steenhoff, gest. 1546 ... 232
Xanten, St. Viktor, Epitaph Peter Wincken, gest. 1548 ... 238
Büderich, St. Peter, Anbetung des Kindes ... 239
Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Pietà ... 242
Kalkar, St. Nicolai, Evangelisten Lukas und Matthäus ... 244
Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Handtuchhalter mit Heiliger Familie ... 246
Privatbesitz, Erbärmdebild - Christus und Maria ... 249
Xanten, St. Viktor, Ecce homo ... 256
Xanten, St. Viktor, Marienretabel ... 259
Arnheim, Teufelshaus ... 273
Zaltbommel, Johann van Rossem-Haus ... 292
Schloss Wissen, Steinreliefs ... 301
Burg Boetzelaer, Kaminfries ... 321
Xanten, St. Viktor, Epitaph Balthasar Ghyr (Vulturius), gest. 1549 ... 331
Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, weibliche Heilige ... 333

Xanten, St. Viktor, Hll. Drei Könige ... 336
Xanten, St. Viktor, Epitaph Friedrich Ghyr (Vulturius), gest. 1552 ... 343
Xanten, St. Viktor, Epitaph Derick Ludger, gest. 1552 ... 344
Amsterdam, Rijksmuseum, Epitaph der Familie Ros ... 349
Kleve, Stiftskirche, Hochaltar ... 356
Xanten, St. Viktor, Berendoncksche Stiftung ... 356
Xanten, St. Viktor, Märtyrerportal ... 362
Xanten, St. Viktor, Epitaph Johannes Virsen, gest. 1554 ... 365
Xanten, St. Viktor, Epitaph Jakob Backer, gest. 1554 ... 371
Kalkar, St. Nicolai, Relief mit der Handwaschung des Pilatus ... 375
Kalkar, St. Nicolai, Relieffragment einer Kreuzigung Christi ... 378
Gaesdonck, Relief mit Christus und der Ehebrecherin ... 381
Pont, Relief mit Christus und der Samariterin am Brunnen ... 384
Xanten, St. Viktor, Maria eines Leuchters ... 387
Xanten, St. Viktor, Epitaph Anton Blankenbiel, gest. 1556 ... 387
Xanten, St. Viktor, Epitaph Nikolaus Ruter, gest. 1556 ... 391
Loenen, Haus Ter Horst ... 395
Xanten, St. Viktor, Epitaph Otto und Heinrich Ingen Winckel, gest. 1559 ... 406

Abgeschriebene Werke ... 410
Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Christus und die Samariterin am Brunnen ... 410
Averode, Abteikirche, Kupfergegenstände ... 410
Erkelenz, St. Lambertus, hll. Crispin und Crispinian ... 410
Kalkar, St. Nicolai, Frauenfigur im Siebenschmerzenretabel ... 410
Kleve, Stiftskirche, Wurzel Jesse ... 411
Köln, Museum Schnütgen, Predella mit Passionsszenen ... 412
Köln, Stadtmuseum, Maria auf der Mondsichel ... 413
Kunsthandel, Maria mit Kind auf der Mondsichel ... 415
Xanten, St. Viktor, Hochaltar ... 415
Xanten, St. Viktor, Maria des Leuchterbogens ... 416

Alphabetische Übersicht der Werke

Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Apostelfigur ... 138
Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, weibliche Heilige ... 333
Amsterdam, Rijksmuseum, Assistenzfiguren ... 229
Amsterdam, Rijksmuseum, Epitaph der Familie Ros ... 349
Arnheim, Teufelshaus ... 273
Boetzelaer, Burg Boetzelaer, Kaminfries ... 321
Bonn, LVR-LandesMuseum, Christus - Maria - Johannes - Gruppe ... 102
Büderich, St. Peter, Anbetung des Kindes ... 239
Gaesdonck, Relief mit Christus und der Ehebrecherin ... 381
Hanselaer, St. Antonius Abbas, hl. Bischof, hl. Margaretha und eine Heilige ... 220
Hanselaer, St. Antonius Abbas, Werkgruppe ... 114
Kalkar, St. Nicolai, Dreifaltigkeitsretabel ... 142
Kalkar, St. Nicolai, Evangelisten Lukas und Matthäus ... 244
Kalkar, St. Nicolai, Johannesretabel ... 192
Kalkar, St. Nicolai, Marienleuchter ... 210
Kalkar, St. Nicolai, Relief mit der Handwaschung des Pilatus ... 375
Kalkar, St. Nicolai, Relieffragment einer Kreuzigung Christi ... 378
Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Handtuchhalter mit Heiliger Familie ... 246
Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Handtuchhalter mit Liebespaar ... 164
Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Maria und Johannes als Assistenzfiguren ... 217
Kleve, Stiftskirche, Hochaltar ... 356
Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Heimsuchungsgruppe ... 140
Kranenburg, St. Peter und Paul, hl. Christopherus ... 171
Loenen, Haus Ter Horst ... 395
Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Pietà ... 242
Pont, Relief mit Christus und der Samariterin am Brunnen ... 384
Privatbesitz, Erbärmdebild - Christus und Maria ... 249
Sonsbeck, St. Gerebernus, Engel mit Arma Christi ... 161
Sonsbeck, St. Gerebernus, hl. Katharina von Alexandria ... 162
Twisteden, St. Quirinus, hl. Bischof ... 158
Warbeyen, St. Hermes, Kreuzigungsgruppe ... 167
Warbeyen, St. Hermes, Leuchterengel ... 160
Wissen, Schloss Wissen, Steinreliefs ... 301
Xanten, St. Viktor, Berendonckssche Stiftung ... 356
Xanten, St. Viktor, Ecce homo ... 256
Xanten, St. Viktor, Epitaph Anton Blankenbiel, gest. 1556 ... 387

Xanten, St. Viktor, Epitaph Balthasar Ghyr (Vulturius), gest. 1549 ... 331
Xanten, St. Viktor, Epitaph Derick Ludger, gest. 1552 ... 344
Xanten, St. Viktor, Epitaph Friedrich Ghyr (Vulturius), gest. 1552 ... 343
Xanten, St. Viktor, Epitaph Georg Hezeler, gest. 1545 ... 224
Xanten, St. Viktor, Epitaph Jakob Backer, gest. 1554 ... 371
Xanten, St. Viktor, Epitaph Johannes Virsen, gest. 1554 ... 365
Xanten, St. Viktor, Epitaph Martin Steenhoff, gest. 1546 ... 232
Xanten, St. Viktor, Epitaph Nikolaus Ruter, gest. 1556 ... 391
Xanten, St. Viktor, Epitaph Otto und Heinrich Ingen Winckel, gest. 1559 ... 406
Xanten, St. Viktor, Epitaph Peter Wincken, gest. 1548 ... 238
Xanten, St. Viktor, Epitaph Theoderich Born (ehemals Hanen), gest. 1544 ... 220
Xanten, St. Viktor, Hll. Drei Könige ... 336
Xanten, St. Viktor, Maria eines Leuchters ... 387
Xanten, St. Viktor, Marienretabel ... 259
Xanten, St. Viktor, Märtyrerbüste ... 108
Xanten, St. Viktor, Märtyrerportal ... 362
Zaltbommel, Johann van Rossem-Haus ... 292
Zaltbommel, Maarten van Rossem-Haus ... 174

Abgeschriebene Werke ... 410
Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Christus und die Samariterin am Brunnen ... 410
Averode, Abteikirche, Kupfergegenstände ... 410
Erkelenz, St. Lambertus, hll. Crispin und Crispinian ... 410
Kalkar, St. Nicolai, Frauenfigur im Siebenschmerzenretabel ... 410
Kleve, Stiftskirche, Wurzel Jesse ... 411
Köln, Museum Schnütgen, Predella mit Passionsszenen ... 412
Köln, Stadtmuseum, Maria auf der Mondsichel ... 413
Kunsthandel, Maria mit Kind auf der Mondsichel ... 415
Xanten, St. Viktor, Hochaltar ... 415
Xanten, St. Viktor, Maria des Leuchterbogens ... 416

XII.1. Bonn, LVR-LandesMuseum, Christus - Maria - Johannes - Gruppe

Die Gruppe aus drei Figuren trägt die Inv.Nr. 24 187. Sie wurde auf der Versteigerung der Sammlung Roettgen 1912 erworben, mit der Angabe vom Niederrhein stammend. Durch das Beschauzeichen als Antwerpener Arbeit ausgewiesen, wird sie dort an das Ende des 15. Jahrhunderts datiert, Abb. 38f.[377] Witte und Appel schreiben die Gruppe auf stilistischer Basis Arnt van Tricht zu[378] und bringen das auf der Gruppe vorhandene Beschauzeichen mit der Namensnennung in den Antwerpener Liggeren von 1522 überein. Sie kommen zu dem Schluss, dass es sich bei dieser Arbeit um eine um 1520 in Antwerpen geschaffene Arbeit Van Trichts handelt.[379] Diese Zuschreibung blieb bis zur Einordnung De Werds bestehen, der die Figuren als Fälschungen des 19. Jahrhunderts nennt, ohne sein Urteil zu begründen.[380] Diese Ansicht besteht bis heute.

Literaturübersicht

VERST.KAT. LEMPERTZ, Roettgen 146, 1912 Kat.Nr.5 S.2f., Taf.26 (Niederländisch, Ende 15. Jh.). - WITTE, Kunst I, 1932 S.228/229 (Zuschr.). - THIEME/BECKER 33, 1939 S.397 (Erw., Zuschr.). - APPEL, Skulptur 1934/1983 S.25f. (Zuschr.). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.90 (Erw., Zuschr.). - AUSST.KAT. KÖLN, Kunst aus Privatbesitz 1960 S.53 (Erw., Zuschr.). - SCHMIDT, Wechselwirkungen 1965 S.94 (Erw., Zuschr.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.86, F.65f. S.90 (Erw., Fälschungen 19. Jh.).

Zustand

Die dreiviertelrunden Figuren sind aus jeweils zwei Eichenholzblöcken gearbeitet, die vor dem Schnitzen zusammengeleimt wurden.[381] Sie haben eine Höhe von ca. 56 cm[382] und eine Breite von 18-20 cm in Armhöhe. Sie sind auf der Rückseite flach gearbeitet und bis auf Wurmfraßkanäle an den Sockeln und auf der Rückseite der Figuren gut erhalten. Besonders die Figur Mariens weist starke senkrechte Schrumpfungsrisse auf, die auf ein Ablaugen der bis auf wenige Kreidegrundreste[383]

---

[377] VERST.KAT. LEMPERTZ, Roettgen 146, 1912 Kat.Nr.5 S.3. - So auch im Inventarbuch, Eintrag 24187. In der Sammlung Roettgen galt sie als niederrheinische Arbeit des 15. Jh. Vgl. Aufnahme im Bildarchiv Foto Marburg, 1.034.335.

[378] WITTE, Kunst I, 1932 S.228: „Sie bringen alle Symptome Arntscher Schreibweise mit. Dies ist leicht zu erkennen: ein breites Gesicht, die scharf geänderten und geschlitzten Augen, die etwas emporgerichtet Nasenspitze; daneben Arnt Signet, die vom Fuße nach oben sich aufrollende Mantelfalte, welche unter dem Vorsetzen des Beines sich so strafft, daß sie in ihrem Verlauf nach oben eine kurvige Diagonale zeichnet.][Die Bonner Gruppe, zweifellos die früheste Trichtsche Arbeit, …“ Ebenso APPEL, Skulptur 1934/1983 S.25: „In dem Profil des Johannes wird man zweifellos den Trichtschen Gesichtsschnitt wiedererkennen dürfen, in der gespreizten Stellung der Beine, dem übergeschlagenen Gewandbausch am Fuße des Johannes und über der linken Hand Christi ebenso Trichtsche Motive. Das gotisch - eckige, einwärts geknickte Spielbein des Ecce homo, findet man ähnlich im Xantener Viersen Epitaph wieder. Schließlich darf noch die eigentümlich starre, ausgestreckte Hand Christi erwähnt werden, die in ganz entsprechender Haltung bei einem der Schergen des Verspottungsreliefs von 1522 feststellbar ist.“

[379] WITTE, Kunst I, 1932 S.228 und APPEL, Skulptur 1934/1983 S.26.

[380] DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.86, F.65f. S.90.

[381] Die Naht ist an allen Figuren über die volle Höhe und auf dem Sockel sichtbar. Sie verläuft nicht parallel zur Figurenfront, sondern ist in der Tiefe diagonal verschoben. So verläuft sie bei Christus über seine linke Schulter hinter der vorderen Haarsträhne, auf seiner rechten Seite weiter auf der Körpervorderseite noch vor der Armbeuge. Bei Maria verläuft die Naht auf ihrer linken Seite über das vorgestellte linke Bein und ab Kniehöhe über die Vorderkante des Mantels, während sie auf der rechten Seite weiter hinten verläuft und nur noch die Rückseite des Oberarms und die rückwärtige Falte des Mantels ab der Armbeuge nach unten zum hinteren Block gehört. Während bei diesen beiden Figuren die Blöcke ohne Spalt aneinander gepasst sind, hat sich wohl bereits vor oder während dem Schnitzen bei der Figur des Johannes eine Kluft gebildet, die ausgespänt wurde. Die Naht verläuft auch hier nicht parallel zur Frontseite und ist auf der linken Figurenseite vor seinem hinten ausgestellten rechten Fuß zu sehen, auf der anderen Seite verläuft die Naht weiter vorn über Brust und Bauch hinter dem Arm verborgen.

[382] Christus: Höhe mit Sockel 56 cm, ohne Sockel 50,5 cm. Maria: Höhe mit Sockel 54,7 cm, ohne Sockel 49,2 cm. Johannes: Höhe mit Sockel 54,8 cm, ohne Sockel 48,5 cm.

[383] Es finden sich Kreidegrundreste in den Haarlocken Christi und vor Mariens linkem Ohr. Bei Johannes sind solche in den Haaren und in Kniehöhe zwischen Gewand und Mantel zu finden.

verlorenen Fassung hindeuten. Für eine Fassung spricht auch die ungenügende Oberflächenausarbeitung und -glättung an wenig einsehbaren Stellen.[384]

Christus

Der in den Kanten unregelmäßig polygonale Sockel ist einzig bei Christus original erhalten.[385] Die Rückseite des Sockels ist rechts nach Wurmfraß in der Oberfläche beschädigt, am Sockel links vorn befindet sich oben ein gekitteter Ausbruch und die linke untere Sockelspitze im unteren Profil ist wieder befestigt. Auf der gesamten Rückseite finden sich senkrechte Schrumpfungsrisse.
Sein linker Lendentuchzipfel ist abgebrochen. Auf derselben Seite fehlen der große Zeh und der Daumen und die Mantelfalte ist wieder befestigt. Die Nasenspitze ist bestoßen. Die Dornen der Krone sind teilweise abgebrochen oder verloren und auf dem rechten Schulterblatt befindet sich ein gekitteter Ausbruch.
Einzig die Hände, im Bestand höchstwahrscheinlich original, sind ab den Handgelenken angestückt.
Auf dem Oberkopf finden sich, aus der Mitte leicht zur linken Figurenseite hin verschoben, Bohrlöcher von 0,5 und 0,2 cm Durchmesser, weitere kleinere sind unregelmäßig verteilt und teilweise mit Kitt verschlossen. In der Unterseite des Sockels finden sich Löcher verschiedener Größe. Das größte, zentrale scheint zur Befestigung der Statue nachträglich eingebracht zu sein. Auf der Rückseite befinden sich mittig im Mantelkragen zwei Befestigungslöcher, ein weiteres zwischen den Haarsträhnen darüber.
Das Beschauzeichen, eine linke Hand, ist links vorn auf der Sockeloberfläche eingeschlagen, Abb. 39.
Drei waagerechte Kerben mit einer Flächengröße von 2,4 cm x 1,7 cm sind auf der Rückseite sind in Kniehöhe angebracht.

Assistenzfiguren

Die Sockel der beiden Assistenzfiguren sind auf eine Restaurierung, die nach dem Ablaugen anzusetzen ist, zurückzuführen. Sie wurden im Aussehen an die des Christus angepasst. Die von zahlreichen Wurmkanälen durchzogenen Reste sind auf der Rückseite der beiden Figuren zu sehen. Sie wurden mithilfe des separat angearbeiteten oberen Sockelprofils in den neuen Sockel eingepasst.

Maria

Die rückwärtige Oberfläche ist stark von Wurmfraß befallen, die Vorderseite zeigt besonders starke Schwundrisse, die wohl auf das Entfernen der Fassung zurückzuführen sind. Dies beeinträchtigt vor allem die Gesichtsbildung. Es besteht eine Beschädigung des Kinntuchs links, die Mantelborte ist hier entgegen der auf der rechten Seite nicht erhaben, die Wölbung der Brust entspricht ebenfalls nicht der Gegenseite und ein nicht erklärbarer Spalt ist zwischen dem Einsteck- und Kinntuch ausgebildet. Die Hände sind ab dem Wurzelansatz, aufgrund fehlender Schwundrisse wohl neuzeitlich, ergänzt.[386] Die

[384] Beispielsweise ist der Grund in den Armhöhlen des Mantels Mariens nicht geglättet, ebenso der Raum zwischen den Beinen Christi oder die rechte Gesichtshälfte des Johannes.
[385] Er ist vorn 4,9 cm hoch - gemessen bis an die Oberkante des abschließenden Profils - und hinten 5,5 cm. An der breitesten Stelle misst er 19 cm, an der tiefsten 9,2 cm, die untere Vorderkante ist 14,5 cm breit.
[386] So unspezifisch angegeben auch im VERST.KAT. LEMPERTZ, Roettgen 146, 1912 S.2.

Mantelfalte links vorn wurde über dem Fuß begradigt. Auch sind die Falten auf dem Sockel wohl zurückgearbeitet, da der Stoff ungewöhnlich dick erscheint.
Es finden sich drei nicht in Linie liegende Befestigungslöcher auf der linken Seite des Rückens.
Auf der Rückseite der Figur finden sich in Unterleibshöhe Kerben, die denen an der Christusfigur verwandt sind, jedoch nur zwei an der Zahl, davon die untere breiter als die obere.

Johannes

Es findet sich flächiger Wurmfraß auf der gesamten Rückenfläche. Die Gewandfalten wurden am Saum abgearbeitet und begradigt, der große Zeh ist abgebrochen. Es findet sich kein Bohrloch auf dem Oberkopf, hingegen zahlreiche sternförmige, ausgespänte Risse von der Mitte auf dem Hinterkopf. Die hier ebenfalls verlaufende Holzbalkennaht wurde wohl mit einer heute verlorenen eingebrachten Haarlocke über der Stirn kaschiert, wie auch Daumen und Zeigefinger seiner rechten Hand, die über die Naht hinweggehend angesetzt sind.
Eventuell finden sich auch auf dieser Figur die Balkenmarkierungen auf der Rückseite in Oberschenkelhöhe, doch ist eine Aussage aufgrund der stark zerstörten Oberfläche nur spekulativ.

Beschreibung

Christus

Christus steht, als Schmerzensmann mit Dornenkrone und Wundmalen ausgezeichnet, nur mit Lendentuch und Mantel bekleidet, frontal zum Betrachter. Er greift mit seiner Rechten in die Seitenwunde und zeigt, dem Betrachter die Handfläche entgegenstreckend, die Wunde der Linken. Er steht fest, mit leicht geöffneten Beinen und vorgestelltem linken Spielbein, auf dem leicht nach vorn abschüssigen, profilierten Sockel mit geglätteter Oberfläche. Der Mantel hinterfängt den Körper schildförmig und ist konturbildend. Er besitzt einen breiten Überwurfkragen und wird, die Brust freilassend, durch eine Kordel gehalten, die in Höhe der linken Achsel eine Schlaufe ausbildet. Der Mantelsaum wird links bauschig über den Arm genommen. Der dünne Stoff bildet wenige, weich modellierte, hohe Faltengrate und flache, breite Täler aus und kommt flächig auf dem Sockel zu liegen. Er wird zwischen den Beinen fast bis zur Vorderkante geführt, so dass Christus auf dem Stoff zu stehen scheint. Der Körper ist wohlproportioniert und -artikuliert und die Angabe von Halsknochen, Brustbein, Bauch und Beinmuskulatur wird durch eine fein modellierte Oberfläche verdeutlicht. Besonders hinzuweisen ist auf die in sternförmigen Strängen organisierte Bauchmuskulatur und den unter einer halbmondförmigen Einziehung vortretenden kugeligen Unterbauch. Die Hände sind feingliedrig und die Rechte zeigt ein Abspreizen des kleinen und des Zeigefingers, sowie einen verdickten, aufgebogenen Handrücken. Das weich gefältelte, verdreht geschlungene Lendentuch bildet auf beiden Seiten bis auf die Mitte der Oberschenkel herabhängende Enden aus und sitzt tief, knapp über dem Schambein. Das Gesicht wird durch mehr als schulterlange, gedrehte Lockensträhnen gerahmt, die durch geschnitzte, unterschiedlich starke Sichelsträhnen gegliedert sind und sich unten zu den Seiten aufbiegen. Die Haare am Oberkopf sind hingegen glatt und mittig gescheitelt. Die Dornenkrone ist aus zwei sehr starken Ästen gebildet und verfügt über zumeist verlorene, ehemals eingesteckte, große

Stacheln, auf der Rückseite ist sie nur angelegt. Das ovale Gesicht wird mit einem Kinn- und Oberlippenbart geschmückt, der das Philtrum und die Unterlippe weiträumig frei lässt. Die Kinnlocken sind etwas länger und bilden nach einer Formulierung aus Kerben unten aufgedrehte Löckchen mit Spitzen aus. Die Augen mit Angabe von Tränensäcken und Krähenfüßen sind mandelförmig mit leicht hochgezogenem Oberlid, die Lider sind erhaben gearbeitet, eine Pupillen- oder Irisangabe fehlt. Die Augenbrauenlinie ist leicht abfallend und geradlinig, die Haut über dem Lid weich und voll. Über der geraden, sich nach unten verbreiternden Nase sind an der Nasenwurzel zwei horizontale und zwei auf die Stirn führende senkrechte Falten angegeben. Die Wangen sind mit Jochangabe untergliedert, die leicht geöffneten, vollen Lippen sind gratig abgesetzt.

Maria

Maria steht dem Betrachter frontal gegenüber und ist sehr komplex aufgebaut. So wird das linke, leicht ausgedrehte Bein vorgestellt und die Hüfte dadurch nach links geneigt. Dieser Bewegung entspricht das auf die so erhöhte rechte Achse verlagerte Falten der Hände sowie die wiederum der linken Seite zugeneigte Kopf- und Schulterpartie. Diese Ausrichtung wird durch die Gewandung unterstützt. Das bodenlange Manteltuch wird über einem bodenlangem, langärmeligem Rock und einem in diesem an Saum und Ausschnitt sichtbaren Unterrock durch ein sich auf ihrer rechten Schulter hoch türmendes Manteltuch umfangen. Dieses hält sie auf ihrer linken Seite nur unter dem Ellenbogen und gibt damit die linke Körperseite frei. Trotz der gewaltigen Stoffmenge und der geschlossenen Kontur wird mit Hilfe sparsamer Faltenangabe der Körper plastisch vermittelt. So wird beispielsweise der dünnwandig formulierte Stoff des Rockes unter dem rechten Arm festgeklemmt hochgenommen, wodurch es zur Ausbildung einer diagonalen Zugfalte zum linken Fuß kommt und das Untergewand sichtbar wird. Durch das zusätzliche Vorstellen des Spielbeins werden rundliche, bisweilen dreieckige Falten vor dem Unterleib ausgebildet, deren Grate teils kissenförmig gebauscht sind. Die breiten Faltentäler sind flächig und eben gebildet. Rock und Unterrock kommen auf dem Sockel und ihrem Fuß flächig nach vorn gezogen zu liegen. Die Stoffkante erscheint stärker als üblich und dürfte teilweise mit dem Sockel rückgearbeitet worden sein. Das ovale Gesicht Mariens ist von den Rändern des überhängenden Kopftuches umfangen und unten durch das eng anliegende Kinntuch begleitet. Sie hält Kopf und Blick gesenkt, die Wangenpartie ist flächig und ohne explizite Jochbeinangabe. Die Lidangabe wird durch erhabene Linien begleitet, die Nase ist dünn und hat neben schmalen Flügeln eine betonte Spitze. Der Mund ist für eine Beurteilung in der Oberfläche zu stark gestört.

Johannes

Der Apostel steht nach links gewandt in Seitenansicht zum Betrachter und hat sein linkes Bein angewinkelt nach vorn gestellt. Sein Blick ist gesenkt, der Kopf leicht zur Skulpturenrückseite geneigt, so dass die Kinn- und Wangenpartie betont erscheint. Die Rechte hat er nachdenklich hoch vor das Gesicht genommen und berührt mit den Fingern die Wange und Augenbraue. In der anderen Hand hält er ein auf dem Oberschenkel abgestütztes Buch von oben fest. Er hat kinnlanges, welliges Haar, das in Strähnen gefasst zum Hinterkopf wehend das Ohr freigibt. Es liegt am Oberkopf glatt auf und wird

durch unterschiedlich dicke, sichelförmige Kerben formuliert. Es ist nur sein linkes Auge ausgearbeitet. Es ist mandelförmig und mit erhabenen Lidrändern gebildet und im Unterlid mittig leicht nach unten gezogen. Die Wange ist ohne Jochangabe in einer Fläche in Richtung Schläfe gezogen. Seine gerade, kleine Nase endet in flach gebogenen Augenbrauenbögen. Seine Lippen sind erhaben und mit eingezogener Ober- und voller Unterlippe angegeben. Er trägt ein bodenlanges, langärmeliges, gegürtetes Gewand mit Stehkragen, darüber einen vorne offenen Mantel mit bortenbesetztem, großem Überschlagskragen, der vorn mit einem Knopf gehalten wird. Der Mantel wird auf der rechten Seite der Figur über dem erhobenen Ellenbogen segelförmig aufgespannt und hinterfängt die Figur schildartig. Etwas verunklärt ist die Gewandstruktur auf der linken Schulter, wo scheinbar ein weiteres Tuch mit breitem Überschlag zu liegen kommt und über dem Arm gehalten wird. Ob es sich um das untere vordere hochgenommene Ende des geknöpften Mantels handelt, kann ohne Farbfassung nicht geklärt werden. Die Faltenangabe ist sparsam, tiefe flächige Faltentäler und polsterförmige, weich gebrochene Faltenrücken bilden ein den Körper umspielendes Gesamtbild.

Zuschreibung

Die Zusammengehörigkeit der drei Figuren ist nie in Zweifel gezogen worden. Sie ist ikonographisch schlüssig und aufgrund sehr verwandter Faltenbearbeitung, gleicher Größe und Provenienz als sicher anzunehmen. Bis auf die Sockel der Assistenzfiguren und die Hände Mariens handelt es sich eindeutig um Arbeiten des 16. Jahrhunderts, es sind keine Argumente für eine Entstehung im 19. Jahrhundert zu finden. Die auf dem einzig original zugehörigen Sockel eingeschlagene Hand ist als Antwerpener Beschauzeichen benannt worden. Warum nur eine und nicht die üblichen zwei Hände zu finden sind, ist nicht ersichtlich. Das Beschauzeichen spricht zusammen mit den Kreidegrundresten eindeutig für eine ehemals vorhandene Fassung der Figuren. Die Deutung der zumindest auf der Rückseite der Christusfigur anzutreffenden drei Balken ist unsicher. Die Antwerpener Handmarken, das Zeichen für die Qualität der Fassung, wird zumeist von einem Beschauzeichen in Form einer Burg, das die gute Holzqualität bezeugen soll, begleitet. Diese Burg ist späterhin häufig nur noch als drei unterschiedlich starke und leicht gestuft angeordnete Balken mit einem als Dach zu deutenden, spitzen Ende gezeigt. Das Zeichen hat in der Zeit um 1520/25 eine Größe von ca.2,5 cm.[387] Damit wäre eine Deutung der drei Balken als Burg durchaus gegeben und eine Datierung in die 1520er Jahre möglich. Einzig die horizontale und nicht vertikale Ausrichtung stört die eindeutige Identifizierung als solche.
Die Figuren standen aufgrund ihrer unbearbeiteten Rückseiten und Einansichtigkeit wahrscheinlich in einem Retabel oder vor einer Wand.
Die Zuschreibung der Figuren an Arnt van Tricht bei Appel und Witte beruht auf sehr allgemeinen und wenig konkreten Stilmerkmalen und primär auf dem Vergleich mit der weitaus später zu

[387] Für das Antwerpener Beschauzeichen der Burg vgl. DE SMEDT, Merktekens 1990 Tabelle S.172-177, bes. S.150f. und in der Tabelle S.174, beispielsweise Xanten, Märtyrerretabel.
Sieht man in ihnen nur drei Balken und nicht eine stilisierte Burg, könnte man vielleicht, wie ULLMANN, Qualitätsbestimmung 1993 S.230/231 für Danzig nennt, ein zur Holzqualitätssicherung an öffentlichen Lagerplätzen eingebrachtes Beschauzeichen erkennen, das durch vereidigte Beamte eingebracht wurde. Drei der sogenannten brakken weisen auf die erste Holzqualität hin.

datierenden Gruppe der Beweinung.[388] Dies ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass der Typus des Schmerzensmanns mit Assistenzfiguren in der niederländischen bzw. niederrheinischen Skulptur selten ist.[389] Doch ist die Ikonographie der beiden Werkgruppen nur weitläufig verwandt und ein stilistischer Vergleich ist zugunsten zeitlich näher zu datierender Werke vorzuziehen.
Der stilistische Vergleich mit Arbeiten aus dem Frühwerk Van Trichts ergibt zahlreiche Parallelen, die eine Zuschreibung der Bonner Figuren ermöglichen. Betrachtet man zunächst den Christus der Gruppe im Vergleich mit den Figuren in Hanselaer und Warbeyen, so lassen sich Parallelen in der Gesichtsbildung festmachen. Während mit späteren Darstellungen nur die Gestaltung von Mund und Bart, sowie der Dornenkrone übereingehen, lassen sich hier besonders gut die Bildung von Augen und Mittelgesicht vergleichen, Abb. 51 und 79. Mit allen hat der Vergleich der Körperbildung Bestand. Sie zeigt stets eine Bildung mit sehr welliger Angabe von Brustbein und Rippen, sowie strahlenförmiger Bauchmuskulatur und sich kugelig vorwölbenden Bauch. Die etwas gestauchten Proportionen des stehenden Christus finden sich gut vergleichbar in der Figur der Ecce homo Darstellung im Xantener Kreuzgang, Abb.148.[390] Die Maria der Kreuzigungsgruppe in Hanselaer zeigt einen ähnlichen Aufbau im Faltensystem mit großer Diagonalfalte und der Platzierung des vorgestellten Beins neben den Schüsselfalten. Auch der angehobene Saum rechts und die Strukturierung der auf dem Sockel aufliegenden Falten sind verwandt Abb. 51. Der V-Ausschnitt des Gewandes findet sich einzig bei der

[388] Ehemals in Privatbesitz, vgl. Kap. XII.28.
[389] Vgl. hierzu allg. VAN DER OSTEN, Beweinung Christi 1948 Sp.457-475, bes. 470. - VAN DER OSTEN, Schmerzensmann 1935 S.82ff., hier zur Bonner Figur abweichende Entwicklung des nicht mehr wundzeigenden Schmerzensmannes als zeittypisch beschrieben – SCHMERZENSMANN, in: LDK VI, 1994 S.495f.
Die in der niederrheinischen bzw. niederländischen Skulptur verbreitete Darstellung des Schmerzensmannes (vgl. beispielsweise Köln, Schnütgenmuseum, Werkstatt Meister Tilman, Köln, um 1500/10, Inv.Nr. A 820 - KEMPKENS, Hochaltarretabel 1998 Abb.83) ist nur selten und nicht in der Rundplastik um Assistenzfiguren bereichert vgl. die Sakristeitüren mit Darstellung des Schmerzensmannes und Maria, Köln, St. Gereon, Relief, Köln, um 1500, Flachrelief - APPEL, Andachtsbild 1973/1983 S.128-140, Abb.7f. Anders verhält es sich im Süddeutschen, wo mit der Retabelgruppe Dauchers in der Augsburger Fuggerkappelle und deren Nachfolgegruppen (KAISER, Altar 1978 A 123 S.579f., Abb.S.782ff.) skulpturale und zudem ganzfigurige, ‚rundplastische' Darstellungen des Erbärmdebildes mit mehreren Assistenzfiguren existieren. Doch ist hier ein anderes Christusbild gewählt, da Christus mehr oder minder passiv präsentiert wird. Er wird durch einen Engel gestützt und Maria und Johannes Ev. halten die weitausgebreiteten Arme. Der Christus der Beweinungsgruppe in Tosters, begleitet von Maria und Gottvater, geschaffen von Michel Erhart präsentiert sich etwas aktiver. Zwar werden auch hier die Arme gehalten und damit eine lockere Reihung von drei rundplastischen Figuren geschaffen, doch steht Christus selbstständig und stellt das Spielbein auf die Weltkugel am Boden – ebd. Nr. A 123k Abb.S.787.
Im Gegensatz zur Skulptur ist das sich aus der Beweinung entwickelnde Erbärmdebild in der Malerei des niederrheinischen bzw. niederländischen Raums häufig zu finden, doch auch hier finden sich zumeist nur Zweifigurengruppen bestehend aus Christus und Maria, die zudem nur in Halb- oder Dreiviertelfigur gezeigt sind (vgl. zahlreiche Gemälde des Albrecht Bouts - SMEYERS, Aspecten 1971 S.205f. m.Abb.). Eine Erweiterung um die Figur des Johannes zur Dreiergruppe geschieht selten. Vgl. hierfür Derick Baegert, Anf. 16. Jh., Aachen Suermondt-Ludwig-Museum, Inv.Nr.GK0550. Abb. in Bildarchiv Foto Marburg, 192 .39, sowie AUSST.KAT. TOKYO/NAGOYA, Heilige 1994 Kat.Nr.40 S.248f., Abb.S.107.
Die Bonner Gruppe greift in der starken Trennung und der Präsentation Christi als lebendiger Mann der Schmerzen eher den in der Malerei verbreiteten niederrheinischen bzw. niederländischen Typus auf, den sie in die Ganzfigurigkeit übersetzt. Die Figurenausbildung von Maria und Johannes erinnern hierbei stark an diejenige in Kreuzigungsdarstellungen. Vergleichsbeispiele finden sich besonders im maasländischen Raum, wo das sonst nicht weit verbreitete starke Seitwärtsdrehen des Johannes und das Halten des Buches in Oberschenkelhöhe häufiger gewählt wurde (Triumphkreuzgruppe in Bree, St. Martin, Meister van Elsloo, ca.1520 - AUSST.KAT. ST.TRUIDEN beeldsnijkunst 1990 Inv.Nr.84 Abb.S.III.102 - oder Bokrijk (Genk), Prov. Openluchtmuseum, Gruppe aus Erpekom, St. Hubertus, von einem Nachfolger desselben um 1540, Inv.Nr. B 59.1018, 1022 und 1023 - ebd. Inv.132, Abb.S.III.103 - oder auch eine Gruppe des Meister von Siersdorf in der kath. Pfarrkirche in Gangelt - REINERS, Meister 1911 Fig.12/13). Jedoch sind stilistische Übereinstimmungen nicht vorhanden.
[390] Vgl. allgemein Kap. XII.29. Als unterstützendes Detail wird der Mantel mit Umschlagkragen mit einer Kordel geschlossen, dessen eines Ende einen charakteristischen Knoten aufweist. Dieses findet sich gut vergleichbar bei der Heiligen mit Buch in Hanselaer, Abb. 67.

Maria der Assistenzfiguren im Amsterdamer Rijksmuseum, die zudem auch eine ähnliche Bildung des Kopftuchs auf ihrer linken Schulter und des hochansetzenden, aber kurzen Kinntuchs zeigt Abb. 133. Johannes Evangelist ist nun in der Körper- und besonders in der Kopfhaltung aufs Nächste mit dem Verkündigungsengel des Marienretabels in Xanten verwandt. Er weist mit diesem wie mit dem Johannes des Rijksmuseums in Amsterdam, blickt man ihm von vorn ins Gesicht, sehr enge Bezüge auf, die auch in der Haargestaltung zu finden sind, Abb. 151 und 134. Sowohl in der Dreiviertel-drehung des Kopfes als auch im zu Christus hin angewinkelt vorgestellten Bein ist der Apostel der Klever Kreuzigung verwandt, Abb. 126.
Die Faltengebung weist noch die kissenartigen Täler auf, die zusammen mit dem Stoffbausch hinter den Beinen auf die frühen Figuren des Hochaltarretabels in Hanselaer, wie in der Krönung Mariens mit dem Faltenwirbel hinter den Beinen Christi, oder den Apostelfiguren der Hohlkehle verweisen, Abb. 53 und 55. Selbst die hl. Barbara, ebenda, weist eine verwandte Bildung der Falte in der Kniekehle auf, Abb. 44. Dass das Gewand nicht den für die frühen Werke charakteristischen weichen Knick am Saum aufweist, ist wie aufgezeigt auf eine Abarbeitung zurückzuführen.
Die Verarbeitung balkenverleimter Werkblöcke[391] ist im Werk Van Trichts nicht erneut zu finden, doch ist dies kein ausschließendes Indiz, da von der Verwendung des jeweils vor Ort gebräuchlichen Rohstoffs auszugehen ist.

XII.2. Xanten, St. Viktor, Märtyrerbüste

Die Büste mit den Reliquien eines der 10.000 Märtyrer ist in der Predella des in Antwerpen gearbeiteten Märtyrerretabels aufgestellt, das auf dem inschriftlich und durch Quellen belegten 1525 gestifteten Altar mit der Altarvikarie der hll. Christopherus, Erasmus, 10.000 Märtyrer, Gregorius und Bartholomäus Platz findet, Abb. 40ff.[392]
Die Büste wird 1936 durch Appel über die physiognomischen Gemeinsamkeiten mit der Figur der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels in St. Nicolai in Kalkar Arnt van Tricht als frühestes Werk des Künstlers zugeschrieben. Erst Meurer greift 1970 und im Katalog Köln 1970 die Zuschreibung wieder auf. Die Büste wird hier um 1535-40 datiert. Diese Datierung wird durch De Werd 1973 revidiert und nach der Lieferung des Retabels 1525 angesetzt. Diese Einschätzung nimmt er jedoch 1981/82 wieder zurück und datiert die Büste um 1535.

Literaturübersicht

MONE, Kunst 1834 Sp.105f. - BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.60, S.70-75. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.368f. m. Skizze. (Büste erw.). - SCHOLTEN, Cleve 1897 S.29. - BRAUN, Altar 2, 1924 S.527. - KLAPHECK, Xanten 1930 S.100-102 m.Abb. (Büste erw./ Retabel: Antwerpen, 1525). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.27 m.Abb. (Retabel: Antwerpen, 1525). - APPEL, Van Tricht 1936 S.12f. (Zuschreibung der

[391] Vgl. beispielsweise RIEF, Altarproduktion 1994 S.207. – TANGEBERG, Beobachtungen 2000 S.204ff. Vgl. hierfür auch Antwerpener Arbeiten des Jan Mertens.
[392] CLASSEN, Erzbistum 1938 S.175. Die Verehrung der 10.000 Märtyrer, Soldaten, die wegen ihres Glaubens unter Kaiser Hadrian den Tod gefunden haben, hat am Niederrhein im 15. Jahrhundert Ausbreitung gefunden, u.a. hat der Herzog in der Stiftskirche in Kleve eine Kapelle für die Reliquie eingerichtet, und der Kölner Erzbischof Herman IV. von Hessen (gest. 1508) ließ das Fest am 22. Juni einführen. In diesem Zusammenhang ist auch die Errichtung des Altars in Xanten zu sehen. BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.72. Als Büste des hl. Viktor benennt sie FRIEDRICH, Tradition 2004 S.230.

Büste an Van Tricht / Retabel: Antwerpen, 1525). - CLASSEN, Erzbistum 1938 S.175. - BERICHTE 1959 S.185. - PERRET, Konservierung 1964 S.202. - KLEIN, Instandsetzung 1964 S.253-262 m.Abb. (Retabel: dat. 1525, Beschauzeichen). - DITTGEN, Kunst 1965 S.159 (Retabel: Antwerpen, 1525). - DEHIO, Rheinland 1967 S.661 (Retabel: Antwerpen, 1525). - MEURER, Douvermann 1970 S.101 (Büste: Van Tricht, um 1535-40). - AUSST.KAT. KÖLN, Herbst 1970 S.102 (Büste: Van Tricht, 1535-40 / Retabel: Antwerpen, 1525). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.64, 72, F.32 S.89 (Büste: Van Tricht, nach 1525 / Retabel: Antwerpen, 1525). - DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.34 (Büste: Van Tricht, um 1535 / Retabel: Antwerpen, 1525). - DE SMEDT, Merktekens 1990 S.174 (Retabel: Antwerpen). - DE SMEDT, Retabels 1993 S.30f., 40f. (Retabel: Antwerpen). - GROTE, Schatz 1998 S.166 (Retabel: 1525). - PRIEUR, Kirche 1999 S.19, 21 (Retabel: 1525). - HOFFMANN, Retabel 2000 S.295 (Retabel: Antwerpen, 1525 / Büste: Van Tricht). - SCHÄFER, Retabel 2000 S.674-676 (Retabel: Antwerpen, 1525 / Büste erw.). - DE WERD, Handtuchhalter 2001 S.15 (Büste: Van Tricht). - FRIEDRICH, Tradition 2004 S.230 (Büste Erw.).

Maße, Zustand, Fassung

Das Retabel hat mit der Figur des hl. Christopherus im Gesprenge eine Höhe von 450 cm[393], die Predella ist 66 cm hoch. Das Retabel ist 340 cm breit und 50 cm tief.[394]

Die Büste wird als ausgehöhlt und dünnwandig beschrieben. Sie unterscheidet sich in der Fassungstechnik von den übrigen Skulpturen[395]: „Die im Allgemeinen nach gleichartigen Prinzipien vorgenommene Polychromierung des gesamten Schreins zeigt nur in einem Fall eine bemerkenswerte Abweichung.“ Die Reliquienbüste „… ist auch in der Fassung deutlich unterschieden. Ein sehr dünn aufgetragener Kreidegrund lässt die Holzmaserung durchscheinen. Das Gesicht war versilbert auf einem ockergelben Bolus, ebenso Teile vom Harnisch. Die Haare und die Voluten waren vergoldet, die Lippen blassrot, der Kragen und die Schultern zeigen ein gelbliches kräftiges Rot und ein dunkles Grün bei den Durchbrechungen der Ärmel.“[396]

Auf dem Harnisch sind Blattwerkrosetten aufgebracht. Sie bestehen aus Blei und waren ölvergoldet.[397]

Beschreibung

Die Büste ist unter Kürzung der Gefachwände in die Predella des Märtyrerretabels eingestellt. Hier fehlt an den unteren Kanten die Fassung. Die Büste reicht bis an die seitlichen Statuetten heran.

Die Büste ist auf einem zylindrischen Sockel, der den Brustumfang umschreibt, aufgestellt. Dieser ist nicht fest mit ihr verbunden.[398] Der Sockel ist hoch und an den Kanten mit einem einfachen Wulst-Kehle-Motiv verziert.

Die Märtyrerbüste zeigt das realistische Bild eines barhäuptigen Mannes mittleren Alters in moderner Rüstung. Der Büstenausschnitt ist breit und flach. Die volle Schulterbreite ist bis kurz oberhalb der Achsel gezeigt mit einem Brustpanzer und einem Gewand mit aufwändig geschlitzten Ärmeln. Der Kopf ist dem Betrachter leicht geneigt frontal gegenübergestellt. Die Angabe ist so naturalistisch, dass

[393] KLEIN, Instandsetzung 1964 S.253.
[394] KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.116.
[395] KLEIN, Instandsetzung 1964 S.255. Der alte Firnis war unter Retuschen erhalten geblieben. Es wurde kein neuer aufgebracht. Zur Freilegung der alten Fassung und Sicherung derselben nach Feuchtigkeitsschäden bei der Auslagerung im Zweiten Weltkrieg in Schloss Niesen vgl. BERICHTE 1959 S.185. - PERRET, Konservierung 1964 S.202. - KLEIN, Instandsetzung 1964 S.253-262. Verlorene Teile wurden nachgeschnitzt. KLEIN, Instandsetzung 1964 S.255.
Die Holzqualität der Figuren des Retabels ist sehr gut und abgelagert. Die Werkblöcke sind nur schematisch bearbeitet. Nach der Fassung u.a. mit einer Vergoldung über einer Bolusschicht wurden die Figuren in die Gefache eingepasst. Dabei mussten stellenweise Verkleinerungen vorgenommen werden. Die hier verletzte Fassungsschicht wurde nicht wieder geschlossen. KLEIN, Instandsetzung 1964 S.256.
[396] KLEIN, Instandsetzung 1964 S.256/258.
[397] KLEIN, ebd. nennt Blattwerk an exponierten Stellen des Retabel, das ebenso aus Blei geformt und eingestiftet ist.
[398] Vgl. Aufnahmen im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 053 342 bis 344 und RBA 132 180.

man von einem zugrundeliegenden Porträt ausgehen könnte. Der Kopf wirkt von vorn besonders in der Stirn kantig, in der Profilansicht jedoch schmal und leicht dreieckig. Das glatte Haar ist ohrlang und geht von einem zentralen Scheitelpunkt auf dem Oberkopf aus. Die erhaben formulierte Haarmasse wird durch durchlaufende Rillen unterschiedlicher Breite und Tiefe strukturiert. Einzig im hoch auf der Stirn endenden Pony springen die Haarenden leicht auf. Die Augen sind mandelförmig und das Unterlid leicht heruntergezogen. Die Lidangabe ist durch erhabene Grate und sie begleitende Ritzungen formuliert. Das Oberlid ist dickfleischig und als Schlupflid gebildet, die weiche Haut der Augenhöhle staut sich nochmals. Aus der Augenfalte verläuft einer von zwei tief eingeschnittenen Krähenfüßen auf die Schläfe, der andere beginnt unter dem Auge. Die Iris ist eingeschnitten. Die bogig ansteigenden Augenbrauen sind als auslaufender Grat gegeben und entspringen aus Nasenwurzel. Die Nase selbst ist relativ groß mit breitem, nicht glattem Nasenrücken und rund eingeschnittenen Nasenflügeln. Die Wangen sind ohne ausgeprägte Wangenknochenangabe und zu den Mundwinkeln mager eingefallen. Die Fläche ist fein nuanciert durchmodelliert und zu Nase und Mund scharf abgegrenzt. Philtrum und Lippenrot sind scharf umgrenzt, die vollen Lippen leicht geöffnet. Das Kinn ist ausgeprägt und rundlich vortretend, ein leichtes Doppelkinn wird ausgebildet. Der Märtyrer trägt einen aus einem Haarflecken bestehenden kurzlockigen Backenbart.

Zuschreibung

Die Märtyrerbüste kann durch die Gestaltung der Physiognomie, im Speziellen des Gesichtsschnitts, der Ausbildung der Augenpartie mit Brauen- und Lidangabe, Krähenfüßen und Pupillenritzung, sowie der Formulierung der Lippen eindeutig als Werk Van Trichts benannt werden. Der Vergleich mit dem hl. Petrus des Dreifaltigkeitsretabels in St. Nicolai in Kalkar ist evident. Gleichzeitig zeigt dieser eine schärfere, metallisch wirkende Angabe der Gesichtsfalten, die dem ganzen Retabel eigen ist, Abb. 6.

Bewertung der Reliquienbüste

Die Büstenform ist in der Literatur als altertümlich bewertet worden.[399] Die Verbindung der Büste mit einem Sockelzylinder ist ungewöhnlich. Der nur bis über die Brust reichende Büstenausschnitt wird ab dem späten 15. Jahrhundert durch einen größeren, zunächst bis in Brusthöhe, dann im 16. Jahrhundert sogar bis weit unter die Brust reichenden Büstenausschnitt abgelöst.[400] Mit dem hohen Sockelzylinder entspricht die Büste der im 16. Jahrhundert gängigen Höhe. Die Körperlichkeit der Büste mit breiten Schultern und die naturnahe Physiognomie des Dargestellten entspricht den fortschrittlichen Arbeiten der Zeit. Die Märtyrerbüste passt sich damit nicht in die lokale Gestaltung von Reliquienbüsten ein. Die nur wenig später ab 1534 durch Henrik van Holt gearbeiteten Büsten des Hochaltarretabels in Xanten zeigen eine ganz andere Auffassung, Abb. 326.[401] Die Gesichter sind idealisiert und maskenhaft erstarrt. Die Büsten sind fast als Halbfiguren bis in Höhe der Hüften mit frei bewegten Armen

[399] APPEL, Van Tricht 1936 S.12.
[400] REALLEXIKON KUNSTGESCHICHTE III, 1954 Sp.277.
[401] DE WERD, Van Holt 1990 S.316f. Die Zurschaustellung von Reliquien war demnach nicht unmodern und konnte als dauerhafte Präsentation des Reliquienbesitzes anstelle der Heiltumsfahrten treten. Eine ähnliche Anordnung über das ganze Retabel findet sich auch im Hochaltar im Münster in Essen, hier jedoch ohne Büstenpräsentation 1522-25. Hier schuf Barthel Bruyn ebenfalls die Flügelgemälde. KELLER, Flügelaltar 1965 S.136. Die Präsentation im Hochaltar in Xanten erinnert an die der Büsten in der Goldenen Kammer in St. Ursula in Köln.

gezeigt. Die präsentierten Attribute überschneiden oftmals die den Büsten zur Verfügung gestellten Gefache. In der Büstenform entsprechen sie Kölner Arbeiten. Zu nennen sind hier beispielsweise die Reliquienbüsten aus St. Ursula, die ihre Hände zum Gebet vor den Körper genommen haben und eine geschlossenere Körperkontur zeigen.[402] Eine der Märtyrerbüste ähnlich durchgebildete naturalistische Physiognomie zeigt die Reliquienbüste des hl. Bartholomäus in Lüttich, die einem Nachfolger des Jan van Steffesweert zugeschrieben wird und etwa zeitgleich zur Xantener datiert wird, Abb. 338.[403] Die Büste ist jedoch schmal und ohne Schulterformulierung und folgt damit mittelalterlichen Vorbildern. Eine der Xantener Büste vergleichbare Körperlichkeit und Physiognomie finden sich zeitgleich bei Arbeiten Conrad Meits, der am Hof der Margarethe von Österreich in Mecheln arbeitete. Da es sich jedoch um Porträtbüsten handelt, können sie aufgrund des anderen Kontextes keinen direkten Vergleich bieten.[404] Die Märtyrerbüste Van Trichts folgt demnach nicht dem weitverbreiteten Kölner Reliquienbüstentyp, sondern findet eher Parallelen in niederländischen Arbeiten.

Eine Reliquienpräsentation im Retabel ist auch zur Zeit Van Trichts nichts Außergewöhnliches, auch nicht in Antwerpener Importretabeln, wie die ehemalige Aufstellung des Agiolfusschreins im gleichnamigen Retabel, heute im Kölner Dom, beweist. Neben der Darstellung der Reliquien hinter Gitterwerk waren auch Büsten aus Edelmetall üblich.[405] Die Märtyrerbüste Van Trichts gab sich ursprünglich nicht als Holzbildwerk zu erkennen. Sie war ebenso wie die Holzbüsten im Hochaltarretabel in Xanten in Gold- und Silber gefasst.[406]

Das Märtyrerretabel

Das Retabel ist wahrscheinlich zeitlich mit der Stiftung der Vikarie des hll. Christopherus, Erasmus, 10.000 Märtyrer, Gregorius und Bartholomäus durch den Kanoniker Wessel Hotmann, die 1526 vom Kapitel bestätigt wurde, in Zusammenhang zu bringen, Abb. 41.[407] Der Stifter Wessel Hotmann ist in den Quellen hinlänglich bekannt und war von 1478 bis zu seinem Tod 1529 Kanoniker in Xanten.[408]

---

[402] Vgl. für Büsten ohne Arme WITTE, Kunst 1932 Taf.286, für solche mit Armen Meister Tilmann, zugeschrieben bei SCHÄFER / HERMES, Reisegesellschaft 1993 m.Abb.

[403] Sie soll aus dem Beginenhaus in Maastricht stammen und befindet sich heute im Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan in Lüttich. AUSST.KAT. MAASTRICHT, Van Steffeswert 2000 Kat.Nr.59 S.280f. m.Abb.
Dieser ähnlich existieren mehrere Reliquienbüsten, u.a. die um 1580 datierte Büste des hl. Servatius in der Schatzkammer der gleichnamigen Basilika, vgl. Abbildung in: Bildarchiv Foto Marburg, sskkf12551_02.

[404] Vgl. AUSST.KAT. MÜNCHEN, Conrad Meit 2006 Kat.Nr. 8-10, 12 und 69.

[405] BRAUN, Altar 1924 S.572. - KELLER, Flügelaltar 1965 S.133.
In Xanten gab es bis vor dem II. Weltkrieg zahlreiche Reliquienpräsentationen, beispielsweise in Schaukästen auf der den Chor umfassenden Schrankenanlage, vgl. GROTE, Schatz 1998 S.28 und Abb.S.27, aber auch in den Predellen des Antoniusaltars, Abb. 325, und des Hochaltars, der auch in den Büsten Reliquien aufnimmt, Abb. 326. Auch in den besloten hofjes der Predellen des Dreifaltigkeitsretabels und des Johannesretabels in Kalkar sind Reliquien eingearbeitet, Abb. 2 und Abb. 33ff. Vgl. auch die zeitnahe Reliquienausstellung im Kreuz der Berendonckschen Stiftung vor dem Südportal, Kap. XII.42.

[406] Das Vergolden oder Versilbern von Büsten aus Holz ist schon seit dem späten 14. Jahrhundert, verstärkt im späten 15. und 16. Jahrhundert üblich. REALLEXIKON KUNSTGESCHICHTE III, 1954 Sp.283.

[407] CLASSEN, Erzbistum 1938 S.175 nach Akten des Stifts Xanten, 11b. BEISSEL, Bauführung III, 1889 nennt zusätzlich die Ausstattung mit Renten für das Patrozinium der allerseeligsten Jungfrau.

[408] Das noch rein spätgotischem Formenvokabular folgende Epitaph des Wessel Hotmann, der am 15. März 1529 starb, zeigt die Himmelfahrt Christi und ist im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten zu finden, Abb. 348. Hotmann führt hier ein Wappen mit zwei überkreuzstehenden Tauben und Rosenblüten, das auch auf dem Flügel der Predella zu finden ist. ENGELS-KIRCHEN, Inschriften 1937 S.24. Wessel Hotmann war zunächst ab 1474 Inhaber der Dreikönigenvikarie, bevor er 1482-1529 Probst am Kollegiatsstift St. Marien in Rees wurde. RAMACKERS/GESCHER, Germania sacra 1940 S.30. Er war von 1478-1529 Kanoniker in Xanten. GROTE, Schatz 1998 S.42. Er bewohnte 1489-95 die Kurie Nr. 11, ab 1495 die Nr.12 an der Ostseite des Viktorstiftes. WILKES, Topographie 1952 S.57.

Auf dem oberen Abschluss der Predella und den Predellenflügeln finden sich Verweise auf die Stiftung und die Jahreszahl 1525.

Inschrift auf dem Predellenkasten des Retabels:

> "Servatori nro opt. max. Wesselus hotma. pptus Ressen. atq. senior in hoc templo cancus ad martyru. quas cernis memoriam dicavit iconas et *re(rum ?) et reditus auctor anno 1525*"[409]

Inschrift auf den Predellenflügeln des Retabels mit Bild des Stifters:

> "Wesselus hujus Hotman cognomine dictus, canonicus ecclesiae Ressensis praepositusque obtulit hoc munus sanctis martyribus Christi."[410]

Das Retabel trägt mehrere Antwerpener Beschauzeichen, u.a. auf den Retabelflügeln.[411] Dargestellt sind die Wurzel Jesse, sowie Szenen aus der Kindheit und Passion Christi. Diese beiden Zyklen werden um typologische Darstellungen auf den ebenfalls in Antwerpen geschaffenen Flügelgemälden ergänzt. Diese Szenenwahl und -darstellung entspricht den gängigen Antwerpener Retabelprogrammen.[412] Auf dem Retabel ist eine Skulptur des hl. Christopherus aufgestellt.[413] Obwohl sie stilistisch nicht mit den Figuren des Retabels übereinstimmt und abweichend allseitig gefasst ist, ist für einen gleichen Entstehungszusammenhang zu plädieren.[414]

Die Predella ist nach Ausweis der Maßwerkformen zeitgleich mit dem Retabel und wohl in derselben Werkstatt entstanden. Sie ist in fünf unterschiedlich breite Gefache eingeteilt: zwei breite außen, gefolgt von zwei schmäleren und in der Mitte ein breiteres Gefach. Die Figuren und die Flügelgemälde der Predella nehmen, wie schon die Christopherusfigur, Bezug auf den Aufstellungsort.[415] Während die äußeren Figurengruppen denen des Retabels verwandt sind[416], zeigen die beiden auf sie folgenden Statuetten des hl. Georg und des hl. Bartholomäus eine höhere handwerkliche Qualität und sind im Verhältnis zur Gefachgröße zu groß dimensioniert.

Auch der Stil der Flügelgemälde ist von dem der großen Flügel des Retabels abweichend und weist eher auf einen lokalen, kölnisch geprägten Maler hin. Auf dem rechten Flügel neben dem Schnitzwerk ist der kniende Stifter betend und vom hl. Petrus begleitet gezeigt.[417] Auf diesem Gemälde und an der Oberkante der Predella sind die genannten Inschriften angebracht.

---

[409] Zitat nach BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.71. Der letzte Zusatz ist von neuerer Hand.

[410] Zitat nach MONE, Kunst 1834 Sp.106. Abweichend BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.72 „Wilhelmus Hynus hotma • cognomine dictus canonicus eccle ressensis ppsitus-que obtulit hoc munus sanctis martyribus Chri."

[411] Vgl. Abb. bei DE SMEDT, Merktekens 1990 S.174.

[412] SCHÄFER, Retabel 2000 S.674.

[413] Von anderer Hand als die Figuren der Szenen. KLEIN, Instandsetzung 1964 S.257. Die Zuschreibung bleibt in der Literatur aus. Vgl. Aufnahmen im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 078 08 und RBA 078 06.

[414] Eine niederrheinische Entstehung erscheint aus stilistischen Gründen nicht wahrscheinlich. Wie bei den Figuren der Predella sind bei der Wahl des Heiligen der Wunsch des Auftraggebers und die Aufstellung ausschlaggebend gewesen. So ist die Wahl der Figur des hl. Christopherus wohl auf den Bestimmungsort zurückzuführen, stand der Altar ehemals als erster zum vom Markt genutzten Südportal an einem Seitenschiffpfeiler. Vgl. zur Aufstellung: BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.76. - KLAPHECK, Kunstreise 1927 S.188f. - KLAPHECK, Xanten 1930 S.102. Außerdem Abb. aus dem Jahr 1926 in: Sechzehnhundert Jahre 1964 Abb.80.

[415] So sind im Predellenkasten rechts und links die Marter der Zehntausend und das Martyrium des hl. Erasmus dargestellt, gefolgt von den Statuetten des hl. Georg und des hl. Bartholomäus und der Reliquienbüste in der Mitte.

[416] Da die beiden Figurengruppen jedoch abweichend zu denen im Retabel mit Papierstückchen beklebt und dann erst bemalt wurden - so KLEIN, Instandsetzung 1964 S.256. - ist ein anderer Entstehungszusammenhang naheliegend.

[417] Auf den Außenseiten sind die Heiligen Maria Magdalena, Anna, Christopherus und Helena zu sehen, auf den Innenseiten Christus, seine Wunden präsentierend, sowie die Heiligen Agathe und Bartholomäus.

Es gibt weitere Antwerpener Retabel in der näheren Umgebung, so in den Stiftskirchen von Kranenburg und Kleve, Abb. 331.[418] Vergleicht man weitere datierte Retabel wie das in der Peterskirche in Dortmund von 1521, den Hochaltar von St. Viktor in Schwerte von 1523, oder das Agiolfusretabel im Kölner Dom von 1525, zeigt sich die konventionelle und handwerkliche Gestaltung des Xantener Retabels in rein gotischer Formensprache.[419] Zu diesem Eindruck passt auch, dass der Aufbau mit den beiden kleineren seitlichen Fächern und einem höheren Fach in der Mitte unten im Retabel nach De Smedt einem älteren Retabeltyp zuzuweisen ist.[420]

Schluss

Die Märtyrerbüste ist dem Künstler Arnt van Tricht über den stilistischen Vergleich mit dem Dreifaltigkeitsretabel sicher zuzuschreiben. Eine Entstehung vor diesem ist wahrscheinlich, ist beispielsweise die Behandlung der Haare nicht ganz so scharfkantig. Auch die Gesichtsbildung spricht eher für eine Entstehung vor dem Dreifaltigkeitsretabel, in der zeitlichen Nähe der hl. Babara in St. Antonius Abbas in Hanselaer, Abb. 45.

Die Büste zeigt keine stilistische Übereinstimmung mit den Arbeiten am gemarkten Antwerpener Retabel, das über die Stifterinschrift um 1525 datiert wird. Auch an der Predella, die in Skulptur und Flügelmalerei auf den Aufstellungsort Bezug nimmt, ist die Hand Van Trichts nicht feststellbar.[421] Die Büste ist für das Gefach zu breit und auch zu hoch dimensioniert. Für sie wurden die seitlichen Zwischenwände im unteren Teil abgearbeitet. Daraus ist zu schließen, dass bei der Konzeption des Kastens keine Rücksicht auf die Büste genommen wurde.[422]

Die Frage nach der zeitlichen Abhängigkeit von Retabel und Reliquienbüste lässt sich nicht abschließend beantworten. Warum Van Tricht eine Büste arbeitete, die zu breit für das Gefach ist und ausgearbeitete, aber in der Aufstellung nicht sichtbare Schulterstücke hat, lässt sich nicht beantworten. Ein Zusammenkaufen der Einzelteile nach Wünschen der Auftraggeber in Antwerpen, vielleicht sogar durch Van Tricht, ist möglich. Möglich wäre auch die Aufstellung der Büste auf der Mensa des Altars vor der Lieferung des Retabels. Dass die Büste nicht der niederrheinischen Form entspricht, spricht für eine Entstehung in Antwerpen. Doch macht das Fehlen eines Beschauzeichens diese unwahrscheinlich. Auch die Abweichung in der Fassungstechnik der Büste von der der Retabelskulpturen kann, zumindest was die Fassung betrifft, für eine Entstehung am Niederrhein sprechen. Jedoch ist die Andersartigkeit der Fassung der Figuren sowieso darin begründet, dass die Figuren sicher komplett vorfabriziert und in das Retabel unter Beschädigung der Fassung eingepasst wurden. Die auf dem

[418] Kranenburg: im II. Weltkrieg bis auf Teile der Skulpturen, heute im Museum Katharinenhof ebd., zerstört. Antwerpen 1.H. 16. Jahrhundert. HOFFMANN, Retabel 2000 S.297, Abb.16 S.303. Kleve: Flügel und Predella verloren, um 1540. Ebd. S.288, S.297 F.30, o.Abb.

[419] HOFFMANN, Retabel 2000 S.300 Abb.17 (Dortmund), S.300 m. Abb.18 (Schwerte), S.276 m.Abb. (Köln). Das Agiolfusretabel nimmt in der Predella Bezug auf seinen Aufstellungsort.

[420] Sog. Typ 3. DE SMEDT 1993 S.30f.

[421] Die beiden äußeren Gruppen mit der Marter der 10.000 und der Erasmus-Marter dürften aus dem gleichen Werkstattzusammenhang wie die Figuren im Altaraufsatz stammen. Ob die beiden in den folgenden Gefachen aufgestellten Statuetten ebenfalls aus derselben Werkstatt stammen, ist nicht sicher, da sie für die Gefache zu groß dimensioniert sind.
Dies entspricht üblichen Gepflogenheiten. Auf dem freien Markt angekaufte Retabel wurden durch Zukäufe oder (in heimischen Werkstätten) in Auftrag gegebene Einzelfiguren und Flügelgemälde an den Aufstellungsort angepasst.

[422] Einschränkend ist hier zu sagen, dass auch die Retabelfiguren nicht für den Kasten gearbeitet wurden, sondern sie beim Einstellen unter Inkaufnahme von Fassungsverlusten für die Gefache passend gemacht wurden.

Harnisch aufgebrachten Metallrosetten geben keine Auskunft über den Entstehungsort.[423] Dass am Niederrhein bei der Aufstellung Arbeiten am Retabel vorgenommen wurden, ist durch die niederrheinischen Flügelgemälde der Predella, die zudem die Stifterdarstellung und -inschrift aufnehmen, belegt. Es bleibt letztlich nur festzuhalten, dass die Büste durch Arnt van Tricht gearbeitet wurde und entweder zeitgleich mit oder kurz nach der Dotation des Altares 1525 geschaffen worden ist, um die Reliquien des Retabels aufzunehmen.[424]

XII.3. Hanselaer, St. Antonius Abbas, Werkgruppe

Der Ort Hanselaer liegt nur wenige Kilometer von Kalkar und hatte von jeher enge wirtschaftliche und kirchliche Beziehungen zur Stadt.[425] So wurde die einschiffige, kleine Kirche St. Antonius Abbas, ursprünglich Eigenkirche des Stiftes St. Maria in Kapitol in Köln, 1441 mit dem Kirchenspiel der Stadtpfarre St. Nicolai in Kalkar vereinigt.

In der Kirche sind zwei Retabel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, das Hochaltar- und ein kleines Seitenretabel, aufgestellt. In beiden befinden sich Werke des Arnt van Tricht, Abb. 43 und 58. Aus dem 17. Jahrhundert stammen ein weiteres, kleines Seitenretabel, sowie die Predella und die Bemalung der Flügel des Hochaltars, die 1648 datiert ist.

Die Zugehörigkeit der beiden ersten Retabel zur Kirche wurde in der Literatur angezweifelt.[426] Da kaum Quellen existieren, lässt sich dies weder belegen noch sicher entkräften. Als Argument für die Zugehörigkeit eines oder beider Retabel und / oder ihrer Figuren spricht die Datierung der westlichen Gewölbemalereien 1530. Sie belegen eine Neuausstattung oder zumindest Arbeiten an der Kirche zu diesem Zeitpunkt.[427] Für das Jahr 1709 sind durch ein Zeugenverhör bezeugt: die Kirche „…habe drei Altäre (dazu einen in der Gerfkammer), eine Kanzel, einen Taufstein mit Taufrecht, 3 Glocken und einen Friedhof mit Begräbnisrecht…“[428]

In Hanselaer finden sich für Van Tricht zahlreiche Werkstücke, deren Zuschreibung einzig bei der Figur der sog. hl. Barbara in der Literatur einhellig gesehen wird, gleicht sie der Figur der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar wie eine Zwillingsschwester. Sie ist im rechten von

[423] Die Anbringung der Metallverzierungen an anderer Stelle im Retabel könnte auch erst durch den Fassmaler der Büste erfolgt sein. Metallapplikationen sind am Niederrhein zudem ebenfalls nicht unbekannt. Es sind beispielsweise Arbeiten des Dries Holthuys mit ursprünglich vergoldeten Ziernägeln aus Zinn hingewiesen, vgl. AUSST.KAT. KLEVE, Holthuys 2002 Nr.38 S.168 und Nr.13 S.102. Zu verweisen ist auch auf die Ziernägel aus Messing an Van Trichts Christopherusfigur in Kranenburg, Kap. XII.13. Dass die Verwendung von ‚Fremdmaterialien’ am Niederrhein nicht ungewöhnlich ist, zeigt sich auch am Georgsretabel in St. Nicolai in Kalkar. Hier wurden Glassplitter bei der Gestaltung der Landschaftsangabe eingearbeitet. FABIAN, Katalog 1987 S.163f. Vgl. Aufnahme im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 8 638.

[424] Durch den Tod des Stifters Wessel Hotmann 1529 und daraus, dass sich auf dem Retabel kein Verweis auf sein Ableben findet, ist die Entstehung der Inschrift und damit des Retabels im Zeitraum zwischen 1525 und 1529 wahrscheinlich.

[425] So befand sich in Hanselaer beispielsweise das Ziegelwerk von Kalkar, bezeugt 1463. STADTARCHIV 1897 S.126.

[426] KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.296f., die sich mit dem Triumphkreuz der Kirche beschäftigte, schlägt eine Herkunft desselben aus der Nicolaikirche in Kalkar und die Anbringung an dieser Stelle für das 17. Jahrhundert vor, in der Zeit als zahlreiche Veränderungen vorgenommen und neue Einrichtungsgegenstände angeschafft wurden. Die zeitweise vorliegende Inkorporation der Kirche in die Mutterkirche würde es ermöglichen „…, daß einzelne Gegenstände übertragen wurden, ohne notwendigerweise eine Barockisierung der Ursprungskirche annehmen zu müssen." So nehmen auch DEHIO, Rheinland 1967 S.221. - HILGER, St. Antonius 1978 S.4f. unbestimmt an, dass Ausstattungsstücke von Kalkar nach Hanselaer kamen. Im Gegensatz dazu berichtet WOLFF, Geschichte 1893 S.124, dass die Antoniusglocke der Kirche, gegossen 1493, 1808 bei Aufhebung der Pfarre von Hanselaer und seitherigen Filiale von Kalkar, dorthin gebracht wurde.

[427] WIEDERHERSTELLUNG 1912 S.55.

[428] GORISSEN, Städteatlas 1953 S.14.

drei Gefachen des Hochaltarretabels aufgestellt. Das Retabel und seine Ausstattung erscheinen nur auf den ersten Blick als Einheit und sind insgesamt in keinem guten Erhaltungszustand. Neben der hl. Barbara sind im Retabel zwei weitere große Standfiguren aufgestellt. Die hl. Katharina und die Maria mit Kind sind beide dem Bildhauer Henrik van Holt zugeschrieben. Ohne Zuschreibung ist die Darstellung der Krönung Mariens im Auszug. In der Hohlkehle des Retabels sind Statuetten eingestellt. Diese jedoch nicht homogene Gruppe wurde von De Werd mit Arnt van Tricht in Verbindung gebracht. Die Kreuzigungsgruppe im Gesprenge des Retabels sieht De Werd als Arbeiten eines Nachfolgers des Künstlers. Das Retabel selbst wird in der Literatur ohne letztliche Begründung immer in irgendeiner Weise mit Henrick Douwerman in Verbindung gebracht, aber auch Henrik van Holt und Arnt van Tricht werden genannt.

Das ebenso fragmentierte Seitenretabel, das an der Nordwand des Langhauses am Taufstein steht, zeigt ein unharmonisches und mit Sicherheit nicht originäres Bild. Die Predella und der Retabelkasten sind in der heutigen Aufstellung gegeneinander verschoben, die Predella seitlich abgearbeitet. Die Flügel des Retabels fehlen, wie die noch vorhandenen Scharniere bezeugen. Zudem zeigt das Retabel neben gotischen Bauteilen, wie in Gefachwänden und dem übergreifenden Laubwerkkamm, Renaissanceornamentik in den Baldachinen und den Gewölben der Gefache. Nicht zusammengehörig sind auch die im Retabel und der Predella aufgestellten Figuren. Näher betrachtet werden sollen hier eine Heilige, die durch De Werd Henrik van Holt zugeschrieben wurde, und ein hl. Bischof, der zusammen mit zwei weiteren weiblichen Heiligen durch denselben Autor Arnt van Tricht zugewiesen wurde. Diese sind heute auf der Mensa des Hochaltars aufgestellt. Das Seitenretabel selbst ist in der Literatur nur zeitlich, um 1530, eingeordnet, bis auf eine unbegründete Zuschreibung bei Rommé an Henrik van Holt und Arnt van Tricht.

Das äußerst diffuse Bild macht eine Beurteilung des Bestandes und seine Deutung schwierig. Beides soll an dieser Stelle mit dem Ziel der Erarbeitung des Werkanteils Van Trichts versucht werden.

Es liegen keine Untersuchungen zur Zusammenstellung der Retabel und eine Diskussion der Zugehörigkeit der Figuren zu den Schreinen vor. Eine Verteilung mehrerer Komplexe über die Kirche wurde bisher nie in Erwägung gezogen.

Um das Werk Van Trichts aus dem Geflecht zu lösen, ist es notwendig, neben den Werken, die Van Tricht zuzuschreiben sind, auch auf eine Auswahl anderer Werkstücke einzugehen.

XII.3.1. Hochaltarretabel

Während nicht gesichert ist, ob das Hochaltarretabel für den Aufstellungsort gefertigt wurde, so ist doch durch die Datierung der Flügelgemälde und ihre Bezugnahme auf die Kirche und ihren Patron eine Aufstellung für das Jahr 1648 zwingend feststellbar.[429]

Das Hochaltarretabel[430], Abb. 43, wird in der Literatur zwischen 1530 und 1540 datiert, doch fand bisher nur eine oberflächliche Beschäftigung mit dem Aufbau statt.[431] 1996 schlägt Rommé für das

[429] Die Flügelgemälde mit den Heiligendarstellungen von Antonius und Nikolaus, die mit Jahreszahl 1648 datiert sind, geben einen Hinweis auf das Entstehungsdatum der Predella mit Tabernakel, die ebenfalls ins 17. Jahrhundert datiert wird.

Retabel eine wenig überzeugende These vor, die sie selbst in ihrer Dissertation 1997 nicht wiederholt. Sie schreibt Henrick Douwerman den Entwurf des Retabels für 1530 zu, sieht die Ausführung des Retabels jedoch erst zehn Jahre später durch die Hand Henrik van Holts.[432] Die Hand Van Trichts wird für die Retabelarchitektur nicht explizit genannt, eine Nennung erfolgt nur in Zusammenhang mit der von ihm gefertigten Skulptur übertragen auf das Retabel.

Während sich die Forschung des Öfteren mit den Skulpturen des Retabels beschäftigte, unterblieb meist die Betrachtung des Retabels selbst. Hinzu kommt, dass die Zugehörigkeit der drei Figuren untereinander und zu den Gefachen in der Literatur unterschiedlich beurteilt wird.[433]

Das Hochaltarretabel in Hanselaer lässt sich wie folgt bewerten. Der Aufbau des Retabels stimmt in weiten Teilen mit dem des Antoniusretabel in St. Viktor in Xanten, Abb. 325, überein, an dem Van Holt noch in seiner Zeit als Schüler von Dries Holthuys mitgearbeitet hat.[434] Hier hat Henrik van Holt

---

[430] Das Retabel ist aus Eiche gearbeitet, ohne Fassung und hat eine Höhe von 243 cm ohne Gesprenge und eine Breite von 221 cm. HILGER, Kleve 1, 1964 S.83.

[431] KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.467 (Anf.16. Jh.). - WIEDERHERSTELLUNG 1912 S.55 (Kalkarer Schule, Anf.16. Jh.). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.64-67 (1540er Jahre). - HILGER, Kleve 1, 1964 S.83f. m.Abb. (um 1530). - DITTGEN, Kunst 1965 S.55f. (um 1530). - DEHIO, Rheinland 1967 S.221 (um 1530). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.16 S.87f. (Nachfolger Douwerman / Van Tricht, Van Holt?) - DE WERD, Marginalien 1976 S.62 (Abhängigkeit von Douwerman, um 1530). - HILGER, St. Antonius 1978 S.5, 7 m.Abb. (Frühwerk Van Tricht, unter Beteiligung mehrerer Hände, gegen 1530). - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.31 (Beteiligung Van Tricht). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.251 (um 1530, Douwerman Entwurf / um 1540, Van Holt ausgeführt). - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.28 (1540), S.104f. (1535/40), F.35 107, 328f. Kat.Nr.47 (um 1540, van Holt / van Tricht). - ROMMÉ, Typologie 1994 S.224/225 m.Abb. (um 1530).

[432] „Die Ausgestaltung der Schreinrückwände mit Maßwerkfenstern und der Abschluß der drei Kapellenräume mit gestaffelten Pfeilern mit gedrehten Schäften, die an ihrem oberen Ende nach vorne abknicken, sowie die Baldachine und Konsolen der Statuetten erinnern deutlich an die Architektur des Sieben-Schmerzen-Retabels in St. Nicolai zu Kalkar. Vielleicht - und dies kann nur eine Hypothese bleiben - hat Douwerman dieses Retabel entworfen und zunächst begonnen.“ Rommé, in: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 unter Kat.Nr.36 der hl. Barbara S.251.

[433] Als zugehörig: HILGER, St. Antonius 1978 S.5. - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.251. – ROMMÉ, Douwerman 1997. HILGER / WILLEMSEN, Bildwerke 1967 S.184 sehen die Figuren zwar zugeordnet, aber die Aufstellung im Retabel nicht zwingend. Clemen in den KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.467 sieht sie als nicht zugehörig. Im JAHRBUCH 1967 S.272. - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.67 wird die Figur der hl. Barbara als nicht sicher zum Retabel zählend gesehen.

[434] Das Retabel in Hanselaer ist aus drei großen Gefachen für Figurenaufstellungen und einem überhöhten, rechteckigen Auszug gebildet. Dieser nimmt die Breite des verglichen mit den Seitengefachen schmaleren Mittelgefachs auf. Beide, die Seiten und der Auszug, werden durch einen über jedem Gefach eine Figurenkonsole ausbildenden, steil zur Mitte hin ansteigenden Laubwerkkamm mit kräftiger, profilierter Außenbegrenzung überfangen. Das Laubwerk ist in diese Begrenzung als durchsichtiges Gitter eingeschrieben und nimmt nur über dem Auszug zwei Beerenfrüchte auf. Der eigentliche Kasten wird durch eine Hohlkehle umlaufen, in der Konsolen und Baldachine für eine Statuettenaufstellung angebracht sind. Der Auszug wird durch eine figurierte Leiste abgeschlossen. Statuetten befanden sich auch auf kleinen, gedrehten, unter den Kapitellen rechtwinklig vorkragenden Säulchen zweiter Ordnung, die das mittlere, vor die Gefachwand gestellte und oben auslaufende, ungegliederte Säulchen flankieren. Die Gefache nehmen über den Figuren Baldachine auf. Die Gewölbe der Gefache entsprechen diesen und sind in den seitlichen aus zwei Segmenten gebildet. Das schmalere Mittelgefach nimmt nur einen, dafür etwas breiteren, Baldachin auf, der mit gleichem Formenvokabular ein anderes Muster zeigt. Die seitlichen Maßwerke werden aus zwei sich einzeln nach vorn biegenden Baldachinsegmenten gebildet, die zwei sich verschränkende Maßwerkbögen aufnehmen. Diese verbinden die Segmente wiederum miteinander. Das Ganze ist mit filigran gearbeitetem, plastisch formuliertem Laubwerk gefüllt.

Die Rippengewölbe der Gefache, zwei Joche hinter jedem Baldachinsegment, sind vorn, hinter dem Astwerkbaldachin, als Spitzbogen mit einem frei gearbeiteten, nach unten offenen Dreipassbogenmotiv begrenzt, der hinter dem Baldachin wie ein zweiter Schleier erscheint.

Die Gefache sind als kleine Kapellenräume mit durchbrochen gearbeiteten, aber hinterlegten Maßwerkfenstern zu allen Seiten, auch den Gefachzwischenwänden, gezeigt.

Die Hohlkehle nimmt Baldachine und Konsolen für Figurenaufstellungen auf. Während die Konsolen alle mit einem trichterförmigen, polygonal gebrochenen Corpus über einem Nodus ansetzen, der über einer tiefen Kehle eine polygonale Deckplatte trägt, sind die Stirnbögen der fast waagerecht angeordneten Baldachingewölbe in zwei Varianten gebildet. Sie tragen drei Fialen, die stets um eine zentrale, höhere Fiale über dem Gewölbe angeordnet sind. Sie entsprechen in der Art der Gestaltung den Baldachinen des Retabels. Während beim ersten Baldachintyp einfache Eselsbögen ineinander gesteckt sind, ist beim zweiten Typ der mittlere der drei Bögen mit einem gesonderten Bogenmotiv nach oben gezogen und die beiden seitlichen Eselsbögen hängen an ihrem Schnittpunkt frei vor der Nische. Das Gewölbe zeigt eine Blume als Schlussstein.

u.a. die kleine Figur mit Buch im Schrein links und die abschließende Bekrönung im Auszug, Gottvater mit Engeln, gearbeitet. Das Retabel wird bereits in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datiert[435] und kann somit sicher als vorausgehend angenommen werden. Es zeigt den gleichen rechteckigen, mittig überhöhten Kasten und hat, belegt durch eine Nut auf der Oberseite, wahrscheinlich ebenfalls ein Laubwerkgitter zur Bekrönung aufgenommen.[436] Das Innere des Antoniusretabels zeigt ebenfalls eine umlaufende Hohlkehle mit figuraler Abschlusskante im Auszug und eine verwandte Bildung der Gefachräume, hier jedoch mittels diagonal eingestellter Gefachwände mit vorgestellten Säulchen. Besonders hinzuweisen ist auf die Ausbildung der Gefachbaldachine. Sie zeigen einen sehr ähnlichen Aufbau mit doppelter Abschlusskante unten und ähnlichem Astwerk, das die untere Kante bestimmende dickere Äste aufnimmt.

Die nachfolgenden Retabel, das des Matthiasaltars und schließlich des Hochaltars in St. Viktor in Xanten, Abb. 323 und 326, die nach ihren Skulpturen beide zu Beginn oder in den dreißiger Jahren gearbeitet wurden, zeigen bereits reduzierte Bekrönung mit Tabernakeln. Spätestens mit dem Hochaltarretabel finden sich nachweislich Renaissanceformen in der Werkstatt Van Holts.

Eine Zuschreibung des Retabels an Henrik van Holt soll nach dieser Betrachtung bekräftigt werden, es ist aber eine abweichende Entstehung in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts vorzuschlagen.

Figur der hl. Barbara

Die Zuschreibung der Figur der hl. Barbara, Abb. 44f., an Arnt van Tricht wurde erst durch De Werd ausgesprochen, doch wurde ihre Verwandtschaft mit der jüngeren Figur der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar auch zuvor stets angesprochen.[437] Die Datierung im Zeitraum zwischen 1530 und 1540 hängt daher nicht wenig von der Datierung des Retabels in Kalkar ab, das seit jeher großes Interesse in der Forschung fand.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.467 (um 1530). - APPEL, Van Tricht 1935/36 S.12 (Werk Douwermans, nach dessen Tod 1544 durch Van Tricht vollendet). - HILGER, Kleve 1, 1964 S.84 m.Abb. (Umkreis Douwerman und der Maria Magdalena in Kalkar). - DITTGEN, Kunst 1965 S.56 (Erw.). - HILGER / WILLEMSEN, Bildwerke 1967 S.183-185 m.Abb. (Douwerman, um 1530). - JAHRBUCH 1967 S.272f. (Douwerman, um 1530) - MEURER, Bildwerke 1967 S.106 (Umkreis Van Tricht, um 1540). - DEHIO, Rheinland 1967 S.221 (Werkstattkreis Douwerman, um 1530). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.67, F.20 S.88 (Zuschr. Van Tricht). - DE WERD, Marginalien 1976 S.63 (Zuschr. Van Tricht). - HILGER, St. Antonius 1978 S.5, 7 m.Abb. (Frühwerk Van Tricht unter Beteiligung mehrerer Hände, gegen 1530). - DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.34, F.8. (Zuschr. Van Tricht, um 1540). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Zuschr. Van Tricht / Erw.). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.35 S.249-252 m.Abb. (Zuschr. Van Tricht, um 1530).

[435] U.a. KARRENBROCK, Holthuis 1996 S.92 und F.91 S.96. Dieser sieht Zahlreiches am Retabel durch Van Holt gearbeitet und möchte das Retabel nach dem Tod dessen Lehrmeisters und nach der eigenen Werkstattgründung 1506 fertiggestellt sehen.

[436] ROMMÉ, Douwerman 1997 F.25 S.105.

[437] So beispielsweise DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.67. - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.252. Einzig WILLEMSEN, Bildwerke 1967 S.184 sieht sie als nach der Kalkarer Figur gearbeitet und vor der kleinen Pfeilerfigur einer weiblichen Heiligen am Xantener Marienretabel, die wahrscheinlich Henrik van Holt zuzuschreiben ist, entstanden.

Maße und Fassung

Die hl. Barbara ist aus Eiche weitgehend rundplastisch gearbeitet, die Rückseite ist nur angelegt, die Figur nicht gehöhlt.[438] Sie ist fast genau 1 m groß bei einer Breite von 41 cm und einer Tiefe von 28 cm. Es finden sich keine Anstückungen. Das Attribut der linken Hand ist verloren. Ausgebrochen sind das Haubenschild über der Stirn und ein Segment der Kette. Während der Restaurierungsbericht von 1967 die Plinthe unten abgearbeitet sieht[439], konnten 1996 nur Fehlstellen an den Falten und Ausbrüche an der Plinthe festgestellt werden.

Es finden sich zahlreiche geschnittene und geritzte Oberflächenbearbeitungen und Ringpunzen, so zeigt zum Beispiel der Buchdeckel ein eingeritztes, schachbrettartiges Muster mit gestichelten und glatten Feldern. Die Fassung der Skulptur wird unterschiedlich beurteilt, während die Restaurierungswerkstatt trotz der Oberflächenbearbeitung von einer Anlage der Figur auf eine Fassung ausgeht[440], setzt sich De Werd über den Fassungsbefund, den er 1973 noch bestätigt[441], 1981/82 hinweg und vermutet eine nur in den Inkarnaten gefasste Skulptur.[442] Diese Hypothese kann jedoch durch die neuerliche Untersuchung durch Rief 1996 von der Hand gewiesen werden, die der Figur erneut eine originale Fassung bescheinigt.[443]

Zuschreibung und Datierung

Die hl. Barbara ist in nicht sehr großem zeitlichem Abstand von der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels entstanden, Abb. 5. Sie ist wie diese in modischer Tracht mit zweiteiligem Rock mit engem Mieder, gefälteltem Hemd mit Stehkragen, doppelten, geschlitzten Ärmeln mit weit herabfallenden Überärmeln, Schürze, Rock und am Saum sichtbarem Unterrock bekleidet. Sie trägt gar dieselbe, mit erhabenen Stegen und Steinen verzierte Haube, unter der hier jedoch das mittelgescheitelte Haar sichtbar wird, das in Kalkar durch die Haarkappe verdeckt ist. Die Haube ist derart gleich ausgebildet, dass man davon ausgehen kann, dass auch hier aus den Rosetten am unteren Haubenrand ehemals Bänder vortraten, die weit herabfallend wie in Kalkar den Zwischenraum zu ihrem linken und rechten Arm füllten. Die Rosetten sind hier abweichend polygonal gebildet. Die Figuren entsprechen sich teilweise bis ins kleinste Detail. Zu verweisen sei neben der Haubengestaltung auf die Troddeln an den Ärmeln und dem Miederschild, das jedoch gegenüber dem Kalkarer knittrig gestaltet ist. Das Haltungsschema der Schürze und das gleichzeitige Raffen des Rocksaums ist, bis auf die Anordnung der Falten, völlig übereinstimmend, doch sind die Faltentäler tiefer und die Grate etwas breiter. Der Stoff wird etwas weiter vor der Figur über den Arm genommen und verdeckt

[438] Alle und die folgenden Angaben aus AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.250f. (Rief). mit weiteren Befunden.

[439] WILLEMSEN, Bildwerke 1967 S.184 sieht die Figur mindestens um die Plinthe zur Minderung der Höhe abgearbeitet, wie die Falten zu erkennen geben. JAHRBUCH 1967 S.272 nennt die Plinthe zum Einpassen abgearbeitet.

[440] JAHRBUCH 1967 S.282. - WILLEMSEN, Bildwerke 1967 S.185.

[441] DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.20 S.88.

[442] Ders., Handdoekrek 1981/82 S.39.

[443] Es finden sich u.a. auf der vergoldeten Haube eine rote und grüne Lüsterfassung der Steine, eine dünne Inkarnatsfassung auf einer Grundierung, sowie auf dem roten Rock mit breiter Goldborte Reste polygonaler Pressbrokatornamente. Das Futter des Rockes ist Azurit, am Unterrock finden sich Reste von Vergoldung. Die Retuschen im Gesicht und die Schließung von Fehlstellen wurden durch die Amtswerkstatt vorgenommen. Für die Arbeiten vgl. unter JAHRBUCH 1967 S.282, sowie WILLEMSEN, Bildwerke 1967 S.185.

die bei der hl. Barbara als Beere geformte Troddel des Stoffgürtels. Bei gleicher Gestaltung des Ärmels ist der Überärmel ebenfalls weiter vorn auf der Figur gezeigt, und sowohl die Manschette als auch der Faltenstau über dem engen Ärmel des Unterarms am Ellenbogen sind volumenreicher und hängen etwas mehr nach unten.

Die Physiognomie der beiden entspricht sich, doch ist bei der Hanselaerer Figur die Nase etwas kürzer, die Oberlippe etwas vorstehender und das Gesicht verbreitert sich hinten stärker.[444]

Am meisten unterscheiden sich die beiden Figuren in der Haltung. Die hl. Barbara ist stärker c-förmig geschwungen und scheint sich nach hinten zu beugen. Dies ist durch das stärkere Ausdrehen ihres linken, vorgestellten Spielbeins bedingt. Die Schulter über dem Standbein ist entgegen einem Kontrapost etwas erhoben.

Der Turm

Der separat gearbeitete Turm zeigt Unterschiede in der Bearbeitung[445] und im Stil. So sind Zweifel an der Zusammengehörigkeit der Figur der hl. Barbara mit dem Turm zu äußern. Diese können durch eine 1931 publizierte Fotografie bestätigt werden. Hier ist der Turm neben der hl. Katharina im linken Gefach gezeigt, eine Anordnung, die ikonographisch möglich ist.[446]

Bestätigt durch diesen Befund soll der Turm daher aus stilistischen Gründen Arnt van Tricht abgeschrieben werden. Aus der hl. Barbara wird damit eine anonyme Heilige, doch soll die historische Bezeichnung zur besseren Verständlichkeit im Weiteren beibehalten werden.

Zugehörigkeit der Figuren im Hochaltarretabel

Es ist zu überprüfen, ob die Möglichkeit besteht, dass die sog. hl. Barbara des Arnt van Tricht nicht zum ursprünglichen Bestand des Hochaltarretabels und den dort aufgestellten beiden Figuren, der hl. Katharina und der Muttergottes mit Kind, die beide Henrik van Holt zugeschrieben sind, gehört. Es ist zu untersuchen, ob an die Stelle der hl. Barbara eine anonyme Heilige Van Holts treten kann, die sich derzeit im Seitenretabel befindet. Dafür sollen die drei Figuren Van Holts betrachtet und gegeneinander gestellt werden.

Hl. Katharina aus dem Hochaltarretabel

Die in der Literatur zur hl. Barbara ungleich weniger beachtete Figur der hl. Katharina ist durch De Werd Henrik van Holt zugeschrieben worden, Abb. 46 und 48.[447] Eine Datierung um 1530 ist zumindest in der älteren Literatur vorherrschend.

---

[444] Ein Rekonstruktionsvorschlag ist, dass auch die Barbara ehemals hochgesteckte Zöpfe getragen haben könnte, verbreitert sich das Gesicht erst an dieser Stelle. Die Farbfassung gibt hier, aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes und der Retuschen, keine weiteren Anhaltspunkte.

[445] Der Turm ist abweichend glatt und unverziert aus Eichenholz gearbeitet. Er hat eine Höhe von 101 cm und eine Breite und Tiefe von 16 cm bzw. 19,5 cm. Er weist eine originale, buntfarbige Fassung auf. Der durchbrochen gearbeitete Turmaufsatz ist angestückt und war wie auch die Ecktürmchen mit einer verlorenen Bekrönung versehen. Vgl. zu den Angaben: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.250 (Rief).

[446] Vgl. die Fotografien KAMPHAUSEN, Plastik 1931 Abb.51. - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.32.

[447] KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.467 (um 1530). - HILGER, Kleve 1, 1964 S.84 m.Abb. (um 1530). - DITTGEN, Kunst 1965 S.56 (Erw.). - JAHRBUCH 1967 S.272f. m.Abb. (Douwerman, um 1530). - DEHIO, Rheinland 1967 S.221 (Werkstattkreis Douwerman, um 1530). - HILGER, St. Antonius 1978 S.5 m.Abb. (Erw.). - DE WERD, Van Holt 1990 S.322, S.331 Nr.6 (Zuschr. Van Holt). - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.31 (Zuschr. Van Holt). - HILGER, St. Antonius 1978 S.5, 7 m.Abb. (gegen 1530). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.282 (Zuschr. Van Holt). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.251f. (Zuschr. Van Holt).

Beschreibung

Die Figur der hl. Katharina[448] trägt einen zweiteiligen Rock mit tiefem, rechteckigem Ausschnitt über kaum gewölbter Büste, und lange, bis auf den Boden fallende, offene Ärmel über engen, mehrfach gepufften und geschlitzten Ärmeln. Den rechten Überärmel hat sie vorn über den Arm gelegt, der linke fällt auf der Seite herab. Hier hat sie den Stoff ihres Rockes mit dem Buch hochgeschoben, so dass am Sockel der Unterrock sichtbar wird. Sie trägt eine kreisrunde, große Haube über einem Haartuch mit weit ausschwingenden Seiten. Sie hat ein rundes Gesicht und trägt kleine, hochgesteckte Zöpfe.

Zuschreibung

Ihr Gesichtsschnitt ähnelt einer Maria mit Kind in der Martinikirche in Emmerich[449] oder den früheren Büsten des Hochaltarretabels in Xanten, wie der hl. Helena oder den Kinderköpfen. Die spätere, im Laufe der Arbeiten am Retabel entstandene, Büste der Maria mit Kind zeigt hingegen abweichend größeren Brustumfang und ein länglicheres Gesicht, Abb. 327 und 329. Eine Zuschreibung und Datierung vor / um 1530 sind damit zu bekräftigen.

Maria mit Kind aus dem Hochaltarretabel

Die Muttergottes wird wie die hl. Katharina als Arbeit Henrik van Holts angesehen, Abb. 47 und 49. Sie wird in der Literatur um 1530 datiert, nur Rommé datiert die Figur um 1540, möchte sie die Figur neben der Maria des Hochaltarretabels in Xanten sehen, die 1544 datiert ist, Abb. 327.[450]

Beschreibung und Zuschreibung

Maria[451] trägt ein Kleid mit tiefem, eckigem Ausschnitt über der flachen Brust. Der Rock setzt unter einem schmalen Gürtel mit Schnalle an. Er ist eng gefältelt und bildet Parallelfalten aus. Sie trägt ein Manteltuch, das sie von links vor den Körper genommen hat.

Die Maria passt in Gesichtsschnitt, Oberkörperbildung und Ausschnittform zur hl. Katharina des Künstlers im gleichen Retabel. Das Manteltuch bietet in der Faltengebung keinen motivischen Vergleich zum Faltensystem der hl. Katharina. Jedoch lassen sich die Stärke der Faltengrate und das Ausbrechen von wenigen einzelnen, brüchigen Faltengraten wie die fast ungegliederte Binnenfläche miteinander vergleichen. Zudem kann die übergroße, polygonal gebrochene Sockelplatte, die ihrem weit

---

[448] Die Figur hat eine Höhe von 103 cm, JAHRBUCH 1967 S.273. HILGER, Kleve 1, 1964 S.84 gibt ein abweichendes Maß von 95 cm. Sie trägt eine stark beschädigte, alte Fassung, die rechte Hand einschließlich des Schwerts sind, wie das Zepter des Königs, als Ergänzungen genannt.
Am Kragen ist ein Zickzackmuster eingeschnitten, unregelmäßige und nicht fortlaufende Punktierungen und Pressbrokatstreifen sind aufgebracht. Für einen genauen Untersuchungsbericht vgl. JAHRBUCH 1967 S.273. Keine Punktierungen sieht hingegen Rommé im AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.282 im Vergleich mit der Figur Van Holts in Kervenheim, die der hiesigen in der Anlage mit Buch und König ähnelt, die aber durch das länglichere Gesicht und die Haubenform später zu datieren ist und dort um 1540 eingeordnet wird.

[449] zugeschrieben u.a. durch GROTE, Schatz 1998 S.166.
Vgl. für die Zuschreibung eine weibliche Heilige in der Berliner Skulpturensammlung, hier Abb. 343.

[450] KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.467 (um 1530). - NÜSS, Madonnen 1961 Nr.42 m.Abb. (um 1530). - HILGER, Kleve 1, 1964 S.85 m.Abb. (um 1530). - DITTGEN, Kunst 1965 S.56 (Erw.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.221 (Werkstattkreis Douwerman, um 1530). - HILGER, St. Antonius 1978 S.5 m.Abb. (Erw.). - DE WERD, Van Holt 1990 F.49 S.330, S.331 Nr.8 (Zuschr. Van Holt). - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.31 (Zuschr. Van Holt). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.251f. (Van Holt / eher 1540).

[451] Die Figur ist aus Eiche gearbeitet und 102 cm groß. HILGER, Kleve 1, 1964 S.84. Die Skulptur trägt eine fragmentarisch erhaltene Fassung. DE WERD, Van Holt 1990 F.49 S.330 spricht von einer erneuerten Fassung, HILGER, Kleve 1, 1964 S.84 von einer Fassung des 19. Jahrhunderts. Dem ist zu widersprechen, erscheint sie der der hl. Katharina nicht abweichend. Die Arme und Beine des Kindes sind erneuert, das Zepter Mariens ergänzt.

auf dem Grund ausgebreiteten Manteltuch Auflage bietet und die beiden Figuren eigen ist, als verbindendes Element angesehen werden. Den Mantel vor den Körper zu nehmen ist im Werk Van Holts nicht häufig, findet sich jedoch beispielsweise bei einem Johannes Evangelist in Griethausen.[452] Die Maria mit Kind in der Martinikirche in Emmerich bietet für die Proportionierung des Kindes und die Haltung Mariens eine Vergleichsmöglichkeit, die Maria der Verkündigung des Matthiasretabels in Xanten zeigt eine vergleichbare Gestaltung der mittelgescheitelten Haare, Abb. 323. Die Muttergottes des Hochaltarretabels in St. Viktor in Xanten ist mit kräftigerer Büste und bereits stärkerer Schematisierung und ovalerem Gesicht nicht unbedingt als Vergleichsbeispiel heranzuziehen. Die Vergleichbarkeit der Physiognomie des Kindes ist insofern zu relativieren, da auch die Büsten der Kinder ebenda, Abb. 327 und 329, die zehn Jahre zuvor gearbeitet wurden, ebenso vergleichbar sind. Auch hier ist daher eine frühere Datierung vorzuschlagen.

Heilige aus dem Seitenretabel

An dieser Stelle ist die durch den Verlust des Attributs anonyme Heilige zu besprechen, die sich durch den Schnitt ihres Gesichts und ihrer Büste als Werk des Henrik van Holt zu erkennen gibt, dem sie durch De Werd zugeschrieben wurde, Abb. 50 und 67.[453] Ihre angebliche Zugehörigkeit zum Seitenretabel[454], in dem sie zumindest seit Clemen 1892 und nach Ausweis alten Fotomaterials steht, ist nicht belegt.

Beschreibung

Die Heilige[455] trägt ein Kleid mit tiefem, rechteckigem Ausschnitt und schmalem Gürtel mit kleiner rechteckiger Schließe. Der Rock ist in Falten angesetzt und kommt auf der breiten Sockelplatte über ihrem rechten vorgestellten Bein zu liegen, während links durch das Raffen des Stoffes unter dem Buch mit der linken Hand der Unterrock am Saum sichtbar wird. Sie trägt geschlitzte, bis auf den Boden herunterfallende Überärmel über mit Laschen verzierten Ärmeln mit glatter Manschette.

Zuschreibung

Neben motivischen Vergleichen wie dem gefältelten Rock, dem schmalen Gürtel und den zweiteiligen, geschlitzten Ärmeln ist vor allem die Bildung der Büste mit dem tiefen, rechteckigen Ausschnitt über geringer Brustwölbung und schmaler Taillenbildung mit den angeführten Arbeiten Van Holts übereinstimmend. Abweichend zu den Figuren des Hochaltarretabels erscheint das spitzere Gesicht, das jedoch für Arbeiten des Künstlers aus den 30er Jahren nicht untypisch ist und sich bei der Verkündigungsgruppe des Matthiasretabels in Xanten findet, Abb. 324.

---

[452] DE WERD, Van Holt 1990 S.323 m.Abb.

[453] KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.467 (um 1530). - THIEME / BECKER, 9, 1913, S.521 (Reiners) (Douwerman). - LOUIS, Douvermann 1936 S.19, 48 (nach Reiners Douwerman). - HILGER, Kleve 1, 1964 S.84 m.Abb. (um 1530). - DITTGEN, Kunst 1965 S.56 (um 1530). - DEHIO, Rheinland 1967 S.221 (um 1530). - HILGER, St. Antonius 1978 S.7 m.Abb. (um 1530). - DE WERD, Van Holt 1990 S.322, F.44 S.330f. m.Abb. (Zuschr. Van Holt).

[454] DEHIO, Rheinland 1967 S.221. - HILGER, St. Antonius 1978 S.7.

[455] Die Figur hat eine Höhe von 94 cm und trägt eine jüngere Fassung, die auf einer alten Abbildung noch nicht aufgebracht ist. DE WERD, Van Holt 1990 Abb.159 S.321. Im Text nennt er die Fassung als später, doch geht nicht hervor, ob er sich dabei auf den der Abbildung oder den derzeitigen, nach Ausweis von HILGER, St. Antonius 1978 Abb.5 bereits überfassten, Zustand bezieht. Diese alte Fotografie zeigt eine fragmentierte Fassung mit dunklem Mantel, hellem Kleid mit dunklem Gürtel und heller Haube. Als erneuert gelten die Finger der beiden Hände, es fehlt das Attribut der Rechten.

Die Figur ist fast so groß wie die Figuren Van Holts im Hochaltarretabel und zeigt viele übereingehende Merkmale.[456] Als besonders verbindendes Element kann die Bildung des übergroßen Sockels gelten, der beiden Figuren im Hochaltarretabel eigen ist.

Resümee

Der Vergleich der Statuen Van Holts untereinander ergab zahlreiche Berührungspunkte, die bei ähnlicher Datierung und gleicher Sockelform und Proportionierung für eine Zusammengehörigkeit sprechen. Damit ist die Aufstellung der Heiligen Henrik van Holts aus dem Seitenretabel im Hochaltarretabel möglich. Daher soll an dieser Stelle der Austausch der wenn überhaupt nur wenig kleineren Heiligen gegen die sog. hl. Barbara Van Trichts vorgeschlagen werden. Der Turm kann im Hochaltarretabel verbleiben, da er, wie nachgewiesen, nicht zwingend zur Figur gehört.

Dass der Austausch bisher unbeachtet blieb, kann damit begründet werden, dass die hl. Barbara Van Trichts in Größe, etwa zeitgleicher Entstehung und ähnlich fragmentiertem Fassungszustand den Skulpturen Van Holts ähnelt. Die hl. Barbara unterscheidet sich jedoch durch eine detaillierte Oberflächenbearbeitung sowie eine größere Plastizität und Aussagekraft.

Der vorgeschlagene Austausch der beiden Figuren bietet die Möglichkeit alle drei Standfiguren des Hochaltarretabels einem Künstler, Henrik van Holt, zuzuschreiben. Die Figuren konnten vor / um 1530 datiert werden. Dies würde zudem zur Datierung des Retabels passen, dass wie oben gesehen ebenfalls Henrik van Holt zuzuschreiben ist. Eine Fertigung des Retabels und der drei Figuren ist damit für die späten 20er Jahre des 16. Jahrhunderts vorzuschlagen. Die sog. hl. Barbara Van Trichts, die durch diesen Austausch zunächst heimatlos geworden ist, ist im Zusammenhang mit Teilen des Seitenretabels zu sehen.

Die Figuren der Hohlkehle

Die Figuren der Hohlkehle, vier gleichgroße Statuetten und eine kleinere, die durch ihre Kleidung und Attribute als Apostel erkennbar sind, sind in der Literatur nie zusammenhängend betrachtet worden, Abb. 43 und 55.

De Werd schreibt der Hohlkehle zwei Figuren im Museum in Krefeld zu, die unten gesondert betrachtet werden, geht aber ebenso wie Hilger und auch Rommé im Ausst. Kat. Aachen nur auf Einzelfiguren ein.

Während Rommé die Figur des Täufers Arnt van Tricht zuschreibt und eine späte Datierung nach oder mit dem Johannesretabel in Kalkar vorschlägt, schreibt De Werd die Hohlkehlenfiguren dem Umfeld oder der Nachfolge Van Trichts zu, datiert jedoch zwischen 1530 und 1540.

Neben den Figuren des Krefelder Museums lässt sich noch eine weitere, eine heute verlorene Figur für die Reihe nachweisen.

Literaturübersicht

HILGER, Kleve 1, 1964 S.84 m.Abb. von Zweien. - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.38 S.258f. m.Abb. (Johannes d. T. / Van Tricht, um 1545).

[456] Folgt man der Maßangabe für die hl. Katharina mit 95 cm bei HILGER, Kleve 1, 1964 S.84 ergibt sich kaum kein Größenunterschied.

Formales

Die Figuren haben bis auf die kleine Figur mit 22,5 cm eine Höhe von 28 - 30 cm. Sie sind aus Eichenholz geschnitzt und ohne Fassung. Die Oberfläche ist unruhig. Die Figuren sind vielfach beschädigt und besonders an Haupt- und Barthaar bestoßen.[457]

Beschreibung und Bewertung

Die Figuren sind in aus Konsolen und Baldachinen gebildeten Nischen in der Hohlkehle aufgestellt.[458] Es finden sich drei auf jeder Seite, je eine über den Seitengefachen und eine seitlich des Auszugs.[459] Die Apostel tragen zumeist über langer, vorn geknöpfter Tunika ein Manteltuch, das in mannigfaltigen Varianten um den Körper geschlungen ist und nicht unwesentlich zur Formulierung des Körpers beiträgt. Die geschlossene Kontur ist durch die betonte Schulterlinie bestimmt. Aus der Gewandmasse treten die Hände dominant hervor und die Beine werden unterschiedlich stark herausgearbeitet. Das Gewand wird mittels weniger Faltensysteme gegliedert. Die Tunika liegt am Körper an und bildet nur wenige, zumeist parallele Faltengrate von den Schultern oder kleine Zugfältchen um die Brust aus. Die Ärmel sind gleichbleibend weit und an der Manschette umgeschlagen und durch weiche, dem Winkel des Ellenbogens folgende Staufalten gegliedert. Das Manteltuch wird hingegen locker um den Körper genommen, so dass zwischen ihm und dem Körper Luftraum gefasst wird. Durch das Herabrutschen des Mantels von der Schulter und das Wiederaufgreifen und Halten bildet der Stoff neben Stoffumschlägen und Schichtungen diagonale Zugfalten und Schüsselfalten aus. Die Faltengrate sind dünn, die Täler hinterschneiden diese zum Teil tief, so dass der Grund nicht sichtbar wird, andere sind flächig und nur mit wenig Binnengliederung gezeigt. Die Grate der schüsselartigen Falten sind leicht gebrochen und durch tütenartige, schräg ansteigende Polster von unten vorbereitet und auf der Oberseite tief gekehlt. In der Binnenfläche der großen, in ovalem Schwung geführten Diagonalfalten treten die Beine durch Bewegung initiiert aus dem wie nass anliegenden Stoff heraus. Das Gewand knickt auf den Sockel um und bildet weich geschichtete, zum Teil fächerförmig angeordnete Strukturen aus. Die Gewänder sind mit geschnitzten Knöpfen und Gürteln, aber auch großen Schleifenbindungen gehalten.

Die Hände sind zumeist rundplastisch gearbeitet und sehr detailliert und feingliedrig gearbeitet, die zumeist über den unregelmäßigen Plinthenrand ragenden Füße sind locker aufgestellt und die Zehen angezogen.

---

[457] Figur 1: Es fehlen die eingesteckte rechte Hand, ein Teil der Plinthe und die Zehen des rechten Fußes. Figur 2: Das rechte Auge und das Jochbein sind beschädigt. Es fehlen Finger der rechten Hand, ein Teil des Buches, Zehen des linken Fußes sowie Teile der Plinthe rechts. Ein großer Nagelkopf zur Befestigung der Figur befindet sich rechts unten. Figur 3: Der vordere Teil der linken Hand, Finger der rechten, Mantelfalten am rechten Ärmel und der Saum über dem Fuß ebenda, sowie die Zehen sind beschädigt bzw. fehlen. Figur 5: Der rechte Arm ist in Oberarmhöhe abgebrochen. Das Fellkleid und sein linker Fuß sind beschädigt wie die Vorderbeine und die Ohren des Schafes. Vgl. zu dieser Figur den ausführlichen Zustandsbericht im AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.38 S.258f.: „Keinerlei Reste einer Farbfassung festzustellen." Figur 6: Beide Hände sind abgebrochen. Die linke Fußspitze und der hinten bodenlange Mantelsaum sind partiell verloren. Es befindet sich ein Nagel zur Befestigung in der linken Armbeuge.
Nach Schäfer KAT. KEMPEN, Skulpturensammlung 2005 Kat.Nr. S26 S.171 könnten die dunklen Spiegel von einer Abbeize mit Lauge stammen

[458] Ihre Anordnung in den Nischen wurde stetig verändert, für frühere Aufstellungen vgl. Abbildung in: Bildarchiv Foto Marburg, RBA 20 225 ohne Jahr, RBA 609 511 von 1959, sowie RBA 608 160 von 1962.

[459] Auch in den horizontalen Nischen ist von einer Figurenanbringung mittels eines Dübels auszugehen.

Die recht großen Köpfe sind auf dünnen Hälsen gegeben. Die Gesichter der Apostel zeichnen sich durch mandelförmige bis leicht schlitzförmige Augen mit deutlich erhabener Lidangabe und Lidfalte aus. Gegebenenfalls haben sie tief eingeschnittene diagonal bis gerade verlaufende Augenringe und weit auf die Schläfen reichende Krähenfüße. Die Augenbrauen sind als Grate der Augenhöhle flachbogig geformt und enden in der v-förmigen Nasenwurzel. Die hohe Stirn kann mit Falten über der Nasenwurzel, aber auch horizontalen Furchen gegliedert sein. Die nicht ganz gerade Nase ist klein und mit deutlicher Spitze und modellierten Flügeln. Die Backen sind flächig, die Wangenknochen sind nicht betont. Die Nasolabialfalten und das Philtrum sind wie das Lippenrot plastisch gearbeitet und abgesetzt. Der markante Kiefer ist mit kleiner, betonter Kinnspitze gezeigt.[460]
Die Haarangabe erfolgt durch abstehende Volumina, auf denen durch unregelmäßige tiefe und breite Kerben Strähnen angegeben werden. Die Vollbärte sind zumeist mit langem Oberlippen- und langem Vollbart ähnlich dem Haupthaar formuliert.

Apostelfigur

Die ursprüngliche Anzahl der ‚großen' Apostelfiguren ist mit einer heute verschollenen, die auf einer Fotografie der 1920-40 Jahre noch zu sehen ist, auf fünf zu erweitern, Abb. 57.[461]
Die aufgrund der gemeinsamen Abbildung nahe liegende Zugehörigkeit, kann durch die übereinstimmende Stilistik und Motivik bestätigt werden.

Zwei Apostel Statuetten im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld, heute in Kempen

KUNSTDENKMÄLER KEMPEN 1891 S.101 Nr.19 - DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.16 S.88 (Hinweis auf die Figuren / Nachfolger Van Tricht). - DE WERD, Marginalien 1976 S.62 m.Abb. (Nachfolger Van Tricht, um 1530). - KAT. KEMPEN, Skulpturensammlung 2005 Kat.Nr. S26 S.170f. m.Abb. (Umkreis Van Tricht, um 1530/40).

Zwei weitere Statuetten, heute im Besitz des Kaiser Wilhelm Museums in Krefeld, wurden durch De Werd dem Retabel und der Apostelreihe zugeschrieben und nennt sie als im Umkreis bzw. unter dem Einfluss des Arnt van Tricht um 1530 entstanden, Abb. 56.[462]
Sie müssen schon zu einem frühen Zeitpunkt aus dem Altarretabel entnommen worden sein. Sie waren lange Zeit im Depot des Museums aufbewahrt und werden seit 2001 als Dauerleihgaben im Städtischen Kramermuseum in Kempen gezeigt. Sie wurden dem Krefelder Museum im Jahr der Eröffnung 1897 durch den Kommerzienrat Albert Oetker geschenkt, der sie zusammen mit anderen

[460] Die einzig kleinere Figur (Nr.6, rechts oben) trägt gestuftes, kinnlanges Haar und einen Vollbart. Sie ist anders als die übrigen Figuren dem Betrachter stärker frontal zugewandt, wobei sie den Kopf seitlich nach vorn geneigt hat. Sie hat das linke Bein nur sachte nach vorn gestellt. Das deutlich kürzere Gewand ist durch Parallelfalten organisiert und mit einer erhabenen Borte geschmückt. Die Figur unterscheidet sich damit nicht nur in ihrer Größe, sondern auch in ihrer Stilistik von den übrigen Figuren.
[461] Auf Fotografien im Bildarchiv Foto Marburg, 1.179.291 und 1.179.310 von 1920-39 werden die Apostelfiguren außerhalb der Hohlkehle gezeigt. Beim Vergleich mit dem heutigen Bestand wird deutlich, dass auf dem ersten der beiden Aufnahmen die zweite Figur von links nicht mehr vorhanden ist. Die Beschädigungen der Figuren entsprechen etwa den heutigen.
[462] Während DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.16 S.88 nur auf die Figuren in Krefeld im Zusammenhang mit dem Retabel verweist, geht er auf die Identifikation derselben mit dem Retabel in einem späteren Aufsatz etwas ausführlicher ein. Ders., Marginalien 1976, S.62.

Figuren aus der Sammlung des Konservators und Bildhauers Konrad Kramer und des früher verstorbenen Bruders Ferdinand Kramer, Kempen für die beträchtliche Summe von 55000 Mark ankaufte.[463] Die Apostel haben die Inventarnummern 21/1964a, bzw. b.

Formales

Die beiden Apostel sind aus Eichenholz gearbeitet. Sie haben eine Höhe von ca. 29 cm bei einer maximalen Breite in Höhe der Ellenbogen von ca.10 cm. Die Sockelhöhe beträgt ca.1 cm, deren rückwärtige Breite 3,7 cm. Sie sind dreiviertelrund gearbeitet, die Rückseite grob geglättet. Der Holzkern lag rückwärtig. Die Fassung ist entfernt, es finden sich aber Kreidegrundreste in den Faltentälern der Mantelärmel[464] und sie sind mit einer braunen, wachsähnlichen Schicht überzogen. Beide Hände mit den Attributen sind zugefügt, so dass ihre Identität, nicht zwingend mit der ursprünglichen übereinstimmen muss.[465]

Die Statuetten in Krefeld gehören sowohl in ihrer Proportionierung, der Gewandbehandlung, wie auch den charakteristischen Gesichts- und Haarformulierungen eindeutig dem Apostelzyklus des Hochaltarretabels in Hanselaer an. Sie tragen die bereits gesehene Tunika und Mantel. Die Figuren wurden entgegen den verbliebenen Stücken, wahrscheinlich durch ihren neuen Besitzer Konrad Kramer, vor 1897 ergänzt und mit einer Wachsschicht überzogen, die einen geschlosseneren Gesamteindruck vermittelt.

Bewertung, Zuschreibung und Datierung

Eine Zuschreibung an Arnt van Tricht lässt sich über den Vergleich der Physiognomien mit denen der Figuren des Dreifaltigkeitsretabels sowohl der Apostel als auch der Taufe Christi nachvollziehen, Abb. 3f. und 11.[466] Auch lässt sich die Gestaltung der Haare mit den aufspringenden Partien gut mit den Figuren des Auszugs verbinden. Betrachtet man die Figur des Johannes des Täufers losgelöst von den anderen Figuren der Hohlkehle, ist man über den motivischen Vergleich mit der Figur desselben im Johannesretabel in Kalkar geneigt, die Figur in zeitlicher Nähe zu datieren[467], wie dies Rommé vorschlägt. Die Faltenstrukturen der anderen Figuren erlauben eine solche Datierung kaum, Abb. 22. Die

[463] In den KUNSTDENKMÄLER KEMPEN 1891 S.101 Nr.19 nennt Clemen die beiden Statuetten noch in der Sammlung Konrad Kramers. Er schreibt sie der Kalkarer Schule, um 1480-1500 zu, nennt jedoch nicht die vermeintliche Herkunft. Vgl. zur Schenkung KREFELDER MUSEUMS-VEREIN 1897 S.6 und 1909 S.3.
Im Zuge des Leihvertrages zwischen den beiden genannten Häusern wurden die Figuren neu beurteilt und fortan als Arbeiten Ferdinand Kramers um 1880-1900 gesehen, vgl. Gutachtenvon 2001. Als Zuschreibungsgrundlage wurden die Kreuzwegstationen im Kreuzgang des ehemals Paterklosters, heute Städtisches Kramer-Museum, gesehen, die 1901 geliefert wurden. Der Irrtum konnte im KAT. KEMPEN, Skulpturensammlung 2005 ausgeräumt werden.

[464] DE WERD, Marginalien 1976 S.62 nennt sie als ungefasst, ebenso KAT. KEMPEN, Skulpturensammlung 2005 S.171.

[465] Bei der mit dem Buch zusammengearbeiteten Rechten handelt es sich wohl ebenso um eine neuzeitliche Ergänzung, wie bei der Linken, die ehemals eine Lanze hielt – vgl. Bildarchiv Foto Marburg, 1.179.312. Aufnahme um 1900-1940.
In der Unterseite der Sockelplatten finden sich unregelmäßige, kleine Löcher, zum Teil mit verbleibenden Resten von Metallstiften, die wohl zur Befestigung der Figuren diente. Neben kleinen Ergänzungen - große Zeh und Sockelspitze – ist der beschädigte Gürtel des Apostels mit Buch überschnitzt. Zusätzlich findet sich an der Figur mit Buch ein als Einspannspur zu beurteilendes Bohrloch von ca. 0,4 cm Durchmesser auf der Scheitellinie im Oberkopf. Im Weiteren sind die Mantelfalten links durch einen ehemals zur Befestigung dienenden Holzdübel beschädigt. Die Mantelfalten unter dem rechten Arm sind durch Bestoßung eingedrückt. Bei der Figur mit Schwert findet sich ein abgearbeiteter Dübel oder Zapfen im Oberkopf, daneben ein kleiner unregelmäßiger Ausbruch. Der Oberlippenbart und die vordere Ecke der Plinthe sind beschädigt. Der gesamte linke Mantelärmel wurde vertikal begradigt und zur Hälfte ergänzt. Ebenso wurden der rechte Daumen und die linke Hand mit angearbeitetem Messer, der Holzfärbung nach, nachträglich eingebracht.

[466] Die Faltenangabe und auch die Gesichtsbildung der kleineren, wohl nicht zugehörigen Apostelfigur ist gut mit der weiblichen Heiligen mit Buch aus dem Seitenretabel der Kirche vergleichbar und über diese wahrscheinlich Henrik van Holt zuzuschreiben.

[467] Doch zeigt die kleine Figur nicht nur aufgrund ihres Größenunterschieds eine unruhigere Faltengestaltung auf dem Oberkörper, eine stärkere Blockhaftigkeit der Figur und eine viel geringere Herausarbeitung des Spielbeins.

Figuren des Dreifaltigkeitsretabels bieten für diese einen besseren Anhaltspunkt. Betrachtet man die auf den Sockeln aufliegenden Faltenschichten und das die Figuren unten einschnürende starke Zurückschwingen darüber, oder sieht man die freihängenden Stoffschilde an, so ist sogar eine Datierung noch vor den Figuren im Dreifaltigkeitsretabel wahrscheinlich. Für eine frühere Entstehung der Apostelfiguren spricht auch die schwächere Körperhaftigkeit gegenüber den etwa gleichgroßen Figuren im Auszug des Kalkarer Retabels.

Marienkrönung

Die Marienkrönung im Auszug des Retabels hat in der Literatur bisher nur wenig Beachtung und noch keine Zuschreibung oder Datierung erfahren, Abb. 52f.

Einzig De Werd nennt die Gruppe im Zusammenhang mit zwei später zu datierenden Marienkrönungsdarstellungen: die des Arnt van Tricht im Johannesretabel, Abb. 26 und die des Henrik van Holt im Marienretabel in St. Viktor in Xanten, Abb. 160. Er weist auf die Abhängigkeit der Hanselaerer und der Xantener Gruppe zu einem damals Jan Joest und heute Barthel Bruyn zugeschriebenen Gemälde hin, Abb. 54.[468]

Literaturübersicht

HILGER, Kleve 1, 1964 S.84 (Erw.). - DITTGEN, Kunst 1965 S.56 (Erw.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.221 (Erw.). - HILGER, St. Antonius 1978 S.5 m.Abb. (Erw.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.16 S.87f. (hier als ikonogr. identisch mit Kalkar und Jan Joest). - DE WERD, Van Holt 1990 F.10 S.328. (ikonogr. Hinweis)

Maße, Zustand, Fassung

Die Gruppe hat eine Breite von etwa 45 cm und weist nach alten Aufnahmen eine jüngste, verunstaltende Übermalung auf. Verloren waren die Krone mit den Händen der beiden Krönenden, der linke Arm Christi ab der Schulter und der rechte Arm Gottvaters ab der Schulter, sowie Teile der Bügelkrone Gottvaters und die rechte Hand Mariens. Heute ist eine neue Krone zugefügt und Christus hat einen, inzwischen erneut verstümmelten, linken Arm erhalten. An der Thronbank waren Bohrlöcher für Pfosten vorhanden, die Seiten fehlen. Die Gruppe ragt über den Rand des Gefachbodens über und die Bodenplatte ist an der Vorderkante beschädigt.

Beschreibung

Die Gottesmutter kniet dem Betrachter frontal gegenüber, die Hände vor der Brust erhoben. Der über die Schultern gelegte Mantel wird dort in einer großen Schlaufe links vor dem Körper erhoben und ist fast den gesamten Unterkörper bedeckend in einem weiten Kreis auf dem Boden ausgebreitet. Der dünne Stoff ist in rundbogig schließende, weiche, sich überlappende Falten geschichtet. Neben den gerundeten Graten ist die Fläche ohne Knitterfalten weich durchgebildet. Maria wird leicht von Gottvater zu ihrer Rechten und Christus zu ihrer Linken überschnitten und durch den Mantelstoff derselben hinterfangen, der von den zur Krönung erhobenen Armen herabhängt. Beide sind aus der Frontalität schräg zu Maria gedreht. Christus ist mit Lendentuch und Mantel bekleidet. Dieser ist auf seiner Linken von der Schulter gerutscht und bedeckt das vordere Bein zwar, doch tritt dies aus dem gänzlich

[468] DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.16 S.87f. – ders., Van Holt 1990 F.10 S.328.
Das Gemälde befindet sich heute als Dauerleihgabe aus Schweizer Privatbesitz im Wallraf-Richartz-Museum in Köln und wird von WOLLF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.373ff. Jan Joest ab und Barthel Bruyn zugeschrieben und 1506-08 datiert.

wie nass anliegenden Stoff wie nackt heraus. Gottvater trägt neben dem mit einer Schließe auf den Schultern gehaltenen Mantel eine Tunika mit über dem Zingulum gekreuzter Stola. Beide sind vollbärtig und haben schulterlanges gelocktes Haar über hoher Stirn. Maria hat ein ovales Gesicht mit ebenfalls auffällig hoher Stirn und zunächst enganliegendem glattem, dann ab den Schläfen lockig aufspringendem Haar.

Zuschreibung

Es ist die Autorschaft der bisher für Arbeiten am Retabel nachweisbaren Künstler, Van Holt wie Van Tricht, zu überprüfen. Die Beurteilung und die Zuschreibung der Gruppe sind jedoch durch die entstellende, dicke Übermalung sehr erschwert.

Ein Argument für eine Autorschaft von Henrik van Holt, dem das Retabel bzw. seine Ausstattung und drei Standfiguren für die drei Gefache zugeschrieben werden konnten, spricht zunächst der Vergleich mit der dem Künstler zugeschriebene Gruppe der Krönung Mariens im Marienretabel in Xanten. Die zeitlich jüngere Gruppe zeigt sehr nahe motivische Ähnlichkeiten zur Gruppe in Hanselaer. Die Faltengebung ist jedoch unvereinbar und selbst nicht durch einen unterschiedlichen zeitlichen Ansatz begründbar, Abb. 160. [469]

Arnt van Trichts Aufbau der Gruppe der Marienkrönung im Auszug des Johannesretabels in Kalkar geht abweichend auf eine Komposition Albrecht Dürers von 1510 zurück, Abb. 26f.[470] Doch stilistisch zeigen die Figuren der Hanselaerer Krönung nahe Parallelen zu den Apostelfiguren der Hohlkehle des Retabels und den Figuren der Taufe Christi aus dem Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar. Es stellen sich zahlreiche Vergleichsmomente in der Bekleidung und der Faltengebung, sowie in den Physiognomien und der Haar- und Bartgestaltung ein, Abb. 11. Die Zuschreibung an Arnt van Tricht lässt sich schließlich an den Marienfiguren der beiden Retabel, in Hanselaer und im Johannesretabel, sowie der übereinstimmenden Beinformulierung unter den Stoffmassen festmachen.

Die Marienkrönung des Retabels in Hanselaer ist damit Arnt van Tricht zuzuweisen und gleichzeitig mit den Apostelfiguren aus der Hohlkehle einzuordnen. Die Zugehörigkeit zum Hochaltaltarretabel, das bisher auf die Hand Henrik van Holts beschränkt werden konnte, ist durch die Überschreitung des Gefachraumbodens zudem unsicher. Auch ist die Aufstellung der Thronbank gegenüber den Maßwerkfenstern der Gefachwände erhöht. Die Fragmentierung der Gruppe spricht zudem für einen längeren Aufenthalt außerhalb eines Kastens. Für eine Veränderung des Auszuges spricht außerdem der obere, nicht bündige Abschluss des Gewölbes.

[469] Verwiesen sei auf die Haltung der Figuren mit dem vorgebeugten Christus, der Drapierung dessen Mantels über dem Knie und dem erhobenen rechten Arm, die Haltung der Hände Mariens mit der linken hinter der rechten, der Verteilung ihres Gewandes auf dem Boden, dem Ausdrehen des Beines von Gottvater und der Position der Weltkugel. Doch wirkt die Gruppe in Xanten viel unbewegter, fast erstarrt und die Falten sind brüchig und lassen kaum eine Parallele zu.

[470] Die Armhaltung der Krönenden ist steiler und die Mäntel beider werden im Hintergrund aufgespannt, der linke Arm Christi liegt im Schoß und hielt vermutlich einen Kreuzstab. Die Hände Mariens sind gegeneinander vertauscht und tiefer und weiter ausgedreht gezeigt, außerdem ist sie mit einem Kopftuch bekleidet. Besonders bedeutend scheint die andere Haltung Gottvaters mit der stärkeren Drehung zur Gekrönten.

Wolkenband mit Kinderfiguren

Durch das zu niedrige Abschließen des Gefachbaldachins des Auszugs und des fehlenden Werkstücks, vielleicht eines Maßwerkbaldachins, stellt sich die Frage nach der Zugehörigkeit des Wolkenbandes mit Kinderfiguren, das die abschließende waagerechte Hohlkehle nach unten übertritt, Abb. 53. Das Band ist an beiden Enden im Geschnitzten eingekürzt. Diese Argumente, die gegen eine Zugehörigkeit zum Retabel sprechen, lassen sich durch die andersartige Formensprache, die aus der gotischen des Retabels herausfällt, untermauern.

Die Zuschreibung des Wolkenbandes an Arnt van Tricht wird im Folgenden über die Zuschreibung der Maßwerkbaldachine des Seitenretabels möglich sein. Die Physiognomie der Kinder ist mit denen der Baldachine übereingehend, Abb. 59 - 61. Das Motiv des Wolkenbandes findet sich am Niederrhein des Öfteren, doch ist die charakteristische Durchbildung der Fläche mit dem innenliegenden Muster bei weiteren Arbeiten Van Trichts zu finden. So zeigen die Wolken Gottvaters im Auszug des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar eine ähnliche Bildung, wie auch das viel später entstandene Epitaph Ingen Winckel, gest. 1559, Abb. 10 und 310.

Kreuzigung im Gesprenge

Die Figuren der Kreuzigung auf dem Gesprenge des Retabels sind wie die Marienkrönung des Auszugs in der Forschung sehr stiefmütterlich behandelt worden, Abb. 51f. De Werd betrachtet sie in Zusammenhang mit der Figur des hl. Johannes im Rijksmuseum in Amsterdam, Abb. 133f. Er sieht die Figuren als schwächere Arbeiten eines Nachfolgers.[471]

Literaturübersicht

HILGER, Kleve 1, 1964 S.84 (Erw.). - DITTGEN, Kunst 1965 S.56 (Erw.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.221 (Erw.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.66 (Nachfolger v.T.). - HILGER, St. Antonius 1978 S.5 m.Abb. (Erw.). - DE WERD, Johannesbeeld 1980 S118, 122 (Nachfolge v. T.). - AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.52 (Nachfolge v. T.).

Maße, Zustand, Fassung

Die Figuren des Christus am Kreuz begleitet von Maria und Johannes haben eine Höhe von 60 cm.[472] Einige Finger von Johannes sind abgebrochen, bei Christus fehlt das rechte Lendentuchende und das obere Drittel seines Schädels. Seine Arme sind im Bereich der Schulter und Achsel mehrfach gebrochen. Die Figuren weisen eine entstellende Bemalung auf, die der der Marienkrönung ähnelt.

Beschreibung

Über den drei Gefachen sind auf den Fialen des Laubwerkamms im Verhältnis dicke und abweichend gefasste Nodi aufgesteckt. Sie sind mit ajour gearbeitetem Laubwerk überzogen. Auf ihren großen polygonalen Deckplatten stehen die in Relation etwas zu kleinen Figuren der Kreuzigung. Die beiden Assistenzfiguren stehen frontal zum Betrachter, die Hände zur Seite nach außen vor dem Körper erhoben, den Kopf in die Diagonale nach vorn zur Mitte gedreht.

Maria trägt ein das Gesicht eng fassendes Kopf- und Kinntuch und einen langärmligen Rock mit Ärmelmanschetten. Die geschlossene Körperkontur wird durch das auf dem Kopf befestigte dick-

[471] DE WERD, Johannesbeeld 1980 S.118.
[472] Ders., Beeldhouwer 1973 S.66.

stoffliche Manteltuch gebildet. Das Tuch wird unter den Unterarmen vor dem Köper so hoch genommen, dass der ganze Unterkörper von links bis zur äußeren rechten Seite verhüllt wird. Dort trifft die linke die rechte Saumkante und bildet ein vertikales Faltenarrangement aus. Die Figur ist mehrachsig aufgebaut. Zur Seite ist die Figur durch die Armbewegung und die Saumfalten geschlossen, der Kontakt zur Gruppe wird durch die Wendung des Kopfes erreicht. Hier tritt auch der Oberschenkel ihres linken vorgestellten Beins aus dem Stoff heraus. Verbunden werden die beiden Richtungen durch die zu den betenden Händen verlaufende diagonale Zugfalte, die die Figur gleichzeitig Richtung Christus öffnet. Die Faltengrate treten weit und dünn mit gerundeter Kante aus dem Stoff heraus, die Fläche ist ohne Knitterfalten leicht bewegt. Die Faltentäler sind teilweise sehr eng und schluchtenartig. Der Apostel Johannes hat die Hände, etwas weniger weit zur Seite, akklamierend erhoben, doch ist auch hier die gegenläufige Bewegung angelegt. Bei ihm ist das äußere Bein als Spielbein vorgestellt und tritt aus dem bodenlangen Stoff der Tunika heraus. Er trägt Tintenfass und Schreibwerkzeug am Gürtel, die Tunika ist mit einem Umlegkragen und durchgeköpftem Oberteil gebildet. Auch er trägt einen jedoch von den Schultern gerutschten Mantel, der die Figur seitlich mit dem über den Unterarmen gehaltenen Stoff rahmt. Hier werden u-förmige Falten mit nach unten auslaufenden v-förmigen Faltenkissen und dünne, freihängende Stoffschilde ausgebildet. Der Körper wird unter dem Stoff kaum herausgestellt. Er bildet wenige, nicht untergliederte, durch die Bewegung motivierte Faltensysteme aus. Er hat schulterlanges gelocktes Haar und Haarsträhnen über der Stirn.

Christus ist an einem wohl zugehörigen Kreuz mit übermalten Vierpässen an den Enden gezeigt. Er ist gerade nach vorn ausgerichtet, der Kopf leicht nach rechts vorne geneigt. Das Lendentuch ist von rechts durch die Mitte gesteckt und fliegt zwischen den Oberschenkeln zunächst nach hinten, um seitlich links neben dem Körper in einem ausgebreiteten Bausch aufzufliegen. Der Oberkörper ist ausgemergelt und die Rippen werden unter der Haut sichtbar. Am Anstoß der Rippenbögen sind Dellen in einer Linie gezeigt. Der Bauch ist eingefallen, die Muskelstränge sind angelegt und die Bauchnabelregion ist vortretend formuliert. Die Gliedmaße sind lang und dünn und mit Muskeln und Sehnen naturnah gebildet. Das Gesicht ist dreieckig, die Augen sind geschlossen und leicht schräg zur Mitte gestellt. Die Augenbrauen enden in der Nase mit geradem Rücken. Er hat einen Vollbart mit freibleibendem Hautareal unter der Unterlippe.

Zuschreibung

Stellt man die Figuren neben die Apostel der Hohlkehle, die sich als Arbeiten Van Trichts herausgestellt haben, so ist eine Zuschreibung der Kreuzigungsgruppe eingängig. Man stelle allein die Figur des Apostels mit Buch aus dem Museum in Krefeld neben die Figur des Johannes, Abb. 56. Es zeigt sich eine ähnliche Körperauffassung, wobei der fast doppelt so große Johannes etwas rundere und ausgearbeitetere Formen aufweist. Auch das Vorstellen des Fußes über den Rand der Plinthe und das Hochbiegen der Zehen ist vergleichbar. Nahe verwandt sind die Stoffbildung und Motive wie das Aufspringen des Gewandes über dem Gürtel, das Ausbilden von Zugfalten an der Knopfleiste des Oberteils, die Bildung der Ärmelmanschetten und die Ausbildung von weichen Faltenumschlägen. Mit der

Figur des Petrus sind der Faltenumschlag auf der Schulter vergleichbar, während der Mantelbausch über dem Unterarm mit der mittleren Figur der linken Seite der Hohlkehle verglichen werden kann, Abb. 55. Und auch die Maria lässt sich in der Physiognomie dem Werk Van Trichts über den Vergleich mit der hl. Barbara anschließen, Abb. 44.
Die Zuschreibung der Assistenzfiguren kann durch die große Gruppe in St. Hermes in Warbeyen bestätigt werden, die zusätzlich die Zuweisung des Kruzifixus an Arnt van Tricht ermöglicht, Abb. 78f[473] Die Kreuzigungsgruppe kann damit ebenfalls dem Werk Van Trichts und zeitlich der Gruppe der Arbeiten am Retabel zugeschrieben werden.

XII.3.2. Seitenretabel

Das kleine, rechteckige Seitenretabel ohne Auszug steht seitlich, vor der nicht genügend Raum bietenden Seitenwand des Triumphbogens, Abb. 58. Für die dortige Aufstellung wurden die vielleicht nur zwischenzeitlich angebrachten Flügel des Retabels abgenommen und die Predella auf der Außenwandseite abgearbeitet. Die Gefache der beiden sind in der heutigen Aufstellung gegeneinander verschoben. Die Zusammengehörigkeit von Predella und Retabel ist aufgrund der kleineren Gesamtbreite des ersteren in Frage zu stellen. Die Architekturausstattung des Retabels besteht aus einer Mischung aus gotischer Maßwerk- und arabesker Renaissanceornamentik und ist damit ebenso uneinheitlich wie die offensichtlich nicht zusammengehörige Skulpturenausstattung aller Gefache.
Der Zugang zum Retabel wird zusätzlich durch eine unruhige, raue und fleckige Oberfläche erschwert, die durch Fassungsabnahmen unterschiedlicher Art hervorgerufen ist.
Das Retabel gilt als um 1530 entstanden, ein Bezug zu Van Holt bzw. Van Tricht wurde bisher einzig von Rommé ohne Betrachtung vorgeschlagen. Überhaupt findet sich keine Diskussion um die offensichtlichen Unregelmäßigkeiten, die eine Beurteilung des Retabels als Einheit unmöglich machen.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.467 (Kalkar, um 1530). - WIEDERHERSTELLUNG 1912 S.55 (Kalkar, um 1530). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.65, 67. - HILGER, Kleve 1, 1964 S.84 m.Abb. (um 1530). - DITTGEN, Kunst 1965 S.56 (um 1530). - DEHIO, Rheinland 1967 S.221 (um 1530). - HILGER, St. Antonius 1978 S.7f. m.Abb. (um 1530). - ROMMÉ, Douwerman 1997 F.35 S.107, S.329 (Zuschr. Van Holt / van Tricht).

Maße, Zustand, Fassung

Das Retabel hat eine Höhe von 179 cm und eine Breite von 170 cm, es ist 35,5 cm tief.[474] Während Hilger 1978 von der Verwendung ungefassten Eichenholzes berichtet, finden sich am Kasten der Predella und an den Gewölben des Retabels zahlreiche Fassungsreste vorwiegend in blau, rot und grün. Besonders die Baldachine sind schwarz und fleckig und in der Oberfläche gesprungen, was auf ein Ablaugen hindeutet. Hilger 1964 nennt die Putten der Baldachinzone als gefasst.[475]
Auf beiden Seiten des Retabels finden sich Scharniere aus Eisen, die auf verlorene Klappflügel schließen lassen.[476]

[473] Vgl. zum Christusbild des Arnt van Tricht, Kap. V.3.
[474] HILGER, Kleve 1, 1964 S.84.
[475] Ders., St. Antonius 1978 S.7.
[476] Ders., Kleve 1, 1964 S.84. - ders, St. Antonius 1978 S.4.

Die Predella

Die Predella wird in der Literatur als von ungewöhnlicher Gestalt, auf die räumlichen Gegebenheiten Rücksicht nehmend, da einseitig auskragend, beschrieben. Aufgrund der Schnitzerei auf der Auskragung wird sie, im Vergleich mit der Kommunionbank von 1678 derselben Kirche, ins 17. Jahrhundert datiert.[477] Die Betrachtung der Rückseite des Retabels, die vom Chor her fast zu ein Drittel frei steht, erlaubt es, die fehlende Auskragung der Front- und Rückwand mit dem gedrehten Rundstabprofil als abgearbeitet zu sehen.[478] Die andersfarbige Leiste und das Abbrechen der abschließenden Profile auf der Vorderseite oben und unten sprechen ebenfalls für eine nicht originäre Konzeption.[479] Dass das Aufbringen der Reliefschnitzerei den Zeitpunkt der Aufstellung vor dem Triumphbogen und der Umarbeitung markieren könnte, könnte damit erhärtet werden, dass bei gleicher Seitengestaltung die Reste des Musters auf dem links verbliebenen Stück noch vorhanden sein müssten. Wie oben bereits bemerkt, ist der Bezug der Gefache der Predella zum darauf aufgestellten Retabel nicht gegeben. Eine Zugehörigkeit ist auch bei der Rekonstruktion der linken Auskragung nicht gegeben, ist dann die Auflagefläche für den Kasten viel zu groß. Die Predella würde auf beiden Seiten über den Kasten überstehen. Dies macht eine Kombination von Predella und Retabel sehr unwahrscheinlich.[480]

Retabelkasten

Der fast quadratische Retabelkasten ist an drei Kanten von einer schmalen Hohlkehle begleitet, die an den oberen Ecken durch den Ansatz eines Laubwerkkammes überschnitten wird, der im äußeren Profil der Seitenwand ausläuft und an der Oberkante nur noch in Teilen Blattkrabben aufnimmt, Abb. 62. Dass der Kamm und der Retabelkasten zusammengehörig sind, ergibt sich durch das in die Öffnung eingeschriebene Laubwerkgitter, das in der Mitte zwei Beerenfrüchte aufnimmt.
Das Laubwerk, Beerenfrucht und das Profil des überfangenden Bogens stellen das Retabel in die Nähe des Hochaltarretabels in Hanselaer.

Die Gefache

Das Innere des Retabels präsentiert sich nicht so homogen. Während die Seiten- und Rückwände mit gotischem Maßwerk gebildet sind, sind die Gewölbe in gänzlich anderer Formensprache mit Fächerrosetten besetzt. Vor die Wände sind Kandelabersäulen gestellt. Die die Gefache nach vorn abschließenden Baldachine zeigen groteske Stabkandelaber abwechselnd mit gotischen Fialen.
Die Seitengefachwände enden oben viertelkreisbogig und zeigen ein bis an den Rand nach oben geführtes, durchbrochen geschnittenes, gotisches Maßwerk zu vier Bahnen, die einen Vierpass als Bekrönung tragen, Abb. 63. Die Seitenwände sind alle leicht schräg, die Gefache nach hinten verkleinernd, angeordnet. Die äußeren beiden der vier den Gefachwänden vorgestellten dünnen

[477] HILGER, St. Antonius 1978 S.4, S.7f. In der Datierung der Predella folgt DEHIO, Rheinland 1967 S.221. - KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.297.
[478] Die Gefachseitenwand ist gerade nach oben geführt. Eine ähnliche Gestaltung findet sich bei der Predella des Dreifaltigkeitsretabels in St. Nicolai in Kalkar.
[479] Die heutige Leiste ist erneuert oder abgearbeitet worden, vgl. Fotografie bei HILGER, Kleve 1, 1964 Abb.252.
[480] Die Bearbeitung der Fronten der Gefachtrennwände und die Gestaltung der Seiten der Predella spricht nicht gegen eine Entstehung zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

Kandelabersäulen werden in der Frontalansicht des Retabels durch die Kante des Kastens verdeckt. Sie sind damit überflüssig. Keine der Säulen hat ein Auflager.
Auf den Gefachrückwänden sind jeweils zwei den seitlichen Gefachwänden ähnelnde Maßwerkgitter aufgebracht. Die Gitter schließen weder an den Gefachboden, noch an die Seitenwände bündig an. Sie sind in den Gefachen unterschiedlich hoch und dem schiefen Verlauf der Gewölbefußkante angepasst.
Die Gewölbe
Der unterschiedlich hohe Fußpunkt der Vierteltonnen ergibt sich aus der unterschiedlich starken Krümmung der Wölbung bei gleicher Gewölbetiefe und der Anpassung der Krümmung an den in allen Gefachen gleich hohen, bogigen Abschluss der Seitenwände. Würde man die Gewölbe auf gleicher Fußhöhe anbringen, ließen sich entweder die äußeren oder das innere Gewölbe nicht mit den jeweiligen Abschlussbögen der Seitenwände in Übereinstimmung bringen. Der Vermittlungsversuch hat zudem die schiefe Montage bedingt. Der gestückelte Eindruck wird durch das die Tonnen am Fußpunkt begleitende Profil betont.
Alle Gefache zeigen Rosetten mit gekehlt eingeschnittenen, rund abschließenden Muschelrippen um ein kleines Tympanonfeld mit figuraler Darstellung, Abb. 64 - 66.[481] Dieses ist nach oben mit einem mit erhabenen Rändern und Punzen verzierten Band abgeschlossen. Es nimmt unterschiedliche Darstellungen halbfiguriger Wesen auf. Das mittlere Gefach ist mit einer mehr als halbrunden Rosette gefüllt, die seitlichen nehmen zwei Rosetten auf, die in der Horizontalen gestaucht sind. Bei beiden Lösungen wird die Rosette an der Oberkante von einem Band gefasst, das dem um das Tympanon gleicht. Es teilt sich an der Stelle der Lösung der Rosette vom Rand und läuft oben um das Feld um. Auch hier sind in den entstehenden Zwickeln figurale Darstellungen gezeigt.[482]
Die Baldachine
Die Baldachine entsprechen der Breite den Gewölbesegmente. Sie sind im Wechsel mit Fialen auf der Vorderkante der Gewölbe aufgenagelt, Abb. 59 - 61.[483] Sie haben sonst kein Auflager und füllen den Raum nur dürftig. Alle Baldachine zeigen einen in sich spiegelsymmetrischen (Stab-)kandelaber. Sie bilden in jedem Gefach mit gleichem Formenvokabular andere Kombinationen aus. Bestimmt werden die Baldachine durch verschiedene geflügelte Köpfe und stehende und sitzende Kinderfiguren. Desweiteren sind große Lanzettblätter mit gezackten Spreiten und Ästen in Seitenansicht gezeigt. Aus dem Blattwerk entwickeln sich Delphine mit aufgebogener Schnauze und Nackenflosse, haselnussartige Früchte und stilisierte Blumen. Die einzelnen Arrangements sind in sich geschlossen, die Elemente durch die Balusterranke und die Kinderfiguren verbunden. Diese sind mit runden Köpfen, dicken Pausbacken und aufspringendem Haar gezeigt. Die mandelförmigen Augen sind durch erhaben gearbeitete, gratige Lidangabe mit doppelter Lidfalte, die Lippen mit deutlicher Kante zum Lippenrot

[481] Gezeigt sind von links nach rechts ein Kugelkopf, ein Männerkopf mit Barett, im mittleren Gefach ein Kugelkopf mit erhobenen Händen und im rechten Gefach ein Männerkopf mit Barett und einem Arm, sowie ein Mann mit Barett.
[482] Zu sehen sind von links nach rechts ein sich auf den Ellenbogen aufstützender Mann mit Büste, ein Narr, ein Bildnis mit Mütze und Armen, im mittleren Gefach bewegte Putten und im rechten Gefach männliche Köpfe mit und ohne Hut sowie mittig wiederum ein Narr.
[483] Die Fiale hinter der rechten Seitenkante des Retabels fehlt, während links eine vorhanden ist.

gegeben. Der Körperbau ist rundlich und mit eingeschnittener Bauchfalte und Speckfalten auf den Extremitäten, sowie aufgebogenen Hand- und Fußflächen charakterisiert.

Zusammenfassung

Der Retabelkasten und die Predella gehören nicht zusammen und sind bei Aufstellung vor dem Triumphbogen miteinander kombiniert worden. Der Laubwerkkamm gehört wahrscheinlich zum Retabelkasten. Aufgrund der zeitlichen Stellung ist wahrscheinlich auch von einer Zugehörigkeit der Seitenwände und der Maßwerkgitter der Rückwände für die Gefache auszugehen. Hingegen haben sich die Gewölbe und die Säulen wie auch die Baldachine als nicht für das Retabel gearbeitet erwiesen. Zudem zeigen sie eine andere Stilform. Von einer Zusammengehörigkeit dieser drei Elemente darf aber wohl ausgegangen werden. Vorgegeben durch die Höhe der Säulen muss der verlorene Retabelkasten diesem ähnlich proportioniert gewesen sein. Es ist aber wahrscheinlich, dass die Baldachine etwas höher und mit gleichem Fußpunkt angesetzt haben. Einen unterschiedlichen Wölbwinkel der Gefache findet man in zahlreichen Retabeln, wie dem Dreifaltigkeits- und dem Johannesretabel, die beide im mittleren einen flacheren Neigungswinkel als in den Seitengefachen aufweisen.

Zuschreibung

Für das Retabel ist an dieser Stelle nur festzustellen, dass es in den Formen nicht weit von der Ausstattung des Hochaltarretabelkastens entfernt ist. Die aus dem Retabel ausgegliederten Werkstücke sind hingegen als frühe Arbeiten des Arnt van Tricht anzusehen.

Schiebt man den sehr durch die Blattvoluten bestimmten ersten Eindruck beiseite, zeigen sich zahlreiche Formen, die sich am Dreifaltigkeitsretabel wiederfinden lassen und für eine Autorschaft sprechen. Vergleichsmöglichkeiten zeigen sich gleich, stellt man beispielsweise den mittleren Baldachin des Retabels in Hanselaer neben den linken des Kalkarer Retabels oder den linken Baldachin aus Hanselaer neben den mittleren des Kalkarer Retabels, Abb. 59f. mit Abb. 13 bzw. Abb. 15.

In Kalkar ist der Kandelaber bereits stärker durch die Verwendung von Volutenbändern zur unteren Begrenzung, aber auch innerhalb des Baldachins, verändert. Das Repertoire an Grotesken zeigt sich bereits deutlich erweitert. Gerade im Mittelgefach des Dreifaltigkeitsretabels sind die, wenn auch gerundeteren, Blattspreiten und ihre Anwendungen deutlich neben die Hanselaerer zu stellen. Eine Vergleichbarkeit der Kinderfiguren, die jedoch langsam an Körpervolumen zunehmen, und ihrer Physiognomien ist möglich. Es ist besonders auf die gleiche Verwendung der balusterartigen Astsegmente mit den Abschnürungen zu verweisen, die sich noch hier und nicht mehr am Johannesretabel finden lassen. Auch die geflügelten Engelsköpfe und die nussartigen Früchte sprechen für die Zuschreibung an den Künstler. Besonders für eine Autorschaft sprechen die Rosetten der Gewölbe, die Figurenbüsten aufnehmenden Tympana und die Gestaltung der rahmenden Bänder, die ihre wörtliche Entsprechung in den Gewölben der Seitengefache des Dreifaltigkeitsretabels finden, Abb. 3f. Für die Verwendung von zwei Gewölbesegmenten in einem Gefach und ihre horizontale Stauchung ist auf die Gestaltung der Gefache im Marienretabel in St. Viktor in Xanten zu verweisen, Abb. 166 und 168.

Aufgrund des Vergleichs ist eine Neuzuschreibung der Architekturelemente an Van Tricht und eine Datierung vor dem Dreifaltigkeitsretabel vorzuschlagen.

XII.3.3. Drei Heiligenfiguren - hl. Bischof, hl. Margaretha und anonyme Heilige

An die Betrachtung des Seitenretabels sind drei Figuren anzuschließen, die heute und zwischenzeitlich mit dem Retabel in Verbindung standen. Die weiteren Skulpturen des Retabels sind nicht als Arbeiten Van Trichts anzusehen und hier daher nicht zu betrachten. Von den drei Heiligenfiguren, die augenscheinlich zusammengehören, steht der hl. Bischof heute in der Predella des Seitenretabels, die beiden weiblichen Heiligen schmücken heute die Mensa des Hochaltars, Abb. 67 -72. Ihre ursprüngliche Herkunft und Aufstellung sind nicht bezeugt.[484]

Die Zuschreibung der Figuren erfolgte durch De Werd, der eine Datierung nach dem Johannesretabel in St. Nicolai in Kalkar vorschlägt.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.467 (als Maria auf dem Drachen, um 1500). - HILGER, Kleve 1, 1964 S.84f. m.Abb. (um 1530). - DITTGEN, Kunst 1965 S.56 (Erw.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.221 (um 1530). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.77f. F.45 S.89 m.Abb. (Zuschr. v. T., nach dem Johannesretabel in Kalkar). - HILGER, St. Antonius 1978 S.7 f. m.Abb. (gegen 1530 / Umkreis v. T.). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Margaretha und Bischof Zuschr. v. T.).

Maße, Zustand, Fassung

Die Figuren sind aus Eichenholz gearbeitet und auf der Rückseite nur schematisch angelegt. Sie haben eine Höhe von 67 cm für den hl. Bischof und 71 cm für die beiden weiblichen Heiligen. Alle tragen eine neuere Fassung.[485] Der Stab des Bischofs ist ergänzt[486], auf seiner rechten Seite ist der Mantelsaum, auf der linken die Vitta beschädigt. Die Heilige mit Buch steht auf einem mehrfach gestuften, polygonalen Sockel, der bei der hl. Margaretha um mehr als die Hälfte abgearbeitet wurde. Dieser ist beim hl. Bischof verloren.[487] Er steht heute nur auf einer runden, zur Mitte hin ansteigenden Sockelplatte, die an seiner rechten Seite gesprungen ist. Die Heiligen haben eingeschnittene Verzierungen, so ein Perlenmuster am Stirnreifen der Heiligen und der Mitra des hl. Bischofs, sowie Fransen an den Vittae, der Pluviale und der Dalmatik desselben, deren Säume zudem von unterschiedlich breiten, erhabenen glatten Borten begleitet werden.

---

[484] In KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.467 ist die Figur mit Drachen, nicht aber der Bischof, im Seitenretabel genannt. Ebenso zeigt eine alte Fotografie die hl. Margaretha im Gefach der Predella. Zusätzlich sind dort der Bischof und die Heilige mit Buch auf dem Kasten des Seitenretabel aufgestellt zu sehen. Vgl. die Aufnahme im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 20 219. Die heutige Aufstellung ist seit 1959 bezeugt, vgl. ebd. RBA 609 131.

[485] HILGER, Kleve 1, 1964 S.85. - DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.45 S.89. Eine heute nicht mehr vorhandene Übermalung, die der der Figuren des Auszugs und des Gesprenges des Hochaltarretabels entspricht, zeigt die Aufnahme aus dem Zeitraum von 1920-39 im Bildarchiv Foto Marburg, 1.179.293.

[486] Der Stab des Bischofs fehlte, vgl. ebd. 1.179.263, die ebenfalls zwischen 1920 und 1939 entstanden ist.

[487] Die heute verlorene, polygonale Plinthe ist auf obiger Aufnahme, 1.179.263, dokumentiert. Sie wurde wohl für die Aufstellung in der Predella des Seitenretabels entfernt. Wahrscheinlich beruht die Abarbeitung des Sockels der hl. Margaretha auf demselben Sachverhalt, da sie zwischenzeitlich, wie die Literatur belegt, ebenda aufgestellt war. Doch ist bei dieser Figur durch die noch vorhandene polygonale Deckplatte und das geschwisterliche Aussehen die Zusammengehörigkeit mit der Heiligen mit Buch bereits offensichtlicher gewesen.

Beschreibung

Die beiden in Physiognomie, Körperbildung und -haltung, sowie ihrer Bekleidung wie Geschwister wirkenden weiblichen Heiligen sind dem Betrachter mit leicht geneigtem Kopf frontal gegenüber gestellt. Beide stehen im Kontrapost mit leicht ausgedrehtem, vorgestelltem rechten Bein, das aus der Masse des Rockstoffes herausgearbeitet ist.

Beide Figuren tragen ein hautenges, sehr tief viereckig ausgeschnittenes Mieder mit Brusteinsatz und engen, an den Handgelenken umgeschlagenen Ärmeln. Das im Ausschnitt sichtbare Hemd hat einen Stehkragen. Das Manteltuch, das bei der hl. Margaretha nur auf ihrer linken Schulter liegt, und rechts herabgerutscht über dem Unterarm gehalten wird, fällt bei der Heiligen mit Buch von den Schulter bis zum Boden. Es hinterfängt diese Figur als frei formuliertes Schild und wird über der Brust mit einer Kordel mit durchgesteckter Bindung gehalten. Die Figur trägt zudem ein lose gegürtetes Stoffband mit Kugelenden um die Taille. Der bei beiden Figuren seitlich hochgeraffte Rock wird mit dem vorderen Mantelsaum unter ihrem linken Arm hochgehoben und gibt einen in breiten Falten gelegten weiteren Unterrock frei. Bei beiden Heiligen werden durch das Hochstecken des Stoffes vor dem Körper u-förmige Faltenzüge ausgebildet, die mit dünnen Graten und tief einfallenden, nicht durch Knitterfalten gestörten Tälern gebildet sind. Auf dem bei beiden Figuren gleichseitig vorgestellten Bein kommt der Stoff wie nass zu liegen und bildet nur an den Kniegelenken und am Übergang oben kleine Quetschfalten aus.

Das Haar über sehr hoher eckiger Stirn ist zunächst glatt und mittelgescheitelt. Es wird von einem breiten, mit einem Perlband gedrehten Stirnreif mit Zierbrosche gehalten. Unter diesem fällt es in dicken Strähnen hervor. Die das Gesicht begleitende Strähne hat zunächst nur eine nach hinten gerichtete Streichrichtung, bevor auch sie in großen, gewellten s-förmigen Locken bis auf die Taille herabfällt. Das sehr längliche Gesicht hat ein sehr schmales Mittelgesicht mit flächigen Wangen. Die Fassung überdeckt die physiognomischen Details. Die Figuren haben gegenüber einem sehr kleinen Oberkörper einen recht großen Kopf und wuchtige Gliedmaßen. Die Proportionierung des Oberschenkels ist überlängt.

Der Betrachterstandpunkt des hl. Bischof ist nicht festgelegt. Stellt man seine Blickachse dem Betrachter gegenüber, dann steht er schräg zum Betrachter und tritt er aus dem Retabelkasten heraus. So ist er in den Schultern ein wenig, in der Hüfte und dem rechten Bein stark aus der Frontalität nach rechts außen gedreht. Seinen Kopf mit weit aus dem Gesicht geschobener Mitra ist hingegen leicht nach links geneigt. Er trägt ein im herabfallenden Saum beidseitig hoch gehaltenes Pluviale mit Schließe in Doppel-U-Form. Die nach oben flach verzogenen u-förmigen Falten der Dalmatik werden mit der das Pluviale und das Buch haltenden Hand nach links vorn gezogen. Zusätzlich motiviert durch das Schiefstellen der Hüfte werden die u-förmigen Falten so zur Seite verzogen. Der dickere Stoff des Pluviales bildet an der Seite hingegen tiefe u-förmige Falten aus. Von den dünnen, gerundeten Graten läuft der Stoff nach unten tütenförmig aus. Nach oben sind die Faltentäler tief und glatt zum Grund zurückgeführt. Ebenso der dünne Stoff der Albe, der weich modelliert bis auf Sockel fällt.

Dor bleibt er sichelförmig nebeneinander geschichtet und mit Umschlag über dem aus dem Stoff herausgestellten Maulschuh liegen.

Zuschreibung

Die drei Figuren sind aufgrund von Größe, Sockelform und Stilstufe als Ensemble anzusehen. Ihr Aufstellungszusammenhang ist jedoch nicht mehr rekonstruierbar. Sie sind weder dem Seitenretabel, der Predella des Seitenretabels, noch dem Hochaltarretabel der Kirche zugehörig. Wahrscheinlich kamen sie aber gleichzeitig mit den anderen Figuren Van Trichts in die Kirche, wie die ähnlich anmutende, ehemalige Überfassung auf den alten Aufnahmen nahelegt. Die verlorene Marienfigur des Johannesretabels in Kalkar, Abb. 31, bietet einen so nahen Vergleich in Körperbau, Haltung und Physiognomie, sowie Gewand- und Faltenbildung, dass die weiblichen Figuren in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang mit dieser gesehen werden müssen. Auch der Bischof zeigt mit den Figuren des Retabels nahe Übereinstimmungen im Gesichtsschnitt. Die Gewandbildung findet sich im Repertoire der weiblichen Heiligen Van Trichts. Die Zuschreibung an Arnt van Tricht ist als sicher anzusehen, zeitlich sind sie um oder wenig nach dem Johannesretabel anzusetzen.

XII.3.4. Gesamtbetrachtung - Rekonstruktionsvorschlag

Aus den beiden von anderer Hand gearbeiteten Retabelkästen ließen sich für Arnt van Tricht mehrere Werkstücke herausstellen, deren Zusammengehörigkeit zu überprüfen ist.

Als erstes ließen sich aus dem Hochaltarretabel mehrere Arbeiten Arnt van Trichts herauslösen. Zu benennen sind die Figur der ehemals als hl. Barbara identifizierten nun anonymen Heiligen (möglicherweise hl. Maria Magdalena), mehrere Apostel der Hohlkehle, die Krönung Mariens im Auszug, das Wolkenband mit Kindern am oberen Retabelabschluss und die Figuren der Kreuzigung im Gesprenge. Um diesen Sachverhalt zu begründen bestehen zwei Deutungsmöglichkeiten. Die erste sieht Van Tricht in einem Arbeitszusammenhang mit dem Kalkarer Bildschnitzer Henrik van Holt, dem wohl die Retabelarchitektur mit den Baldachinen und die beiden großen Standfiguren, sowie eine Figur der Hohlkehle des Retabels zuzuschreiben sind. Wahrscheinlicher und hier bevorzugt werden soll ein zweiter Lösungsvorschlag, bei dem die Arbeiten Van Trichts nachträglich in das Hochaltarretabel Van Holts eingebracht wurden. Dies geschah sogar im Austausch gegen noch vorhandene Arbeiten des älteren Künstlers. So kann die ehemals als hl. Barbara benannte Figur Van Trichts mühelos durch die anonyme Heilige Van Holts fast identischer Größe, die heute im Seitenretabel aufgestellt ist, ersetzt werden. Sie passt stilistisch und zeitlich problemlos zu den beiden anderen im Hochaltarretabel aufgestellten Standfiguren des Künstlers, der Maria mit Kind und der hl. Katharina. Mit dem Austausch wären in allen Gefachen des von Van Holt gearbeiteten Retabels drei gleichwertige von ihm selbst gearbeitete Standfiguren aufgestellt gewesen.[488] Als Argument für einen neuzeitlichen Austausch der beiden Figuren wäre die stärkere Aussagekraft der sog. hl. Barbara gegenüber der anonymen Heiligen zu sehen.

[488] Der Turm der hl. Barbara hat sich als nicht zugehörig erwiesen und verbleibt in der Rekonstruktion im Retabel Van Holts.

Als Argument für diese These lässt sich der Zweifel an der Zugehörigkeit der Apostelfiguren zur Hohlkehle nennen, die durch ihre etwas zu große Dimensionierung und ihr weites Heraustreten durch das etwas zu große Körpervolumen nicht in die ihnen zugewiesenen Räume passen. Die im Komplex der Hohlkehlenfiguren vorhandene kleinere Apostelfigur in der rechten oberen Ecke, die wahrscheinlich ein Werk Van Holts ist, fügt sich hingegen besser in die Nische der Hohlkehle.
Die Gestaltung des Auszugs erscheint ebenfalls nicht original und spricht für eine nachträgliche, nicht originäre Montage. Das Gefach verfügt nicht mehr über den ursprünglichen oberen Abschluss. Gegebenenfalls waren der Freiraum und die vordere Kante des Gewölbes durch einen Maßwerkbaldachin oder ein Zierbrett verdeckt. An dessen Stelle ist ein an beiden Enden gekürztes und überhängendes Wolkenband Van Trichts getreten, dessen Kinderfiguren stilistisch mit den Maßwerkbaldachinen des Seitenretabels übereingehen. Für eine Zweitverwendung der Figurengruppe der Krönung Mariens sprechen die Fragmentierung wie die Abarbeitungsspuren an der Vorderkante, der Verlust der seitlichen Pfosten der Thronbank, ebenso wie die Anordnung am vorderen Rand des Auszugs und die ungünstig hohe Platzierung im Bereich der Maßwerkfenster der Gefachwände.[489]
Ähnliche Argumente zu Fassung, Erhaltungszustand und Proportionierung sprechen für keine Zugehörigkeit der Figuren im Gesprenge.
Ständen die jeweiligen Sachverhalte alleine, würden sie nicht zwingend für eine Herauslösung aus dem Retabel sprechen, doch alle Punkte zusammen gesehen bieten genügend Argumente dafür.
Die aus dem Hochaltar herausgelösten Arbeiten Arnt van Trichts sind stilistisch untereinander als zeitgleich geschaffen anzusehen und dürften aus einem verlorenen Retabel stammen, das in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft vor dem Dreifaltigkeitsretabel zu datieren ist.
In der Kirche in Hanselaer findet sich noch ein weiteres Retabel, dessen architektonische wie figurale Ausstattung stilistisch und zeitlich offensichtlich uneinheitlich sind. Aus dem Retabelkasten mit zugehörigem Laubwerkkamm und wahrscheinlich zugehörigen maßwerkverzierten Gefachtrennwänden gotischer Formensprache konnten Architekturteile herausgelöst werden, die gegenüber diesen deutlich abweichendes Formenvokabular der Renaissance zeigen. Durch den Vergleich mit dem Formengut des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar sind diese Baldachine mit Muschelgewölben, die vor die Gefachwände gestellten Balustersäulchen und die Maßwerkbaldachine mit spielenden Kindern Arnt van Tricht zuweisen. Die in die Gefache eingestellten Skulpturen sind keine Arbeiten Van Trichts, ebenso nicht zwei der drei Figuren in der nicht zum Retabelkasten gehörigen Predella.
In der Predella ist derzeit links außen eine für die neuzeitliche Aufstellung abgearbeitete Bischofsfigur Van Trichts eingestellt. Sie bildet zusammen mit zwei weiblichen Heiligen, heute auf der Mensa des Hochaltars aufgestellt, eine eigene Werkgruppe. Sie sind zeitgleich zum Johannesretabel zu datieren und stehen primär nicht mit den wesentlich früher zu datierenden Arbeiten Van Trichts, die sich am Seiten- und am Hochaltarretabel finden, in Zusammenhang. Der hl. Bischof, die anonyme Heilige und

[489] Für die Zusammengehörigkeit des Wolkenbandes zum Retabel und zur Marienkrönung spricht die kombinierte Verwendung durch Henrik van Holt im späteren Auszug des Marienretabels in St. Viktor in Xanten, vgl. Abb. 170 und 160. Die Verwendung von Van Trichtschen Lösungen durch Van Holt findet sich noch des Öfteren, u.a. ist die die Pfeilerstatuette einer Heiligen des Xantener Marienretabels als Rückgriff zu sehen, Abb.162.

die hl. Margaretha sind aus dem Konvolut der anderen Arbeiten herauszulösen, ihre Herkunft und Aufstellung sind ungewiss.

An dieser Stelle soll die Zusammenführung der beiden Werkkomplexe Van Trichts aus dem Hochaltarretabel und aus dem Seitenretabel in einem nicht mehr vorhandenen Retabelkasten vorgeschlagen werden.[490] Die übereinstimmende Stilstufe würde dies ermöglichen. Das Retabel hätte dann einen ähnlichen Aufbau wie das Dreifaltigskeitsretabel besessen. Es hätte neben den Aposteln in der Hohlkehle, der Marienkrönung und dem abschließenden Wolkenband im Auszug, die Figur der hl. Barbara prominent in einem der drei Gefache aufgenommen. Die Aufstellung der Figur an dieser Stelle ist von der Dimensionierung her möglich, da die Figur nur wenig größer ist als die derzeit unter den Baldachinen stehende anonyme Heilige Van Holts. Zudem hat sich die heutige Gefachhöhe als nicht ursprünglich gezeigt, da sich die Neigung und der Gewölbeansatz auf die neue Montage an den gotischen Seitenverkleidungen angepasst gezeigt hat und damit als verändert angesehen werden kann. Vielleicht waren die drei stilistisch zugehörigen Figuren der Kreuzigung, die heute im Gesprenge des Hochaltarretabels aufgestellt sind, auch auf dem Van Trichtschen Retabel aufgestellt, doch haben wir im Werk Van Trichts dafür derzeit keinen Vergleich. Es gibt aber ähnlich zu datierende Beispiele, wie das Märtyrer- und das Marienretabel in Xanten, die solche Gesprenge am Niederrhein zeigen. Eine Aufstellung der Figuren auf dem Retabel ohne Gesprenge in Art des Hochaltar- und des Matthiasretabels in Xanten wäre ebenfalls eine Option. Möglich ist auch die Aufstellung der Figuren auf Konsolen auf dem Retabelkasten, wie sie das Passionsretabel in der Klever Stiftskirche bietet.[491]

Ob das rekonstruierte Retabel des Arnt van Tricht schon immer in Hanselaer beheimatet war oder von anderswo dorthin kam, ist spekulativ. Denn auch mit den säkularisierten Klöstern Kalkars, aber auch St. Nicolai, der zeitweisen Mutterkirche, bieten sich zahlreiche Herkunftsmöglichkeiten an.

XII.4. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Apostelfigur

Die Apostelfigur wurde durch Rommé im Aachener Ausstellungskatalog der Werkstatt des Arnt van Tricht zugeschrieben und 1540 datiert, Abb. 73.

Literaturübersicht

SCHWEITZER, Skulpturen 1, 1910 Taf.XVIII (Kalkar, um 1500). - KAT. AACHEN, Kunstschätze 1961 Kat.Nr.133. - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.39 S.260f. m.Abb. (Werkstatt Van Tricht, um 1540).

Formales

Die Figur trägt die Inv.Nr. SK265. Sie ist 39,2 cm groß und hat bei einer Breite von 14,6 cm eine Tiefe von 10,5 cm.[492] Sie ist aus Eichenholz gearbeitet, nicht gehöhlt und auf der Rückseite nicht ausgearbeitet. Am Saum finden sich Eindrücke von Lochpunzen. Die Skulptur war ehemals gefasst.

[490] Ob der Predellenkasten des heutigen Seitenretabels von diesem Retabel übernommen wurde, lässt sich nicht eindeutig klären. Er weist jedoch wie die anderen architektonischen Werkstücke Van Trichts Fassungsreste auf.

[491] Gehören sie nicht zum Retabel, könnten die drei Figuren auf einem Triumphbalken einer Kapelle in einem ggf. örtlich benachbarten Entstehungszusammenhang aufgestellt gewesen sein.

[492] Für die Angaben und weitere Details vgl. den Untersuchungsbericht von Rief, in: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.260f.

Durch den vormaligen Besitzer Richard Moest, Aachen, sind folgende Arbeiten vorgenommen worden: der Kopf und die Falte an der linken Seite wurden wieder befestigt; ergänzt wurden die Nasenspitze und die Locke über der Stirn, sowie Teile der Zehen des rechten Fußes und Teile der Plinthe; auf der linken Seite wurden auch der linke Fuß und Teile des Gewandes ergänzt; eine neue Zutat sind beide Hände mit dem Kelch und die Ärmelmanschetten.

Beschreibung

Die Figur steht frontal zum Betrachter und trägt einen vorn geknöpften Mantel mit einfachem Rundhals über einer gegürteten Tunika mit kleinem Stehkragen. Das rechte Spielbein ist vorgestellt und tritt aus den breiten, gerade herabfallenden, den Unterleib sonst verhüllenden, Parallelfalten heraus. Der Mantel wird über dem nach vorn genommenen rechten Arm zur Seite zurückgeschlagen und in einem Faltenumschlag unterhalb der Schulter abgelegt. Er fällt hinter dem Körper seitlich herab und umfängt den Körper als freistehende Schicht. Rechts geht der Mantelsaum zunächst mittig vor dem Körper gerade herunter. Der untere Saum wird jedoch so über dem angewinkelt vorgestreckten Arm hochgehoben, dass ein hoch aufgeworfener Faltenbausch auf die Schulter zurückgeschlagen wird. Der Stoff erscheint an Säumen, freihängenden schildartigen Zipfeln und Umschlägen dünnwandig.
Der ovale Kopf hat scharf eingeschnittene Gesichtszüge. Die Augenbrauen und Lidränder sind als Grate gegeben. Die Lidfalten des Ober- und Unterlides sind wie die Iris eingeschnitten. Die Augen sind mandelförmig, die Nase gerade, die Nasolabialfalten deutlich angegeben. Die Stirn und die Wangen sind flächig und ohne Jochbeinangabe. Die Haare sind in dicken, abstehenden Lockensträhnen gefasst und kinnlang.

Zuschreibung und Datierung

Die Figur ist aufgrund der für Van Tricht typischen Physiognomie und der Haargestaltung dem Künstler zuzuschreiben. Auch die typische Gestaltung von derartigen dünnwandigen Stoffumschlägen ist für den Künstler festzustellen. Die gerade Körperhaltung und die den Leib in Teilen freistellende Draperie sprechen im Vergleich mit den Apostelstatuetten in Hanselaer und den Figuren des Dreifaltigkeitsretabel für eine Datierung in die 30er Jahre des 16. Jahrhunderts, Abb. 1 und 55. Eine Datierung vor den Figuren des Johannesretabels ist jedoch sicher, Abb. 17. Die Reduktion der Formen ist durch die doch geringe Größe der Figur und ihre Integration in einem größeren Ganzen zu sehen. Auch ist der Eindruck sehr durch die Restaurierung bestimmt und verändert. So sind beide Hände mit Attribut und wahrscheinlich auch der seitlich aus dem Gewand schauende linke Fuß der Figur neuzeitliche Ergänzungen ohne Beleg. Diese, Hände wie Fuß, erfolgten wohl in Anlehnung an die gleichnamige Figur im Johannesretabel in Kalkar, Abb. 23. Die Zugabe des Fußes widerspricht dabei der Haltung des Apostels und erscheint ohne Anschluss an sein Bein. Die heutige Identifikation als Apostel Johannes ergibt sich durch die ergänzten Hände. Für eine solche spricht das jugendliche Aussehen und die Bartlosigkeit. Doch finden sich diese Merkmale, wie auch eine ähnliche Haargestaltung, bei einem Apostel der Hohlkehle in Hanselaer, ohne dass man hier von der Identifizierung als Johannes ausgehen würde, Abb. 55.

Die Aachener Figur, die ehemals wohl einen polygonalen Sockel aufwies, erscheint nicht nur stilistisch später entstanden als die Apostelfiguren in der Hohlkehle des Hochaltarretabels in Hanselaer, sie kann auch aufgrund ihrer um 10 cm größeren Höhe nicht zum Ensemble gehören. Ihre ursprüngliche Aufstellung könnte ggf. auf einer eingestellten Säule in einem Retabel gesehen werden, da sie für eine solche in einer Hohlkehle recht groß gewesen wäre.[493]

XII.5. Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Heimsuchungsgruppe

Die Heimsuchungsgruppe soll von Schloss Dyck bei Mönchengladbach an die Pfarrgemeinde Neuenhoven gekommen sein, bevor sie 1896 an das Museum verkauft wurde, Abb. 74.[494]
Die Gruppe wurde in der Forschung zunächst ohne stilistische Herleitung Henrick Douwerman zugeschrieben und 1520/30 datiert. Rommé greift diesen Ansatz auf. Sie sieht jedoch im Werk des Künstlers für die Figur der hl. Elisabeth keine Entsprechung in physiognomischer Hinsicht.[495] Sie schlägt daher für die in zwei Werkblöcken gearbeitete Gruppe zwei unterschiedliche Hände vor. So habe Douwerman die Figur der Maria und Van Tricht die der Elisabeth gearbeitet. Die Gruppe sei ein Beleg dafür, dass Van Tricht zu dieser Zeit Geselle bzw. Lehrling in der Werkstatt Douwermans gewesen sei. Rommé sieht die Zuschreibung an zwei Hände in der beruhigten Haltung Mariens und der im Vergleich zu Elisabeth anderen Körperlichkeit begründet. Die Zuschreibung der Figur der hl. Elisabeth an Arnt van Tricht nimmt sie im Zusammenhang mit der Physiognomie der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels vor, Abb. 5. Für den zeitlichen Ansatz zieht sie die Gottvater Figuren des Marienleuchters heran, die sie 1528 als von Van Tricht in der Werkstatt Douwermans gearbeitet ansieht.[496]

Literaturübersicht

JAHRESBERICHT 1905 S.4, 6, 7 m.Abb. - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.318, 552 m.Abb. (Art des Jan Bormann). - KAT. KÖLN, Diözesanmuseum 1924 S.19 m.Abb. (Kalkar, um 1520). - KAT. KÖLN, Diözesanmuseum 1936 S.67 Nr.278 m.Abb. (Douwerman, um 1520). - BREMER, Herrschaft 1959 S.615. - AUSST.KAT. AACHEN, Kunst 1968 S.79 Nr.187 (Douwerman?, um 1520). - AUSST.KAT. KÖLN, Kostbarkeiten 1978, Nr.154 S.67 m.Abb. (Douwerman, um 1520). - AUSST.KAT. KÖLN, Wiederbegegnung 1993 Kat.Nr.5 S.34 (Douwerman, um 1530). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.34 S.244-248 m.Abb. (Douwerman / Van Tricht, um 1530) - ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 F.45 S.110. - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 Kat.Nr.34 S.28 (Van Tricht / Douwerman, um 1530). - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.250-254, Kat.Nr.21 S.316-318 m.Abb. (Van Tricht / Douwerman, um 1530). - ROMMÉ, Holthuys 2003 S.420 (Douwerman / Van Tricht, um 1530).

Formales

Die Gruppe ist aus Eiche gearbeitet und 52 cm hoch und 41 cm breit. Es finden sich Reste einer neuen Vergoldung und von Kreidegrund. Nach Rief war die Gruppe vielleicht holzsichtig konzipiert.[497]
„Die Skulptur besteht aus zwei möglicherweise aus demselben Werkblock gespaltenen Stücken, die in

[493] Als Beispiel wäre hier die Lösung im Antoniusretabel in St. Viktor in Xanten anzuführen, Abb. 325.
Die Figur ist kleiner als die Gesprengefiguren und die freiaufgestellten Heiligen in Hanselaer, die 20-25cm größer sind. Die Evangelistenfiguren in Kalkar sind schließlich gar doppelt so groß.
[494] BREMER, Herrschaft 1959 S.615. Abweichend nennt der JAHRESBERICHT 1905 S.7 die Figuren als 1905 angekauft.
[495] AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996.246-248. - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.28. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.250-254, Kat.Nr.21 S.316-18.
[496] Vgl. hierzu Kap. XII.16 mit der Widerlegung der These.
[497] Rief, in: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.245.

der Schlussphase der bildhauerischen Bearbeitung oder nach der schnitzerischen Vollendung zusammengefügt (verleimt) wurden. Die vertikale Fuge verläuft oben durch Elisabeths Armbeuge und unten zwischen ihrem aufliegenden linken Mantelumschlag und dem Rasen.“ Die Figuren waren mit einem Brettchen an den Oberarmen miteinander verbunden.
„Die rechte Hand Elisabeths ist noch aus dem Block der Maria geschnitzt." Der separat gearbeitete rechte Unterarm Elisabeths ist angesetzt wie auch die linke Hand mit Teilen des Ärmels. Ein Teil des Gürtels ist erneuert. Mariens rechte Hand und der die Figur verändernd Turban sind Ergänzungen.[498]

Beschreibung

Die etwas aus der Seitenansicht zum Betrachter gedrehten, auf einer queroblongen Rasenbank angeordneten Figuren sind gegenläufig gebildet. Maria und Elisabeth sind durch die Schrittstellung, die großräumige Gestik und die auffliegende Draperie als in Bewegung gekennzeichnet. Durch die Armhaltung und Blickrichtung wird das Treffen und die Schwangerschaft der beiden verbildlicht. So berührt Elisabeth den Leib Mariens mit der Rechten, während sie mit der Linken auf sich selbst zeigt. Maria reagiert demütig wissend. Elisabeth ist dabei in der gebückten Haltung, der Bekleidung mit gesichtsumschließenden Schleiertüchern und in der Physiognomie deutlich älter als Maria charakterisiert. Die Figuren zeigen einen hohen Brustansatz und einen sehr hohen Unterleib mit betont langen Oberschenkeln. Maria trägt ein Mieder, lange Ärmel mit breiter Manschette, ein gefälteltes Unterhemd mit kleinem Stehkragen und einen in breiten Falten gelegten Rock. Sie ist wie Elisabeth, die jedoch einen zweiteiligen Rock trägt, mit einem Manteltuch bekleidet, dessen Draperie stark zur Raumbildung beiträgt. Maria hält den Mantel, der über der abgewandten linken Schulter liegt, rechts unter dem Arm festgeklemmt. Dadurch wird nicht nur die große bis zum Saum reichende u-förmige Falte ausgebildet, in deren Grund das nach hinten entlastet ausgedrehte Bein unter dem sich eng anschmiegenden Stoff sichtbar wird. Das Manteltuch gibt auch den Stoff für das große, frei hängende Schild vor dem Unterleib, dessen gebrochenen u- bzw. v-förmigen Falten von kleinen knittrigen Falten begleitet werden. Verschachtelt und kleinteilig ist auch der auffliegende Stoff hinter dem vorgestellten linken Bein der Elisabeth. Der Mantel umfängt die Figur zudem von hinten und auf der abgewandten Seite wie eine dünnwandige Schale und gibt ihr Raum. Das vorgestellte, ausgedrehte Bein tritt bis zur Hüfte aus dem wie nass anliegenden Stoff hervor, der nur wenige, sehr flache und dünngratige Zugfalten zur Untergliederung aufweist.

Zuschreibung und Datierung

Betrachtet man die Figuren ohne eine Zuschreibung an Douwerman erzwingen zu wollen, sprechen zahlreiche Gründe für die Zuschreibung der ganzen Heimsuchungsgruppe an Arnt van Tricht.
Zum motivische Vergleich der Gruppe bietet sich die Darstellung der gleichen Szene im Marienretabel in Xanten an, Abb. 152. Die Figuren sind stärker bewegt und weiter auseinandergerückt und die

[498] Für einen ausführlichen Befundbericht, vgl. AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.34 S.245f.
Die Angabe der Ergänzung auch auf einer Fotoaufnahme vor 1920, vgl. Bildarchiv Foto Marburg, 11.909. Sie hat hier eine andere Färbung als der Skulpturenkörper. Diese andere Färbung zeigt auch der Turban der hl. Elisabeth, ob es sich bei diesem auch um eine Ergänzung handelt, ist nur durch eine Holzuntersuchung zu entscheiden.

Haltung der Beine ist gegenläufig verändert, doch bleibt der Charakter der Gruppe der gleiche. Das Faltensystem ist hier nicht zu vergleichen, da die Arbeiten am Marienretabel deutlich später zu datieren sind. Stellt man die Kölner Heimsuchungsgruppe jedoch neben die Krönung Mariens und die Kreuzigungsgruppe aus dem Hochaltarretabel in Hanselaer, stellen sich zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten ein, Abb. 52. Zu verweisen ist auf die Bildung des Faltengefüges um das linke Bein Christi und der Elisabeth. Sowohl der auf dem Oberschenkel anliegenden Stoff mit rahmendem Grat als auch der aufgewirbelte Faltenstau daneben finden sich bei beiden Figuren. Auch die Faltensysteme am Saum Mariens lassen sich hier mit denen des Gottvaters und der Maria der Kreuzigungsgruppe in der Bildung vergleichen. Die Apostelfiguren der Hohlkehle ebenda zeigen zudem die charakteristische Verwendung von freigearbeiteten Stoffschilden, Abb. 56. Der Zuschreibung beider Figuren an Arnt van Tricht steht in der Physiognomie und in der Haltung mit ausgedrehten Gliedmaßen im Vergleich mit eben diesen Figuren des Hanselaer Retabels nichts im Wege. Die von Rommé als unüblich angeführte gestreckte Körperbildung der Maria findet sich, mit hohem Brustansatz und überlängtem Unterleib, dort gut vergleichbar u.a. auch bei der großen Standfigur der sog. hl. Barbara, Abb. 44f.
Die heute sehr schmal wirkende Marienfigur ist wohl als ursprünglich voluminöser anzusehen. Ersetzte man den ergänzten Turban durch ein raumgreifenderes Schleiertuch, wie es die Maria der Heimsuchung in Xanten zeigt, wäre sie der Figur der Elisabeth in Köln gleichwertiger.[499]
Die Erstellung durch zwei Künstler ist aufgrund der mit Maria in einem Stück gearbeiteten Hand Elisabeths wenig wahrscheinlich. Zudem ließ sich die Zuschreibung beider Figuren an Arnt van Tricht auf stilistischer Basis nachvollziehen.
So ist Arnt van Tricht als der alleinige Schöpfer der Gruppe anzusehen. Eine Datierung ist im gleichen Zeitrahmen mit den heute in Hanselaer befindlichen Arbeiten und vor denen am Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar anzusetzen.

XII.6. Kalkar, St. Nicolai, Dreifaltigkeitsretabel

Das Retabel der hl. Dreifaltigkeit nimmt in seiner Mitte die Figur der hl. Maria Magdalena auf, die schon früh als Beispiel der niederrheinische Schnitzkunst weit über die Grenzen der Region Bekanntheit erlangte und in der Literatur häufig beispielhaft abgebildet wurde, Abb. 1ff.
Das Retabel steht heute als Pendant zum Johannesretabel des Arnt van Tricht an einem der Mittelschiffspfeiler. Sein angestammter Platz war jedoch an der Südwand des Süd- oder Johanneschores am Zugang zum Chorraum mit dem Chorgestühl der Liebfrauenbruderschaft.[500] Dort war er als

[499] Grundsätzlich findet sich in den bildlichen und geschnitzten Darstellungen der Spätgotik und Renaissance häufig ein ähnlicher Kompositionsaufbau. Auch die Unterscheidung der beiden Schwangeren in Körperbau und Haltung ist oft aufgegriffen. Verwiesen sei hier beliebig auf eine Heimsuchungsgruppe, vgl. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 049 258, die eine für Maria mögliche andere Kopftuchdrapierung auf der abgewandten Kopfseite zeigt und die ein ausschwingendes Gürteltuch der Elisabeth.
[500] GORISSEN, Christ 1969 S.61. Die Seitenchöre waren bis Ende des 18. Jahrhunderts in Verlängerung des ehemals vorhandenen Lettners, der 1818 abgebrochen wurde, durch Gitter vom Schiff abgetrennt. Der Fußboden war jedoch auf gleichem Niveau wie der der Seitenschiffe, jedoch war der Chor tiefer gelegen. Er wurde 1818 angehoben. WOLFF, Geschichte 1893 S.63f.

Pendant des Marienretabels des Meisters Jupan von Marburg aufgestellt, während das Johannesretabel hingegen im dortigen Chorscheitel aufgestellt war.

Das Retabel wurde bei der Umstellung der Altäre 1818 ins zweite Joch vor der südlichen Seitenkapelle auf die Mensa des abgeräumten Retabels der hll. Crispin und Crispinian gestellt, deren Figuren oben auf dem Schrein Platz fanden.[501] Dies führte in Folge zu einer Benennung des Dreifaltigkeitsretabels als Crispinenretabel.

Schriftlichen Nachrichten zur Entstehung des Retabels und dem Künstler konnten trotz intensiver Forschungen bisher nicht gefunden werden. Einzig überliefert ist die Stiftung einer Vikarie 1518, die nicht die gleichzeitige Retabelstiftung bedingt.

Das Retabel kann dem Künstler Arnt van Tricht daher nur aufgrund stilistischer Zusammenhänge mit quellenkundlich belegten Arbeiten zugeschrieben werden.[502] Als Zuschreibungsgrundlage dient das Johannesretabel, das im Formalen nächste Parallelen bietet, jedoch in der stilistischen Entwicklung des Künstlers bereits einer anderen Stilstufe angehört, Abb. 17. Den Zusammenhang zwischen diesem und dem Dreifaltigkeitsretabel sieht bereits Scheibler 1883, gefolgt von Reiners 1913, doch kommt es erst mit der Abgrenzung des Œuvres Van Trichts durch Appel zur Verankerung des Retabels im Werk des Künstlers. Der Anteil Douwermans wurde in Folge noch mehrfach diskutiert, doch ließen sich durch Meurer 1970 und schließlich durch den grundlegenden Aufsatz De Werds 1973 alle Zweifel an der alleinigen Autorschaft Arnt van Trichts ausräumen. Beide und die nachfolgenden Forscher datieren das Dreifaltigkeitsretabel auf den Zeitraum von 1535-40.[503]

Literaturübersicht

AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1860 S.1 m. Zeichnung. - WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.42f. - SCHEIBLER, Maler 1883 S.64 (gleiche Hand wie Johannesaltar). - MÜNZENBERGER / BEISSEL, Kenntnis 1, 1885/95 S.144f. -KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.491f. m.Abb. (Kalkarer Schule) - WOLFF, Geschichte 1893 S.30f., 99f., 148 (Anf.16. Jh.). - SCHRADER, Kunstschätze 1895 S.87-90 (1. H.16. Jh.). - CLEMEN, Kalkar 1902 S.36f. m.Abb. bzw. CLEMEN, Bericht 1903 S.278f. - AUSST.KAT. DÜSSELDORF, Ausstellung 1902 Nr.321 S.42 m.Abb. (Kalkar, um 1530). - BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.363f. (Henr. Douwerman für die gr. Figuren / Joh. Douwerman / nach 1536). - THIEME/BECKER (Reiners) 9, 1913 S.522 (Van Tricht). - LÜBKE / HAUPT, Geschichte 1914 S.492 (Henr. Douwerman / um 1540). - HANDBUCH 1914 S.65 m.Abb. (Joh. Douwerman / 1540). -LÜTGHEN, Spätgotik 1915 S.373 m.Abb. - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.342f., 380f., 386, 553 m.Abb. (Art des Douwerman / 1530). - LÜTGHEN, Kunst 1921 S.103. - BRAUN, Altar 1924 S.372f. (um 1540). - REINERS, Jahre 1925 S.35 m.Abb. (Niederrhein / um 1535). - KLAPHECK, Kunstreise 1927 S.224 (niederl. Formengut / um 1540). - KLAPHECK, Kalkar 1930 S.104-122 (Henr. Douwerman mit Diskussion These Beissel zu Joh. Douwerman ?). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.65f. (Douwerman Kreis - Nähe Joh. Douwerman / 1540/50). - WITTE, Kunst I, 1932 S.172, 230f. (Henr. Douwerman / Van Tricht). - WITTE, Kunst III, 1932 Taf.330f., 334 (Douwerman / 1530-40). - APPEL, Skulptur 1934/1983 S.16, 24f. (Van Tricht). - APPEL, Van Tricht 1935/36 S.12 (Van Tricht). - LOUIS, Douvermann 1936 S.31-34 (Maria Magdalena von Douwerman / 1530). - HETSCH, Altarwerke 1937 S.69-77 (Figuren Henr. Douwerman / Taufe Van Holt / Retabelkasten Van Tricht). - AUSST.KAT. ARNHEIM, Gelre 1949 Kat.Nr.45 S.20 m.Abb. (Douwerman). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.88-92 m.Abb. (Douwerman). - KISKY, Marienaltar 1952 S.104 (Figuren Douwerman / Retabelkasten u. Taufe Van Tricht / 1535). - FEULNER / MÜLLER, Geschichte 1959 S.410f. m.Abb. (Skulptur Douwerman / Ausstattung Van Tricht). - HÜNEKE, Figuren 1960 S.298 (Douwerman / um 1540). - HILGER, Kleve 2, 1964 S.24f. (Douwerman / um 1528). - DITTGEN, Kunst 1965 S.73 (Douwerman). - NÜSS, Douvermann 1966 S.14 m.Abb. (Douwerman und Werkstatt). - GORISSEN, Lucasfigur 1966 (Van Tricht). - DEHIO, Rheinland 1967 S.265 (Douwerman / um 1528). - GORISSEN, Christ 1969 S.61-69 (Van

[501] WOLFF, Geschichte 1893 S.99. Die Mensa des Dreifaltigkeitsretabels wurde ebenfalls zu diesem Zeitpunkt abgeräumt.
[502] Vgl. Kap. V.1.2.
[503] HETSCH, Altarwerke 1937 S.70. - GORISSEN, Christ 1969 S.61. - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.72 benennen die abweichende Gestaltung der Füllung der Hohlkehle, des Maßwerkvorhangs und des Gewölbes des Retabelauszugs.

Tricht / nach 1518). - VAN DER OSTEN / VEY, Painting 1969 S.243 (Maria Magdalena Douwerman (1530-40). - MEURER, Douvermann 1970 S.284f. (Van Tricht). - AUSST.KAT. KÖLN, Herbst 1970 S.101f. m.Abb. (Van Tricht / um 1535-40). - VAN DER OSTEN, Kunst 1973 S.260 m.Abb. (Maria Magdalena Douwerman oder Van Tricht). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.64-77 m.Abb. (Van Tricht). - HILGER, Restaurierung 1974 S.133 (Douwerman / 1535/40). - LEGNER, Bildwerke 1979 S.83 m.Abb. (Van Tricht / 1535/40). - DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.39 (Van Tricht). - KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.232f. m.Abb. (Van Tricht). - DE WERD, Aanbidding 1989/1990 S.331. (Van Tricht / 1535). - DE WERD, Van Holt 1990 S.327, F.53 S.330 m.Abb. (Van Tricht). - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.165, 240 (Van Tricht / um 1535). - SCHULZE-SENGER, Altarausstattung 1990 S.109 (Van Tricht / um 1540). - SCHIRMER, Plastik 1991 S.24f., 44 (Van Tricht). - SCHULZE-SENGER, Altarausstattung 1992 S.34 (Van Tricht / um 1540). - DE RIJK, Rossem 1992 S.107f. m.Abb. (Van Tricht). - DE WERD, Magdalenabeeld 1992/93 S.427f. m.Abb. (Van Tricht / um 1535/40). - DE WERD, Handtuchhalter 1992/93 S.43f. (Van Tricht). - AUSST.KAT. TOKYO/NAGOYA, Heilige 1994 S.213f. Van Tricht (um 1535/40). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.2 S.135-138, S.247f. m.Abb. (Van Tricht / um 1535/40). - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.28f. m.Abb. (Van Tricht, 1535-40). - ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.104. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.92f., 123, 183f., 243-245 m.Abb. (Van Tricht / um 1535/40). - WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.118-121 (Van Tricht / um 1535/40). - WAGNER, Christopherusstatuen 1999 S.185ff. (Van Tricht / um 1535). - STENVERT, Adelssprache 1999 S.451 (Van Tricht / um 1540-50). - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.12 (Van Tricht / um 1535).

Stifter

Wolff berichtet für den 14. August 1518 von der Stiftung der Vikarie der hl. Dreifaltigkeit, den zwölf Aposteln und dem hl. Augustinus durch zwei Pfarrer der Nicolaikirche in Kalkar: Pfarrer Friedrich Schaeck und Propst Sibert van Riiswick.[504]

> >up eynen nijen altaer, in der ...kercken to Calker in kurtz upgericht ind gebouwet, dat consacriert und gewijet is in ere der heyliger dryvoldicheit, der twelff apostolen Jhesu Christi ind des heyligen lerers sent Augustinus.<[505]

Die Stiftung bestimmt den jeweiligen Ältesten der Familie Riiswick zum Kolator.[506]

Gorissen weist bereits darauf hin, dass sich neben der Vikarienstiftung für den Altar für das Retabel Verbindungen zur Familie Van Riiswick herstellen lassen, da am Scheitelpunkt des Auszugs ein Wappen mit dem Zeichen der Familie zu sehen ist. Auf geteilter Fläche ist heraldisch rechts ein stehender Zweig oder Baum (eine Kopfweide) gezeigt. Die andere Hälfte des Wappens ist heute ebenso ohne Darstellung, wie die beiden darunter angebrachten Wappenschilde.[507] Dies veranlasst zu der Vermutung, dass es sich beim Stifter des Retabels nicht ebenfalls um Sibert van Riiswick, sondern wahrscheinlich um den Bruder des Propstes, Wolter van Riiswick, der 1506-1538 Schlüter von Kalkar gewesen ist, handelt.[508]

---

[504] WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.43. - WOLFF, Geschichte 1893 S.30f. STADTARCHIV 1897 S.139 nennt mit gleichen Stiftern ein abweichendes Datum vom 18. Februar 1507. Sibert van Riiswick ist mit vielen anderen Pfründen 1491 bis 1501 und 1524 bis 1529 Pfarrer in Kalkar, Friedrich Schaeck in der Zwischenzeit. Zu den Personen vgl. im Personenverzeichnis. Lagerbuch der Stadt II, 178. Die Nachricht von einer zuvor stattgefundenen Weihe unbestimmter Altäre durch den Weihbischof im Südchor im Jahr 1513 bezieht Gorissen auch auf den Dreifaltigkeitsaltar. GORISSEN, Christ 1969 S.63.

[505] 1518 Stiftungsurkunde der Vikarienstiftung im Lib. past. p.56. Zitiert nach GORISSEN, Christ 1969 S.63.

[506] Ebd. S.63.

[507] Ebd. S.63 vermutet Gorissen hier aufgemalte heraldische Darstellungen.

[508] So auch DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.71. Zur Person vgl. im Personenverzeichnis. Leider ist nicht mehr zu entscheiden, ob die Grabplatten desselben und seiner Frau beim Retabel gelegen haben und so indirekt einen Zusammenhang bestätigen würden.
Die Grabplatte des Wolter van Riiswick befindet sich heute im Eingangsbereich der Kirche aufgestellt. Sie wurde nach dem Heben der Platte 1818 zunächst in der Taufkapelle im südlichen Seitenschiff aufbewahrt. Sie ist aus Blaustein gearbeitet und 292 cm x 144 cm groß. Die untere Hälfte des Steins ist durch den Turmbrand 1918 abgeplatzt. Sie zeigt eine umlaufende Inschrift in durch Ritzung angegebenen Profilen in frühhumanistischer Kapitalis:
[A]NNO • D(O)M(INI) / …STERF WOLTER / VA(N) • RIISWICK / SLVITER • TOE CALKER • BIDT • GOT [V]OER …
Das O von DOMINI ist durch einen Punkt ersetzt, die Worttrenner sind mittels Punkten in der Mitte der Zeile gegeben. Auf der Platte ist ein vom Betrachter nach links gewandter Greif dargestellt, der an einem Band unter ihm ein fast erloschenes,

Sibert van Riiswick bedenkt die Vikarie in seinem Testament vom 22. März 1540, die er und Frederick Schaik gestiftet haben, erneut.[509]

Sicherlich lässt sich der zeitliche Rahmen, in dem das Retabel auf der bereits bestehenden Mensa errichtet wurde, abstecken. Zum einen durch die beiden Amtszeiten Sibert van Riiswicks als Pfarrer von Kalkar, 1491 bis 1501 und 1524 bis 1529, sowie durch seinen Tod 1540. Zum anderen durch die Amtszeit Wolter von Riiswicks als Schlüter von Kalkar, 1506-1538.[510] So ergibt sich ein Entstehungszeitraum nach 1518 und vor 1538 / 1540. Nicht erklären lässt sich die Errichtung des Retabels in zwei Etappen, wie aus dem Wechsel der Hände am Auszug des Retabels hervorgeht, an dem das Wappen der Van Riswick durch die erste unbekannte Bildhauerhand angebracht wurde.

Zustand - Allgemeines

Der Schrein, die Ornamente und die Figuren sind aus Eichenholz gearbeitet. Der Schrein hat eine Größe von 340 cm Höhe und 196 cm Breite, die hll. Petrus und Paulus haben eine Höhe von 118 cm[511], die hl. Maria Magdalena eine Größe von 125,3 cm x 46,5 cm x 33,3 cm. Der Sockel ist separat gearbeitet und hat eine Höhe von 15 cm.[512] Die Figuren sind vollplastisch gearbeitet, aber auf ihrer nicht gehöhlten Rückseite nur summarisch angelegt. Das Holz weist zahlreiche Äste auf und Durchschnitzungen wurden ausgespänt.

Eine holzsichtige Konzeption wird allgemein angenommen, doch fanden sich bei Untersuchungen der Maria Magdalena Reste von Grundierung als auch Spuren von Lippenrot.[513] Auch wird von einer braunen Beize[514] und der farbigen Anlage von Augensternen gesprochen.[515]

Eine abschließende Aussage über die Fassung der Skulpturen und der Retabelarchitektur lässt sich letztlich nur anhand einer naturwissenschaftlich-restauratorischen Untersuchung des Retabels treffen. Der Schrein war nicht zwingend für Flügel konzipiert, da die Scharniere einfach an den Seitenflächen angebracht sind. Die Malerei auf den Flügeln ist erst im 17. Jahrhundert geschaffen worden.[516] Die

---

geteiltes Wappen zeigt, auf dem links noch ansatzweise der Ast des Wappenzeichens zu erkennen ist. In den Ecken des Inschriftenbandes befinden sich Evangelistensymbole in Vierpässen. Vgl. auch HILGER, Kleve 2, 1964 Nr.28 S.41 Abb.209 (irrtümlich benannt als Grabplatte seiner Frau Alit) mit Inschriftenzitat. Die ebenso große Grabplatte seiner Ehefrau Alit ebenda, Nr.25 S.41 (mit Inschriftenzitat). WOLFF, Geschichte 1893 S.114 berichtet von der Hebung der Grabplatten 1818. Die Inschrift ist der des Johannes Virsen im Xantener Domkreuzgang und der des Inschriftensteins an der Mühle von Schloss Wissen nicht völlig unähnlich, vgl. Kap. V.4.5, Unterpunkt Inschrift.

[509] Das Testament nennt „die Meister Frederick Schaik und ich aldaer gesticht hebben." GORISSEN, Christ 1969 S.63. Zudem werden im Schatzverzeichnis von 1543 von Wolter van Riiswick gestiftete Altargegenstände genannt, die wahrscheinlich am von der Familie bedachten Dreifaltigkeitsaltar Verwendung fanden.

[510] Zu den Daten vgl. auch im Personenverzeichnis.

[511] MEURER, Douvermann 1970 S.101f.

[512] AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.135.

[513] Michael Rief in AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.137. Hingegen bleibt Rommé im Katalogtext bei der Bewertung als holzsichtig konzipiertes Kunstwerk.

[514] Ebd. S.13. Einzig KLAPHECK, Kalkar 1930 geht von einer Teilpolychromierung für die Gesichter und eine farbige Fassung der Gewänder aus. GORISSEN, Christ 1969 S.63 spricht allgemein von einer verlorenen Fassung. DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.26 S.88 nennt das Retabel nicht farbig gefasst, aber Augen und Mund leicht farbig getönt. Ebenso DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.39 Iris und Lippen mit transparentem rot und schwarz. SCHULZE-SENGER, Altarausstattung 1990 und 1992 widerspricht diesem Befund der Fassung von Iris und Lippen. Abnahme des durch Langenberg aufgebrachten braunen Überzugs ab 1955. ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.104 und ROMMÉ, Douwerman 1997 S.92f. spricht nach der Untersuchung von Schulze-Senger von extremem Verzicht auf Polychromie und von unüblicher Teilpolychromierung.

[515] HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.210.

[516] Ebd. S.165. So sind auch beim Sieben-Schmerzen-Retabel von Henrick Douwerman nach ROMMÉ, Douwerman 1997 S.122 nachträglich 1546/47 Flügel angebracht worden. Das Johannesretabel weist jedoch die gleiche Flügelmontage auf.

Anordnung der Apostelfiguren bzw. eine Seitenzuweisung ist nicht überliefert und wurde bereits verändert wie alte Fotografien bezeugen, Abb. 2.
Das Retabel wurde 1901/02 durch Ferdinand Langenberg in Goch in seiner Werkstatt überarbeitet und ergänzt.[517]

Fehlstellen und Ergänzungen

Die Figuren der Hohlkehle sind in der Literatur stets als fehlend genannt, ebenso die beiden in den Schreinecken über den seitlichen Kandelabersäulen aufgestellten Figuren.[518] Erst bei Aufnahmen nach dem Zweiten Weltkrieg fehlen auch die beiden über den mittleren Säulen aufgestellten beiden "Wächterfiguren", Abb. 2. Eine Heilig-Geist-Taube in der Taufszene ist nicht erhalten.
Es wurden bei der Restaurierung durch Langenberg allgemein an den Retabeln neue Rahmen und Füllungen angefertigt und sämtliche Figuren wurden gereinigt und ergänzt.[519]
Bei der hl. Maria Magdalena ist offensichtlich der Haubenrand über ihrer linken Gesichtshälfte abgebrochen und der lange Tuchstreifen über ihrem rechten Arm wieder befestigt worden.[520] Der Pokal und Teile des linken Unterarms der hl. Maria Magdalena sind durch Ferdinand Langenberg ergänzt.[521] Wahrscheinlich ist auch der Gefäßdeckel, der häufig als abgebrochen und wieder befestigt genannt ist, eine Ergänzung. Ebenfalls sicher als Ergänzung zu benennen ist ein Stück des Tuches zwischen Haube und Schulter auf einer Länge von 8 cm.[522]
Bei der Figur des hl. Petrus sind der Zeigefinger seiner rechten Hand, die vorderen Glieder des Zeige-, Ring- und Mittelfingers der linken Hand, sowie die Zehen des linken Fußes abgebrochen.[523] Beim hl. Paulus fehlen die vorderen Glieder der Finger seiner rechten Hand. Die Attribute der Apostel sind verloren und wurden, wie auf verschiedenen Abbildungen dokumentiert, häufig und abweichend ergänzt, wobei auch die Verteilung in den Händen verändert wurde.[524]
Bei der Taufe des Auszuges sind der Zeigefinger Johannes des Täufers, Strahlen des Nimbus von Christus und die rechte Hand Christi verloren, bei der es sich wie auf altem Fotomaterial zu sehen ist um eine Ergänzung handelt. Ebenso verloren bzw. ergänzt sind der Nimbus Gottvaters, seine rechte Hand und das Kreuz auf der Weltkugel.

---

[517] CLEMEN, Kalkar 1902 S.37 bzw. CLEMEN, Bericht 1903 S.279.
[518] WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.43 nennt die Statuetten der Einfassung bereits als verloren.
[519] Inwieweit sich diese Maßnahmen auf das Retabel beziehen, ist nicht zu entscheiden. Sie kosteten 440 Mark. CLEMEN, Kalkar 1902 S.37 bzw. CLEMEN, Bericht 1903 S.279.
[520] Für den Erhaltungszustand und die Beschaffenheit der hl. Maria Magdalena ist auf den ausführlichen Zustandsbericht des Restaurators Michael Rief im AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.2 S.135-137 zu verweisen.
[521] AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1860 S.1 gibt als erster auf einer Zeichnung der Figur die hl. Maria Magdalena mit fehlender Linken wieder. Hand und Gefäß, sowie das von der Hand herabhängende Ende des Haubenbandes bei WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.43 als fehlend genannt. Dies wird durch HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.240 bestätigt. Diese Ergänzung bei Rief AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.137 nicht angegeben, er vermutet eine Ergänzung des Pokals.
[522] AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.137. Das Stück fehlt ebenfalls auf der Zeichnung bei AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1860 S.1.
[523] SCHRADER, Kunstschätze 1895 S.89 nennt die Hände und die Schlüssel des hl. Petrus als verloren, doch sind sie auf Aufnahmen der Jahrhundertwende, als das Salbgefäß der hl. Maria Magdalena nicht ergänzt ist, mitsamt den verlorenen Fingern zu sehen.
[524] WOLFF, Pfarrkirche S.43 nennt für den hl. Petrus die Schlüssel als fehlend, für den hl. Paulus ein Buch und einen Schwertgriff als erhalten, die Klinge aber als fehlend. SCHRADER, Kunstschätze 1895 S.89f. nennt den Griff in seiner Rechten. DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.69 geht von einem umgedrehten Kreuz als Attribut des hl. Petrus aus.

Besonderheiten

Besonders hinzuweisen ist auf das Einsetzen der Strahlen der Nimben und der Troddeln des Mieders von hl. Maria Magdalena etc. Ebenso hervorzuheben sind die vereinzelte Verwendung von Stichelungen (im rechten mittleren Medaillon), von Punktpunzierungen (an den Kandelabersäulen), Dreieckspunzen (an den Rückwänden und den Baldachinen), sowie Oberflächenstrukturierungen mittels feiner Punktierung (am Gewand Johannes des Täufers, bei der Landschaftsangabe), Tremolierung (bei der Landschaftsangabe) und sichelförmige Punzen (auf dem Busch im Vordergrund). Außerdem auf die scharfen unterschiedlich starken Einkerbungen (z.B. bei Gesichtsfalten, den Haaren) oder das plastische Herausarbeiten von Details (wie die Grate um die Lippen und Augen, oder auch die Glieder der Kette und die Noppen der Haube). Besonders zu betonen sind auch die freiplastisch gearbeiteten Bänder der hl. Maria Magdalena und Ornamente der Baldachine und Säulen.

Beschreibung

Predella

Die Predella, Abb. 2, ist ein rechteckiger Kasten mit drei Gefachen, dessen Vorder- und Rückwand sich nach oben konsolartig verbreitern, um die breitere Deckplatte für das Retabel aufzunehmen. Die auf der Seitenfläche sichtbaren Kanten sind mit einem verzierten Rundstab belegt. In den mit Glasscheiben verschlossenen Gefachen befinden sich sog. besloten hofjes mit den Figuren Jesus a1s Gärtner vor Magdalena, Maria mit Kind und der hl. Agnes.[525] Predella und Figuren sind aufgrund ihres Stils nicht als Arbeiten Van Trichts anzusehen und daher hier nicht näher zu betrachten.[526]

Retabelkasten

Der Retabelkasten ist einfach rechteckig mit überhöhter Mitte gestaltet, einzig die Überleitung zum Auszug und dessen obere Kante schwingen rundbogig aus. Die Kante wird innen durch eine Hohlkehle umlaufen, in die an den Seiten Konsolen und Baldachine für Figurenaufstellungen angebracht sind und ansonsten ein Rankenband Aufnahme findet. Durch eingestellte Pfeiler werden drei Gefache für die Aufstellung von Figuren ausgebildet, im Auszug findet eine szenische Darstellung Platz.

Hohlkehle

Baldachine und Konsolen der Hohlkehle

In der halbrund gebildeten, umlaufenden Hohlkehle sind nach einer unten eingestellten Kandelabersäule mit balusterförmigem, auf ganzer Höhe mit Blattwerk besetztem Schaft miteinander kombiniert

[525] Die besloten hofjes sind zunächst als Mechelner Arbeiten um 1520, dann als Niederrheinische Arbeiten angedacht. HILGER, Kleve 2, 1964 S.24. HILGER, Restaurierung 1974 S.133 m.Abb., da ohne Beschauzeichen möglicherweise aus einem Kalkarer Beginenhaus.

[526] Die Literatur nimmt an, dass die Predella nicht zum Retabel gehört. Außerdem nennt sie eine zwischenzeitlich vorhandene zweite, gemalte Predella vom Crispinenaltar. HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.240. DEHIO, Rheinland 1967 S.265. Wahrscheinlich ist jedoch von einer Zusammengehörigkeit von Predella und Retabel auszugehen. Für diese Vermutung spricht zum einen die passende Dimensionierung der Stellfläche für das Retabel, zum anderen eine Vergleichbarkeit in der Gestaltung des Perlbands und dem Vorkommen des geschnittenen Kugelmotivs in der Ranke am Auszug. Zudem zeigen wenigstens die beiden äußeren Statuetten der besloten hofjes ausgeprägte stilistische Übereinstimmungen mit den Figuren der erwähnten Ranke. So ist es vorstellbar, dass der die Ausstattung des Retabels beginnende Künstler bereits die Figuren der Predella gearbeitet hatte, bevor Arnt van Tricht zu einem späteren Zeitpunkt das Retabel vollendete. Vergleiche zu dieser These auch die Angaben zu den besloten hofjes der Predella des Johannesretabels im Abschnitt der Predella und der Zuschreibung in Kap XII.15.

Baldachine und Konsolen für Figurenaufstellungen, eingehängt, Abb. 2ff. und 8f. Diese bieten Platz für vier Statuetten pro Seite.
Die Gewölbe der Baldachine sind schräg von der Kehle nach oben unter den Stirnbogen verzogen. Diese sind wie die Baldachine darüber variantenreich und stets durch von den Seiten ansteigende Volutenbänder mit erhabenen Rändern und mit Rechteckpunzen verzierter Fläche begrenzt. Ihre kleinen Voluten werden aus dem unteren Profil gebildet, die Schneckenzentren treten vor. Die Bänder werden an ihrem Berührungspunkt durch eine Spange oder eine Kappe zusammengefasst, darüber finden à jour gearbeitete, als zylindrisches Netz gegenläufig zur Hohlkehle gebildete Baldachine Platz. Hinter diesen sind auf glatten Säulchen tellerförmige, sich gestuft verbreiternde, runde Basen angebracht. Die Konsolen der obersten kombinierten Baldachin-Konsollösung sind nah unter den Schreinecken angebracht und ohne Funktion.
Die Stirnbögen der Baldachine der linken Seite sind alle einfach mittig spitz zusammenlaufend. Während die unteren mittels eines Bandes gefasst sind, sind die oberen mit einem Käppchen zusammengenommen. Die Kandelaber und die Blattstiele werden aus ornamentalen, balusterförmigen Abschnitten gebildet und mit s- und c- förmigen Bandformen bereichert. Außerdem nehmen sie kleine (groteske) Figürchen oder Stabkandelaber auf.
Die Bögen der Stirnfläche der rechten Seite sind bis auf den untersten, der die Lösung des obersten auf der linken Seite kopiert, abweichend gebildet. Dabei entsprechen sich ebenfalls der von unten zweite und der oberste. Sie sind aus ineinandergreifenden S-Schwüngen gebildet, von denen der fast senkrecht stehende obere mit Blättern besetzt ist, die zu den Seiten herabhängen. Hinter diesem lockeren Geflecht ist der Ansatz des Baldachins besonders einsehbar. Der dritte Baldachin folgt dieser Formulierung, doch werden beim Zusammenfassen der Bögen ornamentale Formen mit eingebunden.
Rankenwerk über den seitlichen Gefachen
Das à jour gearbeitete, als hohler Rundstab vor die Hohlkehle gelegte Rankenwerk Van Trichts befindet sich aufgrund der Übernahme der bereits vorhandenen Hohlkehlenfüllung des Auszugs nur über den seitlichen Gefachen und läuft nicht um. Es nimmt in dichter Reihung Volutenbänder und kräftiges Laub auf und fasst über dem rechten Gefach ein Bildnismedaillon, über dem linken Gefach einen einfach eingestellten Profilkopf, Abb. 13f. Die Ranke ist hier, auf der linken Seite, durch stärker balusterförmige Elemente gebildet, während rechts mehr Volutenbänder verwendet werden.
Kandelabersäulen
Vor den Gefachwänden werden Kandelabersäulen aufgestellt. Jeweils die beiden äußeren und inneren der Halbsäulen entsprechen sich, Abb. 3ff. Die Säulenpaare nehmen durch die in einer Höhe angeordneten Scheibenmedaillons und darüber angeordneten, freihängenden Troddeln aufeinander Bezug. Über der zunächst rechteckigen Grundform erwachsen alle polygonal und verjüngen sich stetig nach oben. Auf den polygonalen Deckplatten waren heute verlorene Statuetten aufgestellt, von denen die beiden inneren auf alten Aufnahmen noch zu sehen sind, Abb. 2. Die Kandelabersäulen sind aus einer dichten Folge von Segmenten unterschiedlicher Form und Durchmesser gebildet. Zylindrische Formen

wechseln sich mit linsenförmigen, kelchförmigen und gebauchten Segmenten ab. Es finden sich Segmente mit schuppenförmigem Blattbesatz, die an den mittleren Säulen sind bevorzugt mit Muschelrippen besetzt. Einzelne Segmente werden begleitet von freiplastisch gearbeiteten, stehenden Volutenschwüngen, die einmal einfach c-förmig, einmal aus Blättern gebildet oder mit Delphinköpfen verziert ausgeführt sind. Als Sonderformen zeigen die beiden äußeren Kandelabersäulen geflügelte Engelsköpfe, weit aus dem Blattwerk herausgearbeitete Masken und nur gering über die glatte Fläche erhabene Tierköpfe. Die Blattspreiten der mit Blattmanschetten besetzten Segmente berühren sich und sind am Blattgrund zusammengewachsen. Dadurch wird ein Augenmotiv ausgebildet. Die inneren Säulen zeigen neben bevorzugt zylindrischen Segmenten solche mit konkaver Einschnürung. Diese zeigen ein eingeschnittenes Kreismotiv. Außerdem finden sich Segmente, denen geflügelte, aus Blattmanschetten erwachsende Frauenfiguren im Wechsel mit geflügelten Engelsköpfen vorgestellt sind. Beiden Säulenpaaren gemeinsam sind sehr plastische, fast dreiviertelrund geschnittene, nackte Kinderfiguren, die in vielfältigen Haltungen gezeigt werden. Während zwei sich an den Händen fassende, tanzende Knaben an den inneren Säulen am unteren Abschluss gezeigt sind, scheinen die der äußeren Säulen das mit mittig herabhängender Troddel verzierte Medaillon mit eingeschnittener, muschelrippenförmiger Blüte zu präsentieren. Alle werden charakterisiert durch kleinkindartige Körperbildung. Sie zeigen Einschnürungen an Oberarmen und Oberschenkeln sowie dralle, zur Brustbildung neigende Oberkörper, ausgeprägte Bauchfalten und eingetiefte Nabel. Die Medaillons der mittleren Pfeiler zeigen links die Brustbilder einer Frau und rechts eines Mannes. Sie ist in Profilansicht mit gelöstem Haar, er mit modischer Tracht mit Barett und ohrlangem Haar frontal gezeigt. Während die lang herabfallenden, frei geschnittenen, mit Quasten verzierten Bänder an den seitlichen Säulen einfach nach einem girlandenförmigen Bogen herabhängen, werden sie bei den mittleren Säulen durch Widderköpfe gehalten.

Baldachine über den Kandelabersäulen

Die beiden äußeren Baldachine über den verlorenen, auf den Kandelabersäulen aufgestellten Figürchen sind sehr klein gebildet. Sie nehmen das Formenvokabular der über ihnen angeordneten Füllung der Hohlkehle auf. Die Baldachine der mittleren beiden Pfosten ähneln den beiden unteren Baldachinen der linken Hohlkehle.

Die mit einem Band zusammengenommenen Volutenbänder tragen ein Kelchmotiv auf dem einander zugewandte nackte Kinder knien. Durch zusätzliche von den Seiten kommende Volutenbänder und die Rückenlinie der Kinder wird die gebogenen Überleitung des Schreinkastens nachvollzogen, Abb. 8f.

Baldachine

Die Baldachine sind in zwei hintereinander montierten Lagen gearbeitet. Die hintere Fläche ist gefachparallel gearbeitet, die vordere ist nach vorn gewölbt vor dieser ‚schwebend' angebracht. Beide sind aus je einem Werkstück gearbeitet. Die dichten, à jour gearbeiteten Ornamente bilden eine netzartige Fläche, die den Blick auf den Baldachin dahinter bzw. auf das Dunkel des Schreinkastens nur erahnen lässt, Abb. 13ff.

Die beiden oberen Baldachinlagen der seitlichen Gefache sind in der Grundkonzeption gleich gebildet.[527] Sie sind nach unten durch ineinandergreifende s- und c-förmige Volutenbänder abgeschlossen, deren gemeinsame Volute zusätzlich mit einem über die Kante überhängendem Blatt belegt ist. Ihre Kanten sind erhaben und die Fläche mit gegeneinandergestellten Dreieckspunzen verziert. Die Volutenschnecken sind klein formuliert und durch das Profil der Außenseite gebildet. An den Schnittpunkten hängen haselnussartige Früchte mit Blattmanschette und kugeliger Spitze nach unten. Über dem Schnittpunkt der mittleren c-förmigen Schwünge findet ein Kandelaberstab aus balusterförmigen Segmenten Platz. Auf dessen Spitze sind eine Konsole mit Muschelrippenbesatz und darüber ein geflügelter Engelskopf aufgestellt. Der Kandelaberstab wird begleitet von s-förmigen, stehenden Volutenbändern, deren oberes Drittel als Delphinkopf mit weitgeöffnetem Mund mit herausgestreckter Zunge und Blattvoluten als Stirn- und Rückenflosse gebildet ist. Darüber setzen die großen, gedrückten, weit nach innen eingebogenen Astbögen an, die die Außenkante des Baldachins abstecken und in einem Vogelwesen mit mannigfaltigem Blattbesatz enden. Der ornamental gebildete Stängel ist aus einzelnen, balusterförmigen, an- und abschwellenden Segmenten gebildet. Diese sind durch Einschnürungen voneinander separiert, durch kugelartige Abschnitte unterbrochen und mit vielerlei zum Teil kelchförmig ansetzenden oder manschettenartig umhüllenden Blättern umgeben. Die Blattspreiten entfernen sich teilweise weit vom ‚Hauptast' und bilden akanthusartige, große Blattvoluten aus. Bestimmend sind aber die in der Rundung des c-förmigen Volutenbandes sitzenden, in der Haltung variierten, nackten Knaben, die in das Laubwerk und an das stehende Volutenband greifen.
Der mittlere der Baldachine entspricht den seitlichen in der Ornamentik, Abb. 15. Doch werden die zur Mitte ansteigenden, sich nur berührenden beiden s-förmigen Volutenbänder durch einen eingehängten, kurzen, fast stehenden S-Schwung weiter geöffnet und geben den Blick auf den weit dahinter angeordneten, tiefer heruntergezogenen Baldachin frei. Das zentrale Mittelmotiv ist ein nach rechts kniender Knabe, der eine Konsole trägt, auf der Nereiden Platz finden. Die Kinderfigur ist durch eine geringere Höhe als in den seitlichen Baldachinen weniger dominant. Auch sind die einzelnen Segmente des Baldachins kleiner und dichter aufgebaut als die der seitlichen Baldachine. Der Baldachin ist spiegelsymmetrisch aufgebaut gedacht. Durch die niedrigere Führung der rechten Ranke resultiert jedoch eine kleinere Dimensionierung der das Rankengeflecht dominierenden, hier stehenden, behelmten Figuren. Sie greifen in das Astwerk und an die das zentrale Motiv flankierende, stehende, große Blattmaske aus deren Nacken sich das Rankenwerk entwickelt.
Die hinteren, ebenen Baldachine sind aus den gleichen Ornamenten gebildet, Abb. 16. Sie sind bei den äußeren Gefachen unten durch eine gerade Abschlussleiste begrenzt, die, nahegelegt durch die verwandte Bildung des Ornamentabschlusses, auch beim Mittelgefach vorhanden war. Das Mittelmotiv bildet ein Kandelaber, der u.a. aus einem spangenförmigen Ornament und einem geflügelten Engelskopf gebildet wird. Im Baldachin des hl. Petrus wird er zusätzlich von stehenden Blattmasken begleitet.

[527] Auf der linken Seite des linken Baldachins ist durch eine leichte Verschiebung der Ornamente das Umführen des Astes hinter dem Kind aus Platzgründen nicht möglich gewesen. Dies fällt aber erst beim Abgleich der Ornamente auf.

Letztlich ist in der Montage der Baldachine aufeinander nicht zu entscheiden, ob der obere Teil der hinteren Baldachine, zumindest in den beiden seitlichen Gefachen, eine Arbeit aus der ersten Phase des Dreifaltigkeitsretabels ist und Van Tricht unten an Bestehendes angestückt hat. Zumindest sieht man an den Kanten rohbelassenes gotisches Astwerk durchscheinen.

Auszug

Bereits vorhandene, in die neue Dekoration übernommene Segmente

Die Ranke in der Hohlkehle des Auszugs ist von gänzlich anderer Bildung, Abb. 10ff. Aus stilisierten, freigeschnittenen Blättern an organischen Stielen wird aber auch hier ein die Hohlkehle gegenläufig füllendes Ornament gezeigt. Die beiden Seiten sind etwas unterschiedlich, die rechte um Blumen bereichert, beginnen aber beide mit einer eingestellten Figur, links ein Jäger, rechts ein Narr, und enden im Scheitel mit zwei Kinderfiguren. Diese präsentieren ein senkrecht geteiltes Wappen mit heraldisch rechts gezeigtem, aufrecht stehendem Ast, während die linke Seite wie die Wappen am inneren Profil des Auszugs ebenfalls leer sind.

Der tonnengewölbe, mit sternförmig angeordneten Rippen belegte Raum des Auszugs wird durch Seitenwände mit mehrbahnigen Maßwerkfenstern gebildet. Das spätere Einbringen der Gottvaterfigur in die bereits angelegte Überhöhung des Auszugs hat zu einem abrupten Abbruch der Rippen geführt. Der Raum ist nach vorn und die Überhöhung begleitend durch bogenförmig geführtes Astwerk mit eckigen, stilisierten Blättern gefüllt.

Taufe Christi

Die Taufe Christi ist aus sechs Figuren gebildet. Rechts ist Johannes der Täufer im Profil gezeigt, in der Mitte Christus unter der im Wolkenband schwebenden Halbfigur Gottvaters. Christus zugewendet steht links daneben ein den Mantel haltender Engel. Im Vordergrund ist rechts und links jeweils ein musizierender Putto vor die Szene gestellt, Abb. 11. Die Figuren stehen auf nach hinten ansteigender und zur Rückwand hochgezogener, mit Sträuchern und Bodenangabe strukturierter Landschaft. Die so gegliederte Rückwand ist rechteckig und für das Gefach des Auszuges etwas zu klein proportioniert, so dass kein Anschluss an die als Innenraum gebildeten Seitenwände vollzogen wird. Die Landschaft ist durch das dichte Auffächern der Figuren im mittleren Vordergrund nur in ausgebautem Zustand und gleich hohem Betrachterstandpunkt sichtbar, montiert ist letztlich nur das separat gearbeitete Zierbrett, das den Gefachboden verdeckt, mit reich geschnittenen Formen sichtbar. Die Bodenangabe erfolgt mit geschnittenen Schollen und Steinen. Plastisch gearbeiteter Bewuchs, tremolierte, gestichelte und punktierte Flächen werden zur Unterscheidung der Flächen angewandt, ein Kugelbusch weist sichelförmige Punzen auf.

Christus steht dem Betrachter frontal gegenüber. Er hat sein rechtes Bein nach vorn gestellt und den Kopf leicht nach rechts geneigt und gesenkt. Das Wasser des vom Hintergrund nach vorne rechts fließenden, durch Riefen angegebenen Flusses umspült seine Unterschenkel. Die kleine Figur ist

schmächtig mit dünnen Armen, die er vor Brust und Geschlecht genommen hat.[528] Sein Oberkörper mit erhabenen Brustwarzen ist weich formuliert. Sein sich kugelig vorwölbender Bauch hat einen rund eingeschnittenem Nabel und eine tief eingeschnittene Bauchfalte. Er hält den Kopf leicht gesenkt und trägt sein Haar in wenigen, dicken, seitlich des Gesichts eingedrehten Lockensträhnen und einen kurzen Vollbart mit geteiltem Kinnbart mit eingedrehten Spitzen. Er hat ein ähnlich spitzes Gesicht mit zusammenliegenden, durch Grate formulierten Augen und steil ansteigenden Augenbrauen wie der mit einem Diakonsgewand bekleidete Engel und die drallen, musizierenden Putten, die Christus auch in der Körperbildung ähneln. Sie haben aufspringendes, dichtes, lockiges Haar und gedrehte Lockenspitzen über der Stirn. Der große Engel hält den Kopf kokett leicht zur Seite geneigt.
Johannes der Täufer sitzt ganz in die Profilansicht gedreht erhöht über Christus. Er trägt einen Mantel über den Schultern, den er mit seiner Linken über den Körper zieht, während er mit der ausgestreckten erhobenen Rechten Wasser auf das Haupt Christi gießt.[529] Sein Fellgewand ist dort am Ärmel mit einer punktierten Fläche gegeben. Der Stoff seines Mantels bildet flache, weiche Faltenumschlägen aus.

Gefachausstattung

Rückwände

Die ungegliederten, nur in Halshöhe der Figuren reichenden Gefachrückwände sind bis auf durch ein halbrund geführtes Profil ausgewiesene Zwickelflächen ungeschmückt, Abb. 3 - 5. Der Bogen umfängt die Schultern der vorgestellten Figuren genau[530]. Bei den hll. Petrus und Maria Magdalena werden aus zwei Voluten erwachsende Blattweibchen, beim hl. Paulus hängende Kandelaber mit zentraler Blume sichtbar.

Gewölbe

Die Gefache werden nach oben durch ‚Tonnensegmente' abgeschlossen, die von den gerade abschließenden Rückwänden ausgehen und nach vorne oben hinter den Baldachin gezogen werden, Abb. 3 - 5, 7, 16. Die beiden seitlichen entsprechen sich. Das rechteckige Feld wird zu den Seiten durch ein Profilband mit Linienritzung und gegeneinandergestellten Dreieckspunzen abgeschlossen, das gleichzeitig auch die eingeschriebene halbrunde Rosette rahmt. Dafür teilt es sich kurz vor der

[528] Die Gestaltung der Taufe Christi kann als geläufig und im niederländischen Kunstkreis verbreitet angesehen werden. In der Anordnung der Figuren im mittleren Vordergrund und der Verteilung der Figuren zueinander - links von Christus Johannes der Täufer und rechts der Engel - sind Abhängigkeiten zu Gerard Davids Taufe Christi im Städtischen Museum in Brügge zu finden. Mit diesem Bild verwandt ist auch die nicht stehende Haltung des Täufers und seine Handhaltung am Saumumschlag vor dem Bauch. Die Figur des Christus ist hingegen der Taufdarstellung von Rogier van der Weydens Entwurf auf dem Gemälde in den Staatlichen Museen in Berlin näher, die die gleiche Handhaltung zeigt. Beide Einflüsse sind hier kombiniert worden, vgl. Bildarchiv Foto Marburg, für David: 200.978 und für Von der Weyden: gggg534bm. Eine ähnliche Umsetzung findet sich in der Bildschnitzkunst an der Chorschranke in Amiens, die jedoch anders als in Kalkar noch den mit einem Lendentuch bekleideten Christus zeigt, vgl. KNIPPING, Chorschranke 2001 S.45, Abb.42 (mit Hinweis auf die Ableitung).
Die heutige rechte Hand und der Unterarm des Kalkarer Christus sind ergänzt, eine ursprüngliche Haltung mit Segensgestus nach Van der Weyden ist anzunehmen. Von diesem Entwurf abzuleiten ist auch die Haltung der linken Hand vor dem Geschlecht, damit ist die von GORISSEN, Christ 1969 S.62 vorgeschlagene These, das Kalkarer Motiv von der Venus Pudica abhängig zu machen, bereits auf das altniederländische Schema anzuwenden.

[529] Der Arm ist mit ungewöhnlich betonter Aderangabe gestaltet und wirkt etwas groß proportioniert. Vielleicht handelt es sich hier um eine Ergänzung. Gegenüber der Vorlage von Gerard David und Roger van der Weyden fehlt das Gießgefäß.

[530] Die Schulterlinien der hll. Petrus und Paulus werden genau umschrieben, während die hl. Maria Magdalena den Bogen durch ihre hohe Aufstellung überschneidet. Die glatten Flächen sind durch die Figuren fast völlig verstellt. Seitlich ist eine senkrechte Fuge, vielleicht vom Austausch der Rückwand, sichtbar.

Biegung. Hinter dem Baldachin der Gefache wird es durch plastisch geschnittene, wie aufgelegt wirkende Jakobsmuscheln überschnitten. Die Rosette nimmt in der Mitte ein kleines, halbrundes Tympanon auf, das, obwohl es durch die eingestellten Apostel völlig verdeckt ist, mit einem Brustbild geschmückt ist. Die Rosette zeigt gebogen eingetiefte, rundschließende Muschelrippen und nur schmale Grate an deren Berührungsflächen.
Das Gewölbefeld hinter der hl. Maria Magdalena zeigt anstelle der Rosette eine Jakobsmuschel über dem zentralen, kleinen Tympanon, die durch seitlich neben diesem sitzende Kinder gestützte wird. Die Jakobsmuschel erscheint wiederum durch ihre leichte Biegung und die Hinterarbeitung an den Rändern wie aufgelegt. In den verbleibenden Zwickeln darüber sind geflügelte Frauenköpfe mit langen Haaren gezeigt, die der hl. Maria Magdalena im Gesichtsschnitt entsprechen.
Seitenwände
Die Gefachwände sind jeweils aus einer dünnen Platte gearbeitet und trapezförmig nach hinten das Gefach verkleinernd eingestellt, Abb. 6f. Auf eingetieftem Grund sind aus großen Einzelsegmenten zusammengesetzte Kandelaber gezeigt. Über einer Basis sind gebauchte und eingeschnürte, glatte oder in der Oberfläche gewellte Segmente angeordnet und nehmen über einem abschließenden Vasenmotiv Blattmasken auf. Die Kandelaber werden seitlich von Balustersegmenten aus dem Vokabular des Gefachbaldachins begleitet.

Figuren

Hll. Petrus und Paulus
Die Apostel sind über ursprünglich schrägen, polygonalen, mit Kehle profilierten und in der Deckplatte leicht ansteigend gearbeiteten, großen Sockeln dem Betrachter frontal gegenübergestellt. Sie haben den Kopf und den Blick für den tiefen Betrachterstandpunkt leicht gesenkt, Abb. 3f.
Der hl. Petrus hat beide Arme angewinkelt nach vorne genommen und sein linkes Bein auf einem vor ihm liegenden Klotz aufgestellt, während das Standbein völlig unartikuliert in der Stoffmasse verschwindet. Nicht zuletzt wegen der Staufalten steht er fest auf dem leicht zur Mitte hin verkippten Sockel. Hingegen wirkt der auf ebenso geneigter Fläche stehende hl. Paulus durch die Anordnung weit hinten auf dem Sockel und das Einschwingen des vorn auf der Fläche aufliegenden Stoffes etwas instabil. Sein linkes vorgestelltes Bein wird weit weniger aus dem gerade herunterfallenden Stoff herausgearbeitet und trotz des Übertretens der Sockelkante erst auf den zweiten Blick sichtbar. Auch er hat beide Arme erhoben.
Der hl. Petrus trägt eine bodenlange, vorn geknöpfte und den Parallelfalten am Saum nach zu urteilen in der Taille gegürtete Tunika mit kleinem Stehkragen und ein Manteltuch, während der hl. Paulus ein knielanges Gewand, das jedoch nur in der Seitenansicht sichtbar ist, unter ebensolchem Manteltuch trägt. Beide Figuren sind durch das schildartige Spannen des Manteltuches vor den Körper und die weit auf dem Sockel aufliegenden Falten fast gänzlich verhüllt. Die kräftigen, mächtigen Leiber

zeichnen sich dennoch durch die umspannte Form ab. Der Stoff liegt einzig am leicht ausgedreht gezeigten, etwas tief angesetzten Unterschenkel des hl. Petrus wie nass an.[531]
Die Faltensysteme der beiden Apostelfürsten entsprechen sich grundsätzlich, sind beim hl. Paulus aber etwas dichter gereiht. Sie werden bei relativ unbewegter, glatter, dem Körpervolumen folgender Binnenfläche durch die Bewegung und Zug motiviert. Die Faltenstege sind hoch, nicht sehr breit und glattwandig. Die tiefen, breiten Faltentäler sind kaum durch begleitende Fältchen und Ausläufer gegliedert, aber weich gemuldet. Die Schwünge sind u- und v-förmig, und es werden vereinzelt erhabene, dreieckige Kissen unter dem Faltenzenit und eingetiefte, kleinere Kissenformen gezeigt. Zahlreiche Stoffumschläge an den Säumen und geschichtete Faltengrate zeigen den dünnen Stoff. Die Mäntel sind an den Säumen weit unterschnitten und wirken wie frei hängender Stoff, an den Beinen werden tief unterschnittene Parallelfalten gezeigt, die am Boden hart umbrechen und übereinandergeschichtet aufliegen.
Beide Apostel folgen in der Physiognomie dem festgelegten Typus, Abb. 6f., und sind mit überspitzt gegebenen, realistischen Mitteln als alte Männer charakterisiert. Der hl. Petrus ist mit zwei Haarlocken auf kahlem Oberkopf und ab den Schläfen aufspringenden, ohrlangen Buckellocken gezeigt und trägt einen in zwei Lagen aus Lockensträhnen gebildeten, kurzen Vollbart mit bis auf den Backenbart geführtem Oberlippenbart. Der Vollbart des hl. Paulus zeigt weniger, dickere Haarsträhnen, der geteilte Kinnbart ist wesentlich länger. Sein von einem Punkt am oberen Hinterkopf aus frisiertes Haupthaar ist gewellt und bildet an den Enden eine Lockendrehung aus. Die Haarstruktur ist bei beiden neben der Ausbildung der einzelnen Strähnen durch unterschiedlich lange, breite und starke Einschnitte dargestellt.
Die beiden sehr verwandten Gesichter zeichnen sich durch ein schmales Vordergesicht mit eng beieinanderstehenden Augen aus. Die mandelförmigen, beim hl. Petrus im Unterlid etwas heruntergezogenen Lider sind durch erhabene Grate und Ritzungen formuliert, die Falte eines Doppellides wird ausgebildet und das Auge neben eingeschnittener Iris mit in tiefen Kerben und erhabenen Graten formulierten Augenringen und Krähenfüßen bereichert. Die bogig ansteigenden Augenbrauen sind als auslaufender Grat gegeben und entspringen aus der durch eingetiefte Falten betonten Nasenwurzel. Die hohe Stirn zeigt eingeschnitten zwei sich leicht annähernde Parallelfalten, die von zwei kurzen, zwischengestellten an den Enden überragt werden. Die Wangen ohne ausgeprägte Wangenknochen-

[531] Der hl. Petrus trägt seinen Mantel über beiden Schultern. Während der Stoff von seiner linken Schulter gerade nach unten fällt, hat er die rechte Hälfte über den ganzen Körper gezogen und unter dem hochgenommenen linken Arm festgeklemmt. Der Mantelstoff fällt durch das Anwinkeln auch des rechten Armes schildförmig in großem Oval gerade bis unter das Knie nach unten.
Der hl. Paulus trägt den Mantel mit der Fläche vor dem Körper. Der an den Kanten weit unterarbeitete und wie frei hängend gebildet Stoff bildet durch das Herabgleiten von seiner linken Schulter nach unten geöffnete Staufalten über der Brust aus. Durch das Anwinkeln beider Arme werden auch hier u- und v-förmige Falten vor dem Unterkörper ausgebildet. Der Mantelstoff, der vor seinem linken Bein gerade herunterfällt und der weit ausgebreitet auf der Sockelfläche zum Liegen kommt, ist eigentlich der rechte Mantelsaum. Er ist hinter seinem Körper entlang geführt und über den Arm wieder nach vorn genommen.
Bei beiden wird am Halsausschnitt ein weiteres Kleidungsstück sichtbar. Während Petrus ein plissiertes Hemd mit Stehkragen mit geritztem Zickzackmuster trägt, zeigt sich bei Paulus ein Stehkragen mit vertikalen Schlitzungen.

angabe sind leicht eingefallen und schlaff gezeigt. Die Münder mit scharf umgrenzten Lippenrot und leicht geöffneten Lippen sind schmal.[532]

Die beiden Apostelfürsten wirken sehr präsent, nicht zuletzt durch den sie umfassenden Bogen der Rückwand und die großen Sockel und geben standesgemäße Begleiter für die wesentlich detailreichere und körperbetontere hl. Maria Magdalena ab.

Hl. Maria Magdalena

Die hl. Maria Magdalena ist über sehr hohem, mit gedrehtem Muschelrippenmuster verziertem, polygonalem Sockel über ihre Begleiter erhöht und den Bogen der Rückwand überschneidend platziert, Abb. 5.[533] Zudem hat sie eine angearbeitete, mit naturalistischer Bodenangabe gezeigte Standfläche. Sie steht in angedeutetem Kontrapost mit vorgestelltem, leicht ausgedrehtem linkem Bein. Sie ist gerade in dem Moment gezeigt, in dem sie mit gespreizter Fingerhaltung, nur mit Mittelfinger und Daumen, den Deckel des in der offenen Handfläche ihrer linken Hand stehenden Pokals abhebt. Sie hat den Kopf und den Blick nach unten ins Leere gerichtet. Während ihr Unterkörper ebenso verhüllt ist wie bei den Aposteln und nur ihr Spielbein ab dem tiefansetzenden Knie aus dem Stoff heraustritt, gibt ihr enganliegendes, bis auf den Schritt heruntergezogenes Mieder die Form des Oberkörpers frei.

Sie trägt über langen, bis fast auf die Schultern reichenden, im Nacken beginnenden und an den Schläfen nach oben genommenen, geflochtenen Zöpfen eine eng am Kopf anliegende Kappe mit geschnittener Borte und hängendem Zierstein über der Stirn. Darüber ist eine weit unterschnittene, hartschalige Haube gezogen, die am Hinterkopf weit über den Kopf ragend senkrecht schließt. Sie ist mit plastisch geschnittenem Muster aufs Höchste durchgebildet. Hinter einem aus unter- und hinterschnittenen Laschen mit alternierendem eckigem Steinbesatz gearbeitetem Wulst ist die Fläche, bis auf ein ebenso verziertes Band, mit einem Rautenmuster belegt, dessen Schnittpunkte mit erhabenen Kugeln versehen und die eingetieften Felder mit vierpassartigen Blütenmotiven gefüllt sind. Auf den unteren Ecken sind Rosetten, von denen lange Tücher ausgehen, befestigt. Das rechte fällt hinter ihrem Rücken nach unten, um über dem Arm wieder nach vorn genommen zu werden, das linke nimmt sie vorn wieder auf und hält es unter dem Gefäß, bevor es weit aufspringend vor ihrem linken Knie endet. Ihr enges, vorn geschlossenes und mit einer an allen Säumen umlaufenden Borte mit einem Steinmuster gleich der Haube verziertes Mieder bildet unter der Brust Quetschfalten aus. In seinem tiefen, viereckigen Ausschnitt wird ein plissiertes Hemd mit rankenverziertem Stehkragen sichtbar, unter dem sich die Brüste abzeichnen.

Der gefältelt angesetzte Ärmel bildet über einer Einschnürung mit Troddeln einen Überfall aus und ist darunter zweilagig. Er besteht aus einem langen, offenen Ärmel und einem weiten, am Ellenbogen

[532] Für eine Seitenansicht vgl. auch Bildarchiv Foto Marburg, RBA 31 431 für Petrus und RBA 31 433f. für Paulus.

[533] Der vielschichtige Aufbau der Statue der hl. Maria Magdalena und ihrer Garderobe zeigt sich am eindrucksvollsten, betrachtet man sie schräg von rechts vorn und außerhalb des Schreins, doch ist sie für das etwas enge, sie fest umschließende Gefach konzipiert und soll deshalb auch in der strengen Frontalansicht, in der sie wie ihre Begleiter konzipiert ist, betrachtet werden.

einen weichen Überfall ausbildenden, dann eng am Unterarm anliegenden und mit zwei geschlitzten Wülsten versehenen Stoff. Der offene Ärmel verdreht sich beim Fallen bis kurz über den Boden.
Ihr sehr stoffreicher, dreilagiger Rock wird durch das Hochnehmen über ihren rechten Arm erst erfahrbar. Durch das Raffen von geschlitztem Überrock und Rock wird der Unterrock am rechten Saum sichtbar. Der dünne, steife Stoff ist mittels sehr plastischer, stark hinter- und unterarbeiteter Faltengefüge gebildet, was besonders am schürzenähnlichen Oberrock sichtbar wird. Die Falten sind durch das Aufnehmen und das Vorstellen des linken Beines motiviert. Bestimmend ist die steile Zugfalte, die an ihrem vorgestellten Fuß zum Liegen kommt, der auf der anderen Seite die Bänder von Haube und Ärmel entgegengesetzt werden. Vor dem Bauch werden u- und v-förmige Faltenstrukturen ausgebildet, die auf der Oberseite Mulden, auf ihrer Unterseite spitze und tütenförmige Faltenkissen ausbildet. Der eigentliche Grat ist dünn und wenig geknickt. Die Täler sind nur geringfügig durch schwache Binnenfalten gegliedert. Der Stoff des Unterrockes liegt in weichen, in beide Richtungen geschichteten Faltenschwüngen auf dem Boden auf.
Ihr schmales, dreieckiges Gesicht ist durch die hohe, eckige Stirn mit durch die Kappe verdecktem, zurückliegendem Haaransatz und das kleine, spitze, betonte Kinn bestimmt.[534] Die Wangen sind flächig ohne das Heraustreten von Wangenknochen mit kleinen Grübchen über den Mundwinkeln gebildet. Die Partie um den mit vollen, leicht gespitzten Lippen und graviert abgesetztem Lippenrot gezeigten Mund ist sehr feinnervig und nuanciert gearbeitet. Die das Auge nur zur Hälfte überspannenden, gebogenen, gratigen Augenbrauen enden in der mit kleinen Nasenflügeln gezeigten Stupsnase. Die Augen sind den Aposteln nah verwandt mandelförmig mit leicht heruntergezogenem Unterlid. Die Augenhöhlen sind weich mit Doppelfalte oder Schlupflid, die Lidränder mit nachgeschnittenen Graten, die Iris eingeschnitten und die Augenwinkel mit Krähenfüßen gebildet.

Zuschreibung und Datierung

Der Retabelkasten wie auch die Predella und die genannten Segmente des Auszugs sind augenscheinlich durch eine andere Hand entstanden, Van Tricht musste somit seine Arbeiten an ein bereits bestehendes Retabel anpassen.[535]
Alle restlichen Werkstücke sind von einer Künstlerhand gearbeitet und zeigen neben einer untereinander sehr nah verwandten Ornamentik gleiche Bearbeitungsmerkmale. Dass die Figuren zur Retabelarchitektur gehören, ergibt sich durch ihre Proportionierung für die Gefachnischen, und die Rücksichtnahme der Bögen der Gefachrückwände auf die Schulterbögen der Figuren.
Die Figuren sind untereinander durch die scharf geschnittenen Physiognomien, insbesondere die Bildung der Augen mit erhabener Lidangabe, Doppellid, Augenfalten und Krähenfüßen, wie auch durch die Faltenausarbeitung mit den frei vor den Körper hängenden Stoffschilden als zusammengehörig zu erkennen.

---

[534] Für eine Seitenansicht vgl. auch Bildarchiv Foto Marburg, RBA 31 427f.
[535] In der Bildung der Ranke und der schlanken Proportionierung der in diese eingestellten Figuren, sowie in der Formulierung der freistehenden bogigen Maßwerkumrahmung des Gefachs, finden sich nahe Übereinstimmungen zum Marienretabel des Ludwig Jupan von Marburg. Dieses war zudem in unmittelbarer Nachbarschaft aufgestellt. Vgl. Abb. 336f.

Die Figuren der Taufe Christi lassen sich ebenfalls über die gewonnen Charakteristika der ausführenden Hand zuschreiben. Die Puttenfiguren ermöglichen zudem eine Verklammerung der Skulpturen mit den Gefachbaldachinen, die ebensolche Figuren aufnehmen.
Die Zuschreibung an den Künstler lässt sich durch den Stilvergleich vollziehen.[536] Das Johannesretabel zeigt die wahrscheinlich nächste Verbindung zum Werk des Künstlers, da hier neben dem stilistischen Vergleich auch Formalien wie der Aufbau der Retabelarchitektur mit einer Einteilung in drei Gefache, die Anordnung einer szenischen Darstellung im Auszug überhöht durch Figuren in der Rundung des oberen Retabelabschlusses vorliegen, Abb. 17 und 28. Für eine Zuschreibung des Dreifaltigkeitsretabels sprechen die doppelten, durchbrochen gearbeiteten Baldachine und die Art ihrer Begrenzung mit Hilfe von Volutenbändern, die Gefachwände mit Halbrundschluss zur Rahmung der Figuren, die Überwölbung mittels Vierteltonnensegmenten mit Rosetten bzw. Muschelfüllungen etc. Die Ornamentik ist hingegen durch die spätere Entstehung des Johannesretabels nur partiell vergleichbar, doch lassen sich auch hier verwandte Motive aufzeigen, die miteinander kombiniert für die Entstehung durch die gleiche Hand sprechen. Zu verweisen ist auf die bereits angesprochenen Volutenbänder an den unteren Kanten der Baldachine, die Verwendung von nussartigen Früchten, die Rosetten der Gewölbe mit ihren eingetieften Rippen oder die Kandelabersäulen der Gefachzwischenwände. Enger als der Vergleich der Ornamente fällt die Gegenüberstellung der Physiognomien aus. Betrachtet man beispielsweise die Gesichter des hl. Petrus und des Johannes Evangelist oder die des hl. Paulus und des hl. Johannes des Täufers so ist eine gemeinsame Hand offensichtlich, hat sich die Schärfe der gratigen Angabe von Augen und Mund etwas abgeschwächt, Abb. 3f. und 24f.
Schwieriger gestaltet sich der Vergleich der Gewänder, deren Faltenbildung bereits einen veränderten Charakter zeigt und die mehr vom Körper des Trägers freigeben. Doch werden auch hier Parallelen in der Vorliebe für Faltenumschläge, für Stoffschilde und eine tiefe Unterschneidung der damit frei im Raum formuliert wirkenden Gewänder erreicht. Möchte man noch ein weiteres Werk Van Trichts heranziehen, bieten sich beispielsweise die Christkinder des Marienleuchters zum Vergleich, die sich gut neben die Putten der Taufe Christi oder die der Hohlkehle und den Baldachinen stellen lassen, Abb. 11, 115 und 117.
Abschließend ist damit die Zuschreibung an Van Tricht zu bekräftigen.
Die zeitliche Einordnung des Retabels kann indes weiterhin nur eine relative bleiben. Eine Datierung vor den Arbeiten am Johannesretabel Anfang der 1540er Jahre ist aufgrund der andersartigen Ornamentik sicher anzunehmen. Es ist wahrscheinlich sogar von einem relativ großen zeitlichen Abstand auszugehen, da das später entstandene Retabel nicht mehr die reiche Vielfalt an Kinderfiguren, Masken und geflügelten Engelsköpfen zeigt. Die Blatt- und vor allem die Astformen sind stark verändert und die balusterartigen Ausbildungen verschwinden. Das Knittrige der Falten, besonders im stoffreichen Gewand der hl. Maria Magdalena wird im weiteren Werk zurückgenommen.

[536] Vgl. hierzu auch Kap. V.2.

Sicher ist eine Entstehung des Retabels nach der Stiftung der Vikarie von 1518 anzunehmen. Spekulativ bleibt hingegen die Verknüpfung der Entstehung des Retabels mit der Amtszeit des Sibert von Riiswick zwischen 1524 und 1529. Wahrscheinlich ist aber die Fertigstellung lange vor dem Tod des Schlüters Wolter von Riiswick 1538 und dessen Bruders Sibert 1540 anzusetzen.

XII.7. Twisteden, St. Quirinus, hl. Bischof

Der unterschiedlich benannte hl. Bischof wurde 1973 durch De Werd Arnt van Tricht zugeschrieben und in die frühe Werkphase datiert, Abb. 75.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER GELDERN 1891 S.79 (um 1500). - DE WERD Beeldhouwer 1973 S.67 m.Abb. (Zuschreibung Van Tricht, Nähe Dreifaltigkeitsretabel). - AUSST.KAT. KEVELAER u.a., Gelre 2001 Kat.Nr.32 S.135 m.Abb. (Zuschreibung Van Tricht, ca. 1530/40).

Zustand

Die Figur ist aus Eichenholz gearbeitet und 120 cm hoch. Die Schließe, der Bischofsstab und der Daumen seiner rechten Hand sind jüngere Ergänzungen.[537] Für eine Ergänzung der linken Hand, des Buchs und des Manipels[538] sprechen neben der Gestaltung der Hand die gesplittert ausgebrochene Zapfenöffnung am Handgelenk, sowie der ungefasste gerade Abschnitt mit verschlossenem Zapfenloch, der unterhalb des sichtbaren Armansatzes im Ärmel zu sehen ist. Die Fassung wird 1973 freigelegt, nachdem Clemen noch von einer neu aufgebrachten Überfassung berichtet.[539]

Die Mitra ist mit einer geschnitzten Borte mit erhabenen Punkten zwischen rahmenden Leisten geschmückt, die Binnenflächen sind unruhig. Die Saumborten von Pluviale und Dalmatik, sowie die Vittae zeigen fein geschnittene Fransen. Es finden sich zahlreiche Punzmuster auf der Pluviale, unter anderem am vertikalen Saum eine begleitende Punktpunze und ein Blumenmuster aus ebensolchen.

Die Figur ist gehöhlt. Die rechteckige Öffnung ist mit einem Brett verschlossen. Dieses scheint original, da der dreieckige Überwurf des Bischofs links bis auf dieses reicht. Die Figur ist auf der Rückseite nur grob angelegt.

Die Basis hat konkav geschwungene Seiten und ist hinten flach gearbeitet.

---

[537] Ggf. ist hier eine Lösung mit in der Hand gehaltenem Handschuh, wie sie der hl. Bischof in Hanselaer, Abb. 68, zeigt, vorzuschlagen. Damit wäre auch die klein proportionierte Hand aufzuwerten.

[538] Der Manipel ist bei anderen Bischofsfiguren der Zeit ebenso nicht gezeigt, zudem wurde er wohl nicht zusammen mit dem Pluviale getragen. Vgl. Braun, Joseph, Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik. 2. Aufl. 1924 S.128.

[539] Vgl. KUNSTDENKMÄLER GELDERN 1891 S.79. - AUSST.KAT.KEVELAER u.a., Gelre 2001 S.135.
Die Fassung ist die Kleidungsschichten nicht korrekt unterscheidend aufgetragen (vgl. die umgeschlagene Falte der Dalmatik vor dem Körper) und ist auch auf Ergänzungen wie der Schließe zu finden. Daher ist bei der erhaltenen wahrscheinlich von einer nicht originären, wenn auch alten Fassung auszugehen.
Die Albe ist weiß gefasst mit einer goldfarbigen Borte mit rotem Bolus von ca. 5 cm Breite am Saum. Eine ebensolche Borte von ca. 1 cm Breite findet sich am Halsausschnitt. Die Dalmatik zeigt neben den Fransen am Saum eine 1 cm breite, erhabene und mit einer Punktierung versehenen Borte. Entlang der Ränder verläuft eine Punktierung im Abstand von ca. 1 cm, dann eine weitere im Abstand von ca. 5 cm mit Resten von Bolus und eine blumenförmig angeordnete Punktpunze. Die Fläche ist außen leuchtend rot, innen blau gefasst. Die Fransen waren vielleicht blau und rot in breiten Abständen gestreift gehalten. Das Pluviale weißt nach der Fransenborte auf rotem Bolus mit Resten von Gold mehre Punktierungslinien und Streifen auf. Die Schuhe sind in Rot gehalten. Die Mitra ist innen rot abgesetzt und zeigt auf der Außenseite neben Vergoldungsresten kreisrunde Punzierungen, die auf der Fläche entlang der geschnitzten Borte verlaufen. Die Haare sind matt dunkelbraun gehalten. Die Fassung ist auf der Rückseite nur grob angelegt.

Beschreibung

Der hl. Bischof zeigt standesgemäß Mitra, Pluviale, Dalmatik, Albe und Amikt. Der ernste und in sich gekehrte Heilige steht dem Betrachter frontal gegenüber. Er schaut diesen jedoch nicht an, sondern hat den Kopf und die Augen leicht schräg zu seiner rechten Seite hin gesenkt. Während die Figur von vorn gesehen durch die geraffte Draperie und tiefe, in Schichten gearbeitete Falten dreidimensional wirkt, ist sie in der Seitenansicht sehr flach. Es handelt sich um ein einansichtiges Werk, das ehemals in einem Gefach aufgestellt war.

Die Bischofsfigur wirkt durch den hohen Kragen des starren Stoffes der Pluviale und die dort aufliegenden Vittae der Mitra gestaucht. Die Kontur ist bedingt durch den starren Stoff geschlossen. Die Binnengliederung ist hingegen bewegt. Die parallel geführte Fältelung der Albe wird durch das minimal vorgestellte, entlastete rechte Bein verzogen. Die Bewegung wird im schrägen Saum und den schräg zur Seite verzogenen Staufalten der Dalmatik über dem gehaltenen Gegenstand bis auf den Oberkörper übernommen. Schmale, aber weich gestaltete Faltenrücken und wenig bis gar nicht untergliederte Faltentäler mit sanft modellierter, nicht glatter Oberfläche sind prägend. Die Stoffränder besonders der Pluviale sind dünn und weit unterschnitten und vermitteln den Eindruck eines einen Körperraum umschließenden Kleidungsstücks. Der Stoff kommt in fließenden, in Lagen geschichteten Staufalten auf dem Boden zu liegen. Sein rechter Fuß mit breitem Maulschuh wird durch einen Saumumschlag sichtbar.

Das Gesicht ist mit flächigen Wangen und schmalem Vordergesicht gebildet. Die Augenangabe ist hart geschnitten mit deutlicher Angabe von Ober- und Unterlid, Lidfalten, Augenringen und gratigen Brauen. Die weich modellierte Epidermis zeigt besonders auf der Stirn und im Bereich von Mund und Kinn deutliche Alterszüge.

Zuschreibung

Die Gesichtsmerkmale und ihre Formulierung, die Gestaltung der rechten Hand etc. geben zahlreiche Belege für eine Zuschreibung an Arnt van Tricht. Im Besonderen bieten die Evangelistenfiguren in der St. Nicolaikirche in Kalkar einen physiognomischen Vergleich, Abb. 142f. Für eine Datierung um bzw. direkt nach den Arbeiten am Dreifaltigkeitsretabel sprechen die den Aposteln verwandte geschlossene Kontur der Figur, die Körperhaltung und die Faltenformulierung, Abb. 1ff.

Die Figur des hl. Bischofs in Hanselaer, der aufgrund der Faltenformulierung und stärkeren Ponderation später zu datieren ist, bietet eine weitere Bestätigung der Zuschreibung, Abb. 68. Zudem gibt sie Auskunft über die verlorene Gestaltung der Binnenfläche der Mitra mit einem Schmuckmotiv, das mögliche Aussehen der Schließe anstelle der Blumenbrosche und eine Gestaltung der rechten und der linken Hand des Bischofs mit Buch und Handschuhen, die bei der Figur in Twisteden zur Vervollständigung des Ornats fehlen.

Die Art der Darstellung des stehenden hl. Bischofs hat am Niederrhein Tradition. Doch zeigt sich, gerade im Vergleich mit den nur ein gutes Jahrzehnt zuvor entstandenen Bischofsfiguren, die Raffinesse, die der Van Trichtschen Figur trotz aller Statik innewohnt.[540]

XII.8. Warbeyen, St. Hermes, Leuchterengel

Hilger bringt die beiden Engel erstmals in Zusammenhang mit Arnt van Tricht. Er zieht einen Vergleich zwischen den Engeln und der Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels in St. Nicolai in Kalkar und impliziert damit eine Autorschaft. De Werd schreibt die Engel dann zu und datiert sie im Werk an erster Stelle, Abb. 76f.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.576 (Kalkarer Schule, 16. Jh.). - DITTGEN, Kunst 1965 S.143 (16. Jh.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.620 (Niederrhein, 1. H.16. Jh.). - HILGER, Kleve 5, 1970 S.118 m.Abb. (Van Tricht (?), um 1530). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.67 m.Abb. (Van Tricht / frühestes Werk). - SCHIRMER, Plastik 1991 S.25, Kat. 98 S.223 (Van Tricht, um 1530). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Van Tricht).

Zustand

Die Engel haben eine Größe von 86 cm und sind aus Eichenholz gearbeitet. Ihre Flügel gelten als aus Lindenholz gearbeitete und ergänzt.[541] Die Kerzenleuchter gelten als teilweise erneuert.[542] Clemen nennt die Engel 1892 überarbeitet und neu polychromiert, 1961 ist die Fassung bereits abgenommen.[543] Heute ist Kreidegrund einer verlorenen Fassung sichtbar. Für eine ursprüngliche Fassung ist zu plädieren[544], da das Gewand durch eine Farbabstufung besser erfassbar gewesen sein dürfte. Die Plinthen sind groß und mit konvexen Seiten gebildet.

Beschreibung

Die beiden als Paar konzipierten Leuchterengel sind in ihrer gesamten Körperhaltung, besonders intendiert durch ihre Kopfdrehung und –neigung, auf eine ehemals wohl tieferliegende Mitte ausgerichtet. Anzunehmen ist eine Aufstellung der beiden Kerzenträger zu Seiten eines Altares auf Säulen oder hohen Podesten.[545] Neben den gesenkten, zur Seite gerichteten Köpfen sind mehrere Achsenverläufe gewählt. Das sich unter dem Stoff abzeichnende Knie des 'äußeren' entlasteten Beins der ponderierten Haltung ist leicht zur Mitte gedreht, das 'innere' Bein ist hingegen durchgedrückt. Während die Schultern weitgehend frontal zum Betrachter ausgerichtet sind, ist der 'innere' Arm über den Körper hinweg auf die Körperaußenseite geführt. Dort wird der Kerzenleuchter seitlich des

[540] vgl. aus dem Umkreis des Henrick Douwerman den hl. Bischof, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.Nr. BK-NM-11537 und hl. Augustinus, Bonnefantenmuseum, Maastricht, Inv.Nr. 604 BM. Bd.: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.66 S.339ff. m. Abb. und Kat.Nr.71 S.353f. m. Abb. oder den hl. Augustinus, St. Nicolai, Kalkar vgl. HILGER, Kleve 2, 1964 S.36 m.Abb.245.

[541] HILGER, Kleve 5, 1970 S.118. Vielleicht weisen die Flügel des linken Engels originales Material auf.

[542] DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.18 S.88.
Die Kerzenleuchter sind ab dem Nodus des Stiels angesetzt. Zumindest der Aufsatz ist aus Metall gearbeitet.

[543] Auf alten Aufnahmen ist die Überfassung noch zu sehen. Vgl. Aufnahme im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 601 734, 1961 ohne Fassung RBA 608 986, sowie RBA 601 733, 1961 ohne Fassung RBA 608 985.

[544] So auch HILGER, Kleve 5, 1970 S.118.

[545] Die Figuren stehen in einer am Niederrhein langen Tradition. Verwiesen sei beispielsweise auf das Paar in der Stiftskirche in Kleve. Aufnahme im Bildarchiv Foto Marburg, 1.179.332.

Körpers gehalten. Dabei wird eine Spiegelbildlichkeit vermieden und der Leuchter mit der 'inneren' Hand einmal unter der Sockelplatte, beim anderen Engel am Mittelstück gegriffen.
Die Engel tragen ein gegürtetes, plissiertes Chorhemd mit dem am Halsausschnitt sichtbaren Amikt, darüber einen Chormantel, der aus schwerem Stoff über den beiden Schultern zum Liegen kommt. Der Chormantel ist an der Unterkante mit eingeschnittener Fransenborte geschmückt. Auf der zum Kirchenraum liegenden Körperseite wird der Mantel hochgeschlagen, sodass hier einmal die Stoffinnenseite, in der Spitze dann wieder die Stoffaußenseite gezeigt wird. Hier wie beim Chorhemd sind die Faltenrücken sehr schmal, aber in der Oberfläche weich gerundet. Die Faltentäler sind tief und weitläufig und nur geringfügig untergliedert. Das Gewand kommt am Boden in fast aufgetürmten Staufalten zu liegen. Diese sind geprägt durch das Umschlagen des Stoffes und das Sichtbarwerden der Stoffinnenseite. Die Falten sind eckig, die Binnengliederung der Faltentäler ist reduziert und die Falten sind teilweise sehr tief gemuldet.

Zuschreibung und Datierung

Die beiden Leuchterengel sind über den Vergleich mit dem Engel der Taufe Christi im Auszug des Dreifaltigkeitsretabels, sowie anhand der typischen physiognomischen Charakteristika dem Werk Van Trichts zuzuschreiben, Abb. 11. Nahe verwandt ist besonders die Faltengestaltung der Apostel- und Gesprengefiguren, die heute zum Hochaltarretabel der Kirche in Hanselaer gehören, Abb. 51 und 55f. Die Körperhaltung und die Faltenbildung sprechen für eine frühere oder zeitgleiche Entstehung mit dem Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar. Sie sind um 1530 zu datieren.

XII.9. Sonsbeck, St. Gerebernus, Engel mit Arma Christi

Die Engel, Abb. 80f., werden durch De Werd in Zusammenhang mit den Leuchterengeln in Warbeyen Arnt van Tricht zugeschrieben und nach diesen aber vor dem Johannesretabel datiert.

Literaturübersicht

DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.78/80, F.46 S.89 m.Abb. (Zuschr. Van Tricht / vor 1540). - KREIS WESEL 1983 S.186 (Erw.). - ROßHOFF, Gemeinde 1986 S.22 m.Abb. (Erw.). - LEMMENS, Engel 1998 S.34 (Van Tricht / um 1540).

Zustand

Bei der barocken Umgestaltung der Kirche wurden die beiden Engel als seitliche Aufsatzfiguren in ein Retabel eingegliedert. Die Figuren sind aus Eichenholz gearbeitet und haben eine Größe von ca. 90 cm. Eine nicht datierte vereinheitlichende und ungenaue Fassung macht die Beurteilung der Skulpturen schwierig. Die Figuren waren vor dem 2. Weltkrieg weiß gefasst. Die Gesichter sind in Teilen überarbeitet. Zumindest ist beim Engel mit Geißelsäule von der Abarbeitung eine Stirnreifs auszugehen. Bei den Arma Christi handelt es sich bei Kreuz und Geißelstab um Ergänzungen. Zu einem früheren Zeitpunkt dürften auch das Wappen mit neu angesetzten Engelshänden und die Geißelsäule ergänzt worden sein.[546] Auf der einsehbaren Rückseite des Engels mit Kreuz finden sich

[546] Auf einem Foto vor dem 2. Weltkrieg ist die weiße Fassung noch zu sehen. Zudem ist hier ersichtlich, dass die Hand mit Geißel zu diesem Zeitpunkt fehlt. Auch wurde das zuvor sehr dünne Kreuz im oberen Teil ab der Armbeuge erneuert und die

Störungen und senkrechte Aussparungen, in denen ehemals die Flügel angebracht worden sein dürften und ein Verschlussbrett. Die Sockel sind sehr groß, oval, gewölbt und glatt.

Bewertung

Die Engel sind denen in Warbeyen sehr ähnlich. Die Falten, im Aufbau mit dünnen Faltenrücken und beruhigten, großflächigen und nur leicht modulierten Faltentälern, sind verwandt. Doch werden große, oval verlaufende Faltenstränge eingeführt, die fast augenförmig die nun beide unter dem Stoff sichtbaren Beine umfassen. Der Stoff wirkt wie an den Körper angeblasen oder nass.
Die Zuschreibung wird durch den Erhaltungszustand erschwert, doch spricht zunächst der primär mehr motivische Vergleich mit den Leuchterengeln in Warbeyen dafür, Abb. 76f. Stilistisch ist die Art der Faltengebung der Figur der hl. Maria Magdalena aus dem Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar, besonders im Unterschenkelbereich und der Auflage des Gewandes auf dem Sockel, vergleichbar. Eine Datierung in der Zeit des Retabels ist vorzuschlagen, da die Gewandführung der Figuren des späteren Johannesretabels, besonders mit der Ausbildung der großen ovalen, das Bein herausstellenden, Faltenzüge des hl. Johannes des Täufers, über die der Engel in Sonsbeck hinausgeht.
Im Vergleich mit den Skulpturen in Warbeyen ist vorzuschlagen, dass es sich auch bei diesen beiden Engeln ursprünglich um Leuchterträger gehandelt hat. Denn tauscht man die Figuren in der heutigen Aufstellung gegeneinander und fügt anstelle der wahrscheinlich bei der Aufstellung auf dem barocken Retabel eingebrachten Arma Christi Leuchter hinzu, finden sich starke Parallelen. Doch auch Engel mit Arma Christi[547] haben am Niederrhein eine lange Tradition, so dass eine Entscheidung erst nach einer gründlichen Untersuchung außerhalb des heutigen Aufstellungszusammenhangs zu treffen ist.

XII.10. Sonsbeck, St. Gerebernus, hl. Katharina von Alexandria

Arnt van Tricht neu zugeschrieben werden soll an dieser Stelle eine bisher um 1500 datierte, durch ihre Attribute als hl. Katharina von Alexandria zu benennende Figur, Abb. 82.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.317 (Erw. / um 1500). - KREIS WESEL 1983 S.186 (Erw. / um 1530). - ROßHOFF, Gemeinde 1986 S.22 m.Abb. (als hl. Dymphna / um 1500). - SONSBECK 2003 S.117f. m.Abb. (um 1500).[548]

Zustand

Die Figur hat eine Höhe von ca. 95 cm. Sie hat auf dem Rücken eine breite, rechteckige Höhlung von der Schulter bis unterhalb des Gesäßes. Die sehr dicke Fassung liegt wahrscheinlich über einer weiteren, bereits modernen, die auf Vorkriegsaufnahmen zu sehen ist. Durch diese sehr entstellenden Fassungsschichten wird auch die heute sehr unförmige, wie aufgedoppelt wirkende Taillenpartie der

Geißelsäule im Anbringungswinkel verändert. Dies lässt darauf schließen, dass sie separat geschnitzt und hinzugefügt wurde. Vgl. Bildarchiv Foto Marburg, 1.179.286.

[547] Lemmens weist daraufhin, dass es sich bei dem Zusammenfassen des Arma Christi Motivs auf zwei Engel um eine niederrheinische Sonderform handelt, die wahrscheinlich auf ein Vorbild Meister Arnt von Zwolles zurückgeht. In der von ihm genannten Reihe sind die Figuren in Sonsbeck die spätesten. LEMMENS, Engel 1998 S.32, 34.

[548] Richtigstellung der Benennung als hl. Katharina mit Verweis auf die lokale Tradition der hll. Gerebernus und Dymphna. Zudem Verweis auf das Vorhandensein einer 1471 gegründeten Schneiderzunft, die sie als Stifter der Figur benennt.

Figur hervorgerufen. Es fehlt das vor dem Faltengefüge des Beins aufgestellte Schwert. Vielleicht ist die Hand mit Buch neu befestigt und im Winkel etwas verändert worden oder gar eine Erneuerung. Auch die Oberlippe scheint bearbeitet zu sein. Der untere Teil des Sockels mit den Unterarmen des Kaisers Maxentius und Teile des Schuhs der Heiligen sind als Ergänzung anzusprechen.[549]

Beschreibung

Die Figur steht auf ihrem linken Bein, das rechte ist als Spielbein leicht angewinkelt locker zur Seite nach hinten aufgestellt. Sie steht gerade, mit wenig nach vorn geneigtem Kopf. Die Heilige hat den rechten Arm gänzlich vom Körper gelöst. In der Hand befindet sich der Rest ihres Schwertes, das vor dem Bein abgestellt war. Mit der am Körper entlang geführten Linken hält sie ein aufgeschlagenes Buch bereit zum Lesen und klemmt den Bausch ihres Manteltuches fest. Dieses liegt mit einem Stoffumschlag über ihrer linken Schulter und fällt hier ab der Armbeuge frei formuliert so hinab, dass beide Seiten sichtbar werden. Der im Rücken bis unter die Hüfte heruntergerutschte Mantel wird von der rechten Körperseite vorn quer über den Unterkörper gezogen, so dass dieser fast verhüllt ist. Dabei werden an den Rändern des dünnwandig formulierten Stoffes wieder beide Seiten sichtbar gemacht. Gegliedert wird die Draperie durch die große u-förmige Zugfalte, die schräg vom Fuß bis zum Faltenbausch unter der Hand verläuft. In deren sehr tiefen Tal tritt das Spielbein hervor und es werden vor dem Schoß kleinere u-förmige Faltenzüge mit eingeknickten v-förmig tütenartigen unteren Wandungen angeordnet. Das vorn geschlossene Mieder ist mit einem Stoffband gegürtet und mit einem Perlrand am viereckigen Ausschnitt verziert. Die kurzen Puffärmel haben unten blattartige Laschen, die sich auch am Rand der Miederschürze wiederfinden. Die Heilige trägt eine verkreuzt zweireihige Kette mit eckigen Gliedern und ist mit einem dünnplissiertem Unterhemd mit Stehkragen bekleidet. Die Ärmel bestehen aus dünnem Stoff mit Raffungen und Schlitzungen, unter denen ein anliegender, nicht herausgezogener Unterstoff sichtbar wird. Über hoher ausrasierter Stirn ist glattes Haar sichtbar. Die flach nach hinten ragende Haube sitzt sehr weit hinten auf dem Oberkopf. Sie hat große dreieckige bis zum Unterkiefer reichende Ohrlaschen. Die Oberfläche ist mit einem erhaben gearbeiteten Rautenmuster mit korbartiger Binnenstruktur gebildet. Über den Ohren zeichnen sich unter dem Stoff die hochgesteckten Haare ab. Das in der Seitenansicht flache Gesicht mit durch die Rasur sehr betonter, gewölbter Stirn hat flächige Wangen ohne Jochbeinartikulation und ein leichtes Doppelkinn. Das enge Mittelgesicht hat eine kleine, gerade Nase mit schmalen Nasenflügeln. Die Augen sind mandelförmig und die Lider halb geschlossen. Vor ihrem linken Bein ist der Kaiser als Halbfigur angebracht. Er trägt eine Bügelkrone über einem Hut mit vorn hoher, konkav eingeschwungener Krempe. Seine tiefliegenden Augen mit starr nach oben gerichtetem Blick, die gebrochene Hakennase und das spitze, gespaltene Kinn, wie der zerzauste Schnauz- und Backenbart stilisieren Maxentius als Bösen.

[549] Noch mit früherer, ebenfalls moderner Fassung vgl. Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, 1.179.319. Abweichend nennt ROßHOFF, Gemeinde 1986 S.22 die heutige Fassung als im 19. Jahrhundert entstanden.

Zuschreibung und Datierung

Die aufgrund mehrerer Überfassungen in der Oberfläche verunklärte und stark entstellte Figur der hl. Katharina gibt sich erst auf den zweiten Blick als frühe Arbeit des Arnt van Tricht zu erkennen. Und doch lassen sich beim Vergleich mit Skulpturen des Werkkomplexes in Hanselaer und der Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels genügend Übereinstimmungen für eine Zuschreibung nennen, Abb. 45, 51, 53 und 5. Die endgültige Entscheidung über die Eigenhändigkeit ist indes erst nach Abnahme der Übermalung möglich.

Die Haltung der Figur ist der der hl. Barbara in Hanselaer sehr eng verwandt, Abb. 44. Neben der vom Körper abgespreizten Armhaltung ist dabei die Verteilung von Stand- und leicht nach hinten ausgedrehtem Spielbein entsprechend. Das Gewand der Figuren ist im Aufbau, in seiner Materialformulierung und Faltengestaltung, wie in der Ausschmückung mit Perlrand und Stoffgürtel geschwisterlich verwandt. Die merkwürdig unartikulierte, dickliche Formulierung der Taille dürfte dabei ein Produkt der Übermalung sein und unter dieser der der hl. Barbara oder der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels verwandt sein, Abb. 5. Der durch die stark nach hinten geneigte Haube und die sehr hohe Stirn zunächst fremd wirkende Kopf, weist im direkten Vergleich mit der hl. Barbara aus Hanselaer und später zu datierenden Figuren enge Parallelen auf, Abb. 44 und 290. Allen gemein ist ein sehr kleines, zentriertes Mittelgesicht und weit nach hinten gezogene flächige Wangen. Vergleichbar ist auch die geringe plastische Angabe der Augenbrauen, die dazu führt, dass bei der Fassung der Figuren immer eine andere Form gewählt wurde. Ähnlichkeiten zeigen sich besonders in der kleinen, aber mit breitem Rücken und kleinen Flügeln gebildeten Nase und der weichen, zum Doppelkinn neigenden Gestaltung des Untergesichts. Vergleichbar ist die in der Fassung ausgesparte Angabe des Haubenbandes, das wie die Gestaltung der Haubenoberfläche mit erhaben gearbeitetem Rautenmuster der hl. Barbara in Hanselaer eng verwandt ist. Hier wie dort ist die Angabe des Haupthaares auf dem Oberkopf sehr zurückgenommen, ein Charakteristikum, dass sich auch bei Jesus und Maria in der Marienkrönung im selben Retabel und dem Handtuchhalter in Kleve findet, Abb. 53 und 83. Ob die hl. Katharina ehemals das Gesicht begleitende Haarzöpfe hatte, ist spekulativ.

Die Figur des Kaisers ist mit der Physiognomie des hl. Christopherus in Kranenburg in der Gestaltung der Augenhöhlen, der Augenform und der kleinen, kugeligen Bäckchen, sowie im Ansatz des Backenbartes vergleichbar, Abb. 84f. Die sehr charakteristische Ausbildung der Krone findet sich beispielsweise bei der Figur Gottvaters aus der Marienkrönung im Hochaltarretabel in Hanselaer, Abb. 53. Seine Dimensionierung und Anordnung am ursprünglichen Plinthenrand entspricht dem Drachen der hl. Margarethe in Hanselaer, Abb. 69. Der untere Teil des Sockel dürfte beim Vergleich mit anderen Arbeiten der Zeit als verändert oder angestückt anzusprechen sein.

XII.11. Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Handtuchhalter mit Liebespaar

Der Handtuchhalter wurde 1981 von De Werd Arnt van Tricht zugeschrieben, Abb. 83. Er wurde 1980 im Londoner Kunsthandel angekauft und trägt die Inventarnummer 80 04 02.

Literaturübersicht

DE WERD, Liebespaar 1981 S.3 m.Abb. (Zuschr. Van Tricht, um 1540). - DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.33 (Van Tricht, um 1540). - AUSST.KAT. DÜSSELDORF / KLEVE, Land 1984 Kat.Nr. M 33 S.513 m.Abb. (Van Tricht, um 1540) - ARAND, Kunst 1991 Kat.Nr. I 56 S.357 m.Abb. (Van Tricht, um 1540). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Van Tricht). - DE WERD, Handtuchhalter 1992/93 S.45, 47 (Van Tricht, um 1535). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr. 40 S.262-264 m.Abb. (Van Tricht, um 1535). - ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 F.57 S.110. - AUSST.KAT. GOTHA, Jahreszeiten 1998 Kat.Nr.34 S.80ff. (Van Tricht, um 1535). - AUSST.KAT. KLEVE, Heilige 1998 S.100f. m.Abb. (Van Tricht, um 1535). - DE WERD, Handtuchhalter 2001 S.13-15 m.Abb. (Van Tricht, um 1535). - KAT. LONDON, Sculpture 2002 S.35f. (Van Tricht).

Zustand

Der Handtuchhalter ist als Relief aus Eichenholz gearbeitet und war zumindest in Teilen polychrom gefasst. Außer dem original gefassten Inkarnat der Frau liegen mehrere nicht originale Farbfassungen, wahrscheinlich des 17. oder 18. Jahrhunderts, übereinander. Die Überfassung der Haube ist abgenommen.[550] Die Gruppe hat eine Höhe von 44,3 cm, eine Breite von 46,8 cm und eine Tiefe von 30 cm. Die Gruppe ist auf der Rückseite gehöhlt. Teile der Haube und die Unterarme der Frau, sowie Teile der Hände des großen Narren und Teile der kleinen Narren sind ergänzt. Auffällig ist die schnitzerische Gestaltung mit gestichelten Zick-Zack-Linien und lochartigen Punzen.

Beschreibung

Die beiden fast hüfthohen Halbfiguren sind in komplizierter räumlicher Anordnung dem Betrachter dargeboten. Der rechts angeordnete, den Leib der Frau mit beiden Händen umgreifende Narr ist der Frau gänzlich zugewandt und in Seitenansicht gezeigt. Einzig sein Kopf ist leicht nach vorn, fast in Dreiviertelansicht gedreht. Die Frau ist hingegen nur leicht aus der Vorderansicht zu ihrem Liebhaber hin verdreht, dabei bleiben ihre Schultern und ihre hochaufragende Haube beinahe frontal. Die Unterarme waren parallel gerade nach vorn geführt, wie die Zapflöcher andeuten. Auf der jeweils außen liegenden Schulter, sowie aus dem Ärmelschlitz des Narren schauend, sind kleine musizierende Narren gezeigt.

Der Narr ist ein glatzköpfiger Mann, der über ein am Hals sichtbares gefälteltes Hemd ein hautenges Kostüm, eine Gugel mit schellenbesetzter Kapuze mit Zipfel und seitlichen Ohren trägt. Eine plastisch gearbeitete Zick-Zack-Borte ziert die Nähte an Achsel, Hals und den Scheitel. Die letztere erinnert an einen Hahnenkamm. Die Frau ist mit einem in breiten Falten gelegten Unterrock, einem vorn mit einer Platte geschlossenen Miederleibchen und einem fein plissierten Unterhemd bekleidet. Dieses ist wie auch das Mieder an Hals und Ausschnitt mit einer breiten, erhabenen und mit einem gesticheltem Zick-Zack-Muster verzierten Borte versehenen. Das Hemd ist am Hals geschlossen, springt jedoch nach unten handbreit auf und gibt den Blick auf die kugelig geformten Brüste frei. Über hoher Stirn ist das glatte, gescheitelte Haar durch die Haube gefasst. Die Haube verdeckt den ganzen Nacken und hinterfängt den Hinterkopf mit einer nach oben und zu den Seiten weit hervorschauenden kissenartigen Scheibe. Die mit glatter Borte verzierten Ränder sind vom oberen Hinterkopf rundbogig bis

[550] Diese und die folgenden Angaben zum Zustand aus AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.263, vgl. hier auch den ausführlichen Zustandsbericht des Restaurators M. Rief. DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.33 spricht von einer holzsichtigen Konzeption mit Fassung des Inkarnats.

auf Wangen und Schultern hinab geführt. Der Stoff der Haube zeigt ein plastisch gearbeitetes, netzartiges Muster. Durch das Einschneiden der dreieckigen Zwischenräume scheinen die sich berührenden Kreismotive plastisch herauszutreten. Der erhabene Kreis fasst eine eingetieft liegende, konvex vortretende halbkugelige Form, deren Mitte nochmals durch ein Loch betont ist.
Beide Figuren haben ein schmales, eng formuliertes Mittelgesicht mit flächigen Wangen ohne explizite Jochbeinangabe. Lider, Nasolabialfalten und Lippenrand sind gratig gearbeitet. Der Augenschnitt ist dreieckig mit nach unten gezogenem Unterlid, Augenringe und Krähenfüße sind angegeben. Die untere Wangenpartie, das Kinn und der Hals sind fleischig und weich formuliert.

Zuschreibung und Datierung

Der Handtuchhalter gibt sich im Vergleich mit der Büste aus dem Märtyrerretabel und den Figuren des Dreifaltigkeitsretabels aus St. Nicolai in Kalkar als Werk des Arnt van Tricht zu erkennen. Sowohl der Gesichtsschnitt, wie auch Formdetails (Augen, Nasen und Münder) sprechen für die Zuschreibung. Aber auch die Technikdetails wie die Art der plastisch gearbeiteten, eingeschnittenen Muster, die man auch bei den Hauben der Heiligen des Dreifaltigkeitsretabels und des Hochaltarretabels in Hanselaer wiederfindet, sprechen für den Künstler. Eine ähnliche Zeitstellung um 1530-35 ist anzunehmen.
Die Komposition als Halbfigurengruppe tritt noch mehrfach im Werk des Künstlers auf und ist ein in der niederländischen Malerei und Skulptur häufiges Phänomen.[551] Die im Œuvre Van Trichts nochmals vorzufindenden skulptierten Handtuchhalter dürften ähnlich wie die von anderen Künstlern gearbeiteten und häufiger überlieferten Leuchterweibchen zur Wohnwelt des Adels und wahrscheinlich auch des gehobenen Bürgertums gehört haben. Neben der reinen Zierde scheint in diesen Figuren eine moralische Aussage für den Betrachter mitzuschwingen. Dies ist nicht ungewöhnlich, finden sich moralische Hinweise vielfach und in vielen Bereichen der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Lebenswelt. Zunächst geben religiöse Darstellungen, später Tugenden, beispielsweise auf Kaminstürzen, Relieffriesen oder Kachelöfen dem Betrachter neben ihrer schmückenden Funktion auch eine moralische Botschaft.[552] Diese ist in diesem Fall der Hinweis auf die Unkeuschheit. Der in Narrenkostüm mit Eselsohren, Hahnenkamm und Schelle gekleidete Mann und die unzweideutige Haltung der beiden Küssend ist in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, besonders in der Druckgraphik, bekannt.[553] Diese wird hier zusätzlich in Kontrast gesetzt zu der mit einem Handtuchhalter verbunden Aussage der Reinheit.[554]

---

[551] Auch für die Darstellung der ungleichen Liebe in der deutschen und niederländischen Malerei lassen sich zahlreiche Beispiele u.a. im Werk von Hans Holbein d. J., Quentin Massys, Lucas van Leyden, Lucas Cranach d. Ä. u.a. anführen. Vgl. allgemein: Brigitte, Völker, Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Göttingen 1968.

[552] Vgl. hierzu im Werk des Künstlers beispielsweise die Arbeiten auf Schloss Wissen, Haus Ter Horst und Burg Boetzelaer. Aber auch die zahlreichen aus Utrecht stammenden Kaminstürze mit religiösen Darstellungen.

[553] Als eine von vielen ist beispielsweise auf den 'Großen Liebesgarten' des Meisters ES hinzuweisen. GEIS, Skulpturen 2000 S.492f., S.495 zeigt an Beispielen wie dem Kamin des Kölner Gürzenich aus der Mitte des 15. Jahrhunderts auf, dass die Figur des Narren als Zeichen ungehemmter Sexualität gesehen wurde. Implizit sind die Eselsohren als Betonung der Dummheit und Faulheit und der Hahnenkamm als Symbol der Triebhaftigkeit zu sehen. Die Darstellung des an den Busen Greifens bereichert die Aussage um den Aspekt der unkeuschen, von Gier geleiteten Liebe.

[554] In langer Tradition wird der Handtuchhalter als Symbol der Reinheit auf Gemälden mit dem Thema der Verkündigung des Erzengels Gabriel an Maria gezeigt. Vgl. hierzu DE WERD, Handdoekrek 1981/82.

XII.12. Warbeyen, St. Hermes, Kreuzigungsgruppe

Die Kreuzigungsgruppe, Abb. 78f., wurde von De Werd in Zusammenhang mit den Assistenzfiguren Arnt van Trichts im Amsterdamer Rijksmuseum dem Umkreis oder der Werkstatt des Künstlers zugeordnet. Die Begründung für die Einschränkung erfolgte aufgrund des statischeren Standmotivs.[555]

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.576 (16. Jh.). - DITTGEN, Kunst 1965 S.143 (16. Jh.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.620 (Niederrhein, 1. H.16. Jh.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.65f., F.15 S.87 m.Abb. (Werkstatt Van Tricht). - HILGER, Kleve 5, 1970 S.116 m.Abb. (Umkreis Meister von Elsloo, um 1520/30). - DE WERD, Johannesbeeld 1980 S.118 (Nachfolger Van Tricht). - KRUTISCH, Kruzifixe 1983 S.402 m.Abb. (Kleve, um 1525). - AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.52 (Van Tricht, 1540-45).

Zustand

Die Figuren stehen heute etwa in gleicher Höhe an der Stirnwand der neugotischen Taufkapelle. Auf einer historischen Aufnahme ist die Aufstellung der Gruppe, nach der neugotischen Umgestaltung des Kirchenraumes, als Triumphkreuzgruppe am Chorbogen zu sehen.[556] Die beiden Assistenzfiguren standen sich auf Konsolen in der Laibung des Triumphbogens gegenüber, während das Kreuz frei aufgehängt war. Nach dem Rückbau der neugotischen Kirchenraumgestaltung nach dem 2. Weltkrieg wurden die beiden Assistenzfiguren auf dem Hochaltar aufgestellt und der Kruzifixus an der Ostwand des neugotischen nördlichen Seitenschiffs angebracht.[557]

Die Figuren haben eine Höhe von 114 cm, während der Gekreuzigte 134 cm groß ist. Das heute einfache Holzkreuz ersetzt das fotografisch belegte, aufwendig gearbeitete neugotische, das seinerseits eine Ergänzung darstellte. Ein Teil des Mantels über dem Arm Mariens ist im Vergleich mit der Maria im Gesprenge des Hochaltarretabels in St. Antonius Abbas in Hanselaer abgebrochen.[558] Die Zipfel des Lendentuchs auf der linken Seite Christi sind in den Spitzen bestoßen. Die Fassung der Figuren ist neueren Datums.[559] Die polygonalen, in der Oberfläche gewölbten Sockel sind nach außen schräg unterfüttert worden.

Beschreibung

Kruzifixus

Der durch die geschlossenen Augen, den offenen Mund und den nur leicht hängenden Kopf als verstorben gekennzeichnete Christus ist in der Körperhaltung dem Betrachter frontal gezeigt. Der schmalschultrige, ausgemergelte Körper ist anatomisch detailliert ausgeformt. Knochen, Sehnen- und Muskelverläufe sind plastisch dargestellt und vermitteln einen rundansichtigen Körper. Die Haut erscheint dünnhäutig und ist über die deutlich sichtbaren Rippen gespannt. Am Anstoß der Rippen betont eine Reihe von eingedellten Vertiefungen die Körpermitte. Der wie im Liegen eingefallene

[555] DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.65f. - erneut: DE WERD, Johannesbeeld 1980 S.118.
[556] Vgl. Aufnahme im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 601 596 und RBA 601 727.
[557] DEHIO, Rheinland 1967 S.620.
[558] DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.65.
[559] Clemen, KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.576, nennt die Gruppe als in der Bemalung erneuert. Dies bezieht sich wohl auf die bildlich überlieferte neugotische Fassung. Während in DEHIO, Rheinland 1967 S.620 die Assistenzfiguren als neu gefasst benannt werden, wird der Gekreuzigte als ohne Fassung bezeichnet. HILGER, Kleve 5, 1970 S.116, nennt Reste einer beigearbeiteten Fassung. DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.15 S.87 bezeichnet die Fassung als alt.

Bauch zeigt eine gefelderte Bauchmuskulatur und einen weichen Mittelbauch. Die Seitenwunde ist schmal und tief auf den unteren Rippen zu sehen. Die dünnen, langen Beinen zeigen einen anatomisch genauen Aufbau. Knochen, Muskeln und Sehnen sind kleinteilig unter der feingearbeiteten Oberfläche zu sehen. Auf die Angabe von Adern wurde weitgehend verzichtet. Das tiefsitzende, die Lendenfalte im Ansatz freigebende Lendentuch ist mit einem mittig durchgesteckten Tuchende befestigt, das erst gerade nach unten, dann zu Christi linker Seite flatternd angegeben ist. Das andere Ende kommt an seiner rechten Seite oben aus der Tuchschlinge hervor und fällt mit einem weitgefächerten Bausch nach unten. Die Bauschungen scheinen vom Wind ausgeblasen, die raumgreifenden Stoffschilde sind dünn und bilden einen breiten Saum aus. Die Faltenangabe ist weich mit großen, brüchigen Knittern, die dem Tuchverlauf folgen. Die dünnen Faltenrücken treten weit gegenüber den flächigen, nicht untergliederten, aber in der Oberfläche modellierten Tälern hervor.
Das schmale Gesicht zeigt eine gerade, dünne Nase mit kleinen Flügeln, leicht schrägstehende Augen mit scharfer Oberlidfalte und Augenringen. Die nur leicht gebogenen Augenbrauen sind als Grate angegeben und münden in der Nasenwurzel. Im halbgeöffneten Mund sind die Zahnreihen sichtbar, das Lippenrot ist gegenüber der Haut erhaben und gratig abgesetzt. Der kurze Vollbart mit in zwei Spitzen endendem Kinnbart lässt einen Freiraum zur Unterlippe. Im Nacken und vor den Ohren sind die Haare zu dicken, in einzelne Strähnen untergliederte Haarlocken gefasst, die in großen Wellen bis auf die Schultern herabfallen.

Maria

Maria ist mit vor der Brust gefalteten Händen und kontemplativ gesenktem Haupt in Dreiviertelansicht in Richtung Kreuz gedreht. Die sehr flach gearbeitete Figur zeigt eine geschlossene Konturlinie. Während Maria in Schultern und Hüfte schräg nach links vorn unter das Kreuz ausgerichtet ist, ist ihr rechtes Bein dem Betrachter zu nach rechts außen gedreht. Dies wird durch den vorgestellten Fuß im angehobenen Faltenstau und den verzogenen Parallelfalten des Rockes sichtbar. Die Figur ist im Bereich des Oberschenkels überlängt, Taille und Knie liegen sehr weit auseinander. Die Binnengestaltung der Skulptur wird vor allem durch die Draperie des Manteltuchs geschaffen. Der am Hinterkopf befestigte Mantel und der darunterliegende Schleier rahmen das Gesicht als vorstehende, frei formulierte Stoffschicht. Der dünnwandigen Stoff ist in weiten Strecken beidseitig erfahrbar und weit unterarbeitet. Die vordere Kante des Mantels ist über die Oberarme nach unten geführt, doch wird sie zipfelig unter den Unterarmen beidseitig nach oben genommen. Dadurch wird eine Stoffschlinge mit Überschlag unter den Armen gebildet, durch die man auf den Taillenbereich durchblicken kann. Durch den bewegten und an vielen Stellen umgeschlagenen Saum und das sichtbare Überfangen von Hohl- und Zwischenräumen wird ein Figurenraum geschaffen. Die Stoffumschläge sind weich und leicht bewegt. Wenige, durch die Haltung motivierte Falten prägen das Bild. Die leicht eckig u-förmigen, dünnen Faltenrücken stehen dabei glatten, nur leicht in der Oberfläche durchgearbeiteten Faltentälern gegenüber, die keine weitere Fältelung aufnehmen.

Die Fassung beeinträchtigt besonders den Eindruck des Gesichtes. Die fleckig weiße Gesichtsfarbe, aber besonders das flächige Wangenrot, die dominanten Augenbrauen und das der Kontur des Mundes nicht folgende Lippenrot entstellen die Figur. Maria zeigt der Christusfigur ähnliche Züge. Das schmale Mittelgesicht weist leicht schräg gestellte, wenig geöffnete, mandelförmige Augen, eine dünne Nase und ein kleines, kugeliges Kinn auf. Die Wangen sind flächig, sich nach hinten verbreiternd ohne Jochbeinangabe angegeben. Besonders im Bereich vor dem Ohr und dem Unterkiefer verbreitert sich das Gesicht nach hinten und läuft gerade, flächig unter den Schleier.

Johannes

Die Figur des Apostels Johannes trägt eine knöchellange, durchgeknöpfte Tunika mit Kragen und Schreibwerkzeug am Gürtel, sowie ein Manteltuch über seiner rechten Schulter. Die Skulptur ist durch die sehr verflachend wirkende Fassung und die farbliche Gestaltung des Inkarnats und der Augenpartie beeinträchtigt. Die geschlossene Kontur verleiht der Figur einen altertümlichen Charakter, der bei näherer Betrachtung durch die komplizierte, der Figur immanenten Drehung und der Formulierung des Körperraums im Bereich des Tunikasaums und der Manteldrapierung ins Gegenteil verkehrt wird.
So wird auch die Komplexität des Figurenaufbaus erst durch den Wechsel des Betrachterstandpunktes zur Seite hin wirklich erfahrbar. Der in sich ruhende, den gesenkten Blick ins Leere richtende Apostel hat die Hände akklamierend vor die Brust erhoben. Während der Körper in Schultern und Hüfte in die Diagonale vor dem Kreuz gedreht ist, ist sein linkes Bein nach außen dem Betrachter zu gewendet. Das rechte, das Standbein ist im Raum der Tunika durch die weit aufspringende Knopfleiste vom Fuß bis zur Wade freigestellt sichtbar. Das ausgedrehte Spielbein ist hingegen nur unter dem wie nass anliegenden dünnen Stoff erfahrbar. Auch der über dem linken Arm eingeschlagene und angehobene Mantel ist in weiten Teilen des Saums sehr tief unterarbeitet und umfängt den Körper als frei-schwebende Schicht.
Im Physiognomischen ist Johannes der Maria sehr ähnlich. Er hat einen geraderen Schnitt der Augen und zusätzlich dreieckige Tränensäcke. Der Haarschopf ist erhaben, die Haare glatt vom Oberkopf in einzelnen dünnen Strähnen angegeben. Diese werden ab Höhe der Ohren zu dicken, gedrehten Strähnen eingedreht, die ohne Ordnung in Lagen übereinander liegen. Drei Locken finden sich über der geraden, hohen Stirn.

Zuschreibung

Der Kruzifixus passt sich gut in die Darstellungen des toten Christus im Werk des Arnt van Tricht ein. Er zeigt neben den allgemeinen auch die besonders für Christusfiguren gefundenen Merkmale im Werk des Künstlers.[560] Die sehr schmale und verhärmte Körpergestaltung, die Haartracht, die Gesichtsbildung, die Brust-, Bauch- und Beingestaltung sind mit anderen Werken, wie dem toten Christus im Gesprenge des Hochaltarretabels in Hanselaer oder dem der Pietà im Landesmuseum in Münster zu vergleichen, Abb. 51 und 141. Während der Körper in Hanselaer im Gesamteindruck älter

[560] Vgl. hierzu auch Kap. V.3.

als der in Warbeyen erscheint, ist der Korpus im Epitaph Born etwas jüngerer Entstehung, wie die differenziertere räumliche Körperhaltung nahelegt, Abb. 127.
Maria zeigt in der Physiognomie, sowie dem weit vorspringenden Kopftuch und dem von Ohr zu Ohr geführten breiten, bis auf die Brust fallenden Kinntuch, das das Gesicht eng fasst, deutliche Parallelen zu anderen Marienfiguren Van Trichts, Abb. 126 und 141. Auch in der Haltung sehr ähnlich, jedoch im Faltensystem weiter entwickelt und von jüngerer Entstehung, ist die Maria der Gruppe im Amsterdamer Rijksmuseum, Abb. 133.
Der Johannes zeigt neben motivischen Vergleichsmomenten, wie der Bekleidung mit gegürteter Tunika mit Umlegekragen und Schreibwerkzeug, auch in der Ausarbeitung der Physiognomie und der Haargestaltung Argumente für die Einbettung in das Œuvre des Arnt van Tricht. Die Figur des Johannes ist dem älteren des Hanselaerer Hochaltarretabels und dem jüngeren im Amsterdamer Rijksmuseum eng verwandt, Abb. 51 und 134. Aber auch außerhalb der Assistenzfiguren finden sich beispielsweise in den Figuren des Auszugs im Dreifaltigkeitsretabel Anknüpfungspunkte, Abb. 11.
Die Figuren sind damit Arnt van Tricht zuzuschreiben. Eine zeitliche Einordnung ist im Aufbau der Körperachsen und der 'nassen' Faltensysteme im Vergleich mit dem Dreifaltigkeits- und dem Johannesretabel zeitlich in Richtung des späteren vorzuschlagen.
Dass die drei Figuren trotz der zwischenzeitlich unterschiedlichen örtlichen Aufstellung zusammengehören, legt die Zuschreibung aller drei Figuren an einen Künstler, Arnt van Tricht, nahe. Ob die Kreuzigungsgruppe für St. Hermes gearbeitet wurde, ist nicht geklärt. Die Ausstattung der Kirche wurde im 19. Jahrhundert zweimal grundlegend verändert. Die heutige Aufstellung der Gruppe ist sicher nicht als die ursprüngliche anzunehmen, sind das Seitenschiff und die Sakristei erst 1853 errichtet worden. Auch für die zwischenzeitliche Aufstellungen der Assistenzfiguren auf dem Hochaltarretabel gibt es kein historisches Indiz.[561] Die belegte Aufstellung als Triumphkreuzgruppe ist als die ursprüngliche anzunehmen, da die gegenüber den Assistenzfiguren deutlich größere Christusfigur eine großräumige Aufstellung nahelegt. Die fotografisch überlieferte Aufstellung ist jedoch eine neuzeitliche. Dies legen die neugotische Fassung und das, heute wiederum ersetzte, neugotische Kreuz nahe. Auch die damalige Aufstellung der Assistenzfiguren erscheint modern.
Wenn die Gruppe der ehemals einschiffigen Kirche von Warbeyen zugehörig ist, ist von einer Anbringung auf einem Triumphbalken auszugehen. Dieser dürfte prominent am Triumphbogen am eingezogenen Chor angebracht gewesen sein. Der hierdurch gegenüber der heutigen Aufstellung wesentlich veränderte Betrachtungswinkel dürfte das Größenmissverhältnis nivelliert haben, aber wichtiger noch auch die Ansichtigkeit und Raumwirkung der Assistenzfiguren verändert haben.

[561] Für den Hochaltar sind ein barockes, 1802 in die Kirche übertragenes, Retabel und dieses ersetzend 1874 ein neugotisches bezeugt.

XII.13. Kranenburg, St. Peter und Paul, hl. Christopherus

Die Figur des hl. Christopherus ist nahe dem Eingang der Kirche an einem Pfeiler auf einer zugehörigen Konsole aber ohne Baldachin aufgestellt, Abb. 84f. Sie wurde durch De Werd 1973 zugeschrieben und wird auch in der folgenden Literatur zumeist um 1550 datiert.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.552 (Kalkarer Schule, Anfang 16. Jh.). - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.374, 553 m.Abb. (Nähe Douwerman). - AUSST.KAT. KÖLN, Jahrtausend 1925 S.173 Nr.74 (Niederrhein, um 1520/30). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.9. - GORISSEN, Kranenburg 1953 Abb.XXI (Beginn 16. Jh.). - DITTGEN, Kunst 1965 S.93 (Anfang 16. Jh.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.427 (um 1530). - HILGER, Kleve 5, 1970 S.25f. m.Abb. (um 1530/40). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.82f., F.55f. S.90 m.Abb. (Zuschreibung Van Tricht, um 1550). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Van Tricht). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.43 S.272-276 m.Abb. (Van Tricht, 1550/60). - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.23 m.Abb. (Van Tricht). - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.220, Kat.Nr.59 S.331 (Van Tricht, 1540). - WAGNER, Christopherusstatuen 1999 S.185-187 (Van Tricht, nach 1550). - ROMMÉ/RIEF, Addenda 1999 S.267 (Van Holt).

Zustand

Sie ist mit knapp über 2m überlebensgroß. Der Körper ist bis auf wenige Anstückungen aus dem Stamm einer Eiche gearbeitet und auf der Rückseite bis in Brusthöhe gehöhlt. Die Öffnung ist mit Brettern geschlossen und die Skulptur auf der Rückseite nur summarisch angelegt. Das Holz ist mit zahlreichen Ästen als von minderer Qualität zu bezeichnen. Die Oberfläche ist gerissen und ausgespänt. Eine neugotische Farbfassung wurde abgenommen, ist jedoch an vielen Stellen noch erahnbar.[562] Die Einschätzung, dass es sich möglicherweise um eine ursprünglich holzsichtige Skulptur gehandelt hat[563], beruht wohl auf der überschwänglichen Verzierung der Oberteile und der Säume des Rockes des hl. Christopherus mit Punzen, Stichelmustern und eingeschnittenen Borten u.a. mit Edelsteinen.[564] Doch sprechen die an anderen Figuren wie der hl. Barbara des Hochaltarretabels in Hanselaer gefassten Borten, besonders aber die schlechte Holzqualität und die sonst gänzlich ungegliederte große Mantelfläche eher für eine verlorene Fassung. Das Lendentuch des Christuskindes ist nicht original, wie das Material (Gipstuch[565]), das in Unteransicht nur halb vom Tuch bedeckte Gesäß und der Umstand, dass die Christuskinder und zahlreiche Engel und Kinder im Werk Van Trichts unbekleidet erscheinen[566], erhärten.

[562] Für die neugotische Fassung vgl. u.a. mehrere Aufnahmen im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 601 711, RBA 35 315 und RBA 601 712. Die neugotische Fassung führte wohl zur Fehleinschätzung bei LÜTGHEN, Plastik 1917 S.553 und GORISSEN, Kranenburg 1953, es handele sich bei der Figur um ein Werk in Stein.
[563] Vgl. AUSST.KAT. Aachen, Gegen den Strom 1996 S.273.
[564] Ob die metallenen Ziernägeln original sind, ist nicht geklärt. Applikationen aus Metall und anderen Materialien sind am Niederrhein und auch im Werk Van Trichts nachweisbar, vgl. das Georgsretabel in St. Nicolai in Kalkar, den monumentalen hl. Christopherus des Dries Holthuys aus dem Rheintor im Rheinmuseum, aber auch die Märtyrerbüste des Arnt van Tricht im gleichnamigen Xantener Retabel.
[565] Hier wird zudem von einer Rückarbeitung des Unterbauches ausgegangen, vgl. AUSST.KAT. Aachen, Gegen den Strom 1996 S.273f.
[566] Vgl. zahlreiche Figuren des Dreifaltigkeitsretabel (Engel, Kinder, Christus in der Taufe), die Christuskinder am Marienleuchter, beide in St. Nicolai in Kalkar, das Kind der Anbetung in Büderich, das der hl. Maria aus dem Johannesretabel in Kalkar oder das des Handtuchhalters mit hl. Familie im Museum Kurhaus, Kleve u.a.

Der linke Arm Christi und die Weltkugel sind ebenso (wieder) angesetzt, wie Teile der Beine des Christuskindes. Angearbeitet sind zudem die Unterschenkel des hl. Christopherus. Ergänzt sind der Rosenkranz, große Teile des Wanderstabs bis auf den Wurzelast und Partien des Mantelsaums.[567]

Beschreibung

Der hl. Christopherus schreitet auf einen schulterhohen Ast in seiner Linken gestützt unter der ihm aufgebürdeten Last mit gebeugten Schultern durchs Wasser. Der strähnig gebildete Wasserfluss um seine Knöchel bildet zugleich die leicht schräg nach vorn abfallende Fläche des breitovalen Sockels. Dieser geht auf seiner Rückseite mit dem Mantel eine für die Figur festigende Verbindung ein. Die Haltung des Heiligen ist zweipolig und wird erst durch die Veränderung des Betrachterstandpunktes von seiner Rechten hin zur Vorderseite vollständig nachvollziehbar. Das gebeugte Vorwärtsschreiten nach links wird unterbrochen durch das Drehen des Kopfes und der Schultern zur Figur des Christuskindes auf seiner rechten Schulter. Der Körper wird in sich verdreht. Ein großer Körperraum wird durch den weit vorgestellten Wanderstab, die auseinanderstehenden Beine mit überfangendem Mantel und Rock und die große Masse des vom Körper gelösten Manteltuchs gebildet. Der Körperraum wird durch das mit wehendem Mantel und fragilem Knieschritt ebenfalls in Bewegung befindliche Christuskind in den Umraum geöffnet. Der Betrachter wird durch direkten Zuspruch und die ausladende Gestik des Christuskindes einbezogen.

Der Schultermantel des Kindes ist ebenso wie das sehr voluminöse, aufgetürmte und in sich verdrehte Manteltuchende, das der Heilige vor dem Bauch und über seinem rechten Arm trägt, wie auch der weit herabhängende Ärmelumschlag seiner Rechten als beidseitig ansichtiges Stoffschild mit tiefen, weitunterschnittenen Falten gestaltet. Die Faltenrücken sind dünn, aber weich gebildet. Die Faltentäler sind flächig und nicht durch Knitterfalten untergliedert. Die Falten sind durch die Raffung des Stoffes und den damit verbundenen Zug motiviert. Trotz des sehr voluminösen, den Körper umschließenden Mantels wird der Leib des Heiligen in weiten Teilen erkennbar. Das enganliegende Oberteil gibt zudem durch Schlitzungen und V-Ausschnitt das darunterliegende fein gefältelte, am Hals mit Stehkragen geschlossene Hemd preis. Der unter dem Mantel getragene Faltenrock ist kniekurz und gibt so die Unterschenkel und den Körperraum zwischen den Beinen frei, der zur Rückseite durch den hinten bodenlang herabfallenden Mantelstoff gefasst wird.

Der Heilige trägt ein mit einem Kinnband gehaltenen Turban auf dem Oberkopf, ohrlanges an den Spitzen leicht aufspringendes Haar und einen langen, spitz nach vorn kragenden, nicht aufliegenden Vollbart. Die Wangen sind flächig, ohne betonte Wangenknochen. Die Nasolabialfalten sind mit gratiger Falte vom tieferliegenden Oberlippenbereich abgesetzt. Die Nase ist lang, spitz und schmal gebildet. Die Augen sind mandelförmig mit gratig formuliertem Lid und Ober- wie Unterlidfalte, sowie Krähenfüßen und bogigen Augenbrauen gebildet.

Das Christuskind ist speckig, mit Einschnürungen an den Schenkeln und vollen Backen. Es verfügt aber gleichzeitig über einen deutlich durchgebildeten Körper mit scharf eingeschnittener Linie zur

[567] Zur genauen Beschreibung des Zustand mit Fehlstellen und Ergänzungen, sowie den Bearbeitungstechniken vgl. AUSST.KAT. Aachen, Gegen den Strom 1996 S.273f.

Begrenzung des Brustkorbs nach unten und viereckiger Brustbildung mit großem, weich formuliertem, durch Ritzung begrenztem Mamillenhof. Die Augen sind hier ebenfalls gratig und mandelförmig gestaltet, das Haar liegt am Kopf an, ist strähnig und endet in gedrehten Locken.

Zuschreibung und Datierung

Bei der Beschreibung der Figur des hl. Christopherus sind zahlreiche Übereinstimmungen mit anderen Arbeiten Arnt van Trichts in Physiognomie und Körpergestaltung, sowie der Stoff- und Faltengestaltung angeklungen, die man beispielsweise bei den Figuren des Dreifaltigkeitsretabels wiederfindet, Abb. 2. Neben den physiognomischen Verbindungen ist besonders auf die Gestaltung der Gewänder mit den Körper eng umspannenden Partien und frei formulierten Stoffschilden, sowie den Binnenfalten hinzuweisen. Im Auszug des Retabels, Abb. 11, bieten sich zudem Parallelen in der Formulierung des Wassers, der Oberkörper der Putten und Christus mit eingeschnittener Bauchfalte und weichen, großen Brustwarzen. Jedoch ist die Haltung der Apostel statischer und ihre Körper sind stärker von der Bekleidung gefasst, sie verfügen kaum über einen eigenen Körperraum. Die Figuren des später entstandenen Johannesretabels zeigen gegenüber der Kranenburger Figur eine gesteigerte Bewegungsfreiheit und die Emanzipation zum Umraum, Abb. 17. Auch die Gestaltung des Stoffes mit einer weicheren und fließenderen Formulierung sprechen für eine Datierung des hl. Christopherus abweichend von der vorherrschenden Meinung in der Litertatur nach dem Dreifaltigkeits- und vor dem Johannesretabel.

Der hl. Christopherus des Arnt van Tricht steht mit seiner komplizierten, raumgreifende Haltung, dem Tragen, Gehen und gleichzeitigen Ansichtigwerden der wahren Gestalt Christi, sowie der Ansprache des Betrachters durch das Kind außerhalb der Tradition der am Niederrhein geschaffenen Figuren. Die zeitlich und örtlich naheliegenden Arbeiten zeigen keinen Blickkontakt aufnehmenden Heiligen.[568]

Die einzig verwandte Konzeption zeigt der als Aufsatz auf dem Märtyrerretabel in St. Viktor in Xanten aufgestellte Christopherus.[569] Dieser ist von anderer Hand geschaffen, im Format kleiner und weniger raumgreifend und mit weniger körperimanenter Torsion formuliert, vereint jedoch ebenfalls das Voranschreiten und die gleichzeitige Hinwendung zum Kind. Hier wird zudem der vom Körper des Heiligen gelöste Kniestand des Kindes vorweggenommen.[570]

Konsole

Die nach einem Sturz überarbeitete und dick neugotisch überfasste Konsole mit zwei je ein Wappen haltenden Engeln dürfte originär zur Figur des hl. Christopherus gehören.[571] Sie wirkt jedoch gegenüber der Skulptur etwas unterdimensioniert. Über einem mit Akanthus überzogenem Nodus setzt

[568] Zu verweisen ist u.a. auf die Christopherusstatue des Dries Holthuys vom Emmericher Rheintor, die gegenüber dem Eingangsportal aufgestellte in der Xantener Viktorskirche, die desHenrick Douwerman aus dem Kranenburg nahegelegenen Oud Zevenaar, heute im Museum Catharijnekonvent in Utrecht, sowie die des Henrik van Holt, heute im Stadtmuseum in Köln. Vgl. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 132 852, RBA 011 005, AUSST.KAT. Aachen, Gegen den Strom 1996 Abb. S.23, sowie Abb. S.299.

[569] vgl. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 078 06.

[570] Die Figur stellt die wahrscheinlich nicht originale und instabil wirkende Lösung der Kranenburger Christusfigur mit der Weltkugel auf der ausgestreckten Linken in Frage. Die Weltkugel selbst entspricht der Gestaltung derselben beispielsweise im Auszug des Hanselaer Hochaltarretabel oder der im Auszug des Johannesretabels in Kalkar.

[571] Vgl. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 608 806.

die mit Engeln besetzte, polygonal trichterförmige Wandung der Konsole an. Sie verbreitert sich zu einer stufig profilierten, polygonalen Abschlussplatte. Die frontal zum Betrachter ausgerichteten, knienden Engel halten an Bändern große Wappen vor dem Körper.[572] Die Formensprache der Konsole ist im Werk Van Trichts beispielsweise in den Sockeln der Heiligenfiguren in Hanselaer anzutreffen, Abb. 86. Die Physiognomie der Engel ist dahingegen nicht eindeutig. Die Zuschreibung ist durch den verunklärenden Zustand nicht mit letztlicher Sicherheit möglich, aber wahrscheinlich.

XII.14. Zaltbommel, Maarten van Rossem-Haus

Das Maarten van Rossem–Haus, Abb. 87f., gelegen in der Nonnenstraat 5 in Zaltbommel, ist als frühes Zeugnis der niederländischen Renaissance häufig betrachtet und in der Forschung, ohne quellenkundliche Bestätigung, fast einhellig in die Zeit um 1535 datiert worden.[573] Damit ist es innerhalb der Gruppe der sog. Van Rossem Bauten das älteste vor dem Teufelshaus in Arnheim, das Maarten van Rossem kurz danach errichten ließ und an dem sich ebenfalls die Hand Van Trichts feststellen lässt.[574] Der Gruppe zugehörig sind auch die Bauten des älteren Bruders Johann van Rossem in Zaltbommel und die Cannenburch in Vaassen[575], für die der an Schloss Horst bei Gelsenkirchen beschäftigte und aus Arnheim stammende Stadtbaumeister Arnt Johansz als Architekt verantwortlich angesprochen wurde.[576] An dem Haus Johann van Rossems in Zaltbommel ist ebenfalls die Hand Van Trichts feststellbar.[577]

Hier am Maarten van Rossem-Haus in Zaltbommel ist nach Witteveen-Jansen allgemein keine Zuschreibung der Bildhauerwerke möglich, demgegenüber möchte De Rijk das Gewicht der Fassadendekoration aufgewertet und den am Teufelshaus in Arnheim tätigen Van Tricht auch in Zaltbommel maßgeblich am Werk sehen.[578]

Baugeschichte

VAN DAM, Huis 1907 S.67, 210. - VAN DAM, Zalt-Bommel 1909. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.205. - HOEFER, Mededeelingen 1928 S.128-130. - BECKERING VINCKERS, Huizen 1929 S.239-242.

---

[572] Interessanterweise zeigen zahlreiche Christopherusfiguren ebensolche Konsolen mit wappentragenden Engeln, vgl. u.a. das Ensemble in der Marienkirche in Kempen, die Skulptur des Meister Tilman im Dom zu Köln, sowie der hl. Christopherus aus Oud Zevenaar, heute im Museum Catharijnekonvent in Utrecht von Henrick Douwerman.

[573] VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.205. - VERMEULEN, Handboek 1931 Bd.2 S.162. - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.264. - VERMEULEN, Bouwkunst 1954 S.359. - KUNSTREISBOEK 1969 S.266. - TEMMINCK GROLL, Cannenburch 1979 S.124 .- TIMMERS, Kunst 1980 S.292. – VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.67. - DE RIJK, Rossem 1992 S.31. - STENVERT, Adelssprache 1999 S.455. - HANDBUCH 2002 S.370f. LABOUCHERE, Aanteekeningen 1931 S.123 datiert gegen 1540; Weve, Willem F., Bouwhistorische documentatie en waardebepaling van het Maarten van Rossumhuis, Zaltbommel, Teil 1. o.O. 1986. S.17-64 datiert die Bauskulptur und Kamine ins 2. V. 16. Jh. (nach DE RIJK, Rossem 1992 S.31.).
Ebd. und WITTEVEEN, Hoofdstukken 2005 S.19 sehen die Datierung auch durch den Lebenslauf Maarten van Rossems bestätigt, der seit seiner Anstellung als Marschall 1528 durch Plünderungen zu großen Reichtum gelangt war und 1534 nach Bredevoort, dessen Amt, Haus und Herrlichkeit er vom Herzog von Geldern in Pfandlehen erhalten hatte, verzog, wie Korrespondenz von dort belegt. Außerdem erwarb er 1538 das Teufelshaus in Arnheim, das er in Folge umbauen ließ. WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.26 weist weiterhin darauf hin, dass Maarten bis 1534 sonst nur noch das Poederoijen in Besitz hatte, das zwar reiche Einkünfte brachte, dessen Haus jedoch zerstört war und das er von Wolter van Isendoorn, einem Bastard seines Schwagers Johan van Isendoorn, bewirtschaften ließ.

[574] Vgl. Kap. XII.31.

[575] TEMMINCK GROLL, Cannenburch 1979 S.123-130. Die Hand Van Trichts lässt sich hier bisher nicht feststellen.

[576] VAN VEEN, Kunstenaar 1925 S.157f. - MEIERINK, Johannsen 1991 S.103-114.

[577] Vgl. Kap. XII.32.

[578] WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985, speziell S.33-35. - DE RIJK, Rossem 1992 .

- LABOUCHERE, Aanteekeningen 1931 S.122f. - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.256-259. - LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951 S.60f. - WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 bes. S.14-19. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.67-69. - DE RIJK, Rossem 1992 S.27ff. - WITTEVEEN, Hoofdstukken bzw. Rossemhuis 2005 S.9-23 und S.25-55.

Der Ausbau des spätmittelalterlichen Hauses und die Ausstattung desselben mit reicher Fassadendekoration und mehreren skulptierten Kaminen durch Maarten van Rossem ist nur durch posthume Quellen zu untermauern, da das Haus in seinem Testament unter den Besitzungen nicht genannt wird.[579] Die durch Wappenangabe auf Konsolsteinen im Erdgeschoss angegebene Zugehörigkeit zur Familie Van Rossem kann sicher auf Maarten van Rossem als Besitzer präzisiert werden, wie aus den Akten um die Kinder und Enkel seiner verstorbenen Schwester Margaretha van Rossem, verheiratete Van Isendoorn, hervorgeht. Eine seiner Nichten, Johanna van Isendoorn, und ihr Mann, Henrik van Boineberg gen. Honstein, scheinen das Haus zeitweilig bewohnt zu haben.[580] Explizit wird der Name Maarten van Rossem für das Haus in der Nonnenstraat in der Inventarisierung des Hausrats durch Van Boineberg 1587 genannt.[581] Maarten van Rossem muss daher das Haus bereits zu Lebzeiten seiner Schwester übergeben haben, worüber keine Nachricht vorliegt.

Das Haus wurde 1612 verkauft und wohl damit in Zusammenhang stehend renoviert, wie die

[579] Dass es sich um einen bereits bestehenden Baukörper handelte, wurde durch die bauhistorische Untersuchung durch Weve –op. cit. F.573. - festgestellt und ist u.a. an den sehr starken Mauerstärken im EG nachzuvollziehen. WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.25ff. Für einen zeitweiligen Wohnsitz in der Stadt spricht, dass die Kanoniker der St. Maartens Kerk 1520 aus ungeklärten Gründen ein Interdikt auf ihn und Arie Thijs, wohnhaft in der Nonnenstraat, auszusprechen drohten. Außerdem erhielt Van Rossem 1524 vom Herzog Karl von Geldern das Zollrecht für Zaltbommel. WITTEVEEN, Hoofdstukken 2005 S.17f. Die Vorgeschichte des Hauses ist ebenfalls nicht geklärt. Vielleicht gelangte es aus dem Erbe seines Vaters an Maarten van Rossem, während die Mehrzahl der Güter an den älteren Bruder Johann gefallen war. WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.26. - Zur Person Van Rossems und der folgenden Genannten vgl. Personenverzeichnis.

[580] Während aus dem Testament Margarethas von 1558 - Arnhem, Rijksarchief in Gelderland, Rechterlijke Archieven der Kleefsche Enclaves, Nr.397, fol.180 – der vererbte Besitz in Zaltbommel nicht eindeutig spezifiziert werden kann, ist das Haus in der kurz nach ihrem Tod am 1. Okt. 1559 aufgestellten Güterverteilung zwischen den Geschwistern identifizierbar – Arnheim, Rijksarchief in Gelderland, Archief van de Cannenburch Nr.88. Diese war notwendig geworden, da der älteste Sohn Margarethas Johan zwischenzeitlich kinderlos verstorben war. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.11. In Schöffenakten der 1580er Jahre wird dies bestätigt. BECKERING VINCKERS, Huizen 1929 S.240f., Abdruck der Akten an gleicher Stelle:„Scepenen omnes, excepto Loy (- Lodewyck Janssen), die sin macht gelaeten, hebben Peter de Groot coop gewesen op goederen Joncker Henrick van Ysendoren, heere tho Stockum, joffer Digna van Ysendoren, wedue Joncker Hermans van der Loe, ende noch opte semptelicken erffgenaemen des heeren van Cronenberch zal., als: Joncker Frans van Lienden, Henrick van Metternich, Joncker Ott van der Poll, Frederick van Suylen, Steven van Suylen, Steven van Lienden ende joffer Martina ende Margrieta van Aemstel, voor thyns in drien brieven elcx van ses gul., de twee van date 1580, XXIII Septembris, ende den dorde 1580, XXI Julii.“ Ebd. S.241.
„Ende hiervan alles de weet gedaen Joncker Henrick van Bonenberch nae den tenoer ende inhalt des thynsbrieffs, als gebruycker onderpants. Et nuncius ghiedt (= de gerichtsbode verklaart) 3 Sondaechs verboy: coopman Christiaen van Berchem etc., uutstellonge Martini toecomende. Actum XXVII Augusti a°. 1586.“ Später wurde darunter notiert: „Nuncius ghiedt den aenfanck verboden thebben (--= de in beslagneming aangezegd te hebben) ter goeder tilt Joncker Henrick van Bonenborch als bruycker van huys ende erff binnen Boemell in de Nonnenstraet, toebehoerende den heere van Stockum, Joffer Digna van Ysendoren ende den erffgenaemen des heeren van Cronenborch voer oir recht etc. Actum XV Decembris 1588 (1. 1587). Scepenen: Rochus (-= Goert Rochussen) ende Matheeus Hanrickss" Weiterhin heißt es: „Seeckere inventaris van meubelen in den huys Merten van Rossem by Peter de Groot laeten werderen ende gepresenteert in seeckere voegen over te leveren ende dairop schriftelick bericht Joncker Henricx van Bonenburch, vide in loco der aenspraecke". Akte 17 vom Mai 1589. Ebd. S.241. Nach diesem auch DE RIJK, Rossem 1992 S.27f.
HOEFER, Mededeelingen 1928 S.130 stellt in Unkenntnis der Akten noch den Bezug zu Maarten van Rossem in Frage. WITTEVEEN, Hoofdstukken 2005 S.22 zeigt die Möglichkeit auf, dass der noch von Maarten van Rossem eingesetzte Verwalter seiner Ländereien auf Poederoijen, Wolter van Isendoorn, das eingerichtete Haus in Zaltbommel bewohnte, nachdem Poederoijen an Steven van Rossem, Sohn von Maartens Bruder Jan, gefallen war.
Zu den Personen vgl. im Personenverzeichnis und die Stammtafel Van Rossem.

[581] Rechterlijk Archief van Zaltbommel, in het Rijksarchief in Gelderland te Arnhem, Nr.99 fol.305. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.11.

Jahreszahl 1613 im Rahmen des Eingangs bezeugt.[582] Nach vielen Besitzerwechseln war es 1881 zum Abbruch freigegeben und konnte nur durch großes Engagement von Victor de Stuers erhalten werden. Es wurde unter Leitung des Reichsarchitekten Dr. P. J. H. Cuypers 1881-1884 eingreifend restauriert.[583] Das Gebäude wurde bis 1934 als Kantonsgericht genutzt. Für die anschließende Einrichtung des heute noch beheimateten Museums erfolgte der Rückbau der zwischenzeitlichen Innenraumunterteilungen im Obergeschoss. 1954 wurde es an die Stiftung ‚Maarten van Rossemhaus' übergeben.[584]

Haus - Fassade

EWERBECK, Renaissance 1884 Bl.13, 21. - KAT. AMSTERDAM, Pleisterafgietsels 1915 S.114 Nr.1360, 1363f. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.205. - VERMEULEN, Handboek 1931 Bd.2 S.144ff., 160ff. - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.259ff. m.Abb. - VERMEULEN, Bouwkunst 1954 S.359. – TER KUILE, Kastelen 1954 S.61 m.Abb. - TER KUILE, Architektur 1957 S.92f. - KUNSTREISBOEK 1969 S.266. - TEMMINCK GROLL, Cannenburch 1979 S.123ff.- TIMMERS, Kunst 1980 S.292. - WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.20ff. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.67-69 m.Abb. - MEIERINK, Rezeption 1990 S.81f. - KUYPER, Entry 1994 S.192f. m.Abb. - DE RIJK, Rossem 1992 S.27ff. zahlr. Abb. - STENVERT, Adelssprache 1999 S.455. - HANDBUCH 2002 S.370f. - WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.25-55 zahlr. Abb.

Der rechteckig Grundriss, Abb. 94, die Breite des Gebäudes beträgt 16,7 m, die Tiefe 8 m[585], wird auf der Gebäuderückseite von zwei quer zur Fassade gestellten Flügeln auf den mittleren von vier Achsen begleitet. Der eine von ihnen nimmt eine Treppe, der andere einen durch das Haus laufenden kreuzgratgewölbten Gang zu drei Jochen von 2,7 m Breite auf. Von den vier Achsen des Haupthauses fallen so zwei auf den östlichen Saal und eine auf den westlichen Saal, die beide vom mittleren der drei Joche des tieferliegenden Durchgangs zugänglich sind. Während der größere Saal zwei den Achsen entsprechend ausgerichtete Kreuzgratgewölbe über die Haustiefe aufnimmt, sind im kleineren Raum zwei hintereinanderliegende Kreuzgratgewölbe in der Raumtiefe angeordnet.[586] Die Treppe ist vom Durchgang wie von der Rückseite des Hauses zugänglich und ermöglicht das Erreichen von Keller und Obergeschoss. Dort ist im Grundriss ein in den rückwärtigen Flügeln integrierter, achteckiger Treppenturm fassbar, der eine sehr enge Wendeltreppe aufnimmt, über die man in die höher gelegen Räume der Flügel bzw. ins Dachgebälk gelangen kann. Das Obergeschoss wird von einem

[582] Das Haus wird 1597 noch im Besitz der Familie Van Isendoorn genannt – Arnheim, Rijksarchief in Gelderland, Archief van de Cannenburch, Nr.94. Es wurde 1612 verkauft durch Johan van Gent, Herr van Oyen und Dieden, Enkel der Moralla van Rossem, die eine Halbschwester des Maarten und des Johan van Rossem ist, an Johan van Meteren – Arnheim, Rijksarchief in Gelderland Rechterlijk Archief van Zaltbommel, Nr.309 fol.84. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.12.
Häufig wird nur das Datum 1612 genannt, ohne Hinweis darauf, dass es sich wahrscheinlich nur um kleinere Arbeiten gehandelt haben kann, wie den Einbau der Türfüllung. DE RIJK, Rossem 1992 S.34.
Das Haus diente 1599 als Versammlungsort des Prinzen Maurits mit Teilen des Stadtrats und der Städtevereinigung, was für die Bedeutung des Hauses und einen guten Zustand spricht, u.a. genannt bei LABOUCHERE, Aanteekeningen 1931 S.123.
[583] De Stuers war ab 1875 Leiter der Abteilung Kunst und Wissenschaften des Ministeriums für Inländisches. WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.48-51. Vom Aussehen des Hauses vor der Restaurierung kann man sich an den Aufrisszeichnungen von R. Redtenbacher von 1875. Vgl. hier im Abbildungsverzeichnis Abb. 90ff. mit Nummerierung der Bogenfelder.
[584] DE RIJK, ROSSEM 1992 S.30.
[585] MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.259. Das Haus wurde im Weltkrieg aufgemessen und vorsorglich gezeichnet. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.18.
[586] Hier ist darauf hinzuweisen, dass sich im Erdgeschoss einzig Bauskulptur im großen Saal befindet.

ungeteilten Saal eingenommen, der von einer Balkendecke überfangen wird und an dessen Schmalseiten sich Kaminaufstellungen finden.[587]

Das zweigeschossige Backsteingebäude, Abb. 87f., mit Hausteinverzierung steht frei in der Häuserflucht der engen Straße, nachdem zwischenzeitliche Anbauten entfernt wurden.[588] Die Fassade ist maßgeblich durch die Dachlandschaft, eine Schöpfung der Restaurierungskampagne unter Cuypers, bestimmt und schließlich durch diese mittelalterlich geprägt.[589] Der mit einem Satteldach zwischen Treppengiebeln bedeckte Backsteinbau nimmt an den Ecken mit Schießscharten versehene, nicht begehbare, zylindrische Erker auf, die in halber Höhe des Obergeschosses über Konsolen stufenförmig ansetzen. Die Fassade wird durch Wasserschläge in Geschosse gegliedert, allein der an der Hauptfassade nimmt über dem Erdgeschoss auf der Unterseite einen Perlstab und einen Rundbogenfries auf und ist über dem Eingang nach unten verkröpft.[590] Das Erdgeschoss bildet an den Ecken Lisenen aus, die sich aus dem erhabenen, mit einem Hausteingesims abschließenden Sockel entwickeln und bis unter den Wasserschlag laufen. Jede der vier Achsen der Fassade nimmt in beiden Geschossen Fensteröffnung auf, die jedoch weder übereinander stehen noch sich in der Breite und Höhe gleichen. Sie sind einbahnig auf der östlichen Seite, zweibahnig auf der westlichen, die Backsteinkante der Gewände ist abgefarst und sie werden von einem profilierten Sturz und einem mit profilierten Traufleisten gerahmten Schmuckfeld überfangen.[591] Der breite Eingang ist durch das Einstellen sandsteinerner Pfosten verkleinert und in Teilen verglast.[592] Über den flankierenden Kandelabersäulen sind im Obergeschoss etwas mehr als 1/3 der Geschosshöhe einnehmende Nischen eingebracht, zwischen denen sich eine weitere große, rundbogig schließende befindet, die bei etwa gleicher Höhe etwas breiter als ein Fenster erscheint.[593] Auf der Rückseite des Gebäudes sind in den äußeren beiden

[587] Er war zwischenzeitlich durch eingestellte Wände unterteilt und soll es auch ursprünglich nach Untersuchung von Willem F. Weve – op. cit. F.573 S.68. - gewesen sein. Spuren einer dünnen Wand unter dem fünften und mittleren Mutterbalken sprächen für die Unterteilung des großen Saales. DE RIJK, Rossem 1992 S.31f.

[588] Auf drei Seiten befanden sich niedrigere Anbauten, deren ehemalige Giebel auf alten Fotografien noch als helle Verfärbungen im Mauerwerk zu sehen sind. Zum Abriss derselben vgl. u.a. VAN DAM, Huis 1907 S.67 und S.210. - VAN DAM, Zalt-Bommel 1909 S.36f. Während das Haus auf der Westseite bei der Renovierung 1881-84 abgerissen wurde, wurde das auf der Ostseite 1907 angekauft und abgebrochen, 1908 erfolgte der Abriss der hinteren Anbauten WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.51f. Vgl. auch die Zeichnungen von R. Redtenbacher, 1875 Abb. 90ff.
Auf einen möglichen Vorgängerbau sollen die dicken Mauerstärken im Erdgeschoss hinweisen, vgl. F.573.

[589] Die Erker sind heute fast um 1/3 des Mauerwerks erhöht und ihre kegelförmigen Dächer eine Rekonstruktion. Der umlaufende Zinnenkranz an der Dachkante wie auch die Dachgauben sind eine offensichtliche Zutat wie auch der Giebel des östlichen Flügels auf der Rückseite und der über das Dach hinausragende Aufbau des Treppenturms mit aufwendiger Bekrönung. So u.a. WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.51.
Das Dach wurde 1963 steiler und ohne den Wehrgang Cuypers erneuert. WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.55.

[590] Der eigentliche Wasserschlag setzt hier aus. Der Haustein wurde an dieser Stelle 1962 ausgetauscht. DE RIJK, Rossem 1992 F.22 S.32.

[591] Vgl. zu diesen unten. Die eingestellten, sandsteinernen Kreuzstöcke bzw. Fensterlaibungen sind, bis auf das mit Fenstergitter des südöstlichen Erdgeschossfensters, nicht die ursprünglichen. DE RIJK, Rossem 1992 S.37.

[592] Die eingestellten sandsteinerner Pfosten zur Unterteilung des Eingangs wurden nach Inschrift über der Tür 1613 eingebracht.

[593] Der Befund bleibt unklar. Die auf alten Abbildungen sichtbare Vermauerung der Öffnungen wurde durch Cuypers nicht angetastet, und die Öffnung derselben 1963 brachte keine Lösung. Man entschied sich für die Anbringung von Nischen, da zumindest ein Brief eines Amtmanns von 1881 berichtet, dass der Besitzer Aries van Brakel mitgeteilt hätte, dass durch den vorherigen Besitzer diverse Figuren, die Teil der Fassade waren, verkauft wurden. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.15, F.59 S.50. - WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.29, 52, 55.
Die Öffnungen haben die Phantasie stets angeregt und sind neben dem das Haus durchkreuzenden Gang mit ein Grund für die in der frühen Forschung überwiegend und auch heute noch in Teilen vertretene Theorie, dass es sich bei dem Gebäude um das Torhaus einer nicht ausgeführten größeren Anlage handelt, so EWERBECK, Renaissance 1884 Bl.13. - HOEFER, Mededeelingen 1928 S.129. - LABOUCHERE, Aanteekeningen 1931 S.123. - VERMEULEN, Handboek 1931 Bd.2 S.160ff. -

Achsen zweibahnige Fenster geöffnet. Die Flügel sind in den Geschosshöhen vom Hauptbau abweichend niedriger und um ein Geschoss erhöht. Die Geschosse werden durch Wasserschläge getrennt, die Öffnungen sind unregelmäßig verteilt und einzig drei einbahnige Fenster im dritten Geschoss verfügen über skulptierte Bogenfelder.[594] Die Seitengiebel des Hauses zeigen einbahnige Fenster in den originalen Fensteröffnungen mit skulptierten Bogenfeldern. Während im Erdgeschoss nur auf der Westseite zum großen Saal ein ursprüngliches Fenster vorhanden ist, sind im Obergeschoss auf beiden Giebeln zwei Fenster. Auf dem westlichen Giebel befindet sich zusätzlich ein kleineres Fenster zum Dachstuhl.

Baudekoration

Eingang

Der Eingang, Abb. 88, wird durch das Vortreten der Achse im Erdgeschoss um eine Backsteinlage betont. Das profilierte Gewände mit gedrücktem Segmentbogen und eselsbogenartiger Überhöhung mit einem Zapfen soll entgegen der flankierenden Kandelabersäulen vom Vorgängerbau übernommen worden sein[595], wie die gänzlich abweichende Formensprache ebenso nahe legt wie die abweichende Steinsorte. Die Säulen nehmen zwar die Formulierung des polygonalen, die Höhe des Erdgeschosssockels einnehmenden Sockels auf, doch stimmen die Gesimshöhen letztlich nicht überein und darüber greift die Rücklage der Säule unregelmäßig in die Profilierung ein. Die Kandelabersäule ist über einem polygonalen Kompartiment mit Spiegeln und oben abschließendem Klötzchenfries aus einem Schaft gebildet, dessen Säulensegmente an einer mittleren Trommel gespiegelt zweimal auf-

MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.265. - VERMEULEN, Bouwkunst 1954 S.359. - TER KUILE, Kastelen 1954 S.61. – Ders., Architektur 1957 S.92f. – KUNSTREISBOEK 1969 S.266. - TEMMINCK GROLL, Cannenburch 1979 S.123f. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.67 und dass hier eventuell die Ketten für eine Zugbrücke eingeholt wurden, so EWERBECK, MONUMENTEN und VERMEULEN 1931 ebd. Andere möchten hier einen Balkon angebracht sehen, so Cuypers, In: Bouwkundige weekblad 1903 blz.566 nach MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.260. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.21 bleibt ohne Entscheidung. Sie sieht den Durchgang als ungewöhnlich für die Wohnhausarchitektur, die reichen Kaminaufstellungen jedoch als Argument gegen die Deutung als Torhaus, zumal kein Haus hinter dem Gebäude nachweisbar ist, auch trifft sie keine Entscheidung, vgl. ebd. S.24, über die Nutzung der Öffnungen als Fenster, Nische oder Zugbrücke. Über für und wider vgl. auch MEIERINK, Rezeption 1990 S.81f. Für die These könnte der Vergleich mit dem ebenfalls reich eingerichteten Torhaus und mit Kaminen ausgestatteten Drosthof in Wolbeck, Kreis Münster, herangezogen werden, das während des Baus des Herrenhauses zeitweilig als Behausung genutzt wurde –vgl. zu diesem MUMMENHOFF, Oberstift 1961 S.306ff. Dagegen ist einzuwenden, dass das Bauwerk zwar kleiner als das Teufelshaus in Arnheim oder auch das Haus des Bruders Johann van Rossem in Zaltbommel ist, doch gegenüber gleichzeitig errichteten Häuser der Stadt, die zumeist ihre Schmalseite zur Straße hin ausgerichtet haben - Haus Boschstraat 12 (D51) mit einer Breite von 7,32 m oder Gasthuisstraat 22 (C18) von 6,05 m nach MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.269f. - und nicht über einen derartigen Fassadenschmuck verfügen, durchaus als standesgemäßes Wohnhaus anzusehen ist. Auch ist nicht zu vernachlässigen, dass große Teile des Erdgeschosses, wie auch die große Öffnung des Eingangs Teil eines Vorgängerbaus sind. Zum Eingang s. unten
Letztlich wurde durch DE RIJK, Rossem 1992 S.34 die These nach WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.24 einer Figurenaufstellung in Nischen angenommen, wie man sie beispielsweise in der Gistpoort in Middelburg findet. Rechts der heutigen Nischen existiert eine viereckige, später eingebrachte, vermauerte Öffnung im Mauerwerk.

[594] Der Eingang im Erdgeschoss ist heute durch einen einfachen Backsteinrahmen gebildet, der als Bogen noch im Mauerwerk vorhanden war und bei Beseitigung eines Anbaus freigelegt wurde. Das Fenster im 1. OG mit vertieftem, gemauertem Backsteinbogenfeld ist ohne Hausteinverzierung, das Treppenhaus mit schießschartenartigen Öffnungen. Zu den Bogenfeldern des dritten Geschosses s. u.

[595] Neben dem Stil soll der Materialwechsel aus Backstein und Bentheimer Sandstein darauf hinweisen. WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.27.
WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.19 nennt eine Entstehung des Sockels im 15. oder in der 1. H. 16. Jhs Bogen und Säulen sind heute größtenteils Ergänzung WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.19 und S.57f. und WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.55 nennt den Austausch der Säulen gegen Kopien aus einer härteren Steinsorte für 1979, DE RIJK, Rossem 1992 S.30 nennt die Aufstellung von Kopien 1976 nach 1962 angefertigten Gipsabgüssen. Ein Original befindet sich im Museum des Hauses. Die Säulen haben eine Größe von 355 cm.

treten. Dieses zwischen Wirteln gefasste Trommelstück mit hochrechteckigen ‚Punzen' wird nach oben und unten von einem verzogenen Kugelsegment, das mit Akanthus besetzt ist, und anschließend von einem sich verjüngenden Schaft mit gefüllten Kanneluren gefolgt. Das nächste kelchförmige Segment wird unten zur Tellerbasis uminterpretiert, oben als Kapitell mit Blattwerk belegt. Die Kapitelle enden oben unter dem etwas über die Breite des Einganges hinaus abgesenkten Wasserschlag ohne eine Auflage.

Bogenfelder über den Fenstern

Die an sich schlichte Backsteinfassade wird dominiert durch Fenster, die mit einem segmentbogigen, fast halbrunden Bogenfeldgeschmückt sind, Abb. 90ff. (Schema) und 95ff. (Bogenfelder). [596] Heute sind bis auf zwei und die beiden Ergänzungen Cuypers alle Bogenfelder durch Abgüsse der bereits stark verwitterten Originale ersetzt. Ihre überfangenden Traufleisten wurden teilweise abgegossen, teilweise nach alter, stark verwitterter Vorlage neu gearbeitet.[597]

Die Bogenfelder sind über einem nach vorn kragenden, oben abgeschrägten Fenstersturz angebracht, der mit einer Abfolge unterschiedlicher Profile belegt ist, die mit zwei Musterborten, einem Perlband und einem breitgezogenen, flachen Klötzchenmotiv geschmückt sind.[598]

Außerdem werden die Bogenfelder durch eine breite, erhabene und profilierte Traufleiste überfangen, die aus einzelnen, radial angeordneten Hausteinblöcken gearbeitet ist und seitlich auf skulptierten Konsolen aufliegt. Sie nimmt die unter der Konsole endende, abgefarste Ecke der Fensterlaibung als Hohlkehle in ihre Profilierung auf. Es lassen sich zwei große Gruppen für die Gestaltung unterscheiden. Die größere zeigt von außen nach innen ein Motiv aus zwei S-Schwüngen, mit den

---

[596] Um die Übersichtlichkeit zu wahren, wurde die bei DE RIJK, Rossem 1992 eingeführte Nummerierung der Hausteinarbeiten, ebd. Abb.11, 21, 24, 28, 40, beibehalten. Die Zählung erfolgt von O nach W, von unten nach oben, und ausgehend von der Vorderseite über den östlichen Seitengiebel auf die Rückseite des Hauptbaus, gefolgt vom westlichen Seitengiebel auf den rückwärtigen Flügel. Nr.1 fällt auf Eingang und Nischen. Die Zählung beginnt daher bei Nr.2, die Nr.18-21, die Konsolen der Erker bezeichnend, sollen hinten angestellt werden.
Bei Nr.11 ist nur eine Traufleiste, aber weder Bogenfeld noch Sturz vorhanden.
Die Angabe der in Anlehnung an alten Bestand neu gearbeiteten Stücke erfolgt bei Aufzählungen in Klammern, die Schöpfungen Cuypers, Nr.4 und 12, werden zusätzlich mit ‚neu' bezeichnet.
Die Bauskulptur am Außenbau besteht aus Mergel aus dem Maastrichter oder Lütticher Gebiet. WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.29. Die ersten Abgüsse vgl. KAT. AMSTERDAM, Pleisterafgietsels 1915 S.114 Nr.1360 waren 1985 im Rijksmuseum nicht mehr auffindbar. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.16. - WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.53. Nach WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.19 wurden 1983 Gipsabgüsse von allen Bogenfeldern angefertigt, der schlechte Erhaltungszustand der Bogenfelder festgestellt.
WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.57-73. - DE RIJK, Rossem 1992 S.42 nennen Farbreste in Ocker unter Gelb auf der Mehrzahl der Dekorationselemente. Die Fassung in rosa geht auf die Zeit nach der Restaurierung zurück.

[597] Der Austausch fand 1987 statt. Die Bogenfelder Nr.2 und 3 wurden mit Kunstharz imprägniert und wieder eingesetzt, ihre Traufleisten jedoch ersetzt. Die Bogenfelder Nr.4 und 12, entstanden unter Cuypers, sind nicht ersetzt. WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.55. Aus dieser Zeit resultieren die heute sichtbaren Störungen im Mauerwerk.
Die Größen der Bogenfelder lassen sich grob in drei Gruppen fassen. Die Größte liegt bei 45-68 cm Höhe und 143-150 cm Breite, 44-47 cm Höhe und 87-93 cm Breite, sowie 28-38 cm Höhe und 58-77 cm Breite, vgl. die genauen Messdaten bei WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.58-73.

[598] Der Sturz scheint immer gebrochen bzw. aus zwei Werkstücken gearbeitet, was auch bei den neu gearbeiteten Stücken beibehalten wurde.
Anhand der Musterborten lassen sich folgende Gruppen einteilen: Während Nr. 2 und 3 die dichteste Profilabfolge aufweisen und das Perlband über dem Klötzchenmotiv angeordnet ist, zeigt die größte Gruppe deutlich weniger Profile und das Perlband unter dem Klötzchenfries Nr. (4 neu), 5, 6, 7, (8, 9), (12 neu und ohne Klötzchen), (13), (14 ohne Klötzchen), (16, 17). Die drei am rückwärtigen Flügel, Nr. (22-24), zeigen neben dem Perlband einen breiten Rundstab und bilden damit eine eigene Gruppe, bei Nr.22 war vielleicht ehemals ein sehr breitgezogener ‚Klötzchenfries' vorhanden, bzw. ist heute mit solchem erneuert. Profiliert, aber ohne Musterprofil erscheinen Nr. (10, 15), ähneln in der Anlage jedoch der großen Gruppe. Nr. 11 ist ohne Sturz.

aufliegenden, geschlossenen Enden zueinander ausgerichtet, eine Kugel zwischen sich aufnehmend, gefolgt von einem glatten Band zwischen erhabenen Vierkantprofilen, und zwei getreppte Hohlkehlen, von denen die äußere geflügelte Engelsköpfe aufnimmt.[599] Die zweite Gruppe überfängt nur kleine Bogenfelder und ist hauptsächlich durch eine breite Borte mit erhöhten rahmenden Stegen gebildet, die hochrechteckige und punktförmige punzenähnlichen Vertiefungen im Wechsel aufnimmt.[600] Angelehnt an diese beiden Gruppen gibt es wenige Ausnahmen mit einzigartiger Verzierung.[601]
Im Folgenden soll auf die Bogenfelder eingegangen werden, die sich ebenfalls in zwei große Gruppen scheiden lassen. Die Bogenfelder der ersten Gruppe zeigen Büsten oder Ornamente, die vor gewölbtem Hintergrund mit am oberen Rand sichtbarem ‚hinterlegtem' Kugelsegment gezeigt werden. Die Reliefangabe ist hoch, doch bleibt die Darstellung deutlich mit dem Untergrund verhaftet. Das Bogenfeld wird nach Möglichkeit ausgefüllt und die Büsten mit Muschelgrund hinterfangen. Die Büsten sind leicht aus der Frontalansicht gedreht, die Köpfe in Profilansicht gezeigt, die Hände sind zur Füllung des Bogenfeldes gekünstelt erhoben. Die Ornamentfelder sind spiegelsymmetrisch aufgebaut. Diese Gruppe weist besonders an den unteren Ecken Ausbrüche auf, ihr Erhaltungszustand ist sehr unterschiedlich.
Besonders augenfällig sind die beiden aufeinander bezogenen Bogenfelder Nr. 2 und 3, Straßenseite (N), EG, Abb. 95f.: Das erste zeigt einen nach rechts gewandten Mann, der einen Harnisch mit geritztem Rautenmuster und geschuppten Ärmeln, eine Halskette aus runden und eckigen Gliedern und einen offenen, mit einer Krone besetzten Helm trägt. Er hat einen kurzen Vollbart, dessen einzelne Strähnen sich unter dem Kinn zu Locken drehen, und langen Oberlippenbart. Das längliche Gesicht ist durch eine hohe Stirn, eine lange, flache Nase und tiefliegende Augen mit winklig gebrochener dicker Augenbrauenangabe gekennzeichnet. Die Wange ist unter dem Jochbogen eingezogen. Die Arme sind angewinkelt, er hält mit geziert angewinkelten Fingern in seiner Rechten ein Akanthusblatt, mit seiner Linken umfasst er ein Zepter.[602] Das senkrecht am Stiel in die Höhe gehaltene Blatt ist in der Fläche aufgebogen und fein modelliert, die Blattnerven sind erhaben gebildet. Der Mann wird vor der Innenseite einer Muschel mit eckigen, gleichwertigen Rippen und Kehlen gezeigt, deren Rand in Aufsicht angeschnitten erscheint und von einem aufgeschnittenen Kugelsegment hinterfangen ist. Zugehörig ist das folgende Bogenfeld Nr. 3 Straßenseite (N), EG, das eine ihm zugewandte Frau vor ebensolchem Hintergrund zeigt. Sie hält in ihrer rechten Hand eine Birne und in der Linken ebenfalls ein Zepter mit

[599] So die Traufleisten Nr. 5, 6, 7, (9, 10, 14, 15, 16, 17). Hier anzuschließen ist Nr.(13), die anstelle der S-Schwünge, vielleicht in Anlehnung an das Bogenfeld, Delphine zeigt. Die durch Cuypers entworfenen beiden Traufleisten Nr. (4 neu, 12 neu) orientieren sich an diesen.
[600] Die Traufleisten der zweiten Gruppe finden sich über den tiefer als die anderen liegenden Bogenfelder Nr. (22-24). Bei Nr. (22) und (24) sind die Scheitel der Leisten mit Delphinen bzw. einem geflügelten Engelskopf verziert. Der letztere findet sich auch bei der Traufleiste von Nr. (2), der, wie bei Nr. (22) angedeutet, neben den rechteckigen ‚Punzen' auch punktförmige zeigt. Die bei allen, auch Nr. (2), ausgeprägte Hohlkehle wird auf dem rückwärtigen Giebel durch einen Rundstab ersetzt.
[601] Bei der Traufleiste Nr. (3) werden S-Schwünge einmalmit den offenen und einmalmit den geschlossenen Enden einander zugewandt gezeigt, die unsystematisch durch Delphinköpfe geziert sind. So auch in der äußeren und der durch hohe Rechteckprofile gefassten folgenden Leiste die bei der großen Gruppe zu der die Traufleiste letztlich zugerechnet werden muss, ungegliedert bleibt. Nr. (2) steht den Traufleisten der rückwärtigen Flügel nahe. Die neue Traufleiste von Nr. (8) zeigt eine völlig abweichende Dekoration mit Arabesken.
[602] Der Mittelteil desselben ist weggebrochen, er war wie der Stängel des Blattes à jour gearbeitet.

Lilienblüte. Die Frau trägt einen Rock mit angesetzten Puffärmeln und an den Armen gekrausten Bündchen, sowie ein gefälteltes Hemd mit Stehkragen, unter dem sich die Brüste kugelig abzeichnen. Ihr Haar ist locker unter einer kleinen auf dem Hinterkopf sitzenden Haube gefasst, einzelne Strähnen haben sich gelöst, fallen ihr ins Gesicht und ‚wehen im Wind'. Ihre Stirn ist gerade und hoch, die großen Augen verfügen über ein gebogenes Ober- und gerades Unterlid. Die Wangen sind großflächig, die Lippen voll. Die Nasenspitze ist verloren. Ihr kräftiger Hals zeigt Radialfalten. Diesen zwei Feldern direkt anzuschließen sind zwei Bogenfelder auf den rückwärtigen Flügeln mit einem entgegengesetzt angeordneten Paar, das ein ornamentales Bogenfeld zwischen sich aufnimmt. Ihr Muschelhintergrund ist mit blumenartig wirkenden, rund endenden Rippen versehen, deren Kehlen nur als Linie fassbar sind. Die Frau, Nr. 22 Rückseite (S), 2. OG, Abb. 96, weist mit stämmigem Hals, geradem Profil, großen Wangenflächen und kleinem, prägnanten Kinn, sowie großer Augenhöhle die gleichen Merkmale wie die Büste von Nr. 3 auf. Die Nase ist groß und gerade, wellige Haarsträhnen haben sich aus dem von einem Haarnetz gehaltenen Dutt gelöst, der weiter unten im Nacken befestigt ist als bei der Frau auf der Straßenseite. Sie trägt ein halsfernes Oberteil mit gepufften und geschlitzten Ärmeln. Der ihr zugeordnete Mann, Nr. 24 Rückseite (S), 2. OG der zusätzlich zu seiner Blickrichtung auch mit seiner erhobenen rechten Hand in Richtung der Frau zeigt, ist bärtig und mit einem gewickelten Turban mit Kinnbinde und Nackentuch bekleidet. Auch seine Physiognomie ist dem Mann in Bogenfeld Nr. 2 verwandt. Das lange, hagere Gesicht zeigt vorstehende Wangenknochen und eine große, lange Nase. Die großen tiefliegenden Augen haben ein geschwungenes Oberlid und sind von einer wulstig aufgesetzten, geknickten Augenbraue, die steil an der Nasenwurzel ansetzt, überfangen. Die der Gruppe mit Büsten durch ihre formale Beschaffenheit anzuschließenden Bogenfelder mit Arabesken und Grotesken, die bis auf Nr.13 ebenfalls nur über schmalen Fenstern Platz finden, sind spiegelsymmetrisch um ein zentrales hohen Element aufgebaut und füllen das ganze Feld aus. Das ‚Punzen'-Motiv, das bei allen zur Gruppe gehörenden Bogenfeldern in der Traufleiste anzutreffen war, findet sich hier in den Bändern und Volutenmotiven, so dass eine weitere Verbindung der beiden Untergruppen sichtbar wird. Besonders deutlich wird dies bei dem zusätzlich zwischen den beiden Bogenfeldern Nr. 22 und 24 angebrachten Reliefstein Nr. 23 Rückseite (S), Anbau, 2. OG., Abb. 96. Das Feld zeigt einen zentralen Kelch mit sich nach oben stark verbreiternder Kuppa, die begleitet wird von stilisierten, sich vom Boden aufbiegenden, mit ‚Punzen' verzierten S-Schwüngen, deren Enden über der Schale einander gegenübergestellte Delphinköpfe ausbilden. Das in der Oberfläche stärker als Bogenfeld Nr. 2 oder Nr. 3 der gleichen Hausseite verwitterte Bogenfeld Nr. 5 Straßenseite (N), OG, Abb. 95, zeigt als Spiegelachse einen dünnen Balusterstab, der von einem großen geflügelten Engelskopf bekrönt wird. Dieser zeigt einen runden Kopf mit hohe Stirn, engstehenden Augen, Pausbacken und einer ein- und weitgezogenen Schläfenpartie. Seitlich am Stab lehnen mit den Rücken zwei voneinander abgewandte Delphine von deren Körpern sich an den Ecken verdickte Voluten lösen. Ihre Leiber gehen über in polygonal gebrochene, mit Profilen und Spiegeln gegliederte Füllhörner aus denen ein Dreiblattmotiv entspringt, das wiederum die ‚Kopf' Volute des Delphins und die Flügel-

spitze des Engelskopfes berührt. Auch die Bogenfelder Nr. 9 und 10, beide auf dem östlicher Seitengiebel, OG, sind stark verwittert. Bogenfeld Nr. 9 ist zusätzlich gebrochen und zeigt, ähnlich zu dem aus Nr. 23, einen als Achse fungierenden Kelch mit breiter Kuppa von dem sich auf Bodenniveau zwei Ranken mit ‚Punzen', Blattrosetten und Blattmasken aufbiegen, Bogenfeld Nr. 10 neben einem schmalen Kelch Vogelwesen in Schrittposition mit blattmaskenartigen Köpfen. Auf Feld Nr. 17, auf dem westlicher Seitengiebel, OG, Abb. 96, ist zentral ein Torso mit Flügeln und Blattrock aus dem am Boden zwei sich aufbiegende bandartigen Voluten entspringen dargestellt. Die stärkere von beiden ist mit ‚Punzen' zwischen erhabenen Kanten verziert und an den Enden verdreht.

Das deutlich von den einzigen anderen zweibahnigen Bogenfeldern mit ornamentalem Schmuck, den Neuschöpfungen Cuypers, Nr. 4 und 12, zu trennende Relief Nr. 13 rückwärtiger Giebel, EG, Abb. 95, steht inhaltlich, mit vom Boden einer hochstieligen Blüte entspringenden Voluten mit Delphinköpfen, der ersten Gruppe nah. Doch zeigt es die für die zweite Gruppe charakteristische Bruchkante in der Mitte, einen vergleichbareren Reliefgrund und das Ornament ist entgegen den anderen nicht spiegelbildlich aufgebaut.[603]

Die zweite Gruppe umfasst große Bogenfelder mit zwei einander zugewandten Büsten, jeweils eines Mannes und einer Frau: Nr. 7, 14 und 15. Sie unterscheiden sich formal in der Reliefhöhe und den ungegliederten Hintergründen. Auch zeigen die Bogenfelder eine Naht in der Mitte des Bogenfeldes und haben beschädigte Außenkanten. Die Reliefsteine erscheinen für die sie überfangenden Traufleisten zu klein, der Spalt ist beigeputzt. Neben abweichender Physiognomie sind die Gesichtern teilweise fast dreiviertelansichtig gezeigt, die Figuren tragen eher antikisch anmutende Kleidung und phantastischen Kopfputz. Die Füllung des Bogenfeldes geschieht mittels flatternder Bänder und Troddeln.

So ist auch der Kopfputz des Mannes auf Bogenfeld Nr. 7 Straßenseite, OG, Abb. 95, der halb Helm, halb Hut ist, mit geknoteten fliegenden Bändern ausgestattet. Der Mann hat einen ovalen Kopf, trägt langes strähniges Nackenhaar und einen lockigen Vollbart. Das hagere Gesicht über sehnigem Hals zeigt deutlich die Wangenknochen. Der Mund ist groß und leicht geöffnet, die Nase spitz nach unten zulaufend. Die Augen sind mandelförmig und von fülligen Brauen überfangen.[604] Diesem ist das Profil des Mannes auf dem Bogenfeld Nr. 14 rückwärtiger Giebel, OG, Abb. 96, verwandt, der ein auf der Schulter geknotetes (Mantel-)Tuch trägt. Er ist mit einem reich verzierten Helm mit aufgebogenem Rand und Kinnband ausgestattet. In vielleicht nicht zwingender Kombination der beiden Bogenhälften erscheint gegenüber die Büste einer Frau mit locker im Nacken zusammengenommenem Haar, das in langen Strähnen über ihre rechte Schulter nach vorn weht. Ihr Gesicht und die Kleidung sind stark verwittert, auf dem Kopf trägt sie auf ihrer vom Betrachter abgewandten Kopfhälfte ein Barett mit reichem überfallendem Putz und einer ausladenden Feder. Die Dreiviertelansichtigkeit des Gesichts und auch die antikische Kleidung sind besonders bei Nr. 15 des rückwärtigen Giebel, OG, ausgeprägt.

[603] DE RIJK, Rossem 1992 S.35 und 37 einmal irrtümlich als Schöpfung von Cuypers benannt. WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.32 spricht von einem heute durch Abguss ersetzten Original.

[604] Die rechte Bogenhälfte entstammt der Restaurierung von 1883. DE RIJK, ROSSEM 1992 S.36.

Ein Mann mit kurzen Buckellocken und dichtem Vollbart trägt über nacktem Oberkörper ein auf der Schulter lose geknöpftes Tuch und einen auf dem Hinterkopf geknoteten Blattkranz. Das eckige Gesicht mit bewegter Stirn hat bogig geführte Augenbrauen über mandelförmigen Augen mit deutlicher Lidangabe und eine Falte über der Nasenwurzel. Der Mund ist breit und die Lippen geschlossen. Die Frau hat ein ovaleres Gesicht, die Augen ähneln denen des Gegenübers, die Nase ist weggebrochen. Sie trägt einen verzierten Helm, der an den des Mannes von Nr. 14 erinnert und von dem ein langes Band ausgeht, das bogenförmig bis auf die Brust nach vorn geführt wird.
Dieser Gruppe aufgrund des ungegliederten Hintergrundes und des aufwendigen Kopfputzes anzuschließen, sind die, ohne Pendant gezeigten, untereinander über die Physiognomie verwandten, kleinen Bogenfelder Nr. 6 Straßenseite (N), OG und Nr. 16 westlicher Seitengiebel, OG. Beide Büsten sind durch volle Wangen mit Bäckchenbildung, eine aufgebogene Nase mit fleischigen Nasenflügeln, großen Augen mit gebogenem Oberlid und gewölbter, zurückspringender Stirn charakterisiert. Nr. 6 zeigt einen nach links blickenden, bartlosen Jüngling mit kurzem lockigem Haar[605], Nr.16 wirkt bei gleicher Physiognomie weiblich. Die Figur trägt einen Helm mit reichem Putz und einen dazu merkwürdig anmutenden Umhang und hält ein sich vor dem leeren Hintergrund entrollendes Band. Diesen beiden über den Helmschmuck anzuschließen ist das fast bis zur Unkenntlichkeit verwitterte Feld Nr. 8 östlicher Seitengiebel, EG, Abb. 95.[606]

Konsolen der Erker

Der ersten Gruppe unmittelbar anzuschließen über die Motivwahl mit gleichgestalteten Volutenbändern und geflügelten Engelsköpfen sind die Konsolsteine der heute im oberen Teil rekonstruierten Erker. Sie sind unter der Konsole angebracht, die die dreiviertelrunde Bodenplatte des Erkers stützt.[607] Die zweistufige Konsole, je aus einer steinernen Grundplatte und einem gemauerten Zwischenstück, wird aus einer großen und zwei begleitenden kleineren Zylindern gebildet. Sie setzen gestaffelt an und verfügen so jeweils über einen eigenen Konsolstein, der aus einem großen ins Mauerwerk eingelassenen Haustein herausgearbeitet ist. Während der große bei allen vier Erkern unterschiedliche Ausformungen zeigt, sind alle seitlichen mit einer plastisch gearbeiteten, blütenähnlichen Rosette aus Wülsten verziert.
Die beiden Konsolsteine Nr. 18 Straßenseite NO und Nr. 20 Rückseite SW, Abb. 90ff. (Schema) und Abb.98, zeigen drei dreiviertelrund gearbeitete, vierkantige Voluten mit erhabenen Eckprofilen und ‚Punzverzierungen' auf den drei sichtbaren Seiten. Während ihre unteren Enden von einer Rosette bzw. einem Blattkranz verdeckt sind, werden die sich nach innen aufrollenden Voluten in die Unteransicht verzogen gezeigt. Auf der einmal mit einem Perlband und einmal mit einem punzverzierten Band verzierten Konsolplatte sind zwischen den Voluten dreigeteilte Blätter angeordnet. Der

[605] WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.36 schlägt eine Deutung als Schwarzer vor, entgegen DE RIJK, Rossem 1992 S.42/43.
[606] Es ist nicht zu entscheiden, ob es sich um eine Bosse handelt oder um ein abgewittertes Feld. DE RIJK, ROSSEM 1992 S.36 äußert sogar Bedenken, ob die Bruchstücke des Bogenfeldes überhaupt zusammengehören. Zu bedenken ist, dass hier ein Anbau Platz fand und vielleicht der Bestand bestärkt durch die ebenfalls andersartig dekorierte Traufleiste und das Sgrafitto auf der Oberfläche des Bogenfeldes als nicht original anzusehen ist.
[607] Sie sind aus Mergel gearbeitet und haben einen Durchmesser von 45-50 cm und eine Höhe von 15 - 25 cm. Zu den genauen Messdaten vgl. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.73f.

Konsolstein Nr. 19 Straßenseite NW, Abb. 97, zeigt einen besonders im Gesicht verwitterten, aus einem Ornament erwachsenden Putto, der die Arme angewinkelt nach oben genommen hat und auf gespreizten Finger die mit ‚Punzen' verzierte Deckplatte stützt. Er ist in Hochrelief mit breiten Schultern und modellierter Weichteilangabe mit Brustansatz gezeigt. Der geflügelte Engelskopf von Nr. 21, Rückseite SO hat ein dickbackiges viereckiges Gesicht mit vollem, kurzem Deckhaar. Die Flügel zeigen am Ende eine ausgeprägte, nach oben ausgerichtete Spitze. Der Kopf wird von einem ‚punzierten' Band hinterfangen.

Gewölbekonsolen im östlichen, größeren Saal im Erdgeschoss

KAT. AMSTERDAM, Pleisterafgietsels 1915 S.114 Nr.1361, 1362 a-d, sowie S.6 Nr.286 (Abgussformen). - WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.75-78 m.Abb. - DE RIJK, Rossem 1992 S.27, S.39f., m.Abb. - WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.29, 38, Abb.S.38.
nur Konsolsteine mit Wappen bei: EWERBECK, Renaissance 1884 Bl.14. - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.261, Abb.223. - LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951 S.61. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.67.

Einzig im größeren der beiden Säle im Erdgeschoss finden sich skulptierte Gewölbekonsolen. Ihre Oberfläche zeigt Spuren eines zwischenzeitlichen Überputzes, so dass die Kanten unsauber sind. Die Konsolstein Nr. 25 und 27[608], Abb. 100, zeigen verwandte, aber nicht identische Blattmasken, aus deren Oberseite sich zu den Ecken des dreieckigen Grundes ‚punzierte', plastisch in der Volute nach vorn tretende Bänder mit erhabenen Kantenprofilen entwickeln. Die frontal gezeigten Gesichter sind flächig mit großen mandelförmigen Augen unter bogenförmigen Augenbrauen, die Lider mit Ritzungen begleitet, die Nase gerade mit deutlicher Scheidung von Nasenrücken und kleinen Nasenflügeln, der Mund mit schmalen geschlossenen, aber deutlich formulierten Lippen. Die Blätter teilen sich am Untergesicht so, dass man den Eindruck eines langen Oberlippenbartes und eines kleinen Kinnbartes gemahnt, die Augenbrauen sind aus den beiden, das mittlere nach oben ausgerichtete Blatt rahmenden Blättern gebildet. Das Laub ist lappig mit aufgebogenen, gebuckelten Blattspitzen gebildet. Anzuschließen ist der Konsolstein Nr. 28, der vergleichbare Volutenbänder zeigt, die an ihrer Oberkante zusätzlich mit Blattwerk belegt sind. Der indefinite, zentrale Körper ist schildförmig, gewölbt und mit einer Blattkrone über einem Fußring besetzt. Die beiden in der Raummitte angeordneten Konsolsteine Nr. 26 und 29[609], Abb. 101, sind dreiseitig und zeigen auf ihrer Frontseite das Wappen Van Rossem mit drei nach heraldisch links ausgerichteten Papageien in Seitenansicht in der Anordnung 2 zu 1, das von auf den Seiten des Steins angeordneten geflügelten Blattwesen gehalten wird. Das Wappen ist in der Fläche nach vorn aufgebogen, die Kanten eingeschwungen gespalten und auf der Ober- und Unterkante mit den bei der Konsole Nr.28 bereits gesehenen Blättern besetzt. Die aus Volutenbögen erwachsenden Geflügelten sind in Seitenansicht gezeigt und halten das Wappen mit der vom Betrachter abgewandten Hand an der oberen Ecke, mit der zugewandten Hand mit gespreizten

[608] KAT. AMSTERDAM, Pleisterafgietsels 1915 S.114 Nr.1360 nennt für diese und die folgenden Nr. 28 und 30 eine Größe von 17 - 20 cm x 41,5 - 43 cm. Für die Verteilung vgl. das Schema im Grundriss Abb. 94.
[609] KAT. AMSTERDAM, Pleisterafgietsels 1915 S.114 Nr.1360 nennt eine Größe von 28 cm x 60,5 cm.

Fingern etwa in halber Höhe. Es handelt sich um männliche Figuren in modischer Kleidung, die unten mit einem Blattrock endet aus dem zwei Volutenschwünge hervorgehen.[610]

Der Konsolstein Nr. 30, Abb. 99, neben dem Eingang zeigt einen geflügelten Engelskopf. Er hat einen eckigen Kopf mit vollen Backen, einen kleinen geschlossenen Mund, große mandelförmige Augen, volles kurzes Haar am Oberkopf und ein diademartiges Band mit ‚Punzen', das in Höhe der Ohren zu Schnecken gedreht ist. Die Flügel sind mit geknickter Randdecke und abgewinkelter kleiner Handdecke, sowie einer starken Einbuchtung der vorderen Handschwinge ausgezeichnet.

Kamine und Wandvertäfelung

Im ehemals wohl geteilten großen Saal des Obergeschosses stehen an den Schmalseiten zwei Kamine mit sandsteinernen Pfosten und hölzernem, später zu datierendem Sturz.[611] Der originale Sturz des Kamins mit Pilastern befindet sich heute mit zugehörigen Paneelen einer Wandvertäfelung im Rijksmuseum in Amsterdam. Beide Kamine werden als gleichzeitig und zumeist auch von gleicher Hand wie die bereits besprochenen Bogenfelder und Konsolen genannt, die als unter Maarten van Rossem entstanden gesehen werden.[612] Als einzige verweist De Rijk auf eine Verwandtschaft zu Arbeiten des Arnt van Tricht.[613]

Kamin mit Kandelabersäulen

EWERBECK, Renaissance 1884 Bl.15, Taf.135. - KAT. AMSTERDAM, Pleisterafgietsels 1915 Nr.1366. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.205 (Erw.). - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.263f., Abb.225 - LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951 S.61 (Erw.). - KUNSTREISBOEK 1969 S.266 (Erw.). - WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.78-80 Nr.32. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.68 m.Abb. - DE RIJK, Rossem 1992 S.41, S.118f., Abb.153. - STENVERT, Adelssprache 1999 S.455. - WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.29, 31, Abb.S.39, 42. - PAULUS, Prachtkamine 2008 S.248, S.253-260 (Zuschr. /Abb.)

---

[610] Hinzuweisen ist auf einen auf dem Dachboden des Rathauses gefundener Konsolstein mit geflügelten, nackten Blattwesen, die einander mit den Rücken zugewandt auf den Seitenflächen des dreiseitig gebrochenen Steins Blattmasken halten. Er befindet sich heute im Museum der Stadt, dem Maarten van Rossemhaus, und soll aus dem heute durch einen Neubau ersetzten Rathausbau stammen, der nach dem Stadtbrand 1524 1544 zumindest neu getüncht wurde. Er ähnelt den Konsolen mit Wappen Van Rossems im großen EG-Raum des Maarten van Rossemhauses und dem Bogenfeld der Fassade Nr. 17, doch lässt sich kein Zusammenhang herstellen. MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.189f. – mit Hinweis auf die Verwandtschaft und Datierung 2. V. 16. Jh. WITTEVEEN et al., Pronkstuk 2005 S.83 m.Abb.

[611] Der Sturz des Kamins mit Kandelabersäulen wird durch MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.263 auf die 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert, nach diesem auch WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.78. - DE RIJK, Rossem 1992 S.41/42. LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951 S.61 datiert ihn ins späte 17. Jh. Von einem früheren Sturz ist nichts bekannt. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.80. Der Sturz des Kamins mit Pilastern ist modern und nach dem Ausbau des ursprünglichen Ende des 19. Jahrhunderts geschaffen.
Im Erdgeschoss befinden sich zwei weitere Kaminaufstellungen. Der im großen Raum wird nach der Darstellung der Kanephoren als Adam und Eva Kamin bezeichnete und trägt einzig einen steinernen Sturz, der mit leeren Wappenschilden geschmückt ist. Er wird zwischen 1560 und dem Umbau 1613 datiert. EWERBECK, Renaissance 1884 Bl.17, Taf.137. - KAT. AMSTERDAM, Pleisterafgietsels 1915 S.114 Nr.1367. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.205. - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.261-263, Abb.224. - LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951 S.61, 63. - KUNSTREISBOEK 1969 S.266 (Erw.). - WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.14, S.74f. Nr.25 m.Abb. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.68 m.Abb. - DE RIJK, Rossem 1992 S.40. - KUYPER, Entry 1994 S.193. - WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.29, 41, Abb.S.41.
Im kleinen Saal befindet sich heute ein weiterer, aus Spolien zusammengesetzter Kamin, der nach DE RIJK, Rossem 1992 S.40. - WITTEVEEN/VAN DOORNMALEN, Oudheidkamer 2005 S.69. –nicht zur Ausstattung des Maarten van Rossemhauses gehört.

[612] So EWERBECK, Renaissance 1884 Bl.15. - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.263f. - LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951 S.61. - WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.29. HANDBUCH 2002 S.370f. nennt die Verwendung antikisierender Formen für Bogenfelder, Portal und Kamin (! sic).
Die den Kaminsturz und die Vertäfelungen im Rijksmuseum betrachtenden Werke benennen diese zunächst als südniederländische, dann als nordniederländische Arbeiten. Südniederländisch: KAT. AMSTERDAM, Pleisterafgietsels 1915 S.7. Nordniederländisch: KAT. AMSTERDAM, Meubelen 1952 S.110. - AUST.KAT. AMSTERDAM, Beeldenstorm 1986 Bd.2 S.211.

[613] DE RIJK, Rossem 1992 S.41f., S.118f.

Die Kaminträger, Abb. 102f., sind aus Baumberger Sandstein und haben eine Höhe von ca. 180 cm.[614] Von einer breiteren, an den Kanten abgefarsten Wandvorlage hinterfangen, findet eine Kandelabersäule Platz. Der profilierte Sockel und das Kapitellfunktion einnehmende Gesims über der Wandvorlage verkröpfen sich nach vorn und nehmen eine Halbsäule zwischen sich auf. Der Fries von beiden nimmt auf beiden Ebenen einen gerahmten Spiegel auf. Der auf der Ebene der Wandvorlage ist nur zur Hälfte sichtbar, durch die Verkröpfung überschnitten und ungeschmückt gezeigt. Der unter / über der Säule nimmt eine beabsichtigt dezentriert angeordnete Blüte bzw. eine Blattmaske auf. Über hohem eckigem, spiegelverziertem Postament sind die Kandelabersäulen aus einer dichten Abfolge schmaler und flacher Segmente unter einem die halbe Höhe einnehmenden, konkaven Schaft gebildet. Die Kompartimente bestehen u.a. aus Wirteln mit ‚Punzverzierung', mit Blättern, c-förmigen Voluten oder geflügelten Engelsköpfen besetzten Formen. Der Schaft ist mit einem hohen Blattkranz am Fuß und eckigen nicht die volle Höhe einnehmenden, weit auseinander liegenden Kanneluren gebildet. Das Kapitell setzt sich aus nach innen biegenden Volutenbändern zusammen, die aus einem Blattkranz entspringen und als Vierkant mit erhabenen Kantenprofilen, ‚Punzenverzierung' und zu den Seiten verzogenen Volutenzentren gebildet sind.

Die Konsolen sind in einem Bogen bis an die Vorderkante des Kaminmantels gezogen. Sie sind auf ihrer Unterseite profiliert und mit einem plastischen s-förmigen Ornament besetzt.

Kamin mit Pilastern mit Kaminaufsatz und Paneelen im Rijksmuseum, Amsterdam

KAT. AMSTERDAM, Pleisterafgietsels 1915 S.7 Nr.67, S.114 Nr.1366. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.205. - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.263ff., Abb.226. - VEENSTRA, De Nole 1938 S.130.[615] - LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951 S.61-64 m.Abb. - KUNSTREISBOEK 1969 S.266 (Erw.). - WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.80f. Nr.33 m.Abb. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.68. - DE RIJK, Rossem 1992 S.40f., S.118f., Abb.149. - WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.29, 31, 51, Abb.S.39, mit Holzvertäfelung S.40. - PAULUS, Prachtkamine 2008 S.248, S.253-260 (Zuschr. /Abb.).
zum Kaminaufsatz und/bzw. den Paneelen im Rijksmuseum in Amsterdam[616] [EWERBECK, Renaissance 1884 Bl.24, Taf.144.] - [KAT.AMSTERDAM, Meubelen 1907 Nr.8, 8a und 9.] - [KAT.AMSTERDAM, Meubelen 1913 Nr.10f.] - [HOEFER, Mededeelingen 1928 S.129.] - [LABOUCHERE, Aanteekeningen 1931 S.123.] - [MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.265f.] - LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951 S.61-64 m.Abb. - KAT. AMSTERDAM, Meubelen 1952 S.38, S.110f. Kat.Nr.15f., Abb.21. - AUST.KAT. AMSTERDAM, Beeldenstorm 1986 Bd.1 S.51, 54f., Abb.80-82; Bd.2 S.211f. Nr.90, Abb.90. - DE RIJK, Rossem 1992 S.40f. (Erw.). - AUSST.KAT. KEVELAER u.a., Gelre 2001 Nr.17, Abb.II-17. - WITTEVEEN, Rossemhuis 2005 S.51 (Erw.), Abb.S.40. - PAULUS, Prachtkamine 2008 S.248, S.253-260 (Zuschr. /Abb.).

Der Kamin mit steinernen Pilastern, Abb. 103ff., trägt heute einen modernen Sturz. Der originale, mit Schnitzwerk verzierte und die zugehörige Verkleidung des Kaminmantels sind zusammen mit zwei

[614] Die Konsolen sind auf den Außenseiten mit Zement gefüllt. Es finden sich Spuren von grauer Farbe auf den Säulen. Die rechte Säule hat eine Größe vom Boden bis zur Konsole von 144 cm, die Breite variiert zwischen 22 bis 30 cm, die Tiefe bis 21 cm. Die linke Säule hat eine Größe vom Boden bis unter die Konsole von 142,5 cm, eine Breite von 21,5-31 cm und eine Tiefe bis 18 cm. Die rechte Konsole hat eine Größe von 37 cm x 15 cm x 67 cm, die linke von 37,5 cm x 16 cm x 63,5 cm, die Breite des Kamins zwischen den Konsolen beträgt 206 cm. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.78ff. Nr.32.
[615] VEENSTRA, De Nole 1938 S.130 schreibt den Kamin einer Werkgruppe zu, die er mit De Nole in Zusammenhang sieht, die aber im Rahmen der herangezogenen Vergleiche heute mit Arnt van Tricht zu identifizieren ist, so u.a. dem Epitaph Ros.
[616] [] bezeichnet die Autoren, die fälschlicherweise einen aus Utrecht stammenden Kaminsturz mit Wappenschilden in Medaillons (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. K.O.G.748. Vgl. zu diesem u.a. KAT. AMSTERDAM, Meubelen 1952 Kat.Nr.17 S.111 Abb.22) in die Betrachtung zu den Stücken aus dem Maarten van Rossem-Haus einbezogen und diesen zum Teil mit den Stücken vermischt analysiert haben. Dieser Sachverhalt wird durch LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951 S.61-64 aufgeklärt, der darauf hinweist, dass die damalige gemeinsame Präsentation der Stücke zu einem fehlerhaften Ergebnis führte.

Paneelen einer zugehörigen Wandverkleidung durch Cuypers 1881 an das Rijksmuseum in Amsterdam gelangt.[617]

Der Kaminaufbau hatte eine Größe von 365 cm Höhe, 217 cm Breite und 63 cm Tiefe, sowie eine Sturzhöhe von ca. 190 cm[618], die Paneelen sind 183 cm x 136 cm bzw. 172 cm groß.[619] Die Träger des Kamins sind aus Baumberger Kalksandstein[620], der Sturz, der Aufbau und die Wandverkleidung sind aus Eiche gearbeitet. Die beiden Pfeiler enden oben unvermittelt, der Spiegel und seine Dekoration sind jäh unterbrochen und zeigen, wie auch die Konsolen, Reste von Verputz und einer grünlichen Fassung.

Die Medaillons des Sturzes sind abgesägt, ein Knauf, ehemals unter der mittleren Verkröpfung des Kaminsturzes angebracht, ist abgebrochen.[621] Es sind Reste einer späteren Überfassung sichtbar.

Das Kranzgesims der Wandverkleidung ist erneuert und ein Bogenanfang an der größeren Paneele rechts oben wurde beigearbeitet.[622]

Kaminunterbau

Der Kamin zeigt im Aufbau starke Parallelen zum Gesehenen, nur sind die Säulen hier durch Pilaster mit einer Stabkandelaberverzierung im Spiegel ersetzt. Auch hier wird der hölzerne Kaminsturz mittels bogig nach vorn geführten, auf der Unterseite profilierten und mit einer s-förmigen plastischen Volute besetzten Konsolen gestützt. Die Volute ist mit ‚Punzen' verziert, mit Blattwerk belegt und einer Blüte auf den Volutenschwüngen besetzt. Auf der Innenseite der Konsolen finden sich geflügelte Engelsköpfe.

Die Pilaster, Abb. 105f., zeigen im Spiegel unterschiedliche Stabkandelaber und während der linke der beiden wie die Kandelabersäulen von einer schmalen Wandvorlage hinterfangen wird, wird beim rechten auf diese und die doppelte Rahmung des Spiegelfeldes mittels erhabener Profilleisten verzichtet. Der Aufbau mit Wandvorlage wird in der Verkröpfung des Gesimses auch hier berücksichtigt, nicht jedoch im rechteckigen Sockel. Beide zeigen die gleichen Spiegel, jedoch mit S-Schwüngen bzw. Blattmasken verziert. Sie nehmen ein Perlband auf, das oben so angeordnet ist, dass der Eindruck, dass es sich um das Kapitell des Pilasters handelt, erweckt wird. Während unten die eigentliche Pilasteroberfläche um den Spiegel herumgeführt ist, endet dieser oben unvermittelt einfach unter dem Gesims. Der Stabkandelaber zeichnet sich durch eine starke Untergliederung in Kompartimente aus, der Stab und die begleitende Verzierung sind feingliedrig und mit größeren Freiflächen auf ungegliedertem Grund gezeigt, wobei sich die einzelnen Ornamente untereinander berühren. Der Stab setzt

[617] Inv.Nr. R.B.K. 16702 (Kamin), Inv.Nr. R.B.K. 16703 (Wandverkleidung). Der Sturz wird angebracht über Kopien der Pfeiler - nur der linke der beiden Pfeiler wurde abgegossen und auf beiden Seiten aufgestellt - im Museum präsentiert.
[618] Die Konsolen sind an der Außenseite mit Zement zugeputzt. Der rechte Pilaster hat eine Höhe vom Boden bis unter die Konsole von 146 cm. Die Breite variiert von 20 - 29 cm, die Tiefe ist ca. 14,5 cm. Der linke Pilaster hat eine Höhe vom Boden bis unter die Konsole von 144 cm. Die Breite variiert von 20 - 28,5 cm, die Tiefe beträgt ca. 10,5 cm. Die rechte Konsole ist 48 cm x 16 cm x 54 cm groß, die linke 48 cm x 16,5 cm x 51,5 cm. Die Breite zwischen den Konsolen beträgt 185,5 cm. Angaben nach WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.80f. Nr.33.
[619] Die beiden Riegel haben eine Länge von 175,5 cm, davon sind 72 cm verziert. Die Breite dieser Verzierung ist 14,5 cm. Es existieren fünf originale Abschlüsse: drei von 43 cm, eine von 54 cm und eine von 28 cm. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 F.78 S.52.
[620] WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.81.
[621] Im KAT. AMSTERDAM, Meubelen 1952 S.110 werden unbestimmt einige Teile des Aufbaus als Ergänzungen genannt.
[622] KAT. AMSTERDAM, Meubelen 1952 S.110f. - AUST.KAT. AMSTERDAM, Beeldenstorm 1986 Bd.2 S.211.

jedes Mal erneut an. Beim rechten Pilaster ist er balusterförmig gebildet. Als Dekorelemente finden sich konkav eingezogene, ‚Punzen' verzierte Trommeln, Wirtel mit Blattkranz, schmale Blatt- und c-förmige Voluten, eine standartenähnliche Rüstung und Vogelwesen, sowie am oberen Ende trompetende geflügelte Blattwesen. Beim linken Kandelaber verjüngt sich der Stab jeweils nach oben und ist über einem Postament angeordnet. Der Neuansatz erfolgt über Blattwirteln, die einmal nach oben, einmal nach unten aufgebogen sind und aus denen sich u.a. Voluten mit nach vorn tretenden Volutenzentren, Blattvoluten und Delphine mit der charakteristischen Kopfvolute entwickeln. Der Kandelaber zeigt weiterhin Dreiblätter an dünnen Zweigen, ein Kelchmotiv mit Buckelverzierung und am unteren Ende zwei nackte, stehende Kinder, die mit der einen Hand den zentralen Stab halten und in der anderen einen Zepter. In Dreiviertel der Höhe wird ein Satyr mit blattmaskenartigem Kopf und Hörnern frontal hockend gezeigt, der zwei polygonale Füllhörner mit Spiegelverzierung hält. Am oberen Ende des Pilasters ist die Verzierung noch unmittelbarer als beim rechten mitten in der Ranke durchschnitten.

Kaminaufsatz und Paneelen

Betrachtet man den zugehörigen Kaminsturz und die Paneelen, die sich im Rijksmuseum in Amsterdam befinden, Abb. 104, 107ff., so fällt sogleich die starke Übereinstimmung der Spiegeldekoration mit den steinernen Pilastern ins Auge, die eine gemeinsame Autorschaft bezeugen. Der hölzerne Kaminaufsatz ist für einen hohen, gerade nach oben geführten, aus der Wandfläche vorspringenden Kaminmantel gebildet, wie er heute noch über den verbliebenen Pfeilern im Maarten van Rossem-Haus anzutreffen ist. Das für den Sturz entwickelte System mit sich über den seitlichen Konsolen und mittig verkröpfenden Profilen wird nach dem Zwischenschalten von Pilastern an den Ecken, die sich auch auf den Seitenflächen des Kaminabzugs finden, auch am oberen Abschluss wiederholt.[623] Der Sturz verkröpft sich an den Ecken und in der Mitte. Sein Fries liegt tief zwischen den steil vorspringenden Profilleisten und wirkt durch die ihn unterbrechenden Verkröpfungen wie ein Spiegel. Der Spiegel der Verkröpfungen zeigt die bereits gesehenen Blattmasken. Der Fries ist geschmückt mit einem mittig angeordneten Medaillon begleitet von stehenden Kindern bzw. Blattwesen mit kindlichem Oberkörpern von denen sich zu den Seiten ein dünnliniges Rankenmotiv aus fadenartigen Astbögen mit zur Mitte geöffneten, aneinander ansetzenden (Blatt-)Voluten entwickelt. Die Bögen sind partiell, mit dünnen, langen Blättern besetzt und werden von rispenartigen Früchten an Stängeln begleitet.

Die Spiegel der Pilaster zeigen einen Stabkandelaber ebenfalls mit einem in der Mitte angeordneten Profilbild in Blattmedaillon. Sie sind wie bei denen aus Stein unterschiedlich und die Dekoration ist denen aus Sandstein in Motivwahl und deren Formulierung, mit ähnlichem Verhältnis von Grund und Relief, gleich, doch ist die Abfolge dichter und die Elemente sind stärker verklammert. Auch hier setzt der Stab des Kandelabers stetig nach zwischengeschalteten Segmenten erneut an. Als Formen sind Kelchmotiv, Tabula ansata, Blattkranz, birnenförmige Früchte an langen Stielen, hängende Troddeln

[623] Die so gerahmte Freifläche auf dem Abzug wird heute durch ein nicht zugehöriges Gemälde eingenommen.

mit nussartigen Segmenten, stehende und hängende Rispen an langen Stielen, sowie Delphinköpfen und vogelartige Wesen zu nennen. Das Punzenmotiv ist anzutreffen, tritt jedoch in den Hintergrund. Die Pilaster der Vorderseite verfügen am oberen Ende über kapitellähnliche wirkende, plastisch aus der Rahmung des Spiegels vortretende S-Schwünge, die unter der Verkröpfung des Gesimses angebracht sind. Die unteren Voluten sind dabei sehr klein und nahe beieinanderliegend, die sich in Breite und Tiefe verbreiternden oberen öffnen sich zueinander und nehmen einen floralen Körper zwischen sich auf.

Die unterschiedlich breiten Paneelen der Wandvertäfelung, Abb. 108, sind nur auf den Pfosten und Riegeln der oberen Hälfte mit verzierten Spiegeln geschmückt. Die Gestaltung dieser schließt sich eng an den Kaminaufsatz an und zeigt Stabkandelaber in den senkrechten und Ranken mit mittig angeordneten Elementen, wie Vasen etc. auf den waagerechten Feldern.[624]

Fazit

Die Stürze und Traufgesimse der Fenster sind mit den Konsolsteinen der Erker und des Gewölbes im großen Saal des Erdgeschosses eng verwandt. Sie zeigen Variationen eines gemeinsamen Formenvokabulars, wie beispielsweise das Hinterfangen der geflügelten Engelsköpfe mit einem ‚punzierten' Band oder das Entspringen eines Körpers aus einer Volute mit blattartigem Grund.[625] Die ornamentalen Bogenfelder der ersten Gruppe sind diesen anzuschließen und durch die Übereinstimmung als bauzeitlich, unter Van Rossem anzusetzen. Die durch Bildung des Hintergrundes und Verwendung des ‚Punzenmotives' diesen anzuschließenden Bogenfelder mit Figuren bestätigen diese Zuordnung durch die modische Bekleidung, wie geschlitzte Puffärmel, Haarnetze und dem früh zu datierenden Turban. Gerade durch die modischen Details, aber auch durch Haltung, Verhältnis zum Reliefgrund und Physiognomie ist eine kleinere Anzahl von Bogenfeldern von diesen zu scheiden. Sie zeigen Figurenbüsten mit antikisch wirkender Kleidung und aufwendigem Kopfschmuck, der zur Belebung des ungegliederten Hintergrundes eingesetzt wird. Zieht man neben der Möglichkeit der Beschäftigung eines zweiten Künstlers eine unterschiedliche Entstehungszeit in Betracht, stellt sich die Frage nach ihrem Einbringung in die Fassade. Die Traufleisten haben sich einheitlich präsentiert, die Bogenfelder sind jedoch zu klein für die sie überfangenden Profilleisten und weisen starke Beschädigungen auf. Daher scheint das Einbringen in bereits vorhandenen ‚leeren' Feldern möglich. So findet sich auch bei Bogenfeld Nr. 11 kein Schmuckfeld (mehr?) unter der vorhandenen Traufleiste. Beispiele hierfür können die noch zahlreich überbrachten Häuser der Stadt im ‚Dordrechter Stil' bzw.

[624] Beachtenswert erscheint die Tatsache, dass die Vertäfelung so hoch ist wie die Sturzunterkante des Kamins im Maarten van Rossemhaus. Eine direkt benachbarte Anordnung neben diesem ist bedingt durch die Sohlbankhöhe der Fenster nur auf der rechten Seite des Kamins, auf der treppenabgewandten Seite möglich, da das Fenster (mit dem Bogenfeld Nr. 16) hier nur halb so hoch ist wie das auf der anderen Seite und die anderen der Bauphase.
Aus einem Briefwechsel zwischen Cuypers und Jesse, veröffentlicht im Bouwkundige Weekblad 23, 1903 blz.579, geht jedoch eine Anbringung, zumindest dieser Platten, bei der Treppe hervor - so LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951 S.62 - für die auch der beigearbeitete Bogenansatz spricht. Nur auf dieser Wand befindet sich nämlich neben dem Ausgang zur Treppe noch ein Zugang zum Raum im Anbau, während auf der Wand rechts des Fensters und des Kamins keine Türen vorhanden sind.

[625] vgl. Bogenfeld Nr. 5, Konsolstein Nr. 21 und im Innenraum Nr. 30, sowie Bogenfeld Nr. 17 und Konsolstein Nr. 19 und im Innenraum Nr. 26 und 29.

vom ‚südniederländischen Typ' bieten, die nach dem großen Stadtbrand 1524 entstanden sind.[626] Bei diesen, meist zur Straße gewandten, schmalen Treppengiebeln werden die Fenster von konsolengestützten, einfach profilierten Traufleisten überfangen, doch sind die Bogenfelder gemauert oder mit in Mustern versetzten Backsteinen geschmückt. Wenige der Fassaden nehmen Hausteinarbeiten auf.[627] Eine dieser Fassaden, Boschstraat 51, Abb. 109, zeigt der zweiten Gruppe des Maarten van Rossemhauses nah verwandte Bogenfelder.[628] Im zweiten Obergeschoss der strukturell stark gestörten Fassade sind über neuzeitlichen Fenstern zwei Reliefsteine angebracht: ein nach rechts blickender Mann, der ein auf der Schulter geknöpftes, antikisches Gewand und einen offenen, verzierten Helm trägt und eine dem Mann zugewandte Frau mit aufwendigem, phantastischem Kopfputz mit hängenden Troddeln. Modische Details, die Gestaltung mit Bändern und Troddeln, wie auch die Physiognomie lassen starke Übereinkunft mit denen in der Nonnenstraat erkennen. So ist die Darstellung des Mannes eng an die der Bogenfelder Nr. 14 und besonders Nr. 15, Abb. 96f., anzuschließen, die der Frau mit der schrägen Haltung des langen Halses mit den ebenfalls nur einfigurigen Bogenfeldern Nr. 6 und 16, Abb. 95f. Es stellt sich daher die Frage, ob die Bogenfelder hier nicht ebenfalls als Spolien hier angebracht sind und aus dem gleichen Zusammenhang stammen wie der beschädigte Bestand am Maarten van Rossemhaus. Die Verwendung von Spolien an Hausfassaden ist in Zaltbommel noch ein weiteres Mal überliefert. Die Fassade des Hauses Waterstraat 26 beinhaltet Bauskulptur, deren Ursprung bekannt und durch eine Zeichnung dokumentiert ist, Abb. 94. Die Werkstücke stammen vom Haus des Johann van Rossem, Bruder des Maarten, das heute bis auf einen kleinen Teil verloren ist. Möglicherweise stammen auch die Hausteinfelder der zweiten Gruppe vom Maarten von Rossemhaus und die diesen nahe verwandten Bogenfelder in der Boschstraat aus dem großen Baukomplex, der über zahlreiche von Traufleisten überfangene Bogenfelder verfügte.[629]
Die Kamine des Obergeschosses lassen sich ohne Umschweife durch die Wahl und der Kombination des Ornamentvokabulars, wie beispielsweise den ‚punzverzierten' Volutenbändern, geflügelten Engelsköpfen etc., der Bauskulptur der ersten Gruppe zuordnen, was sich auch durch eine übereinstimmende Formulierung untermauern lässt. So finden wir beispielsweise die gleiche Ausbildung der Füllhörner oder der Delphinköpfe beim Kamin mit Pilastern und dem Bogenfeld Nr. 5, die Blattwesen desselben sind mit denen der Wappenkonsolen Nr. 26 und 29 zu vergleichen, bei denen sich auch der Blattbelag der bei beiden Kaminen auftretenden S-Schwüngen auf den Konsolen findet; der Besatz des Volutenzentrums mit einer Blume findet sich am Bogenfeld Nr. 17. Die Gestaltung der vierkantigen Voluten des Kandelabersäulenkapitells findet fast exakt bei den Konsolen der Erker Nr. 18 und 20 Entsprechung. Die Zugehörigkeit der Kamine wiederum erlaubt es, die beiden monumentalen

[626] VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.210f. - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.269-271.
[627] Mit Hausteinwerken verzierte Giebel finden sich in der Gasthuisstraat Nr. 4 (C26) oder Markt 3 (D46), vgl. VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.211 und S.213. - VERMEULEN, Handboek 1931 Bd.2 S.103, Abb.449.
[628] Als von gleicher Hand wie die Bogenfelder am Maarten van Rossem Haus EWERBECK, Renaissance 1884 Blatt 20/21, zu Taf.140, Taf.141 fig.5,6. - als verwandt oder im selben Stil: VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.211. - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.269, Abb.232f.
Im Stockwerk darunter sind zwei Säulen über Konsolen mit arabeskenverziertem Säulenschäften und in halber Höhe ansetzenden Kanneluren angebracht.
[629] vgl. dazu unter dem Kapitel zum Haus des Johann van Rossem.

Säulenschäfte neben dem Eingang zuzuordnen. So sind als Gemeinsamkeiten der anschwellende Säulenschaft mit Blattkranz, die nicht die gesamte Höhe einnehmende, weit auseinanderliegende, rechteckige, aber hier gefüllte Kannelur oder das Klötzchenmotiv am oberen Rand des Sockels zu nennen. Für die Säulen des Eingangs mit gegenläufig über Zwischenstücken zusammengesetzten Balustern ist auf die Lösung im Hanselaerer Seitenretabel hinzuweisen, Abb. 58. Anklänge hiervon finden sich aber auch noch in der Rahmung der Epitaphien Born, Hezeler und Steenhoff, Abb. 127, Abb. 129 und 135.

Die Zuschreibung Arnt van Tricht, die De Rijk über den Zusammenhang des Gebäudes mit der Bautengruppe um Maarten van Rossem vorschlägt, ist durch Quellen nicht belegbar. Der stilistische Vergleich lässt die Möglichkeit einer Zuschreibung zu, doch sind im Œuvre Van Trichts zu diesem frühen Zeitpunkt keine weiteren Arbeiten in Stein zum Vergleich verfügbar. Die frühesten Epitaphien und die Arbeiten am Teufelshaus stammen erst aus den 40er Jahren. Die Holzarbeiten des Zeitraums bieten in den Gefachbaldachinen des Seitenretabels in Hanselaer und im Dreifaltigkeitsretabel in Kalkar auch Werkstücke in Relieftechnik zum Vergleich. Zudem stehen hier ornamentale Werkstücke für eine Gegenüberstellung zur Verfügung. Zum Motivvergleich liegen geflügelte Köpfe und Delphine mit aufgebogener Schnauze oder Blattwesen, aus deren Unterleib sich Volutenbänder entwickeln, vor, Abb. 3ff., 13ff., 258. Seitlich eines Stabes aufgestellte nackte Kinderfiguren sind ein im Œuvre des Künstlers häufig anzutreffendes Motiv, so beispielsweise hier wie auch am Kamin in Haus Boetzelaer, Abb. 225. Auch verwandt ist die Dimensionierung der Segmente der Kandelabersäule des Kamins. So finden sich neben der ähnlichen Proportionierung der Kompartimente auch eine verwandte Bestückung mit ‚punzenverzierten' C-Schwüngen und Wirteln oder mit Blattwerk oder Engelsköpfen besetzten Körpern. Die Bildung des Säulenschaftes ist dem des Epitaphs Born, gest. 1544, Abb. 127, in Xanten verwandt.

Andere Ornamente, die nicht am Dreifaltigkeitsretabel zu finden sind, lassen sich bei anderen Arbeiten nachweisen wie Blattmasken, die in ‚Physiognomie' und Blattbildung beispielsweise am Johannesretabel, dem Kamin in Boetzelaer oder am Teufelshaus in Arnheim, Abb. 26, 184 und 225ff., verwendet werden. Der hockende, frontal gezeigte Satyr des Pilasterkamins findet sich auf den Verkröpfungen des Epitaphs Backer findet, Abb. 105 und 284. Das Belegen von Kanten mit Blattranken ist bei den Epitaphien Born und Steenhoff in Xanten aus der Mitte der 40er Jahre anzutreffen, Abb. 127 und 137. Die Muschelhintergründe der Bogenfeldern Nr. 2 und 3 sind vergleichbar beim Epitaph Hezeler ebenda, Abb. 129, anzutreffen. Selten verwandt sind die rispenartigen Früchte des Kaminaufbaus in Amsterdam, die sich jedoch im Gebälk des Epitaphs Ros, ebenda, und vereinzelt am Johannesretabel in den Baldachinen wiederfinden, Abb. 263 und 20. Auch die Wahl der Blattmotive lässt sich an vielen Arbeiten wiederfinden wie auch die Komposition mithilfe spiegelgleicher Kandelaber, die am frühesten in den seitlichen Gefachwänden des Dreifaltigkeitsretabels belegt sind, Abb. 6f. Die Kapitellbildung des Kaminaufsatzes in Amsterdam mit den plastischen, am Ende gefassten und oben sich auseinander biegenden Voluten ist fast wörtlich an den Gefach trennenden

Pfeilern des Johannesretabels in Kalkar zu finden und auch die Gestaltung des Kapitellkörpers mittels eines mit melonenartigen Rippen bzw. eines verzogenen ‚Perlbandes' lässt sich hier, jedoch an der Basis des Pfeilers wiederfinden, Abb. 22f.

Für eine Zuschreibung an die Werkstatt Van Trichts sprechen neben dem Auftreten der Einzelmotive ihre kombinierte Verwendung und ihre Formulierung. Neben der Ornamentik lassen auch die figürlichen Darstellungen einen Vergleich zu, so bieten sich für den Mann in Bogenfeld Nr. 24 starke Parallelen im Profil des Christopherus in Kranenburg, der zudem motivische Übereinstimmungen im Turban mit Binde bietet, Abb. 85. Die Profilansicht der Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels, Abb. 5, bietet mit der hohen geraden, aber am Umbruch zur Kopfoberseite gebogenen Stirn, dem geraden Vordergesicht und dem kleinen prägnanten Kinn, sowie in der Augenangabe mit eingezogener Schläfe eine Vergleichsmöglichkeit zur Frau auf den Bogenfeldern Nr. 3 und 22. Die Figuren an den Konsolen Nr. 26 und 29 sind in Haltung und Gewandung zu vergleichen mit den heute verlorenen Figürchen über den die Gefache trennenden Pfosten des Dreifaltigkeitsretabels, Abb. 2.

Der schlechte Erhaltungszustand, besonders der Oberfläche der Bogenfelder, erschwert eine Beurteilung. Werkstücke der Außenfassade sind dennoch über die Zuschreibung der Kamine in der Werkstatt Van Trichts ausgeführt worden.

Die Zuschreibung der Hausteinarbeiten an Van Tricht ist unter Berücksichtigung des Erhaltungszustands über den stilistischen Vergleich möglich. Eine Datierung der Skulptur in die Bauzeit nach 1535 ist in Abhängigkeit zum Dreifaltigkeitsretabel, das wahrscheinlich zuvor entstanden sein dürfte, sehr wahrscheinlich.

XII.15. Kalkar, St. Nicolai, Johannesretabel

Das Johannesretabel war ursprünglich im Osten des südlichen Seitenchors auf dem Johannesaltar aufgestellt, Abb. 17.[630] Es wurde 1818 bei der großen Umstrukturierung und dem Verkauf zahlreicher

[630] HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.171. Der südliche Seitenchor, der sog. ‚onser lieuer vrouwen koer' oder ‚choir', wurde 1493 als Verlängerung des Südseitenschiffs erbaut. Die Bruderschaft Unsrer Lieben Frau unterhielt hier einen Altar mit dem Gnadenbild der freudvollen Maria, der Muttergottes mit Kind, das bei den jährlichen Prozessionen mitgeführt wurde, der zuvor an der Ostwand des Seitenschiffs Platz gefunden hatte. Das Retabel wurde bei seiner Versetzung restauriert und der Altar am 23. Mai 1493 der hl. Jungfrau Maria, dem Johannes Evangelist und dem hl. Johannes dem Täufer sowie dem hl. Clemens geweiht. 1507 stiftete Johann Koppertz eine Messe im Namen Beatae Virginis Annuntiatio auf dem Johannesaltar im Liebfrauenchor, der seit 1441 ohne Offiziant war. Koppertz scheint seine Stiftung um die eines Altars erweitert zu haben, wird ein solcher durch den Weihbischof 1513-1514 geweiht. 1518 erfolgt die Stiftung einer Vikarie, nun bereits auf dem Johanneschor. Der Chor wurde mit Fenstern ausgestattet, die bereits 1520-21 wieder in Stand gesetzt werden mussten. ROMMÉ, Douwerman 1997 S.36-42, sowie S.272, S.274f.
Nun wird angenommen, dass mit der Stiftung Koppertz, von 1507/08, das Marienretabel von Ludwig Jupan von Marburg zu identifizieren ist, Abb. 336. Dieses wird datiert nach der Stiftung und einer Quelle, die den Bildschnitzer in den Kirchenrechnungen in Zusammenhang mit einem Trinkgeld für eine ‚taeffel' nennt. GORISSEN, Jupan 1969. - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.16. Es wäre damit im Chorhaupt des Johanneschores auf dem dem Johannes geweihten Altar aufgestellt gewesen und ein Bezug zur Dedikation wäre über die Szenen aus dem Leben des Ev. Johannes in der Predella gegeben.
WOLFF, Calcar 1893 S.82-84, berichtet, ohne nähere Spezifizierung, dass der Liebfrauenaltar, den auch er 1507 datiert sieht, später an die Südseite des Johanneschores versetzt wurde und dort bis zum Abbruch der Mensa 1818 und die Versetzung des Retabels auf den Jakobusaltar stand. Mit dem Zeitpunkt der Umplatzierung muss bereits die Aufstellung des Johannesretabels Arnt van Trichts identifiziert werden, nimmt man dessen Aufstellung im Osten des Johanneschores an.
Diese Aussage steht der Mitteilung von WOLFF, Calcar 1893 S.65, mit Wiedergabe des Wortlauts eines Antiphonars entgegen, das bereits bei der Weihe 1450 von einem Johanneschor und einer Altarkonsekration zu Ehren des hl. Paulus berichtet. Auch die Angabe bei GORISSEN, Städteatlas 1963 S.53, dass die Vikarie auf dem Johannesaltar seit 1447 durch einen Fratherren aus Wesel bestellt wurde, geht in diese Richtung. Das Haus dieses Augustinereremiten befand sich

Kunstgüter auf den Katharinenaltar an der Nordseitenschiffwand verbracht. An seiner Statt trat allerdings erst 1898 - 1899 das zuvor im niedrigen ‚Nordseitenchor' beheimatete Sieben - Schmerzen-Retabel, das noch heute im südlichen Seitenchor steht.[631] Bei der Umplatzierung des Johannesretabels wurde das Marienbild des mittleren Gefaches entfernt und durch die Figur des hl. Severus aus dem abgeräumten Katharinenretabel ersetzt.[632] Das Retabel wurde mit anderen 1901/02 durch Ferdinand Langenberg in Goch in dessen Werkstatt überarbeitet und ergänzt.[633] 1964/68 wurde das Retabel nochmals um ein Joch nach Westen auf die Mensa des Stephansaltars verschoben[634] und steht nach der Renovierung der Kirche an einem Pfeiler im Langhaus als Pendant zum Dreifaltigkeitsretabel.

Forschungslage, Forschungsüberblick

Das Johannesretabel fand in der Literatur schon früh Beachtung, meinte man doch in der Stifterinschrift des Jan Boegel auf dem Sockel der Figur Johannes des Täufers, Abb. 22, die Signatur eines Künstlers entdeckt zu haben. Nach Publikation der Quellen traten die Namen Meister Rutger und des Arnt van Tricht in die Diskussion, die jedoch beide nur mit dem Retabelkasten und der Marienkrönung in Verbindung gebracht wurden. Beissel sah erstmals Jan Boegel als Stifter und richtete sein Augenmerk verstärkt auf Van Tricht. Kamphausen sah 1931 in der Figur des Johannes des Täufers und der Krönung Mariens jedoch noch Arbeiten des Jan Boegel, bis mit Witte und Appel Van Tricht als alleiniger Schöpfer des ornamentalen, wie skulpturalen Schnitzwerks angesehen wurde. Doch brachte Appel die Vermutung auf, der Täufer könnte erst nach den anderen Teilen des Retabels in den 1550er Jahren geschaffen worden sein, zeige er doch andere Formen. Hilger und in Folge Gorissen folgen dem Zweifel, sehen die beiden Johannes-Figuren jedoch aus einem älteren Retabel stammend und kehren damit zu der Vermutung zurück, Van Tricht habe nur die ornamentalen Arbeiten bzw. die Marienkrönung am Retabel geschnitzt. Erst De Werd kehrt nach Meurer zur stilistischen Zuschreibung der Figuren an Van Tricht zurück und ist der erste, der sich mit dem Schnitzwerk auseinandersetzt. Diese Einschätzung bleibt bis heute bestehen und ist zu bekräftigen.

Appel identifizierte Anfang der 1930er Jahre die verloren geglaubte Maria mit Kind des mittleren Gefachs mit einer Figur im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, die im Zweiten Weltkrieg verbrannte, Abb. 31.[635]

---

gegenüber dem großen Armenhof in der Papenstraße unweit des Hauses von Van Tricht. 1573 verlässt der letzte Inhaber der Vikarie Kalkar und 1574 wird die Pfründe der Pfarrei inkorporiert.
Diese Information wird durch WOLFF, Geschichte 1893 S.149 bestätigt, der berichtet, dass 1573/74 die Johannes - Vikarie in das Pastorat inkorporiert, doch 1575 zwei Messen vom hl. Kreuz -Altar auf den St. Johannesaltar übertragen wurden. Liber Pastoris 76 und 87. Ein Bittschreiben des Vikars Joh. Haeffken an den Senat vom 3. Juni 1567, man möge ihm die Johannes Vikarie noch ein Jahr lassen, bezeugt, dass bereits zuvor Bestrebung in die Richtungen gingen.

[631] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.63. Zwischenzeitlich war auf dem Johannesaltar scheinbar das Retabel des Annen Altars aufgestellt, dessen Mensa wiederum 1818 abgebrochen wurde. WOLFF, Geschichte 1893 S.85.

[632] WOLFF, Geschichte 1893 S.80. Der neue Aufstellungsort auf Aquarellen von Johannes Bosboom 1850 dokumentiert, vgl. HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 Abb.S.360f. Auch die historische Ansicht zeigt das Retabel auf dem Katharinenaltar, vgl. hier Abb. 18.

[633] Inwieweit sich diese Maßnahmen auf das Retabel beziehen, ist nicht zu entscheiden. Es wurden bei der Restaurierung durch Langenberg allgemein an den Retabeln neue Rahmen und Füllungen angefertigt und sämtliche Figuren wurden gereinigt und ergänzt Die Maßnahmen kosteten für das Johannesretabel 425 Mark. CLEMEN, Kalkar 1902 S.37 bzw. CLEMEN, Bericht 1903 S.279.

[634] TANABE, Schnitzaltar 1994 S.184. Derselbe abweichend S.214 1902.

[635] APPEL, Skulptur 1934/1983 F.25 S.24. – Ders., Van Tricht 1935/36 S.12f.

Die Predella, die bisher nicht dem Werk Van Trichts zugesprochen wurde, soll als Letztes betrachtet werden.

Literaturübersicht

AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1860 S.1ff. m.Abb. (Joh.d.T. Zuschr. Boegel). - WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.24f., 34 (Figuren Zuschr. Boegel / Schrein u. Krönung im Auszug Meister Rutger 1541 / 1543-44 Van Tricht Fertigstellung des Schreins). - SCHEIBLER, Maler 1883 S.62-64 (Figuren Zuschr. Boegel / 1541-43). - BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.49, 115 (Van Tricht / 1541 / Boegel als Stifter). - KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.492f. - WOLFF, Geschichte 1893 S.31, 80f., 85, 104, 137, 149 (Schrein u. Krönung im Auszug Zuschr. Meister Rutger 1541 / durch Van Tricht vollendet / Boegel als Stifter). - SCHRADER, Kunstschätze 1895 S.91f. (Boegel Stifter / um 1540). - SCHOLTEN, Cleve 1897 S.26 (bd. Johannes-Figuren Zuschr. Boegel / 1540 / Erw.). - CLEMEN, Kalkar 1902 S.37 bzw. CLEMEN, Bericht 1903 S.279. -AUSST.KAT. DÜSSELDORF, Ausstellung 1902 S.42 (Kalkar / um 1540). - CLEMEN, Kunst 1903 S.14 m.Abb.- BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.366-370 (Van Tricht 1543 / Quelle). - THIEME/BECKER 9, 1913 S.522 (Van Tricht). - HANDBUCH 1914 S.65 (Van Tricht / 1543). - LÜBKE / HAUPT, Geschichte 1914 S.492 (Van Tricht / um 1540). - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.386, 407f., 475, 502f., 553 m.Abb. (Van Tricht / um 1540). - BRAUN, Altar 1924 S.372f. (1541). - KLAPHECK, Kunstreise 1927 S.224 (um 1540). - KLAPHECK, Kalkar 1930 S.120-122 (Van Tricht / 1543). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.72 - 76 m.Abb. (Schrein mit Ornamentik Zuschr. Meister Rutger 1541 / Van Tricht für Joh. Ev. 1543f. / Joh. d. T. und Marienkrönung Zuschr. Boegel vor 1543). - WITTE, Kunst I, 1932 S.229; IV, 1932 Taf.333 (Gesamt Van Tricht / um 1540); V, 1932 S.42. - APPEL, Skulptur 1934/1983 S.24f. (Van Tricht / 1541). - APPEL, Van Tricht 1935/36 S.12f. (Van Tricht / 1543 / Joh.d.T. 1550er Jahre). - HETSCH, Altarwerke 1937 S.64, 68 (Van Tricht / 1543 / Erw.). - THIEME/BECKER 33, 1939 S.397 (Van Tricht / 1543f.). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.94, 98 (Van Tricht). - HILGER, Kleve 2, 1964 S.22 m.Abb. (Boegel Stifter / Johannes-Figuren von einem älteren Retabel / 1543f. Ornamente Van Tricht). - DITTGEN, Kunst 1965 S.73 (Van Tricht / 1541-43 / Erw.). - SCHMIDT, Wechselwirkungen 1965 S.94f. (Van Tricht / Johannes Ev.). - GORISSEN, Lucasfigur 1966 (Van Tricht / Johannesfiguren Zuschr. zweifelhaft). - DEHIO, Rheinland 1967 S.264 (Kasten 1540 / Ornamentik Van Tricht 1543/44 / Skulpturenschmuck von einem bislang noch nicht identifiziertem Renaissancekünstler). - GORISSEN, Jupan 1969 S.68 (zum alten Johannesaltar). - GORISSEN, Christ 1969 S.61 (Kasten 1541/42 / Ornamentik und Marienkrönung Van Tricht 1543/44 / Skulpturenschmuck aus dem älteren Johannesretabel nicht von einem Kalkarer Meister). - MEURER, Douvermann 1970 S.284f. (Van Tricht gesamt / Boegel Stifter). - AUSST.KAT. KÖLN, Herbst 1970 S.101 (Van Tricht / um 1543). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.65f., 76f. m.Abb. (Retabelkasten Rutger 1541, Van Tricht). - HILGER, Restaurierung 1974 S.133f. (Van Tricht / 1543). - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.166-172, 243 m.Abb. (Kasten Rutger / Van Tricht / 1541-43). - SCHIRMER, Plastik 1991 S. 44 (Van Tricht / Erw.) - DE RIJK, Rossem 1992 S.108 m.Abb. (Van Tricht / Erw.). - DE WERD, Handtuchhalter 1992/93 S.45 (Van Tricht). - TANABE, Schnitzaltar 1994 S.213f. m.Abb. (Van Tricht / 1541/43). - ROMMÉ, Typologie 1994 S.229 m.Abb. - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.31 m.Abb. (Van Tricht, um 1543). - ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.104 m.Abb. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.36-48, 92, 133, 184, 269 (Van Tricht / um 1543). - WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.120f., 342 (Van Tricht / 1541/43). - WAGNER, Christopherusstatuen 1999 S.187 (Van Tricht / 1543). - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.12f. (Van Tricht / 1541-43).

Quellen

In den Rechnungsbüchern der Liebfrauenbruderschaft finden sich unter den Jahren 1541 und 1543 folgende Nachrichten über die Errichtung des Johannesretabels:

1541

>Item Hermen slatemeker gemaeckt die gehenge aen die nye cast up Sente Johansaltair mytten negelen, dairtoe on gegeuen 2 guld. 8 alb. Item noch Hermen eyn ancker gemaeckt inder mueren und up den back und woegh vyfftich pont, yder ≤ 1 alb. fac.1 guld. 24 alb.<

>Idem aen Sent Johanscast die garden rooden, 2 clammeren inder mueren, und 1 slaet aenden back, ts. gegeuen 9 alb.<

>Item Hysman ind syn houlper geholpen, doe men den back versat, gegeuen 3 alb. 3 hll.<

>Item meister Arnt die beeldesnyder uytter Sent Johans back upgenoemen und wederumme ingesatt, den gegeuen 10 alb.<

>Item als meister Rutger den back aen verdynght wass voir 15 phs. Gulden, den gulden ad 25 brab. stuur, dairvan Jonffer Ingen Ham betaelt 26 gulden coirent und ick betaelt 3 daelres 7 gulden coirent ind 1 ort, den knechten tott drinckgelt 6 alb. fac. 8 guld. 3 alb.<

1543

>Item soe meyster Aernt den back verdincht was up synte Johans altair om betaelt 6 daeler 1 rider, fac. ts. 10 gl. 20 alb.<

>Item als vedingh myt meyster Arnt vursr. gehalden wass yn Geyenhuys verdain 1 daeler fac. 1 gl. 19 alb.<[636]

Quellendiskussion

Die aus der Quelleninterpretation von Wolff[637] resultierende und immer wieder zitierte Deutung von Meister Rutger als dem Verfertiger des Retabelschreins[638] hat davon abgelenkt, dass in den Quellen bereits vor dem Vertragsabschluss mit Rutger der Retabelkasten fertiggestellt und an seinem Bestimmungsort aufgestellt worden ist und Arnt van Tricht bereits für kleinere Arbeiten im Zusammenhang mit diesem bezahlt wird. Zudem wird für Meister Rutger weder eine Berufsbezeichnung noch eine Spezifikation der Auftragsleistung genannt. Dies lässt Zweifel an der Zuschreibung des Retabelkastens an Meister Rutger 1541 und auch an der Verfertigung des Kastens durch Arnt van Tricht 1543 aufkommen.

Die Arbeiten Van Trichts am Retabel 1543 müssen daher ohne nähere Spezifizierung bleiben. Auf die Problematik ist nach der Beschäftigung mit dem Retabel selbst zurückzukommen.

Schreinarchitektur

Der Schrein und die Konzeption der Gefache entsprechen in weiten Teilen dem des Dreifaltigkeitsretabels. Daher soll auf die Konstruktion nur bei Abweichungen eingegangen werden und sich auf die Betrachtung der veränderten Ornamentik beschränkt werden.

Zustand, Maße etc.

Der Retabelkasten und das Schnitzwerk sind aus Eiche gearbeitet. Die Schreinarchitektur weist keine Fassung auf.[639] Das Retabel hat eine Höhe von 362 cm und eine Breite von 203 cm.[640]

Die Statuetten der Hohlkehle, drei auf jeder Seite und vier über den Stützen, sind verloren. Die vorderen, filigran gearbeiteten Gefachbaldachine sind auf den Fotografien unterschiedlich gut erhalten und es scheinen einzelne Bruchstücke teilweise wieder befestigt und dann wieder abgenommen worden zu sein. Der linke Baldachin über Johannes dem Täufer ist am stärksten betroffen. Hilger nennt die Rückwand der Mittelnische als ergänzt.[641]

---

[636] Die Rechnungen der Liebfrauenbruderschaft befinden sich unter den Kirchenrechnungen im Stadtarchiv, Kalkar, bzw. im Archiv der Pfarrkirche St. Nicolai im Bistumsarchiv in Münster. Quellen zitiert nach WITTE, Kunst 1932 V, S.42.

[637] WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.25 und ders., Geschichte 1893 S. 137. Er benennt Meister Rutger als Kistenmacher, ohne die Quelle zu zitieren.

[638] LÜTGHEN, Plastik 1917 F.192 S.502/ F.192 S.503. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.72. – DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.76. De Werd sieht den Kasten von Kistenmacher Meister Rutger 1541 gearbeitet, in der Mauer verankert und die Arbeiten Van Trichts 1543 als einzig mit der ornamentalen Untereinteilung des bereits vollendeten Kastens für erklärbar.

[639] So u.a. auch HILGER, Kleve 2, 1964 S.22. - DEHIO, Rheinland 1967 S.264. - DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.40 S.89. - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.234. - TANABE, Schnitzaltar 1994 S.213. - ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.104. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.92. - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.12f.

[640] HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.235.

[641] Ders., Kleve 2, 1964 S.22.

Die Flügel sind mittels Scharnieren außen am Schrein befestigt, die Flügelgemälde sind wahrscheinlich, wie zahlreiche andere der Kirche, durch den Kalkarer Maler Hendrik Groten im 2. Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden.[642]

Beschreibung

Hohlkehle

In der Hohlkehle ist Platz für die Aufstellung von drei Statuetten über halbrund vortretenden, stets unverändert wiederkehrenden Konsolen und variierten Baldachinen, die getrennt übereinander angebracht sind, Abb. 22f.

Unten ist in die Hohlkehle zunächst ein Kandelabersäulchen mit polygonalem Sockel und Balusterschaft mit Blattkranz eingestellt. Der mit flacher, eckiger Kannelur gebildete Schaft weist einen Blattkranz auf, der am Blattgrund zusammengewachsenes, sich oben in den Spreiten berührendes und so Augen ausbildendes Laub mit überfallenden Spitzen aufweist. Noch unter dem Schaft sind auf einem separaten Zwischenstück freiplastisch gearbeitete, stehende, sich nach vorn öffnende, s-förmige Bänder vorgestellt. Auf dem Schaft sitzt eine, bei allen Konsolen ähnliche, mit Rippen versehene, gedrückte Kugelform, die die runde, weitausladende Sockelplatte für die Figur trägt. Die Konsolen verbreitern sich zu den Platten kegelförmig und scheinen durch die perfekt runden Einschnürungen auf der Drehbank hergestellt.

Trotz abweichender Stirnbogenformen ist die Konstruktion der Konsolen stets die gleiche. Der waagerecht schließende Gewölbefuß wird nach vorn mit Volutenbändern besetzt, die auf unterschiedliche Weise mit drei Fialen bekrönte Bogenspitzen, mit einer vierten, höheren über dem Gewölbe ausbilden. Die Fialen sind balusterförmig, auf der einen Seite bauchig verdickt und mit einer Kreuzblume versehen. Bei den Bögen sind sowohl einfache, sich überschneidende Spitzbogenformen und aufgerichtete, verzogene S-Schwünge verwandt. Die Spitze des dritten Baldachins reicht bis in die Ecke der Hohlkehle.

Die Hohlkehle wird im Folgenden durch einen fortlaufenden, in die Kehle eingestellt wirkenden Rundstab ersetzt, Abb. 17, 21 und 26. Die glatte Oberfläche wird mit dünnem, erhaben gearbeitetem, bogenförmigem Rankenwerk überzogen. Es läuft nicht fort, sondern setzt über den seitlichen Gefachen, auf der Überleitung und auf dem Auszug neu an einem zentralen Motiv in Form einer Blattmanschette oder Vase an. Gezeigt werden verschiedene Blattformen in variantenreicher Durchbildung und Ansichtigkeit. So finden sich kugelig vortretende Spreitenabschnitte, Spreiten, die entlang der Blattmitte mit den Unterseiten aufeinandergeklappt und mit den Hälften in Profilansicht nach vorn dem Betrachter gezeigt sind, Blattspreiten in Auf- und Untersicht mit Umschlägen, die die jeweils abgewandte Seite in Ansichtigkeit bringen, und völlig glatte Spreiten, die Blattunterseiten darstellen. Die Blattformen sind überwiegend kleine, dreizählig gefiederte, herzförmige Blätter und lanzettförmig

[642] Ders., Stadtpfarrkirche 1990 S.235. - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.8.
Liest man die Quelle von 1541 als dass der Schmied Haken für Gardinenstangen >garden rooden< befestigt hat, dürfte es sich mit Sicherheit um nachträglich angebrachte Flügel handeln.

fiederteilige Blätter, sowie ahornartige mit gelappten Spreiten. Neben den den Stängel umschließenden Rundblättern erscheinen dem Laubwerk gleichwertige, unbetonte Blattmasken und Kugelfrüchte.
Hier direkt anzuschließen ist das, die Funktion eines Schleierbretts einnehmende, mit ebensolchem Rankenwerk verzierte, jedoch in der Oberfläche flache Brett, das vor dem Gefachboden des Auszugs über dem mittleren Gefachbaldachin angebracht ist, an den Enden der Biegung des Retabelkastens folgt und vor die Baldachine der Statuetten über den mittleren Stützen geführt ist, Abb. 20.

Gefachtrennende Stützen

Die im oberen Teil als Halbsäulen gebildeten Stützen sind den Gefachwänden vorgestellt, Abb. 22ff. Sie sind, trotz ihres großen Anteils an pilasterähnlichen Kompartimenten aufgrund der starken Segmentierung und dem Stapeln derselben, als Kandelaber-Säulen oder -Stützen zu bezeichnen. Über dem untersten, basisähnlichen Abschnitt - bei den mittleren beiden mit Vasenmotiv - läuft der Stabkandelaber der Spiegelfläche bis unter die obere stärkere und durch die Ornamentierung mit Blättchen kapitellähnliche Platte durch - nur die beiden mittleren werden mit abschließender Blattformation gezeigt - die äußeren Kandelaber laufen hier theoretisch weiter. Die zwischengeschobenen Gesimse unterbrechen den Stab nicht. Die inneren und die beiden äußeren Stabkandelaber entsprechen sich in ihrer grundsätzlichen Konzeption, doch sind sie im Detail nicht ganz gleich gebildet. Bei allen ist ein dünner, stielähnlicher Stab der Ausgangspunkt für eine stets spiegelgleiche, lockere, aber gleichmäßige Verteilung verschiedener Blattmotive. Diese sind zumeist aufgerichtet, einmal mit eigenem Stiel, einmal mit einem Band befestigt oder aus einer Blattmanschette hervorkommend gebildet. Die mittleren Pfeiler integrieren mittig ein stehendes, s-förmiges Band mit Delphinkopf, die äußeren auf den oberen Kompartimenten. Die Blätter sind entlang der Blattmitte mit den Unterseiten aufeinandergeklappt und mit den halben Blattspreiten in Profilansicht nach vorn dem Betrachter gezeigt. Sie sind unterschiedlich, einmal klein und herzförmig, einmal groß und lanzettförmig gebildet, außerdem erscheinen ahornartige Blätter in Unteransicht, was man von der, im Gegensatz zu den übrigen Blättern, völlig glatten Flächengestaltung ableiten kann.
Auf den Pilastersegmenten sind zwei am Säulenfuß stark eingeschnürte, bauchige Baluster übereinandergestellt, die durch eine wirtelartige Platte geschieden werden. Sie sind beide mit breiter, eckiger Kannelur über einem Blattkranz mit sich berührenden Blattspreiten am Grund besetzt. Im unteren Kompartiment sind vor diese dreiviertelrundplastische Groteskenwesen mit männlichen und weiblichen Köpfen gestellt, die inneren barhäuptig und paarig einander zugewandt, die äußeren mit Helm bzw. Haube mit kreisrunden Einschnitten, ohne Gegenüber nach außen blickend. Die Köpfe sitzen auf langen, c-förmig gebogenen Hälsen auf vogelartigen Leibern mit erhobenen Flügeln und langen, sich unten zwischen den Beinen einrollenden, echsenartigen Schwänzen. Aus dem oberen Schaft erwachsen etwa in der Hälfte plastisch vortretende Widderköpfe mit kleinen, runden Ohren mit dahinter ansetzenden, nach unten gebogenen Hörnern und breiten aufgeworfenen Mäulern.
Die Kapitelle werden aus gebauchten, becherförmigen Körpern gebildet, die mit einem Blattkranz besetzt sind. Auf halber Höhe werden mit einer Spange stehende, nach außen aufgebogene und sich

zum Kapitell öffnende Volutenpaare in den Diagonalen befestigt. Während auf den inneren beiden Stützen zwei Paare angebracht sind, deren mittlere Voluten sich auf der frontalen Mitte berühren, ist auf den äußeren beiden Kapitellen jeweils nur ein Paar angebracht. Übereck ist eine einschwingende Abakusplatte mit Blattmotiv anstelle einer Blüte gezeigt, über der eine tellerförmige Basisplatte für die verlorenen Statuetten Platz findet. Die Baldachine derselben sind wenig prominent und zurückhaltend formuliert und sind in der Mitte sogar unter dem Bogen des dem Schrein folgenden Schleierbretts verborgen und nur in Seitenansicht zu sehen.

Baldachine der Gefache

Die Baldachine sind doppelwandig gebildet. Das vordere Brett ist als Schleier durchbrochen gearbeitet, dahinter ist ein zweites reliefiertes, nicht à jour gearbeitetes Brett angebracht, Abb. 19 - 21 und Abb. 18 für den Vorkriegszustand. Das hintere schließt das Gefach gerade ab. Es folgt in der Höhe und in der Bogenform der unteren Abschlusskante dem im dreieckigen Winkel vorgestellten Schleierbrett. Das Brett ist unten mit einem mittig hängenden Schmuckstein ausgezeichnet. Es ist in der Fläche zweizonig aufgebaut. Während die obere Zone das Kelchmotiv und die jeweilige Ranke des filigranen Baldachins in großen Formen wiederholt, ist der untere einsehbare Abschnitt diesem entsprechend kleinteilig ornamentiert.

Der vordere Teil, der Baldachinschleier nimmt die gesamte Fläche ein und schließt bündig an die ihn umgebenden Flächen an. Der obere Abschluss wird zusätzlich durch ein vorgeschaltetes Schleierbrett mit kleinen, ornamental aufgefassten und mit versetzt angeordnetem Bogenmotiv überfangenem Blättchenmotiv verdeckt, vor dem nochmals Kinderköpfe einen freihängenden, mittig gebundenen Feston in den Mündern halten. Die Baldachine entsprechen sich im grundsätzlichen Aufbau, nicht in der Anordnung der Einzelformen. Das filigrane Netz wird entlang einer sehr dünnen, stiel- oder astähnlichen Volute ausgebildet, die von einem zentralen Kelch ausgeht, an dem von unten kommende, punzierte Volutenbänder abschließen. Sie wird streckenweise durch große, akanthusartige Blätter ersetzt. Während beim linken und beim mittleren Baldachin das Gerüst, der dünne Ast, vom Kelch nach oben ausgeht und sich so nach außen um die Außenkanten einrollt, setzt die des rechten Baldachins tendenziell gerade an und die nach oben gerichteten Stiele enden sogleich in den den Kelch flankierend stehenden Delphinköpfen.[643] Das den Baldachin abschließende, mit erhabenen Kanten und Punzverzierung gebildete, aus liegenden c-förmigen Schwüngen aneinandergesetzte Band entspricht sich in der Bildung weitgehend, ist nur im mittleren Gefach höher hinaufgezogen. Der Baldachin ist sehr dünnwandig und die Blätter wirken wie ausgeschnitten. Sie sind aber durch scharfe und gleichzeitig modellierte Binnengliederung plastisch durchgebildet. Die Blattformen entsprechen denen der Hohlkehle, nehmen jedoch bestimmend in Untersicht gezeigte, blütenartige Blattkelche mit quirliger Blattstellung und kleingezackten Blättern auf. Weiterhin werden um den Stängel angeordnet stehende oder hängende, blütenartige Blattschalen in verschiedenen Neigungswinkeln gezeigt. Neben dem Laubwerk erscheinen Delphinköpfe, stehende s-förmige Voluten, Früchte in Nuss- und Rispenform,

[643] Ob der Bestand hier original ist, ist nicht zu entscheiden, sind auf alten Abbildungen zum Teil große Fehlstellen und der hintere Baldachin zeigt eine Ranke wie die übrigen von unten nach oben über die Seiten und nach innen aufgerollt.

Pokale mit zweiteiligen, übereinander ansetzenden Wandungen, die untere mit Muschelrippen, die obere mit Punzen und Kreismuster.[644]

Gestaltung der Gefachwände und Gewölbe

Die Seitenwände der Gefache sind gleich denen des Dreifaltigkeitsretabels mit hohen Stabkandelabern gefüllt, doch wird das Ornament hier in einen erst deutlich über dem Boden beginnenden Rahmen eingeschrieben, der oben, der Gewölbeform folgend, viertelbogig geschlossen ist, Abb. 28f. Die Ornamente sind sehr plastisch gearbeitet, treten aber nicht über die Ebene der Rahmung hervor. Über einem Kelch mit Blattfuß und Muschelrippenwandung entspringt ein dünner, hoher Stab bzw. Stiel, der von kürzeren Stängeln mit verschiedenen Blättern, Delphinköpfen etc. begleitet wird. Diese entspringen aus dem Stab, werden mittels Bändern an ihm befestigt oder treten nur begleitend auf und berühren ihn dabei. Das Formenvokabular unterscheidet sich in seiner Anordnung in den einzelnen Gefachen, ist aber dem der Baldachine entnommen. Die beiden äußeren Stabkandelaber sind sich in der Konzeption ähnlicher als die des inneren Gefaches. Auf große stehende s-förmige Voluten mit Punzen und Delphinköpfen ist hinzuweisen, einzig hier gezeigt sind Stängelabschnitte mit einer Folge von regelmäßigen, dellenartigen Eindrückungen.

Die rückwärtigen Wände der beiden äußeren Gefache sind gleich denen des Dreifaltigkeitsretabels mit einem erhaben gearbeiteten, die Schultern der Figuren jedoch deutlich höher rahmenden Bogenmotiv gefasst. Während die Fläche, vor der die Figuren stehen, ungeschmückt ist, sind in die Zwickel zur Oberkante Ornamente eingeschrieben, Abb. 22ff. Diese entsprechen einander nicht, schöpfen aber beide aus der Ornamentik der Baldachine. So werden im Gefach des Evangelisten Delphine gezeigt, aus deren Maul und Rücken sich Blätter entwickeln, während bei dem Täufer ein Blattstrauß in der unteren Ecke angeordnet ist.

Das mittlere Gefach ist ohne eine solche Bogenrahmung und ohne ein die Rückwand zum Gewölbe hin abschließendes waagerechtes Profil gebildet. Die Fläche ist bis auf in die Ecken eingestellte, kleine Säulchen ungeschmückt. Diese bilden die Auflager für bogig ansetzende Gewölbesegmente, die eine Jakobsmuschel mit eckig gebildeten Rippen rahmen, Abb. 30. Die Muschel hat die halbe Breite des Gefachs und ist beinahe horizontal ausgerichtet. Das Gewölbe ist dadurch in der geraden Vorderansicht anders als beim Dreifaltigkeitsretabel kaum zu sehen, Abb. 1 und 18. Es ist nur knapp über der Baldachinunterkante angebracht und verlängert diese nach hinten. Es ist damit in der Konstruktion trotz der ebenfalls verwendeten Jakobsmuschel gegenüber dem des Dreifaltigkeitsretabel und den Gewölben seiner eigenen Seitengefache abweichend.

In den Seitengefachen sind die Gewölbe erheblich weiter unten angesetzt, Abb. 28f. Dies steht den nur wenig tiefer ansetzenden Baldachinvorhängen entgegen. Die Gewölbebildung mittels einer Viertelltonne entspricht der des älteren Dreifaltigkeitsretabels, doch ist der Neigungswinkel nun deutlich steiler. Die fast identisch gebildete halbe Rosette zeigt einen zweifach eingetieften Spiegel und nimmt als Zentrum einen Halbkreis am geraden Fußpunkt auf. Dieser als Profilleiste gebildete gerade

[644] Besonders in den Baldachinen zeigt sich die starke Übernahme von Blattwerkformen von Heinrich Aldegrever. Die nur wenig jüngeren Arbeiten zeigen viele gesehene Formen wie die unten hohlen Blattkelche etc., Abb. 361.

Abschluss ist gegenüber dem Dreifaltigkeitsretabel, wie bereits die die Schultern rahmenden Bögen der Rückbretter, relativ zur Schulterhöhe der Figuren weiter nach oben genommen. So hinterfangen die Halbkreise der Rosetten den Kopf der Skulptur fast wie Nimben. Wie beim Dreifaltigkeitsretabel und den Gewölben, die sich im Seitenretabel in Hanselaer befinden, sind hier kleine Halbfiguren gezeigt, die sich, im Relief verbleibend, über die Rahmung aus dem Feld herauslehnen.

Skulptur

Johannesfiguren

Maße, Beschaffenheit, Fassung, Zustand

Die beiden Figuren haben eine Höhe von ca. 125 cm.[645] Sie sind aus Eichenholz gearbeitet, das einige Äste aufweist, so auf dem Hals Johannes des Täufers, Abb. 22 - 25 und 28f.

Die Figuren waren entgegen der bisherigen Forschungsmeinung scheinbar, zumindest in Teilen, polychrom gefasst.[646] So finden sich Fassungsreste am hinteren, rechten Bein Johannes des Täufers und Reste einer goldgefassten Borte am Gewandsaum ebenda. Der Mantel des Johannes Evangelist weist an zahlreichen Stellen rote Farbspuren auf. Farbreste scheinen auch am Hals und in den Haaren fassbar. Die Figuren sind im Farbton dunkler als der Retabelkasten, auf dem sich keine Fassungsreste feststellen lassen, und weisen daher wohl noch die durch Langenberg bei der Restaurierung aufgebrachte Beize[647] auf.

Die Rechte von Johannes dem Täufer fehlt. Sie ist auf alten Aufnahmen als angestückt zu sehen. Aufgrund der charakteristischen Bildung der Finger, Gelenke und Nägel dürfte es sich bei dieser um die originale Hand gehandelt haben.[648] Die Zehen seines rechten Fußes sind abgebrochen und ein Keil ist über der Stirn in den Haaren ausgeplatzt.

Bei Johannes Evangelist sind, durch einen Sturz verursacht, auf der Stirn und im Augenbereich rechts wie auch auf der Plinthe Frakturen und Stauchungen zu sehen. Die Kuppa des Kelches scheint ergänzt, wie dies für die Schlange bezeugt ist.[649] Der große Zeh seines rechten Fußes ist abgebrochen.

Bei der Krönung sind die Finger der linken Hand Gottvaters, die Finger Mariens, der Kreuzstab Christi sowie die Krone und die Heilige Geist Taube verloren.

Beschreibung

Johannes der Täufer

Johannes der Täufer steht, das rechte Bein leicht ausgedreht, das linke vorgestellt und nur mit der Fußspitze den Boden berührend, dem Betrachter frontal gegenüber und hält diesem das nach vorn verkippte, aufgeschlagene Buch auf dem Lamm entgegen. Seinen Kopf und Blick hat er zur Schreinmitte und auf das dort platzierte Christuskind hin ausgerichtet. Durch das Hochnehmen des auf der rechten Schulter geschlossenen Mantels unter dem Buch wird eine der beiden dreieckigen,

[645] LÜTGHEN, Plastik 1917 S.553. - HILGER, Kleve 2, 1964 S.22.
[646] So u.a. DEHIO, Rheinland 1967 S.264. - DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.40 S.89. - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.234. - TANABE, Schnitzaltar 1994 S.213. - ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.104. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.92. - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.12f.
[647] Eine Beize ist auch durch HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.234. - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.12f. genannt.
[648] Vgl. Detailabbildungen in Bildarchiv Foto Marburg, RBA 31 408 und RBA 31 409.
[649] WOLFF, Pfarrkirche 1880 F.2 S.34.

schildartigen Stoffflächen, die sich vor dem Körper überschneiden, ausgebildet. Der andere Schild wird durch den schweren, auf dem Sockel aufliegenden Kamelkopf und das Hochnehmen des rechten Armes gebildet, dessen Handhaltung wahrscheinlich mit Segensgestus zu deuten ist. Die so ausgelösten, diagonalen Zugfalten rahmen die mit tiefen, gratigen, ovalen Schüsselfalten durchgebildeten Flächen. Die tiefen Faltentäler sind kaum untergliedert und geben am vorgestellten Bein Knie und den Ansatz des Oberschenkels frei. Das Gewand ist halsfern, und das Oberteil ist am Oberkörper fast nur durch den im stehenden Knoten gefassten Umschlag des halsfernen Ausschnitts und die von dort ausgehenden Zugfalten untergliedert. Das Gewand ist ohne fellartige Struktur und nur durch den Schädel und zwei vollplastisch gearbeitete, mit Schlaufen befestigte Unterschenkel als Fell gekennzeichnet. Die Figur hat ein ovales, schmales Gesicht mit nahe beieinanderliegenden Augen mit durch Grate formulierten Augenlidern, Doppellid, Augenfalte und Krähenfüßen. Seine Schläfenpartie ist gegenüber den flächigen Wangen eingezogen, die hohe Stirn weist eine eingeschnittene Stirnfalte auf. Die gratig geschnittenen, das Auge nicht in seiner ganzen Breite überfangenden Brauen enden in einer waagerechten Falte über der Nasenwurzel. Der leicht geöffnete Mund ist durch den tiefansetzenden, langen Oberlippen-, vom Backenbart getrennten, lang in zwei Spitzen gefassten Kinnbart gerahmt. Die Ansichtigkeit der auf polygonalem Sockel mit gebogen ansteigender Oberfläche aufstehenden Figur ist durch die Stifterinschrift und die Hausmarke festgelegt.

Inschrift: IAN / BOEGEL /¡¡.[650]

Johannes der Evangelist

Auch bei der Figur Johannes des Täufers wird der Saum des Mantels vor dem Körper, eine im Beginn dreieckige Öffnung ausbildend, nach oben genommen und das Standmotiv durch den kürzeren bzw. aufspringenden Saum für den Betrachter sichtbar. Der Evangelist steht ihm frontal gegenüber mit dem Täufer gegenläufiger, aber entsprechender Fußstellung. Die Füße sind auf ähnlich gebildetem Sockel, jedoch flächiger aufgestellt. Er hat ebenso die rechte Hand zum Segensgestus erhoben, während er mit der Linken den Becher mit der Schlange hält. Der Evangelist trägt eine vorn geknöpfte Tunika mit großem, auf den Schultern aufliegendem Kragen und bis auf einen Umschlag am Handgelenk nur durch geringe Falten charakterisierten Stoff. Das Manteltuch liegt auf der linken Schulter auf und wird einmal um den Körper und unter dem rechten Arm herumgeführt, über dem gleichen Arm gehalten. Neben einem großen Umschlag an der oberen Kante bildet der Stoff wenige große Schüsselfalten aus, deren dünne Faltengrate auf der Oberseite tief hinterschnitten, unten tütenartig schräg ansteigen und um das aus dem Stoff herausgearbeitete, vorgestellte rechte Bein herumgeführt sind. Der Stoff des Mantels ist gegenüber dem der Tunika durch stoffimmanente, kleine Knautschfalten in der Oberfläche unruhig durchgebildet.

Die Physiognomie ist dem des Täufers nah verwandt. Beide haben zunächst am Kopf anliegendes, durch Riefen angegebenes Haar, das dann in einem Haarkranz aus einzeln formulierten Locken-

[650] Zur Person des Stifters vgl. im Personenverzeichnis.

strähnen aufspringt. Beiden gemein ist auch die Gestaltung der Hände mit aufgebogenem Handteller, langen Fingern mit betonten Fingergelenken und kleinen, runden Nägeln.

Muttergottes mit Kind

Im Mittelgefach des Retabels stand eine Marienfigur, die 1818, beim Verkauf von Kunstwerken und der Neuanordnung des Verbliebenen zugunsten einer aus dem Katharinenretabel stammenden Figur des hl. Severus, entnommen wurde. Über einen Verbleib der Figur war nichts bekannt, bis Appel die Figur Anfang der 1930er Jahre mit einer im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindlichen Maria mit Kind auf der Mondsichel identifizierte. Diese im Zweiten Weltkrieg verbrannte Figur[651] galt bis zu diesem Zeitpunkt als aus der Nähe von Dortmund stammende, westfälische Arbeit und wurde um 1520/30 datiert, Abb. 31.[652]

Literaturübersicht

WOLFF, Geschichte 1893 S.104 (ehem. ein Marienbild, 1818 beseitigt). - SCHRADER, Kunstschätze 1895 S.91 (ehem. eine Maria mit Kind). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.72 (ehem. eine Maria).

KAT. NÜRNBERG, Originalskulpturen 1890 S.5, 50 Nr.378 m.Abb. (Dorf bei Dortmund /1520/30). - SAUERLANDT, Plastik 1909 / 1911 Taf. 90 bzw. 94 (Dorf bei Dortmund / um 1528). - SAUERLANDT, Plastik o.J. S.XI, Abb.102 (Dorf bei Dortmund / um 1525). - KAT. NÜRNBERG, Nationalmuseum 1910 Kat.Nr.471 S.284 m.Abb. (Gegend von Dortmund / Westfalen / 1. H.16. Jh.). - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.407f. (Gegend von Dortmund / rheinisch / westfälisch / 3. Jz.16. Jh.). - KAT. Nürnberg, Plastik 1922 S.44 Nr.109 m.Abb. (Westfälisch / um 1530).

APPEL, Skulptur 1934/1983 F.25 S.24 (sicher Van Tricht / möglicherweise aus dem Johannesretabel Kalkar). - APPEL, Van Tricht 1935/36 S.12f. (Van Tricht / dem Johannesretabel zugehörig). - HILGER, Kleve 2, 1964 S.22 (ehem. ein Marienbild). - THIEME/BECKER 33, 1939 S.397 (Van Tricht / dem Johannesretabel zugehörig). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.94 (Van Tricht / dem Johannesretabel zugehörig). - DITTGEN, Kunst 1965 S.73 (ehem. ein Marienbild). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.76f. (dem Johannesretabel zugehörig / verbrannt). - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.130, 171f., 235 (dem Johannesretabel zugehörig / verbrannt). - AUSST.KAT. TOKYO/NAGOYA, Heilige 1994 S.213 (dem Johannesretabel zugehörig / verbrannt).

Zustand, Maße etc.

Die Standfigur war aus Eichenholz gearbeitet, hatte eine Höhe von 145 cm und war auf der Rückseite abgeflacht und gehöhlt gearbeitet. Sie wies Spuren von Kreidegrund auf. Es fehlten der vom Kind in

---

[651] Der größte Teil der großfigurigen Skulptur des 14. bis 17. Jahrhunderts des Germanischen Nationalmuseums ist 1945 bei der Auslagerung auf der Cadolzburg bei Fürth verbrannt. Vgl. VEIT, Chronik 1978 S.87. Hier werden Aufnahmen der Sammlungsaufstellung gezeigt. Auf den Fotografien Abb.35 und Abb.351 ist die Maria unter vielen anderen Figuren zu sehen. Hier ist die Figur aus der Schräge zu sehen. So ist ein Eindruck von ihrer Tiefe zu gewinnen.

[652] Die Einordnung westfälisch geschah ohne Stilvergleich, die Datumsangabe 1528 bei SAUERLANDT, Plastik 1909 / 1911 ist nicht klärbar.
Zur Figur existiert keine Akte und kein Zustandsbericht, einzige Informationsquelle ist das Inventarbuch des Museums, das die Figur 1885 als Geschenk des Kölner Kaplans Goebbels aufführt, der dem Museum mehrere Kunstwerke zukommen ließ. Von hier stammt auch die Herkunftsangabe ‚aus einem Dorf bei Dortmund'. Im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums der Jahrgänge 1884 bis 1886, in dem auch die Schenkungen ans Haus benannt sind, ist nichts über die Maria oder den Kaplan zu finden. Auch in den Ankaufsakten des Museums ist die Figur nicht explizit aufgeführt. Unter den Erwerbungen und Anfragen 1885-1888 (Karton 82 im Archiv des Museums) ist unter Nr.446 eine Rechnung vom 18. Dezember 1883 über 80 Mark verbucht, die für Richard Moest u.a. für die Lieferung einer Maria mit Kind in Hochrelief, Renaissance, abgerechnet ist, unter Nr.490 eine Rechnung desselben vom 8. Januar 1886 über die Restaurierung und Verpackung eines Marienbildes mit Kind über 25 Mark. Doch ist eine Zuordnung fraglich.
Matthias Goebbels ist Dekorations- und Kirchenmaler und Kaplan an der Pfarrkirche St. Maria in Kapitol in Köln, ab 1892 Kanoniker am Kollegiatsstift in Aachen, und befreundet mit dem zeitweiligen Direktor des Germanischen Nationalmuseums, August von Essenwein, mit dem er auch zusammenarbeitet. Der Abgleich der Orte seiner Tätigkeit ergab keine Rückschlüsse auf eine mögliche Erklärung der Herkunftsangabe. Daher bieten sich keine Anhaltspunkte für eine vom Johannesretabel abweichende Zugehörigkeit und die Herkunftsangabe muss dahingestellt bleiben. Zur Person Goebbels vgl. TWACHTMANN-SCHLICHTER, Goebbels 1994 oder HARDERING, Abteikirche 1998.
Im Bildarchiv Foto Marburg ist die Figur unter 1.010.180, 1.010.183 und 17.256 mit der Angabe aus einem Dorf bei Dortmund und der Zuschreibung an Veit Stoß gezeigt. Hier wird auch die Inventarnummer mit PL-O-57 angegeben.

seiner rechten Hand gehaltene Gegenstand und der große Zeh seines rechten Fußes. Ergänzt waren die Spitzen der Mondsichel.[653] Die Anstückungen dieser begannen, der Fotografie nach, bereits kurz nach der Saumkante des aufliegenden Mantels.

Beschreibung

Maria tritt, bereits den Boden mit dem vorgestellten linken Fuß berührend, von der Mondsichel dem Betrachter entgegen. Sie ist entgegen der leichten Linkswendung im Oberkörper zu ihrer Rechten gedreht und hält das mit aufrechtem Oberkörper sitzende, bereits als Kleinkind anzusprechende Christuskind quer vor ihrer Brust. Sie hat den Kopf leicht nach vorn und nach rechts geneigt und trägt langes, in welligen Strähnen gefasstes Haar. Dieses ist am Oberkopf gescheitelt und glatt anliegend und wird mit einem Stirnreif mit gedrehter Perlstabverzierung gehalten. Während die Schläfenlocken nach hinten über die Schultern auf den Rücken geführt sind, fallen die vor dem Ohr entspringenden bis auf die Unterarme herunter. Die Strähnen sind rundplastisch und die Angabe von Haaren erfolgt durch unterschiedlich tiefe, breite und lange Einkerbungen. Sie trägt einen Mantel über den schmalen Schultern, den sie mit beiden Armen vor dem Körper festgehalten, angehoben hält und der ihren Unterkörper bis auf die Ausarbeitung des linken Beins, besonders im Knie- und Unterschenkelbereich, verhüllt.

Während ihr Oberkörper durch das Manteltuch nur gerahmt wird und den Blick auf ein tiefes Dekolleté mit plissiertem Hemd mit Stehkragen frei lässt, ist ihr Rock unter den stoffreichen Mantelüberschlägen nur auf ihrer rechten Seite und am Saum vorn sichtbar. Das vorn einen Spaltbreit geöffnete Mieder ist mit einer Borte gefasst und zeigt kleine Knitterfalten unter der kleinen, tief ansetzenden Brust. Sie trägt einen mit großer Schleife gebundenen Stoffgürtel um die Taille, dessen Enden über dem Knie hängen. Die Gliederung der Stoffmassen wird einmal durch den großen, mit zipfeligem Saum gebildeten, schildartigen Stoffumschlag des Mantels vor dem Körper geprägt, der sehr plastisch und an allen Kanten weit unter- und hinterarbeitet ist, zum anderen durch die nur verhaltene, nur durch Bewegung oder Zug hervorgerufene Faltenbildung. Ein durch das Hochnehmen des Mantels entstehender diagonaler Faltenzug fasst dabei das vorgestellten linke Bein, das sich durch den Stoff durchdrückt, ist aber durch das Verschwinden unter dem zentralen Saumumschlag nicht übermäßig prominent. Der in Parallelfalten herabfallende Rock knickt weich auf den Grund um, die Faltengrate sind dünn und weich fließend gebildet, gleichzeitig sind die geschichteten Falten weit unterschnitten.

Maria greift das Kind mit einem Tuch. Während sie mit Rechts das Gesäß stützt, greift sie mit der Linken um das leicht nach vorn angewinkelte Knie. Hier spreizt sie die langen, mit leicht verdickten Gelenken und runden, kleinen Nägeln gebildeten Finger. Das Kind hält dem Betrachter mit beiden Händen etwas entgegen und ist ihm im Oberkörper frontal zugewandt. Es ist als dralles Kleinkind mit sehr speckigen Beinen mit Einschnürungen und Falten an den Gelenken und Oberschenkeln und

[653] Angaben nach KAT. NÜRNBERG, Nationalmuseum 1910 S.284. KAT. NÜRNBERG, Originalskulpturen 1890 S.50 nennt die Figur als Rundbild. Während auch der KAT. Nürnberg, Plastik 1922 S.44 die Figur als abgelaugt nennt, schreibt DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.42 S.89, dass die Figur nicht polychromiert gewesen sei.

Armen gezeigt. Die Formen sind weich gerundet und der Eindruck von Gewebe wird vermittelt, die Bauchfalte über dem gezeigten Geschlecht ist tief eingeschnitten. Es hat vom hinteren Oberkopf nach vorn gekämmtes, in einzelnen, gewellten Strähnen, in einer Locke endendes Haar. Das Gesicht mit vollen Backen und breiter Stirn ist im Bereich der Schläfen eingezogen, dies betont die eng stehenden, mit gratiger Lidangabe gebildeten Augen mit ansteigenden Brauen über kurzer Stupsnase. Die ovalen Ohren sitzen unter Schläfenhöhe und sind leicht nach hinten verkippt mit bretzelförmiger Vertiefung gezeigt.

Zuschreibung an den Künstler

Die Maria mit Kind ist durch Bildung von Gesicht, Haaren, Händen und Kleidung sowie durch die Formulierung des kindlichen Körpers als Werk des Arnt van Tricht anzusehen, wie durch Appel bemerkt und nicht mehr in Frage gestellt wurde. Als Vergleichsbeispiele sei daher nur auf die Maria des Steenhoff Epitaphs und die Maria der Verkündigung des Marienretabels in St. Viktor in Xanten verwiesen, Abb. 135 und 158, und für das Christuskind auf die tanzenden Kinder des Kapitells im Teufelshaus in Arnheim, für den Gesichtsschnitt auf das Christuskind des Marienleuchters in St. Nicolai in Kalkar, Abb. 192 und 115f.

Zugehörigkeit der Maria mit Kind zum Retabel - eine Diskussion

Die Identifikation der von Van Tricht gearbeiteten Maria mit Kind erscheint durch das Fehlen einer Marienfigur im Johannesretabel, der die Krönung Mariens im Auszug aufnimmt, naheliegend. Für eine Zugehörigkeit zum Retabel sprechen der zeitliche Ansatz der Maria in die 40er Jahre, der sich durch die Vergleichsbeispiele ergibt, und die starke Übereinstimmung der Physiognomie der Maria mit der der Marienkrönung im Auszug und der Figur des Evangelisten Johannes. In der Seitenansicht der Maria sind zum Letzteren zudem Ähnlichkeiten in der Draperie zu erkennen, die sich in der Frontalansicht nicht aufdrängen.[654]

Lässt man die Problematik der Herkunftsangabe, aus einem Dorf bei Dortmund, bei Schenkung der Figur an das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg unberücksichtigt - liegen auch bereits zwei Generationen zwischen Entfernung aus dem Retabel und Schenkung - ergibt sich trotzdem eine Problematik in den abweichenden Maßen der Skulpturen. Die Figur ist mit einer Höhe von 145 cm gegenüber der Größe der anderen beiden Skulpturen mit 125 cm deutlich betont.[655] Zudem berührt die Maria bereits den Rand des Baldachins, doch scheint sie in das Gefach zu passen, Abb. 18. Betrachtet man die Rückwand und das Gewölbe des Gefachs, die, wie oben beschrieben, abweichend von den seitlichen gebildet sind, Abb. 30, deutet sich in der Tat eine mögliche Rücksichtnahme auf eine größere Figur an.

Die Krönung Mariens

Im Auszug des Retabels ist die Krönung Mariens gezeigt, Abb. 26. Die Figuren nehmen auf einer breiten Thronbank mit die Szene überfangendem Baldachin Platz. Dieser schließt das Gefach nach

[654] Vgl. Abb. bei VEIT, Chronik 1978 S.87.
[655] APPEL, Plastik 1934/1983 F.25 S.24 weist nicht auf das ungleiche Verhältnis hin, sonder spricht von passenden Maßen.

hinten und nach oben gegen die Überhöhung des Auszugs ab, in dem schwebende Engel mit Schriftrolle eingestellt sind.

Die Komposition der Figurengruppe lehnt sich, wie bereits Appel bemerkte[656], eng an die spiegelverkehrt betrachtete Darstellung der Krönung Mariens von Albrecht Dürer, entstanden 1510, an, die Teil des Holzschnitts der Himmelfahrt ist, Abb. 27. Der Bildschnitzer zeigt die Szene jedoch in einem Innenraum und gestaltet, neben kleineren kompositorischen Änderungen, die Figuren in Proportion und Physiognomie nach eigenen Vorstellungen.[657]

Maria kniet die Hände niedrig vor der Brust gekreuzt vor den erhöht sitzenden Gottvater und seinem Sohn, rechts. Sie ist mit dem Gesicht zum Betrachter gezeigt und trägt einen auf beiden Schultern und Schoß aufliegendes Manteltuch über einem hochgeschlossenen Rock, der nur vorn am Oberkörper sichtbar wird. Ein Kopftuch liegt locker auf ihrem Haar, rahmt die Stirn und verdeckt die Haare ihrer rechten Seite, das in dicken Strähnen mit s-förmigen Wellen gebildet ist. Während die obere Strähne an der Schläfe nach hinten über die Schultern genommen ist, fällt die vor dem Ohr ansetzende Lockensträhne vor dem Oberkörper bis zur Taille hinab.

Christus ist nur mit einem am Hals geschlossenen Manteltuch bekleidet, das die linke Seite völlig frei gibt, auf seiner rechten mit dem Hochnehmen des die Krone haltenden Armes segelartig aufgespannt wird. Der Mantel liegt von links über den Beinen, die jedoch unter dem fast nass anliegenden, bis auf wenige Senkfalten zwischen den Schenkeln und Saumumschlag ungegliederten Stoff ausformuliert werden. Die Kopfdrehung und der Blick zum Betrachter, wie die vorgebeugte Haltung mit erhobener, krönender Rechten und schräg vor dem Körper gehaltenem Kreuzstab in der Linken, entspricht der Vorlage, doch ist die Figur besonders im Unterkörper stärker in die Frontalansicht gedreht, so dass die Füße sichtbar werden. Die zierliche Figur ist mit wenig muskulösem Oberkörper und dünnen Armen gezeigt, der Körper weich gebildet mit angegebenen, erhabenen Brustwarzen, betonter Linea alba und Taillenknick. Er trägt langes nach hinten über die Schultern fallendes, welliges, mittelgescheiteltes Haupthaar und einen Vollbart mit kurzgeschnittenem Backen- und spitzem Kinnbart, während der lange Oberlippenbart bis weit auf die Wangen herabgeführt ist.

Als Pendant entgegengesetzt ist Gottvater, der ebenfalls, seine Linke zur Krönung erhoben hat und den Mantel Maria nun von beiden Seiten gerahmt aufgespannt hält. Er stützt seine linke auf dem Oberschenkel auf, und verwendet von der Vorlage abweichend die Weltkugel als Fußstütze.[658] Gegenüber dem Holzschnitt ist auch er stärker dem Betrachter zugewandt. Sein langer Vollbart ist mit welligen, dicken, nach außen gekämmten Strähnen, am Kinn geteilt und mit langsträhnigem Oberlippenbart gezeigt.

---

[656] APPEL, Van Tricht 1935/36 S.12f.

[657] Arnt van Tricht hat die Marienkrönung bereits im Auszug des Hochaltarretabels in St. Antonius Abbas in Hanselaer dargestellt, bei der die Figuren ebenfalls auf einer Thronbank Platz nehmen. Diese Gruppe lehnt sich jedoch abweichend an ein Gemälde Barthel Bruyns an, vgl. ebd. Kap. XII.3.

[658] Die Haltung mit dem Fuß auf der Weltkugel ist nicht ungewöhnlich und beispielsweise bei der Figur des Gottvater in der Marienkirche in Dortmund zu finden. Vgl. die Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, 836.382.

Die Faltengebung ist gegenüber der Vorlage grundsätzlich anders gebildet und gibt den Körper der Figuren stärker preis. Der dünne, hartgebildete Stoff ist in sich unbewegt und nur durch motivierte Falten und das wie nasse Anliegen am Körper durchformt. Gleichzeitig werden zahlreiche Stoffumschläge und aufgegliederte Senkfalten zwischen den Schenkeln mit kissenartigen Tälern ausgebildet. Die schmalen Grate werden weich vorgebildet, die Saumkanten tief hinterschnitten. Gerade die Ausbildung des zipfelförmigen Stoffschildes vor dem Körper Mariens schafft eine Verbindung zu den großen Johannes-Figuren.
Die Figuren haben lange Gesichter mit betonten Unterkieferknochen, aber wenig betonten Wangenknochen, die zu einer flächigen, zur Schläfe verzogen Wangenbildung führen. Die schmalen, mandelförmigen Augen sind durch Grate betont und mit Schlupflid, Augenfalte und Krähenfüßen gebildet. Die steil ansteigenden, die Augen nicht ganz überfangenden Brauen beginnen an der Wurzel der kleinen Stupsnasen. Die Hände sind mit aufgebogenen Handrücken und langen, mit leicht knotigen Gelenken gespreizt gehaltenen Fingern gebildet.
Der Baldachin ist mit den Gefachwänden ähnlichen, halbrunden Rosetten um ein zentrales, jedoch leeres halbkreisförmiges Feld geschmückt in deren Zwickeln Dreiblätter zu sehen sind. Vorn wird er mit einem ebenfalls dort vorgebildeten Schleierbrett abgeschlossen. Die vorgestellten Kandelabersäulchen mit Baluster über postamentartigem Kompartiment entsprechen dem gesehenen Vokabular.

Predella

Die Predella des Johannesretabels wurde, bis auf einen angedeuteten Zweifel von Hilger, stets als nicht zugehörig, sondern als vom Katharinenaltar stammend, auf dem das Johannesretabel 1818 aufgestellt wurde, angesehen, Abb. 17, 32ff.[659] Rommé geht davon aus, dass die Predella aufgrund ihres Fehlens in den Quellen als nicht von Van Tricht gefertigt sein kann.[660]
Die Füllung des verglasten Schaukastens mit kleinen Figürchen und Reliquienpartikeln sowie Stoff und Papier, Gold- und Silberdrahtarbeiten wurde zunächst als Mechelner Arbeit um 1520, später wegen mangelnder Beschauzeichen als lokale Arbeit angesehen und aufgrund des Figurenstils um 1540 datiert.[661] De Werd beurteilt die besloten hofjes als südniederländische Arbeiten um 1540.
Hier soll eine Zuschreibung des Schnitzwerks, und wohl auch des Entwurfs, der Predella und der Figuren der besloten hofjes an Arnt van Tricht vorgeschlagen werden, Abb. 32 - 35.

---

[659] Vgl. hierzu in den Literaturangaben.
Zeitweilig war diese über einer zweiten Predella mit gemalten Dreiviertelfiguren von Heiligen und Christus am Kreuz auf rotem, mit Sternen verziertem Grund aufgestellt. Diese Predella war sehr wahrscheinlich dem Katharinenaltar zugehörig und wird 1460 datiert. Vgl. zur Datierung DEHIO, Rheinland 1967 S.264.
[660] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.133 weist daraufhin, dass in der Quelle nur der ‚back' (der Schreinkasten) genannt ist und in dem Wort nicht der ‚voet' (die Predella) enthalten sei.
[661] HILGER, Restaurierung 1974 S.133f. - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.234f.
Dass es gar ein regionales Produktionszentrum von solchen Arbeiten aus unterschiedlichen Materialien wie Gold- und Silberfäden in Kalkar gab, berichtet bereits WOLFF, Geschichte 1893 S.120. Er bedauert, dass es keine Zeugnisse zu bewundern gäbe und nennt für die 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts Johann Sticker, 1514, Bruder Egbert, wahrscheinlich Dominikaner, 1515; Johann van Kerstwyck, 1539, weist aber auch daraufhin, dass auch Kalkarer Frauen mit der Herstellung beschäftigt waren. Er spielt damit wohl auf die Mechelner Produktion an, die vor allem in Beginenhäusern stattfand. Beispiele solcher Stoff- und Drahtarbeiten gibt es auch in den gefasste Reliquien zur Schau stellenden Predellen Xantener Retabel wie dem Antoniusretabel, für die vielleicht auch eine lokale Produktion angedacht werden muss, Abb. 325.

WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.34 (Predella vom Katharinenaltar). - SCHRADER, Kunstschätze 1895 S.91. - HILGER, Kleve 2, 1964 S.22 (Predella vom Katharinenaltar / besloten hofjes: Mecheln, um 1520). - DEHIO, Rheinland 1967 S.264. (besloten hofjes: Mecheln, um 1520). - HILGER, Restaurierung 1974 S.133f. (besloten hofjes: Kalkar, Beginenhaus). - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.172f., 234f. (nicht (?) zugehörige Predella und besloten hofjes um 1540). - AUSST.KAT. TOKYO/NAGOYA, Heilige 1994 S.213, 217 (Predella vom Katharinenaltar / um 1540). - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.133 (Predella nicht von Arnt van Tricht). - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.12f. (besloten hofjes: S-NL, um 1540).

Zustand

Die Gefachfüllung befindet sich in keinem guten Zustand, so ist die Agnus Dei Scheibe im rechten Schrein herabgefallen. An den Figuren ist auf den Verlust der Flügel des kletternden Engels auf der Jakobsleiter und den Bruch der Leiter unter dem Bild Gottvaters hinzuweisen. Ob es sich, wie Hilger meint, wirklich um die originale Fassung handelt, ist ohne eingehende Prüfung außerhalb des Kastens nicht möglich, doch ist die vorhandene Fassung als eher roh zu bezeichnen.[662]

Beschreibung

Die Konzeption der Predella ist, wie der darüber befindliche Retabelaufbau, dem des älteren Dreifaltigkeitretabels, Abb. 1, angeglichen, so sind auch hier drei verglaste Gefache in einem im Vergleich zum Schrein schmaleren Predellenkasten angeordnet.

Die Predella verbreitert sich ab Dreiviertel der Höhe, bis sie die Breite des Schreins erreicht hat und nimmt eine profilierte Platte, die Sockelfläche für den Schreinkasten, auf. Die gerade Fläche der Seitenwand ist vor dem Ausschwingen mit einem Gesims abgeschlossen, das von Pilastern in der Stärke der leicht vorkragenden Bretter der Vorder- und Rückwand gerahmt wird.[663] Den Pilastern entsprechen mit gleicher Kapitellhöhe auf den Kanten der Vorderseite in Relief angegebene Kandelabersäulchen. Sie sind durch ein hohes, postamentartiges Kompartiment und einen mehr als die halbe Höhe einnehmenden Baluster mit Blattkranz gebildet. Sie tragen die nur auf der Hälfte der Deckplatte aufliegenden, sich nach schräg oben und nach außen entwickelnden, s-förmigen Voluten, die am Beginn auf der Oberseite mit Blattwerk besetzt sind. Der gleiche s-förmige Schwung ist auch bei der Seitenwand festzustellen. Die Gefache der Predella sind durch flache, breite Hohlkehlen an drei Seiten gefasst und nehmen die gesamte verbleibende Fläche ein. Auch dies folgt der Gestaltung beim Dreifaltigkeitsretabel, bei dem jedoch die Breite der Gefache mit der des Kastens besser korreliert. Alle drei Gefache sind gleich aufgebaut. Hinter einem Weidenzaun mit Gatter wird auf der Bodenfläche und der Rückwand eine dichte Anordnung von Blumen aus Stoff, Fäden, Goldblättchen, Perlen u.a. Zierrat gezeigt, die in horizontaler Anordnung in buntem Stoff gefasste Reliquienpartikel mit erläuternden Beschriftungen und eine zentrale, mit gesondertem Rahmen gefasste Agnus Dei Scheibe aufnehmen. Während im linken Gefach keine Figuren mehr vorhanden sind[664], sind im mittleren Gefach die Figuren der Szene des Abraham Opfers und im rechten des Jakobtraums in den hortus conclusus eingestellt, Abb. 33ff.

---

[662] HILGER, Kleve 2, 1964 S.22.

[663] Beim Dreifaltigkeitsretabel ist die gesamte Seitenwand ab dieser Höhe in einem konkaven Bogen unter die Kante gezogen, Front- und Rückenbrett folgen dem Bogen und sind an den seitlichen Kanten mit einem aufgelegten, gedrehten und mit Perlstab verzierten Rundstab belegt, der auf die obere Kante der Seitenfläche umläuft.

[664] Bereits SCHRADER, Kunstschätze 1895 S.91 nennt die Figuren als verloren.

Die Gruppe von Abraham und Isaak ist mittig im Bild angeordnet, der Engel greift, aus einem Wolkenkranz von links heraneilend, an Abrahams erhobenes Schwert und weist mit der Rechten auf den unter ihm stehenden Ziegenbock[665]. Abraham ist in gegenläufiger, weit ausholender Bewegung gezeigt. Während er mit der Rechten das Schwert ausholend nach oben genommen, die Linke nach vorn ausgestreckt und den Kopf dem Engel zu, nach hinten gewandt hat, ist das rechte Bein nach vorn gestellt. Hingegen kniet Isaak völlig unbewegt, die Hände gefaltet und den Blick nach oben ins Leere gerichtet auf einem Altarblock, vor ihm ein Bündel mit Brennholz. Sein Gewand ist zur Opferung über die Schultern zurückgeschlagen.

Während diese Figuren alle etwa gleich groß sind, sind die des Jakobstraums, wahrscheinlich zur Verdeutlichung, unterschiedlich groß gebildet. Groß sind der am Boden liegende Jakob und der in der rechten oberen Ecke als Halbfigur gezeigte Gottvater, zu dem eine Leiter hinaufführt. Auf dieser sind zwei kleine Engel, einer von oben kommend, ein anderer in Rückenansicht, von unten hinaufsteigend, gezeigt.[666]

Alle Figuren tragen Kleider, deren dünner Stoff den Körper umspielt und neben Stoffumschlägen nur durch die Bewegung und das Stauen von Stoff Falten ausbildet. Diese sind weich, in den Tälern nicht sehr tief und unbewegt. Andererseits werden große Stoffvolumen mit tiefer Unterarbeitung wie beim durch die Bewegung nach hinten aufflatternden Mantel Abrahams gezeigt, der die gesamte Beinpartie freigibt. Die Gesichter sind durch engstehende, mandelförmige, schmale Augen mit gratigen, kurzen, steil ansteigenden Augenbrauen, einer fliehenden, flächigen Wangenbildung, schmalen Nasen und kleinen Mündern charakterisiert. Die Figuren haben zumeist ohr- oder kinnlanges Haar, das zunächst vom Oberkopf kommend am Schädel anliegt, um dann über den Ohren lockig aufzuspringen.

Zuschreibung

Die die Kante der Predella bildenden bzw. begleitenden Kandelabersäulen mit aufgestelltem Volutenband sind ein Motiv, das sich im Œuvre Van Trichts häufig aufzeigen lässt, sich am Retabel selbst aber nur im Kleinen bei den Baldachinen der kleinen Statuetten über den Stützen findet. Als Beispiele seien die Reliefplatten aus Burg Boetzelaer oder aber die Epitaphien Born, Hezeler und Steenhoff im Xantener Domkreuzgang genannt, Abb. 127ff., 135, 227.

Die Figuren weisen für Van Tricht typische Merkmale in der Mode und der Faltenbildung der Gewänder auf. Vergleichbar sind auch die Gesichtsbildung und Kopfhaltung. Nah vergleichbar sind die außerdem ebenfalls bewegten Figuren der Heimsuchung und der Verkündigung des Marienretabels in Xanten. Die Gestaltung des ausflatternden Stoffes wie beim Kopftuch Mariens in der Heimsuchung ist der des Mantels Abrahams vergleichbar, auch der Vergleich der Physiognomien des Engels in der Verkündigung mit der Isaaks weist enge Übereinstimmungen auf, Abb. 158. Daneben findet sich eine übereinstimmende Gestaltung der kleinen, tremolierten Sockelflächen der Figuren und als motivischer Vergleich die besondere Mantelschließe des Engels der Verkündigung zu der Gottvaters in der Szene

[665] Dieser ist, wie das Geflügel im rechten Bildfeld, mit Wolle o.ä. beklebt, nur die Hörner lassen einen geschnitzten Corpus vermuten.

[666] Die Flügel des in Rückenansicht gezeigten Engels sind abgebrochen. Inwieweit die Anordnung noch die ursprüngliche ist, ist nicht absehbar. Die Leiter ist kurz unter der Figur des Gottvater durchgebrochen.

der Jakobsleiter. Interessanterweise sind die Verbindungen zu den Figuren des Schreins und des Auszuges des Johannesretabels nicht so eng.
So lassen sich für Van Tricht zwei weitere kleinformatige und szenische Darstellungen belegen und die Predella kann als zum Retabel zugehörig angesehen werden. Außerdem kann für Kalkar, wie bereits kürzlich auch für Köln erst bemerkt,[667] von einer Fabrikation von sog. besloten hofjes, die zuvor als Mechelner Spezialität betrachtet wurden, ausgegangen werden.[668]

Zusammenfassung und Schlussfolgerung

Durch die eingehende Betrachtung des Retabels kann von der Hand eines ausführenden Künstlers ausgegangen werden. Es haben sich keine Ungereimtheiten in der Montage ergeben. Die Ornamentformen sind an allen Schnitzarbeiten der Schreinarchitektur wie Hohlkehle, Baldachine, Gefachwände einander entsprechend. Die nie angezweifelte Zugehörigkeit der Figuren zum Schrein ist durch ihre passende Konzeption für die ihnen zugedachten Gefache und den die Schulter rahmenden Bogen der Gefachrückwand als sicher anzunehmen. Auch stimmen die Figuren untereinander und mit den Figuren der Marienkrönung des Auszugs stilistisch überein. Die Marienkrönung bietet in ihrem Baldachin wiederum eine Verknüpfung mit der Ornamentik des Retabelkastens, so zeigt der Baldachin neben verwandten Rosettenfüllungen auch die gleiche Abschlussleiste.
Dass es sich bei dem ausführenden Bildschnitzer um Arnt van Tricht handelt, wird durch die Quellen zum Retabel nicht belegt. Doch wird Van Tricht während des gesamten Rechnungszeitraums genannt und als einziger mit der Bezeichnung Bildschnitzer benannt. Dass es sich bei den 1543 in Auftrag gegebenen Arbeiten Van Trichts jedoch nicht mehr um umfangreiche Arbeiten gehandelt haben kann, ergibt sich, nimmt man bis zu diesem Zeitpunkt ein Voranschreiten der Arbeiten an, aus der relativ geringen Entlohnung. Van Tricht erhält hier ¼ weniger als bei der Renovierung des Marienleuchters. Dass er dennoch als der Schöpfer der Bildschnitzarbeiten angesehen werden kann, ergibt sich durch den Vergleich mit quellenkundlich abgesicherten Arbeiten des Künstlers. Beispielsweise zeigt das Epitaph Ludger, datiert 1552, im Kreuzgang von St. Viktor und die ihm nachfolgenden Epitaphien, trotz ihrer späteren Entstehung ein sehr verwandtes Blattwerk, Abb. 36f. Ebenfalls, etwa ein Jahrzehnt später, hat Van Tricht die Figuren der Märtyrerpforte geschaffen, die trotz ihrer Verwitterung eine augenfällige Ähnlichkeit mit den Figuren des Retabels zeigen, Abb. 25 und 273ff.
Die Arbeit Meister Rutgers ließ sich von der Herstellung des Schreinkastens entkoppeln, ist der Retabelkasten bereits vor dessen Untervertragnahme montiert und Van Tricht arbeitet an demselben. Die Umstände um die Entstehung des Retabelkastens wie der Figuren bleiben ungeklärt, es handelt sich wohl, wie auch die Stifterinschrift auf der Figur des Johannes des Täufers nahe legt, um private Stiftungen. Die private Stiftung der Joffer Ingen Ham kommt im Falle der Quelle mit Meister Rutger

[667] KAT.KÖLN, Holzskulpturen 2001 S.24ff. betrachtet eine Werkgruppe in Köln um 1500, die sich auch in der Art ihrer Farbigkeit an Mechelner Werken orientiert.
[668] Hier wie in St. Viktor in Xanten können die Predellen des Dreifaltigkeits- und Johannesretabels zudem Zeugnis abgeben von dem noch gegen Mitte des 16. Jahrhunderts aktuellen Reliquienkult am Niederrhein. Man denke auch an die neue Präsentation der Reliquien im Xantener Hochaltarretabel. Zu diesem Thema vgl. auch PREISING, Hochaltarretabel 1996 S.67-78, hier S.73, die von einer „Kontinuität in der Aktualität des Reliquienkultes“ spricht.

nur zur Sprache, da der Schatzmeister aus der eigenen Kasse einen Zuschuss beisteuerte. Und auch die Vorbereitungen zur und die Montage selbst sind nur deshalb in den Quellen fassbar, da hier Ausgaben durch die Bruderschaft vorlagen.
Hat Meister Rutger nicht den Retabelkasten gefertigt, stellt sich die Frage, welche Arbeiten er sonst für einen relativ hohen Lohn, er erhält fast das 2,5fache Van Trichts, am Retabel geleistet hat, da weder seine Profession noch seine Arbeit für das Retabel in den Quellen ausgeführt sind.
In zahlreichen Quellen der Kirche um 1540 stößt man im Zusammenhang mit Fassungsarbeiten auf die Nennung eines Rutger Crop(p).[669] Dies stellt zur Diskussion, ob es sich bei dem oben Genannten um diesen bekannten Maler handeln könnte und würde auch den vergleichsweise hohen Lohn erklären.
Die Arbeit eines (Fass-)Malers ist bei einem holzsichtigen Retabel, wie das Johannesretabel bisher eingeschätzt wurde, kaum zu sehen, doch erinnert man sich der aufgefundenen Fassungsreste an den Figuren und der überlieferten Kreidegrundreste an der Maria mit Kind in Nürnberg, muss man die Arbeit eines solchen in Betracht ziehen.
Durch den stilistischen Befund untermauert, konnte das Johannesretabel trotz nicht eindeutiger Quellenlage als Werk des Arnt van Tricht herausgestellt werden. Die Zuschreibung wurde bisher in der Literatur ohne stilistische Untersuchung vorgenommen.
Die Maria mit Kind, ehemals im Nationalmuseum in Nürnberg, ist als Werk Van Trichts und trotz der aufgezeigten Größenunterschiede als dem Retabel zugehörig anzusehen.
Der Entwurf und die schnitzerische Gestaltung der Predella konnten dem Künstler an dieser Stelle ebenso wie die in ihr aufgestellten Figuren zugeschrieben werden. Sie wurden bisher als nicht zugehörig angesehen.
Zurückzuweisen ist die Annahme Meister Rutger habe den Retabelkasten gearbeitet. Es ergaben sich Zweifel bei der Quellenbetrachtung. Vielmehr sind die bisher nicht benannten Fassungsreste auf den beiden Johannes-Figuren und ihre Übereinkunft mit den in den Quellen genannten Arbeiten Meister Rutgers, der vielleicht mit dem Maler Krop zu identifizieren ist, zur Diskussion zu Stellen.[670]

XII.16. Kalkar, St. Nicolai, Marienleuchter

Der aus zwei in West-Ost-Richtung Rücken an Rücken montierten Marienbildern mit Christuskind, einer Konsole mit Propheten, einer Wurzel Jesse, zwei Gottvaterfiguren, vier Engeln und zwei Tauben gebildete Marienleuchter hängt frei im Langhaus der St. Nicolaikirche, Abb. 110ff. Seine bereits um 1508 beginnende Entstehungsgeschichte ist sehr komplex. Die Quellen bezüglich des Marienleuchters

[669] Vgl. WITTE, Kunst V, 1932 S.27. BEISSEL, Bauführung 1889 S.108f. nennt Meister Rütger Krop, Maler von Kalkar, für die Arbeiten der Flügelgemälde der Orgel. Ebenso WITTE, Kunst I, 1932 S.137, der auch die Predella des Xantener Hochaltarretabels 1536 mit den vier Kirchenvätern als seine Arbeit nennt.
Rutger Krop wird zudem als Bürgermeister 1543/44 und Zeuge bei Erstellung des Schatzverzeichnisses von Kalkar genannt. WILKES, Schatzverzeichnis 1938 S.270. - ROMMÈ, Douwerman 1997 F.23 S.27. Die Familie gehörte zur Kalkarer Führungsschicht und stellte zwischen 1417-1430 und 1537-1596 vier Mitglieder im Magistrat. WEINFORTH, Führungsschichten 1982 S.67. So darf man wohl auch die folgenden als Verwandte des Künstlers ansehen: Clais Krop ist 1501/02 Kirchmeister von St. Nicolai, GORISSEN, Jupan 1969 S.34. Als Provisor der Marienbruderschaft sind Heinrich Krop 1550/51-1551/52 und Nikolaus Krop 1552/53 - (nach) 1566/67 genannt, KISTENICH, Geschichte 2005 S.227.
[670] Vgl. Kap. V.6 zur Fassung.

sind durch Rommé publiziert worden.[671] Der bei ihr geschilderten Entstehung der Werkteile Heinrich Bernts und Kerstken Rijngenbercks ist zuzustimmen und sie soll daher an dieser Stelle nicht wiederholt werden.

Untersucht werden soll vielmehr der Anteil und die zeitliche Stellung der Arbeiten Arnt van Trichts am Marienleuchter. Van Tricht wird 1540/41 für Renovierungsarbeiten bezahlt. Dies ist die erste quellenkundlich gesicherte Nennung des Künstlers.

In den 1528 für Henrick Douwerman bezeugten Arbeiten möchte Rommé am Marienleuchter die Hand des jungen Van Tricht, in der Werkstatt Douwermans beschäftigt, festmachen. Auf diese These soll im Anschluss an die Diskussion der Arbeiten von 1540/41 eingegangen werden.

Literaturübersicht

AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1, 1857 S.30 m.Abb. - WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.15, 25-27, 44-46. - BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.108 (1540). - SCHEIBLER 1883, S.62, 64. - KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.497f. Abb. (1540). - WOLFF, Geschichte 1893 S.73, 108f., 137, 139f (1540). - SCHRADER, Kunstschätze 1895 S.8, 103f. - AUSST.KAT. DÜSSELDORF, Ausstellung 1902 Nr.329 S.43 m.Abb. - BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.357 (1540). - THIEME/BECKER 9, 1913 S.520 (1528 auf das Sieben-Schmerzen-Retabel zu beziehen). - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.296f., 401f., 407f., F.162 S.503, F.192 S.503, F.195 S.504f. m.Abb. (1540). - AUSST.KAT. KÖLN, Jahrtausend 1925 S.175 Nr.120. - KLAPHECK, Kalkar S.73 (1540). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.44, 72 (1540). - WITTE, Kunst 1, 1932 S.174, 271 (die Hand Van Trichts ist nicht zu fassen). - WITTE, Kunst V, 1932, Taf.247f. - APPEL, Van Tricht 1935/36 S.12f. (Christuskinder Van Tricht?). - LOUIS, Douvermann 1936, S.34-36, 55f. (1540 / Engelfiguren Van Tricht). - HETSCH, Altarwerke 1937 S.47f., 64 (1540). - THIEME/BECKER 33, 1939 S.397 (1540). - SCHMIDT, Kalkar 1950, S.71f., 80, 94 m.Abb. (1540). - NÜSS, Madonnen 1961, Nr.39f. m.Abb. (1540) - AUSST.KAT. KLEVE, Beeldensnijder 1963 S.37-39, 90f. - HILGER, Kleve 2, 1964 S.34. m.Abb. - DITTGEN, Kunst 1965, S.68. - SCHMIDT, Wechselwirkungen 1965 S.94. - DEHIO, Rheinland 1967 S.267. - GORISSEN, Werk 1967, S.66f. - GORISSEN, Leuchter 1967. - HILGER/WILLEMSEN, Bildwerke 1967, S.99, 102, 159, 167, 180. - GORISSEN, Jupan 1969 S.27. - WILLEMSEN, Wiederherstellung 1971, S.97-136 m.Abb. (1540 / Christuskinder, Gottvater Van Tricht). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.66, 7275 m.Abb. (1540 / Gesichter der Marien, Christuskinder Van Tricht). - HILGER, Restaurierung 1974 S.127, 132f. (1540 / Überarbeitung der Marien Van Tricht). - KRUTISCH, Kruzifixe 1987, F.204f. S.233f. m.Abb. (1540 / Christuskind West Van Tricht). - DE WERD, Aanbidding 1989/90 S.331 m.Abb. (1540 Van Tricht). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255. - DE RIJK, Rossem 1992 S.107f. (1540, unklar Jesuskinder und Mieder). - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.122,165, 351-368 m.Abb. (1528 Douwerman Mieder, Locken). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.246-248. - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.20-31 (1528/29 Gottvater, Engel, Gesichter und Schuhe Mariens, Locken? / 1540 Christuskinder und Mieder Van Tricht). - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.22, 58, 94, 165-190, 228f., 254, Archivalien S.288-292, 304f. m.Abb. (1528/29 Gottvater, Engel, Teile der Könige überarbeitet, Lockensträhnen?, Schuhe Mariens / 1540 Zusammenbau, Kinder und Gesichter Mariens, Miederaufdopplung Van Tricht). - WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.120f. (1540). - ROMMÉ, Instandsetzung 1999 S.68-97 (1528/29 Überarbeitung der Wurzel Jesse, Locken der Maria und Schuhe, Gottvaterfiguren und Engel / 1540 Renovierung, Mieder, Christuskinder, Mariengesichter Van Tricht). - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.13 (1528 Gesicht, Locken, Mieder Douwerman / 1540 Antlitz und Christuskinder Van Tricht). - DE WERD, Heiligen Drei Könige 2006 S.20 (1528 Reparatur Douwerman).

Die Arbeiten am Marienleuchter 1540-41

Im Rechnungsjahr 1540-41 wurde mit Arnt van Tricht die Renovierung des Marienleuchters vereinbart:

> „It. heeftmen Meist(er) Arnt den Beeldensnijder aen verdinght toe renouieren die stamme Jessen voir 26g curr vnd die Burgermeister mijt sijn toe gedain, in Pheijen huijss verdain 12qt, ijder qt 3alb; fac. ts. 11g, 10alb."[672]

[671] ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.20-31. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.22, 58, 94, 165-190, 228f., 254, Archivalien S.288-292, 304f. - ROMMÉ, Instandsetzung 1999 S.68-97.
Für eine 'freigestellte' Ansicht des Leuchters vgl. Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 41 320 (Westseite) und RBA 608 301 (Ostseite).

Für die geleistete Arbeit erhält er eine Nachzahlung von fast 1/5 des ursprünglichen Betrages:

> "It. heefft sich Meister Arnt vurs. beclaeght, dat heij dairaen toe cleij(n) heefft gehadt vnd meer wercks dairaen gemaeckt, dan heij gelaefft hadt. Soe hebn on die Burgermeister mijt sijn toe gedain in bijwesen der Kerckmeiste(re)n noch toe gevueght voir sijn arbeit 6g curr; fac.2g, 8alb."[673]

Im gleichen Jahr leistet Arnt van Tricht Hilfe im Rahmen der Verstärkung der Wurzel Jesse. Es wird ein Gerüst für den Marienleuchter gebaut, das mehrfach zum Einsatz kommt:

> "It. Goesen Tijmerman huijsman ind Arnt totten stege(re)n geholpen, geg 4alb."[674]

Im Rechnungsjahr 1541-42 hat Van Tricht bei der Anbringung der Stoffhülle[675] geholfen:

> "It Meister Arnt die Beeldesnijder dairtoe gehoulpe(n) 2d., sd. 5alb; fac. 10alb."[676]

Im darauffolgenden Rechnungsjahr 1542-43 hat Van Tricht nochmals im Zusammenhang mit der Stoffhülle am Marienleuchter geholfen:

> "Meijster Arnt van Thricht om daer toe geholpen, om geg.23alb."[677]

Außerdem renoviert er 1544-45 zwei Engelfiguren, die bei den Arbeiten beschädigt wurden:

> "Meister Arndt van Trijcht soe dair aen twee ingelen gebreck(en) was ind voirt die croin schoengemaeckt, dair van geg. 11alb."[678]

Identifikation von Werkstücken

Die folgenden Werkstücke können Van Tricht über den stilistischen Vergleich zugewiesen werden, die vorgenommenen Veränderungen am Marienleuchter sind offenkundig.

---

[672] 1540-41 Rechnung der Liebfrauenbruderschaft, Bistumsarchiv Münster Pfarrarchiv St. Nicolai Kalkar, Karton 96 fol.75^{v}. Zitiert nach ROMMÉ, Douwerman 1997 S.290, IV.11.

[673] 1540-41 Rechnung der Liebfrauenbruderschaft, Bistumsarchiv Münster Pfarrarchiv St. Nicolai Kalkar, Karton 96 fol.75^{v}. Zitiert nach ROMMÉ, Douwerman 1997 S.290, IV.12

[674] „It. 50 snelre negell totte(n) steger voir 2½alb." - „It. Goesen Tijmerman huijsman ind Arnt totten stege(re)n geholpen, geg. 4alb." - „It. Ott Kijstemeker dairtoe geholpe(n) 2 ½d.; on geg. 11alb." - „It. Steuen die Kardvijner die stegerhoulter vangen hoff gehaelt vnd wederu(m)me dair gebracht; on geg 1alb, 4h."
Rechnung der Liebfrauenbruderschaft von 1540-41 a.a.O. fol.75^{v} und 76^{r}, zitiert nach ROMMÉ, Douwerman 1997 S.290f., IV.14.

[675] Es ist nicht sicher, ob Arnt van Tricht auch mit dem Arnt in folgender Quelle identifiziert werden kann, der Stoff für die Hülle des Marienleuchters mitbrachte:
"It Arnt die Gart mijt bracht va(n) Deuenter 40 vademen lijne(n) totte(r) becledonge onser lieuer frauwe(n) vper deelen ind woegen 23lb, die drije pont 2st brab; fac. 24alb, 4h."
Rechnung der Liebfrauenbruderschaft von 1541-42, Bistumsarchiv Münster Pfarrarchiv St. Nicolai Kalkar, Karton 96 fol.83^{r}. Zitat nach ROMMÉ, Douwerman 1997 S.291, IV.16.

[676] "It. als men die steijger houlter gehaelt inden kerck(en) vmb onss lieff frauwe gesat, dairtoe geholpe(n), geg. 5alb, 3h." - "It. aen negelen dairtoe gehadt voir 2alb." - "It Meister Arnt die Beeldesnijder dairtoe gehoulpe(n) 2d., sd. 5alb; fac. 10alb."
Rechnung der Liebfrauenbruderschaft von 1541-42, Bistumsarchiv Münster Pfarrarchiv St. Nicolai Kalkar, Karton 96 fol.83^{v}. Zitat nach ROMMÉ, Douwerman 1997 S.291, IV.18.

[677] "It. aen onsser Lieuervrouwen cleet omder kroene(n) Paul(us) Verhorlen daer aen verdijnt 3 daeler; fac. 5g, 5alb." - "It. Herma(n) Slatemecker gemaeckt 2 stenders vp dat gewolfft ind 2 rollen ind aen klempe(n) ind naegel verdijnt 23alb." - "Meijster Arnt van Thricht om daer toe geholpen, om geg.23alb." - It. tot Johan die Kremerh(uis) gehalt 9 loet koeper draet, dat loet 5h; fac. ts. 3alb, 9h."
Rechnung der Liebfrauenbruderschaft von 1542-43, Bistumsarchiv Münster Pfarrarchiv St. Nicolai Kalkar, Karton 96 fol.87^{r}. Zitat nach ROMMÉ, Douwerman 1997 S.291, IV.19.

[678] Kirchenrechnung von 1544-45, Bistumsarchiv Münster Pfarrarchiv St. Nicolai Kalkar, Karton 49 fol.98^{r}. Zitat nach ROMMÉ, Douwerman 1997S.292, IV.20.
Man erfährt aus den Quellen, dass vor der Renovierung der Engel, ein(er) der Engel gefasst wurde:
„It. eijnen engell aendie stam van Jessen laten stoffieren, Herme(n) den Maelre dairvan geg. 3g curr; fac. 1g, 4alb." Rechnung der Liebfrauenbruderschaft 1540-41, a.a.O. fol.78^{v}, zitiert nach ROMMÉ, Douwerman 1997 S.291, IV.15. Die Engel sind heute ungefasst.

Die beiden Christuskinder

Beide Christuskinder lassen sich über den Vergleich mit den Kinder- und Puttenfiguren des Dreifaltigkeitsretabels oder auch dem Christuskind des Johannesretabels zuschreiben, Abb. 114f., 8 und 11, sowie Abb. 31. Sie zeigen die gleiche Körpergestaltung mit den zur Brustbildung neigenden Oberkörpern, den sich vorwölbenden Bäuchen, den scharf eingeschnittenen Bauchfalten und den schweren Extremitäten mit kindlichem Speck und gleichzeitiger Muskelangabe.

Die Physiognomien sind mit diesen, aber auch denen der großen Apostelfiguren der Retabel, gut vergleichbar und zeigen die charakteristische Augenbildung mit der scharfen Angabe der Lider und der Hautfalte über dem Oberlid sowie der Ausbildung von Augenringen und Krähenfüßen. Charakteristisch ist auch die Augenbrauenbildung oder die Bildung der Schläfenpartie, Abb. 3f.[679]

Die Muttergottesfiguren

Während bei der Muttergottesfigur der Ostseite nur das Gesicht überschnitten wurde, ist die Figur der Westseite an mehreren Stellen überarbeitet worden, Abb. 112f. So lassen sich am Gesicht deutliche Überschnitzungen erkennen. Soweit eine Veränderung durch Materialreduktion möglich ist, sind Ähnlichkeiten mit Van Trichtschem Formengut in der Bildung der Augen und dem Mund vorhanden, die beide scharf umschnitten sind.[680] Die Iris Mariens ist eingeschnitten und die Augen und Lippen sind farbig angelegt. Beispielsweise sei hier auf den Vergleich mit dem Marienbild des Johannesretabels verwiesen, Abb. 31.

Durch Arbeit im vorhandenen Material als auch durch Aufdopplung der Büste wurde eine Modernisierung des wahrscheinlich zuvor v-förmigen Gewandausschnitts[681] zu Gunsten eines tief ausgeschnittenen viereckigen Mieders mit plissiertem Hemd mit Stehkragen vorgenommen. Der Schuh Mariens wurde durch einen breiten, der Mode entsprechenden, kuhmaulförmigen ersetzt.[682]

Zumindest die rechte Hand Mariens, die linke ist durch das Kind verdeckt, ist durch Vergleich beispielsweise mit denen der Figuren des Dreifaltigkeitsretabels sicher als Arbeit Van Trichts anzusehen, wie die verdickten Fingergelenke und die Form der Nägel zeigen.

Ob man Van Tricht auch die in Teilen angesetzten Locken der Maria und das aus faltigem Stoff und mehrfach geschlungenem Perlband gedrehte Haarband zuschreiben kann, ist unsicher. Die weiblichen Figuren des Künstlers zeigen bisher einen Reif mit einfach geschlungenem Musterband und Schmuckstein über der Stirn. Auch die sehr runde, geschlossene Form der Buckellocken findet sich im Œuvre Van Trichts nicht.[683]

[679] Hinzuweisen ist auf die Fassung der Augen und Lippen.
[680] Die Rücknahme von Material deutet sich in der Falte zum Hals an.
[681] Ein solches ist sehr wahrscheinlich in Anlehnung an den Ausschnitt der Marienfigur im Osten auch hier zu rekonstruieren.
[682] ROMMÉ möchte den Schuh in der ersten Werkphase am Marienleuchter, mehr zu dieser im Anschluss, ergänzt sehen, doch gibt es hierzu, vergleicht man den der Maria des Johannesretabels, keinen Anlass.
[683] Als Gegenbeispiele sind die Maria des Johannesretabels oder die ihr nahestehenden Heiligen in Hanselaer zu nennen, Abb. 31 und Abb. 67ff.

Hilfsarbeiten am Marienleuchter

Nachdem Van Tricht die Veränderungen an den Marienfiguren vorgenommen hat und die beiden Christuskinder ergänzte, wird im gleichen Jahr auch die Wurzel Jesse renoviert.[684] Dies betrifft jedoch nicht das Schnitzwerk, sondern vielmehr werden Verstrebungen und Versteifungen der Ranke der Wurzel Jesse vorgenommen. Nachdem die Arbeiten getan sind, baut Arnt van Tricht zusammen mit dem Zimmermann und dem Kistenmacher ein Gestell für den Marienleuchter, in dem er am Boden aufgestellt werden kann. Dieses Gestell wird auch bei der Anbringung der Stoffhülle in die Kirche gebracht. Auch hier hilft Van Tricht, damit das fragile Kunstwerk nicht beschädigt wird.
Die erste Quelle "It. Goesen Tijmerman huijsman ind Arnt totten stege(re)n geholpen, geg 4alb." bezieht Rommé auf Arbeiten des Künstlers im Material Gips.[685] Sie greift damit die Aussage Willemsens auf, der von der Entfernung von Ergänzungen in Gips und Pappe bei der Fassungsabnahme 1971 berichtet.[686] Aus der Quellenlesung ergibt sich jedoch keine derartige Beschäftigung für Arnt van Tricht. Vielmehr dokumentieren die Quellen die (Wieder-)Montage der Wurzel Jesse auf der Konsole der Propheten. Hierfür sind, wie heute nach der Abnahme aller Fassungen zu sehen, am Marienleuchter Teile der Wurzel Jesse mit mittels Nägeln angebrachten Metallplatten versteift worden, auch die beiden in der Quelle genannten ‚Pfeifen' lassen sich unten auf der Konsolplatte wiederfinden, in die die Wurzel Jesse eingestellt gewesen ist. Im Rahmen dieser Arbeiten wurde *folije*, bei der es sich wohl um dünne Metallplättchen handelt, um Ton (*kloete*, *kloett* oder *kloote*) gelegt, der zuvor in Leim (*lijme*) gekocht wurde. Auch hierbei dürfte es sich um Maßnahmen zur Versteifung des Astwerks der Ranke handeln.[687]
Die Arbeiten zur Versteifung des Astwerks sind somit von den Leistungen des Zimmermanns Goesen, des Bildhauers Arnt van Trichts und des Kistemachers zu trennen und zeitlich früher einzuordnen. Van Tricht hat offensichtlich dabei geholfen das oben beschriebene Gerüst (*steger*) zu bauen.

Fragliche Identifikation - Arnt van Tricht ein Geselle Henrick Douwermans?

In einer Kirchenrechnung wird Henrick Douwerman für Arbeiten an ‚Unserer Lieben Frauen in der Sonne' von 1528/29 vergütet.

---

[684] „It. voir eijnen haeck dairan dat werck henght mijtten negele(n) 13alb." (fol.75^{v}) - „It Blanckert gemaeckt 4 beitelkens indie knoepe 1 alb." - „It Wilhelm Slaetemeker 16 ijse(re)n plaeten gemaeckt; dairvan geg 5alb." (fol.76r) - „It. tott Gerit Mesmeker aen negele(n) ind 2 plaeten gehaelt voir 2 ½alb." - „It. tott Joh. die Kreemer 6 ½ loet koeperdraet(en); ijder loet 3h; fac.1alb, 9h." - „It Blanckert gemacket 2 pijpen, dair die sta(m)me van Jesse jnne steet, 2 ½alb." - „It. Heefft Steuen Stomme die kloete gemaeckt; on geg. 5alb." - „It. voir 1/2lb lijmes dairijnne die kloett gesaeden sijn, geg 1alb." - „It. tott Mechelt Cuepers aen folije gehaelt, vmb die kloote gelaecht 2 ½alb." - „It. voir kaelen 4h."
Rechnung der Liebfrauenbruderschaft von 1540-41 a.a.O. fol.75v und 76r, zitiert nach ROMMÉ, Douwerman 1997 S.290f.
[685] ROMMÈ, Douwerman 1997 S.186f.
[686] WILLEMSEN, Wiederherstellung 1971 S.102. Für eine Abbildung des noch gefassten Zustands vgl. Bildarchiv Foto Marburg, 11.068 Maria der Westseite und RBA 9 854 der Ostseite.
[687] Im Anschluss an die Arbeiten Van Trichts in Gips nennt Rommé die Fassung der Wurzel durch den Maler Arnt. Dies sei geschehen um die Gipsergänzungen zu nivellieren. Doch diese Arbeiten haben laut Abfolge der Quellen vor den Stabilisierungsarbeiten stattgefunden.
"It. Meister Arnt die Meelre die stam van Jesse wijt gemaeckt. On dairaff geg.12g curr; fac. 4g, 16alb."
Rechnung der Liebfrauenbruderschaft von 1540-41 a.a.O. fol.75^{v}, zitiert nach ROMMÉ, Douwerman 1997 S.290, IV.13.

> „It. brenge ick Thoenis vurs. va(n) Henrick Douwerman 2 jair alle Jair 3g, dairaen heij onser lieuer frouwe(n) inder soenne(n) gearbeit heefft; fac. 6g.“[688]

Diese Quelle möchte Rommé entgegen vorheriger Autoren nicht mit der Maria im Gesprenge des Sieben-Schmerzen-Retabels identifizieren, die sie mitsamt dem Retabel bereits 1521 vollendet sieht.[689] Zur Identifikation mit der Quelle bietet sich in St. Nicolai jedoch ansonsten nichts außer dem Marienleuchter an, der allerdings in den Quellen eigentlich mit ‚croen' bezeichnet wird. Diese Diskrepanz versucht Rommé zu umgehen, indem sie die Ranke der Wurzel Jesse als in der Werkstatt Douwermans überarbeitet und erst 1528/29 am Marienleuchter angebracht sieht. Das Bewusstsein, dass viele Jahre nur die Maria mit Kind, nicht aber die sie umgebende Wurzel Jesse im Mittelschiff hing, lasse die Quelle nur von Maria in der Sonne, nicht von ‚croen' sprechen.[690]

Bei Übernahme der Arbeiten durch die Werkstatt Douwermans bestehen nach Rommé die durch Henrick Bernts 1508 geschaffenen Propheten des Sockels und die Marienfiguren, sowie die von Kerstken van Rijngenberck 1510/11 gearbeitete, noch nicht fertiggestellte Wurzel Jesse.[691]

Damit ergibt sich das nächste Problem. Da Rommé offensichtlich die Hand Douwermans am Marienleuchter nicht festmachen kann, greift sie auf die Bemerkung von Willemsen zurück, dass eine Verbindung zwischen den Gottvaterfiguren des Marienleuchters und dem Gottvater im Auszug des Dreifaltigkeitsretabels bestehe.[692] Sie stellt jedoch anders als Willemsen, der die Arbeiten mit den Renovierungsarbeiten Van Trichts 1540 in Zusammenhang sieht und auch die Christuskinder mit den Putten der Hohlkehle vergleicht, die Arbeiten Van Trichts in Zusammenhang mit der Quelle von 1528/29. Aus diesem schließt sie auf eine Gesellenzeit Van Trichts in der Werkstatt Douwermans, da er zwar Arbeiten am Marienleuchter vollbringt, jedoch nur Douwerman, nicht er selbst für Arbeiten am Marienleuchter bezahlt wird.

Ebenfalls in dieser Werkphase von 1528 will sie die Engelfiguren durch die Hand Van Trichts gearbeitet sehen und möchte aufgrund deren physiognomischer Übereinstimmung mit der Figur 8 der Ranke der Wurzel Jesse Van Tricht diese und eine Überarbeitung der Figurenköpfe Nr. 1, 7, 9 und 10 zuweisen, Abb. 122 - 125. Lediglich die Punktierungen an den Figuren der Wurzel Jesse möchte sie von der Hand Henrick Douwermans ausgeführt sehen, da sowohl die neu geschaffenen Werkstücke,

---

[688] 1528-29 Kirchenrechnung, BAM PfA St. Nicolai Kalkar, Karton 48, alte Sig.15, Einnahmen fol.184r: Zitat nach: ROMMÉ, Douwerman 1997 S.290, IV.10. In der Quelle von 1526-27 ebd., fol.124r: wird eine Stiftung für die Vollendung des Liebfrauenbildes genannt: „It. van Jouffer Snoeij intfangen tott vollent(s) onser lieuer frauwen inder sienne(n) 1g, 8alb.“ Zitat nach ROMMÉ, Douwerman 1997S.290, IV.9.

[689] Vgl. u.a. HETSCH, Douvermann 1937 S.47f.

[690] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.179f. Dem ist entgegen zu halten, dass in den folgenden Quellen stets auch nur als Pars pro Toto von der Wurzel Jesse die Rede ist.

[691] Zu den Quellen vgl. ROMMÉ, Douwerman 1997 S.288f. „Die Gründe für die fragmentarische Hinterlassenschaft des Kerstken von Rijngenberck sind aus der archivalischen Überlieferung nicht zu ermitteln. Aber das Bewußtstein, daß der Marienleuchter noch nicht in seiner Gänze fertiggestellt war, blieb immerhin 15 Jahre lang wach, wie die Stiftung der Jungfer Snoeij 1526/27 beweist.“ ROMMÉ, Douwerman 1997 S.179.
Vielleicht ist aber auch die Nachricht vom Einsturz des Turmdaches auf das Mittelschiff vom 8. Februar 1526, bei dem Teile der Gewölbe einstürzten, mit der Wiederaufnahme von Arbeiten am Marienleuchter in Verbindung zu bringen:
„In nomine Domini Anno XV^{c}XXVI op donredach voir vastauent, den VIII^{den} dach van Februario waeyde die Kap van onss torn to Kalker ind vyel dat dack van der middelscher Kercken in voermiddagh toe X uren ind is Got heb loff nymand doet gebleuen. ...“ Zitat nach WOLFF, Geschichte 1893 F.1 S.71.

[692] WILLEMSEN, Wiederherstellung 1971 S.18.

der Engel und die beiden Gottvaterfiguren, keine solchen aufweisen als auch generell an späteren Werken Van Trichts ihrer Meinung nach nicht in großem Maße vorkommen.[693]

Gegenbeweis

Die Gottvaterfiguren

Betrachtet man die Figuren Gottvaters auf beiden Seiten des Marienleuchters, wird ihre Entstehung von einer Hand sogleich offensichtlich, Abb. 118ff. In dieser ist jedoch kaum die Van Trichts zu sehen. Der von Rommé angestrebte Vergleich mit der ebenfalls in einem Wolkenband gezeigten, sehr kleinen Halbfigur Gottvaters in der Überhöhung des Auszugs des Dreifaltigkeitsretabels stellt sich außer in ikonographischen Übereinstimmungen kaum dar, Abb. 10. Es zeigen sich weder in der Physiognomie, der Gewandangabe, noch im Wolkenband so nahe Verbindungen, dass derart weitreichende Schlussfolgerungen gezogen werden können.[694] Betrachtet man zudem andere Arbeiten, die aufgrund ihrer Größe besser Charakteristika erkennen lassen, wie die Apostel desselben Retabels, ist eine gemeinsame Autorschaft abzulehnen, Abb. 3f. und 6f.

Die Kopfform ist länglicher und weist nicht die für die Frühzeit Van Trichts charakteristische Verbreiterung zu den Seiten auf. Die Angabe der Augenpartie differiert am deutlichsten. Die Augenbraue folgt der Augenhöhle vollständig und ist rundbogig geführt. Das Oberlid ist wesentlich größer, fast halbmondförmig und mit rundbogiger Falte zur flacheren Augenhöhle abgesetzt. Es wird keine für Van Tricht charakteristische Lidfalte ausgebildet. Die Lider sind insgesamt weniger gratig und mit breiterer Kante zum Augenweiß abgesetzt, wie auch die Angabe der Krähenfüße flacher erfolgt und auf die Angabe von Augenringen gänzlich verzichtet wird. So wird auch das Lippenrot weniger scharf abgesetzt und der Oberlippenbart wird flach anliegend und nicht plastisch mit erhabenen Strähnen gleich dem Vollbart angegeben. Insgesamt differiert die Angabe der Haarsträhnen in der plastischen Durchbildung. Abweichend ist auch die Gestaltung der Hände mit sehr langen, dünnen Fingern ohne eine Angabe der für Van Tricht charakteristischen Knöchelbildung, Abb. 121. Die Faltenangabe bietet in den flachen, breiten Parallelfalten keine Übereinstimmung mit den dünnen Graten beispielsweise an den Säumen der Apostelfürsten.

Die Engelfiguren

Die vier erhaltenen Engelfiguren sind weder mit einer frühen Hand Van Trichts, noch mit den in der Quelle von 1544/45 genannten in Verbindung zu bringen, Abb. 122f.[695] Bereits ihre gelängte, schlanke Körperbildung oder die Kopfform widersprechen der Van Trichts vollkommen, wie der Vergleich mit den Putten und Kinderfiguren im Werk des Künstlers, beispielsweise am Dreifaltigkeitsretabel oder dem Epitaph des Kanonikers Steenhoff in St. Viktor in Xanten, beweist, Abb. 11 und 135. Vielmehr

[693] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.182-186.

[694] Für die ikonographische Übereinstimmung vgl. beispielsweise die Halbfigur des Gottvaters im Marienretabel des Ludwig Jupan, Abb. 337. Hier findet sich auch das Wolkenband mit 'Perlrand'. Doch zeigt dieses, wie auch das am Marienleuchter, nicht die für Van Tricht typische Durchbildung der Mitte der Wolkenabschnitte, wie man sie an der Wolke im Dreifaltigkeitsretabel, Abb. 10, am Wolkenband des Hochaltarretabels in Hanselaer, Abb. 53, oder an den Epitaphien Blankenbiel und Ingen Winckel, Abb. 293 und 310, u.a. vorfindet.

[695] Möglicherweise gab es ehemals mehr Engelfiguren, wie das Marianum im Dom zu Aachen von Jan van Steffesweert 1524 zeigt. AUSST.KAT. MAASTRICHT, Van Steffeswert 2000 S.164ff., Abb.S.163.

sind sie den Engeln der Himmelfahrt am Marienretabel des Ludwig Jupan von Marburg verwandt, der als Lehrer Rijngenbercks (Ringenbergs) gilt, Abb. 336.[696]

Die Figuren der Wurzel Jesse

Die von Rommé über die Ähnlichkeit mit den Gottvaterfiguren zugeschriebenen Rankenfiguren der Wurzel Jesse, besonders Figur 8, aber auch 1, 7, 9 und 10 sind aus obengenannten Gründen als Werke van Trichts abzulehnen, Abb. 124f. Gleichzeitig bilden sie einen sofort ins Auge fallenden Werkzusammenhang mit den Engeln und Gottvater.

Schlussfolgerung

Die Nachricht von 1540/41, dass Arnt van Tricht am Marienleuchter gearbeitet hat, lässt sich an mehreren Teilen des Leuchters nachvollziehen. Über einen stilistischen Vergleich sind die beiden Christuskinder, die Überarbeitung des Marienbildes der Westseite und des Antlitzes Mariens der Ostseite aus dem Werk anderer Künstler herauszulösen und Van Tricht zuzuweisen. Hingegen lassen sich die vorgeschlagene Gottvaterfigur wie auch die Engel und Rankenfiguren nicht als Arbeiten des Künstlers sehen. Ein Vergleich der Gottvaterfiguren mit der des Dreifaltigkeitsretabels hat über einen ikonographischen Vergleich eines am Niederrhein gängigen Typus hinaus keinen Bestand.[697] Damit lassen für sich 1528/29 keine Arbeiten Van Trichts am Marienleuchter nachweisen. Somit ist eine Beschäftigung Van Trichts in der Werkstatt Henrick Douwermans im Zusammenhang mit dem Marienleuchter nicht herzuleiten.

XII.17. Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Maria und Johannes als Assistenzfiguren

Die beiden Figuren werden von De Werd in Zusammenhang mit den beiden großen Assistenzfiguren aus dem Rijksmuseum in Amsterdam vorgestellt. Er sieht sie als Assistenzfiguren einer Kreuzigungsgruppe, die für die Privatandacht konzipiert wurde. Die Figuren tragen die Inventarnummer 03-V-Ia/b, Abb. 126.[698]

Literaturübersicht

AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.52 m.Abb. (Zuschr. Van Tricht, 1540-45).

Zustand

Die Figuren haben eine Höhe von jeweils ca. 44,5cm und sind aus Eichenholz gearbeitet. Die Figuren sind an zahlreichen Stellen bestoßen. Besonders betroffen sind die über den Sockel vortretenden Saumpartien der Gewänder. Die vorgestellten Fußspitzen sind abgebrochen, ebenso der frei herabhängende Mantelzipfel auf Mariens linker Seite. Der rechte Unterarm der Gottesmutter war

[696] Vgl. hierzu die Abb. 202 bei GORISSEN, Jupan 1969. Er verweist außerdem auf eine Verwandtschaft mit den gefiederten Engeln des Meisters E.S. L.169, Abb. ebd. S.203.
[697] Es finden sich vergleichbare Figuren in St. Nicolai in Kalkar am Sieben-Freuden-Retabel Mariens und dem Annenretabel, beide aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts.
[698] Die Figuren wurden mit Hilfe des Freundeskreises des Museum Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e.V. angekauft.

zwischenzeitlich mit einem Metalldorn befestigt und ist heute verloren, der Ansatz ist überschnitzt. Auf der linken Schulter befindet sich ein Riss.

Beschreibung

Die Figur des Johannes steht links der heute fehlenden Christusfigur. Sie ist mehrachsig aufgebaut. Während die Hüfte schräg zur Mitte nach vorn ausgerichtet ist, ist die Schulter dem Betrachter fast frontal zugedreht. Der Kopf ist zur Mitte und nach schräg hinten verkippt, so dass der Blick nach vorn oben ins 'Leere' gerichtet ist. Johannes hält die rechte Hand theatralisch vor der Brust, während der linke Arm durchgestreckt ist und über dem Oberschenkel schwebt. Der Arm bildet zusammen mit dem linken, angewinkelt nach vorn gestellten Bein, das vom Stoff eng umspannt fast ganzkörperlich aus der Tunika heraustritt, eine diagonale Achse zur Mitte hin und verdeckt das andere Bein zur Gänze. Johannes ist mit einer gegürteten Tunika mit schmalem v-förmigem Umlegkragen und röhrenförmigen, stoffreichen Ärmeln bekleidet. Diese bilden weiche Staufalten aus und werden vorne mit aufspringenden, als Stoffschild unterarbeiteten, Manschettenumschlägen abgeschlossen. Rechts ist der Mantel von der Schulter kommend über dem erhobenen Arm festgeklemmt, so dass er vor der Körperseite herabfällt und weit unterarbeitet den Körperraum formuliert. Über den Rücken gespannt wird der Mantel links unter dem Arm in einem breiten Faltenbausch gerafft gehalten. Seitlich des Körpers sind im herabhängenden Stoff so tiefe Schüsselfalten ausgebildet. Sie zeigen sehr schmale, aber runde Grate und nach innen oben schluchtenartige Täler. Nach außen unten wird der Stoff in v-förmigen, tütenartigen Falten zum Stoffgrund zurück geführt. Johannes hat nach hinten abstehendes, 'fliegendes', kinnlanges Haar, das in breiten Lockensträhnen gefasst ist und Locken über der Stirn.
Maria steht ebenso instabil mit vorgestelltem angewinkeltem Bein mit deutlich zu langer Proportionierung des Oberschenkels. Der Oberkörper ist zur Seite nach außen rechts verkippt, der Kopf und Blick sind nach vorn schräg zur Mitte geführt. Sie hat ebenfalls die Hand akklamierend zur Brust geführt, doch ist der Ellenbogen weiter abgewinkelt und die Bewegung damit weniger steil. Die Finger sind geziert angewinkelt aufgesetzt. Der rechte Arm ist gerade vor dem Körper herab geführt. Ihr Unterkörper durch den zur Mitte über den linken Arm in einem freiliegenden Stoffschild umspannten Mantel verhüllt. Der Stoff spannt sich über den vorgestellten Schenkel und bildet diesen jedoch nur ansatzweise ab. Vielmehr werden seitlich und vorm Schoß Schüsselfalten ausgebeult. Die Silhouette wird durch das tief ins Gesicht gezogene Kopftuch gefasst. Zu diesem trägt sie Kinntuch und zweiteiligen Rock mit angesetztem, gefälteltem Unterrock und vorn geschlossenem Mieder, sowie einen lose um die Taille gegürteten, mit langem Ende herabhängendem Stoffgürtel.
Beide Figuren haben einen kleinen, runden Sockel mit gewölbter, tremolierter Oberfläche.

Zuschreibung und Datierung

Die Figuren lassen sich in vielen Details sehr gut an andere Arbeiten Van Trichts anschließen. So bietet die Bekleidung der Figuren in der Kombination der Gestaltungsmerkmale wie dem vorn geschlossenen Mieder, dem angesetzten, gefältelten Rock sowie der festen Einfassung des sehr kahl wirkenden Kopfes in Kopf- und Kinntuch Mariens nahe Parallelen zu anderen Werken des Künstlers.

Besonders überzeugt aber die Bildung der Physiognomien und der Hand, die das typische Abknicken des Handgelenks und den tiefen Ansatzes des kurzen Daumens aufweist und mit prägnanten Gelenken und einzelnen winklig aufgesetzten Fingern gebildet ist.
Die Faltengebung, besonders die Bildung der Schüsselfalten, der 'fliegende' Saum und die Haare, sowie die Körperlichkeit der Figuren insgesamt schließen an die Stilstufe des Johannesretabels in Kalkar an, dessen Johannes Evangelist Vergleichsmöglichkeiten bietet, jedoch in der Faltengebung unruhiger und verspielter ist, Abb. 23. Die in die späten 50er Jahre datierten Figuren des Kamins in Haus Ter Horst, Abb. 301, gehen in der Beruhigung der Faltenstrukturen einen Schritt weiter. Die Wahl der sehr verhüllenden Kleidung Mariens lehnt sich zwar eng an die früh im Werk zu datierende Lösung der Maria im Gesprenge des Hochaltars in Hanselaer an, Abb. 51, doch ist die Draperie durch die eng anliegenden, verzogenen Faltenstrukturen zeitlich deutlich von dieser abzusetzen. Es ist wahrscheinlich von einer Entstehung der Gruppe im Museum Kurhaus Kleve um oder nach dem Johannesretabel auszugehen. Die exaltierte, manierierte Haltung des Johannes findet ihren Vorläufer in der kleinformatigen Gruppe Van Trichts, die Maria und Johannes nicht dem Kruzifix sondern dem stehenden Christus der Auferstehung zugeordnet zeigt und die sich im Bonner Landesmuseum befindet, Abb. 38. Hier wie dort wird das geknickt vorgestellte linke Bein der Mitte zugedreht und der rechte Arm erhoben. Doch wird hier in Kleve der Oberkörper gegenüber dem Unterkörper etwas mehr in die Frontalität dem Betrachter zugedreht. Diese Auswärtsdrehung wird bei der später im Werk anzusetzenden Figur des Johannes in Amsterdam auch im Unterkörper fortgesetzt, Abb. 134.
Die Maria bildet hingegen im Mantelmotiv eine Mischung zwischen dem abgedeckten Unterkörper der Figur in Hanselaer und der Kopftuchgestaltung, die sich auch in Amsterdam findet,
Abb. 51 und 133. Die geöffnete Armhaltung und das Ausbiegen der Figur ist im Werk bisher nicht nachweisbar. Die manierierte Gestik ist bei Van Tricht den Johannesfiguren zugeordnet und sonst nur der Maria der Gruppe in Privatbesitz eigen, Abb. 147.
Möglicherweise waren die beiden Assistenzfiguren, wie die nur wenig größeren Figuren im Bonner Landesmuseum als Möglichkeit zeigt, ebenfalls mit einem auferstandenen Christus und nicht mit einem Kruzifix kombiniert. Aber auch kleinfigurige Kreuzigungsgruppen sind am Niederrhein zahlreich. Dabei stehen die Assistenzfiguren zusammen mit dem Kreuz auf einem länglich gebildeten Kalvarienberg. Bei einigen Exemplaren ist zusätzlich oder nur die hl. Maria Magdalena am Kreuzesstamm gezeigt.[699] Wahrscheinlich ist bei diesen eine private Nutzung, doch lässt sich auch von eine Nutzung als Altarkreuz belegen.[700]

[699] Beispielsweise in St. Barnabas in Niedermörmter, vgl. Abbildung in Bildarchiv Foto Marburg, RBA 608 852, dessen Figuren eine ähnliche Haltung und runde Plinthen zeigen, die hier auf einem gemeinsamen Sockel aufgebracht sind. Die Gruppe hat eine Höhe von 67cm, ist aus Eichenholz gearbeitet und trägt eine neuere Fassung, vgl. HILGER, Kleve 5, 1970 S.52 m.Abb.172. Ein Gemälde von Barthel Bruyn im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 0237, zeigt gar Maria und Johannes in typischer Haltung, jedoch ohne Christus als Zentrum, vgl. Abb. im Bildarchiv Foto Marburg, wrm_x1803078.
[700] Vgl. St. Nicolai in Kalkar St. Nicolai in Kalkar, mit hl. Maria Magdalena am Kreuzesfuß, geschaffen durch Henrik van Holt, vgl. HILGER, Kleve 2, 1964 S.34 m.Abb.249 oder das veränderte Altarkreuz in St. Peter in Huisberden, vgl. Abbildung in Bildarchiv Foto Marburg, RBA 608 246.

XII.18. Hanselaer, St. Antonius Abbas, hl. Bischof, hl. Margaretha und eine Heilige

Die drei Figuren, Abb. 67ff., sind Arbeiten Van Trichts und aufgrund des Vergleichs mit dem Johannesretabel in Kalkar zuzuschreiben und um 1540 zu datieren, Abb. 22f. und 31.
Die stilistisch augenfällige Zusammengehörigkeit konnte anhand des Nachweises der gleichen Sockelform und der von dieser abhängigen Größe untermauert werden.
Die Herkunft und die ursprüngliche Aufstellung der Figuren sind ungewiss.
Die ausführliche Bearbeitung mit Beschreibung und weiteren Angaben erfolgt aufgrund ihrer Verflechtung mit anderen Werkstücken des Arnt van Tricht der Kirche unter Kap. XII.3.3.

XII.19. Xanten, St. Viktor, Epitaph Theoderich Born (ehemals Hanen), gest. 1544

Der Name des Inhabers des Epitaphs, das sich in U12 des Kreuzgangs befindet, wurde bei schwieriger und gerade im Namen fragmentierter Inschrift zunächst mit Theoderich Ha(nen) gelesen, doch ist der Verstorbene in Übereinstimmung mit den Quellen mit dem Rektor Theoderich Born zu identifizieren.[701] Das Epitaph ist in der Literatur als das erste Werk Arnt van Trichts im Xantener Kreuzgang angesprochen und durch Appel zusammen mit den Epitaphien Hezeler und Steenhoff über den stilistischen Vergleich mit den Arbeiten Van Trichts am Xantener Marienretabel beiläufig zugeschrieben, Abb. 127f.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149 (Erw.). - KAMPHAUSEN, 1931 S.62f. m.Abb. - APPEL, Plastik 1934/1983 F.24 S.24 (Zuschr. / Erw.). – ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.33f. Nr.31. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.43, S.82f., Kat.Nr.107 S.228 m.Abb. - AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.56 (De Werd) (Zuschr. / Erw.).

Zustand

Das Epitaph hat eine Größe von 85 cm in der Höhe und 63 cm in der Breite, zuzüglich der Inschriftenplatte mit einer Höhe von 27 cm und einer Breite von 51,5 cm. Das Bildfeld ist 46 cm breit, die Säulen sind 70 cm hoch.

---

[701] Die durch Clemen noch mit angezeigter Unsicherheit vorgenommene Benennung des Epitaphinhabers beherrscht die Literatur bis in die heutige Zeit, da die einzige Lesung der Inschrift durch ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.33f. Nr.31 unbeachtet bleibt. Dieser liest in Anlehnung an Clemen, die lesbaren Buchstaben, zunächst >ha..<, weist aber sogleich auf Bedenken zur Lesung hin. ENGELSKIRCHEN, Nachlese 1939 S.122 identifiziert den Unbekannten aufgrund der Angaben in der Inschrift und den Übereinstimmungen mit den Angaben im Kapitelsprotokoll vom 22. März 1535 mit dem Organisten Theoderich.
Die Lesung der beiden Buchstaben mit >bo..<, wie unten vorgenommen, erscheint möglich vgl. INSCHRIFTEN 1999 S.51ff. Zu dieser Identifikation würde außerdem passen, dass REDLICH, Kleriker 1934 S.129 die Vorlage des Testaments des Theoderich Born, Vikar, 1545 zur Approbation beim Erzbischof von Köln nach StA Düsseldorf, Jülich-B. Geh.Rat. – Geistl. Sachen. Generalia 9 I S.64-66 nennt.
Das Epitaph eines Theoderich Hanen, gestorben am 11. Mai 1591, findet sich im gleichen Joch wie das des Theoderich Born, es handelt sich um ein Inschriftenepitaph mit sprechendem Wappen. Erwähnt nur bei Clemen KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.148 Nr.23; die Inschrift einzig bei ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.31 Nr.26, der nochmals irrtümlich die bildliche Darstellung mit Christus am Kreuz auch für dieses Epitaph nennt.

Das Relief ist in mehreren Reliefebenen gearbeitet. Teile wie der Körper Christi sind fast rundplastisch gearbeitet und nur noch weit auf der Rückseite mit dem Untergrund verbunden. Dies zeigt sich auch beim Abdruck des verlorenen Stifterkopfes und dem Bein des Puttos. Andere Teile des Reliefs wie die Landschaftsangabe im Hintergrund sind sehr flach, fast nur als Ritzzeichnung in der Rückwand gegeben.
Die Inschriftenplatte ist sichtbar in zwei Teilen gearbeitet und unter das Epitaph gehängt.
Vor dem Zweiten Weltkrieg waren bereits die Gesichter der Engel stark verrieben. Es fehlten ab dem Oberschenkel das rechte Bein des Engels links von Christus und Teile des Kelches. Das Gesicht Christi war in Teilen stark bestoßen, die Nasenspitze verloren. Ebenso fehlten die Finger seiner rechten Hand und die Fußspitzen. Der Kopf des Stifters fehlt bereits in Gänze. Die rahmenden Säulen, das Blattband und die geflügelten Engelsköpfe waren wie die Inschriftenplatte bereits abgerieben. Durch Kriegseinwirkung ist dann die bildliche Darstellung mehrfach gebrochen. Oben rechts fehlen zwei größere Stücke. Die Oberfläche ist stark beschädigt. So sind Teile der Hintergrundangabe, wie die Kreuze der Schächer, nicht mehr erkennbar. Die Kanten, besonders die der Schaftringe, sind angeschlagen. Der oberen Rand des Segmentbogens ist ausgebrochen.

Beschreibung

In hochrechteckiger Darstellung wird Christus am Kreuz auf der Schädelstätte gezeigt.[702] Eine konsolenartig aus der Wand tretende Platte fungiert als Untergrund für die Darstellung. Die Platte ist auf der Unterseite mit einer auf Lücke gesetzten Blattreihe aus herzförmigen, dreigeteilten Blättern und seitlichen, geflügelten Engelsköpfen geschmückt. Ebenfalls auf der Platte sind, die Darstellung rahmend, Kandelabersäulen vorgestellt. Diese haben über basenartigem Trommelstück prinzipiell glatte, sich nach oben verjüngende Schäfte mit starker Einschnürung. Sie sind mit einem doppelten Blattkranz besetzt, der aus am Grund zusammengewachsenen, kleineren und dahinter höheren Spreiten gebildet ist. Sie sind mit erhaben gearbeiteten Blattadern und in länglichen Formen gebauchten Flächen mit spaltigen und geteilten Rändern gearbeitet. Die Blattspitzen fallen nach vorn über. Etwa in halber und nach fünf Sechstel der Höhe des Schaftes befindet sich jeweils ein Wirtel, zwischen denen auf halber Höhe kleine, stark vortretende Blattmasken angebracht sind. Zwischen dem oberen Wirtel und dem Halsring ist der Schaft auf kurzer Strecke mit hochrechteckigen, an Kannelierung erinnernden Einschnitten gegliedert. Das Kapitell ist sehr klein und aus zwei Schichten gebildet. Es wirkt fast wie ein Segment der nun im Durchmesser stark verminderten Säule. Während die untere Schicht aus einer dichten Blattreihe gebildet ist, erscheint die zurückliegende obere ungegliedert und läuft auf die eingeschwungen Deckplatte mit kleeblattförmiger ‚Abakusblüte' zu. Der obere Abschluss des Epitaphs wird durch ein Band gegeben, das über den Kapitellen mit sich nach oben innen geöffnete Voluten endet. Es ist von diesen aus zunächst horizontal, dann in der Mitte segmentbogig nach oben geführt ist.

[702] Der Beschreibung liegt auch der fotografisch dokumentierte Vorkriegszustand zugrunde.

Die bis an die Vorderkante vorgezogene Darstellung wird in einem kastenartigen Raum gefasst. Der Hintergrund wird an der Oberkante plastisch nach vorn unter das Volutenband gezogen und bildet dort eine schalenartige Kante aus. Das Vorwölben wird durch Rippen, die von einer Muschelfüllung abgeleitet sind und radial angeordnet hinter dem Kreuzbalken münden, unterstützt. Sie sind flach rechteckig und die Kante ist in Aufsicht gezeigt.
Das Kreuz Christi steht auf dem durch Gestein- und Erdlagen in dichter, sich unregelmäßig öffnender Schichtung gezeigten Berg Golgatha. Die breiten, rechtwinkligen Balken nehmen fast die gesamte Bildhöhe und mehr als die Bildbreite ein. Das obere Ende wird von einem übergroß proportionierten, an beiden Seiten papierartig gerollten Titulus geschmückt. Der auf seine rechte Schulter gesunkene Kopf Christi ist vor dem Schnittpunkt zu sehen. Der Leichnam Christi bestimmt durch seine niedrige und zentrale Platzierung wie durch die fast rundplastisch anmutende Gestaltung des Körpers das Bildfeld. Er trägt eine kräftige Dornenkrone aus zwei Strängen und ein rechts mit großer Schlaufe gebundenes Lendentuch. Es ist einfach, nur horizontale Faltenlinien ausbildend, um den Unterleib geführt. Ein kurzes aufspringendes Ende hängt auf seiner rechten Seite nach unten, das andere lange Ende wird durch den untersten der drei Engel mit auf seine linke Seite gezogen.
Christus hat lange, zu den Seiten in dicken, gewellten Strähnen gefasste Haare. Sie rahmen das Gesicht und fallen rechts nach vorn, links über seine Schulter zurück. Das hagere Gesicht zeigt gerade, durch einen Grat betonte Augenbrauen und mandelförmige, mittels Lidrand und – falten betonte Augen. Das Mittelgesicht ist beschädigt, doch ist der wellige Vollbart mit kurzem, spitzem Kinn- und langem Oberlippenbart gut erkennbar. Der schmale Körper ist ebenmäßig proportioniert und mittels weicher Textur der Weichteile und Muskelangabe gebildet. So sind die Brust leicht gewölbt, die Bauchmuskulatur strahlenförmig angedeutet, die Ober- und Unterschenkelmuskeln gerundet und die Kniescheiben deutlich ausformuliert.
Die Putten, zwei zu Christi Linken mit einem Kelch und einer mit zwei Kelchen zur Rechten Christi, fangen das Blut auf. Der rechte ist unbekleidet, die beiden linken tragen ein Stoffband, das dem Christi ähnlich, einfach um den Körper gelegt und einseitig mit großer Schleife und zwei Enden gebunden ist. Die Engel sind stark bewegt und in ihrer Körperachse verdreht. So sind sie teilweise in Vorder- und in Rückenansicht zu sehen. Ihre Körper sind kindlich mit Speckfalten und Brustbildung und zugleich muskulös gebildet. Die Flügel haben eine eckig eingezogene Randdecke. Der Rand der Handdecke tritt nach oben und nach unten plastisch vor. Sie haben unterschiedliche Frisuren mit windbewegtem, langem oder kurzem, vollem Haarschopf.
Neben dem mittig und frontal zum Betrachter ausgerichteten Schädel Adams ist vom Betrachter gesehen links unter dem Kreuz der Stifter kniend und betend gezeigt. Er ist so groß wie Christus. Die Hände sind mit leicht gekrümmten Fingern locker gefaltet. Er trägt einen Chormantel mit breitem, aufgeraut gezeigtem Kragen und dichtgefälteltem Stoff, der den Kreuzesfuß berührt. Der Körper ist durch die Stoffmasse verhüllt. Die Falten sind durch das Hochnehmen der Hände und das Knien motiviert. Der Stoff fällt weich. Es sind an den Armen Umschläge ausgebildet. Die Faltenbögen sind

u- und v-förmig gebildet. Im Hintergrund, den Rand des Reliefs überschneidend, waren die beiden Kreuze der Schächer angedeutet.

Die Inschriftenplatte ist unter der Sockelplatte in die Wand eingelassen und überschneidet die hier an den Rändern konsolartig gezeigten Engelsköpfe. Sie ist zweimal rundbogig eingezogen und der Rand mit einem erhabenen Profil, das im ersten Schnittpunkt eine Volute ausbildet, gefasst und an der Unterseite von einem aufgelegten Blatt verziert

Inschrift

Erstmals und einzig bei ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.33f. Nr.31.

> Viator qui optimi viri theodorici bo[.. rectoris sc]/ole manus vocisq(ue) dulcisone tactu • frequent(er) refocila/tus es • Quiescente(m) a(n)i(m)am pio subleua precamine • / Lucem [quietemque] perpetua(m) / praecare leti pa[rte] sepul/chro via[m] tra[nsitur]us. vale / Obiit • Anno 1544 • Me[ns] • Augusti[703]

Kreuztitulus: INRI

Inschrift in eingetiefter, gotischer Minuskel, der Kreuztitulus in Kapitalis erhaben gearbeitet. Es finden sich vereinzelte Worttrenner mittels zentriert angeordneter Punkte, das letzte Wort der Inschrift ist von Zierlinien gefasst. Das Zahlzeichen Vier ist schlingenförmig aus einem Bogen mit sich überkreuzenden Enden gebildet. Die Trennung erfolgt mit Hilfe von Doppelpunkt bei sepul**:**/chro, mit Kürzungszeichen über dem vorherigen Buchstaben bei quiescente(m), die Abkürzung mit Doppelpunkt bei vocisq(ue). Schaft-s ist bei voci**s**que, dulci**s**one, quie**s**cente(m), **s**ubleua verwendet. Die Lesung von tactu und frequent(er) ist unsicher.

Zuschreibung und Datierung

Das Epitaph steht am Anfang der Epitaphproduktion Van Trichts für den Xantener Domkreuzgang. Die zierlichen, fragilen Kandelabersäulen übernehmen kaum statische Funktion und begleiten die Darstellung mehr, als dass sie Teil einer Rahmung sind. Dieser Eindruck wird durch das Aufstellen der Säulen und der Darstellung auf der gleichen Grundfläche und die zwittrige Formulierung des oben abschließenden Volutenbandes als Rahmenleiste und Teil der gewölbten Himmelsfläche verstärkt Eine Zuschreibung der Epitaphrahmung an Van Tricht kann nur über die Betrachtung der folgenden Epitaphien Hezeler und Steenhoff erfolgen, Abb. 129 und 136, die die gleiche Grundidee des Epitaphaufbaus verfolgen. In der Ausformulierung der Glieder zeigen sich jedoch engere Parallelen zu den Arbeiten Van Trichts in Holz, dem Dreifaltigkeits- und dem Johannesretabel, Abb. 1ff. und 17ff. Eine enge Verknüpfung wird auch mit der ebenfalls sehr schmalen und überlangen, in Relief formulierten Kandelabersäule des wahrscheinlich zehn Jahre später entstandenen Epitaphs Backer sichtbar, Abb. 284. Hier sind die starke Einziehung des oberen Säulensegments über zylindrischem, sockelartigem Grund, der Blattkranz mit überfallenden Spitzen, die Verwendung von Wirteln, der Besatz mit Blattmasken und die Kannelur wie ein kleines, kelchförmiges Kapitell zu sehen.

Für den blattbesetzten Rand der Inschriftenplatte, die herzförmigen, dreigeteilten Blätter des Sockelstreifens und die geflügelten Engelsköpfe ebenda, aber auch die Gestaltung der Muschelrippen

[703] Inschrift ergänzt nach ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.33/34 Nr.31 und gelesen an der Vorkriegsaufnahme.

ist neben übereinstimmender Motivwahl auch auf die sehr verwandte Formulierung auf das folgende Epitaph des Georg Hezeler zu verweisen, Abb. 129.
Die konventionelle Darstellung des betenden Stifters unter dem Kreuz besticht durch die sehr plastische und fein modellierte Darstellung des Körpers Christi. Diese und die Proportionierung des Leichnams schließen eng an die Pietà des Künstlers im Westfälischen Landesmuseum in Münster an, die auch für die Gestaltung des Untergrundes herangezogen werden kann, Abb. 141. Die Bildung des Lendentuches findet sich beim Christus der Ecce homo Gruppe vor Ort, Abb. 148.
Aber auch die Körperbildung und Haltung der Engel und des Kanonikers finden Parallelen. Die Bewegung und die Bildung der Engel lässt sich beispielsweise am Dreifaltigkeitsretabel an vielen Stellen der Rahmung finden, Abb. 1. Die charakteristische Handhaltung, wie auch die durch Bewegung initiierten Faltenzüge lassen sich wie die Ausbildung der Umschläge und der tiefen, hinter den Graten liegenden Tälern gut mit dem für Van Tricht bezeugten Epitaph Ludger und dem folgenden Epitaph Virsen, Abb. 260 und 278, vergleichen und damit dort als Wiederverwendung einer älteren Lösung ansehen. Die starke Verhüllung des Körpers durch den Mantel erscheint gewollt und ist auch bei diesen Arbeiten zu sehen, obwohl sie nicht dem Verhältnis von Gewand und Körper bei Van Tricht entspricht.

XII.20. Xanten, St. Viktor, Epitaph Georg Hezeler, gest. 1545

Das Epitaph des Georg Hezeler wird durch Appel zusammen mit den Epitaphien Born und Steenhoff über den stilistischen Vergleich mit den Arbeiten am Marienretabel Arnt van Tricht in einer Anmerkung zugeschrieben und findet sonst hauptsächlich wegen der reichen Fassungsreste Beachtung. Das Epitaph ist in Joch U1 an der Außenwand der Kirche im südlichen Kreuzgangflügel befestigt, Abb. 129ff.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.144. - APPEL, Plastik 1934/1983 F.24 S.24. (Erw./ Zuschr.). – KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.62. - BADER, Vermischtes 1964 S.356. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.43, 87, 229 Kat.Nr.109, Abb.17. – AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.56. (Erw. / Zuschr.).

Zur Person

Georg Hezeler (auch Hezelaer oder Hesseler / Hessler) ist Kanoniker am Stift in Xanten und admittiert am 13.7.1491. Er stirbt als Senior des Kapitels am 27. 11. 1545.[704] Sein Testament wurde dem Erzbischof von Köln 1546 zur Approbation vorgelegt.[705] Er bewohnt 1513-1545 die Kurie Nr. 15, Kapitel 13, ein Gebäude der sog. Alten Propstei.[706] Sein Grab ist nach Angabe von Pels ebenfalls im Kreuzgang in der Nähe, vor dem Kapitelsaal gelegen.[707]

[704] CLASSEN, Erzbistum 1938 S.140 nach Bursen- und Thesaurierechnung. Der in der Inschrift genannte Tag nach Linus benennt den 26. November. ENGELSKIRCHEN, Zweite Nachlese 1940 S.162.
[705] REDLICH, Kleriker 1934 S.129 nach St.A. Düsseldorf, Jülich-B. Geh.Rat. – Geistl. Sachen. Generalia 9 I S.64-66.
[706] In dem nach ihm Heinrich Ingen Winkel, gest. 1555, wohnte. WILKES, Topographie 1952 S.75, F.7, 8, 8a S.77. Dessen Epitaph vgl. Kap. XII.54.
[707] Pels II, der nach KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.62 noch die weiteren Informationen gibt „Georgius ab Hezelaer per resignationem praesidium accepit, anno 1545. 12. Novemb. dictus Hezelaer fuit jubilarius, sepultus in ambitu prope domum Capitularem. Epitaphium illius est: …“ Die mögliche Grabplatte hat sich nicht erhalten.

Zustand

Das Epitaph ist aus Sandstein gearbeitet. Die Inschriftenplatte hat eine Höhe von 44 cm und eine Breite von 26 cm, der Aufbau eine Höhe von 115 cm und eine Breite von 84 cm. Es finden sich zahlreiche Reste einer alten Fassung.[708] Der Chormantel des Stifters hat einen mit tremolierter Oberfläche angegeben Fellkragen.

Das Epitaph ist beim Bombardement im 2. Weltkrieg in kleine Einzelteile zersplittert. Die Fundstücke wurden in ebenen Grund eingebettet, die Fehlstellen wurden nicht rekonstruiert.

Bereits auf der Vorkriegsaufnahme sind folgende Fehlstellen zu benennen: der Kopf des Verstorbenen und von 7 Aposteln, sowie der Taube, Hände von 9 Aposteln und dem Verstorbenen, halbe Schädelkalotte des Konsolkopfes. Über die Zerstörungen und die fehlenden Bruchstücke verschafft man sich einfacher als am heutigen Bestand an der Nachkriegsaufnahme Übersicht, Abb. 131. Neben den Fehlstellen und Brüchen ist die gesamte Oberfläche heute zusätzlich stark verwittert.

Beschreibung

Als Grundlage der Beschreibung soll die historische Fotographie dienen, da die Oberfläche nach der Zerstörung durch die ungefassten, glatt geschlossenen Ergänzungen sehr unruhig und kaum mehr aussagekräftig ist, Abb. 129.

Die Darstellung der Sacra Conversatione wird in einem durch Säulen mit Architrav verbildlichten halbrunden Innenraum gezeigt. Die mit plastisch gebogenem Hintergrund gearbeitete Szene wird durch Kandelabersäulen und auf diesen aufliegendem, segmentbogig geführtem Volutenband gerahmt. An einzelnen Punkten kommt es zu einer jedoch nicht konsequent realisierten Verschmelzung von Rahmung und Darstellung. Die Kandelabersäulen stehen auf der gleichen Sockelfläche wie die Dargestellten auf, jedoch steigt ihr Postament entgegen der Bodenangabe der Darstellung nicht nach hinten an. Oben nehmen die Kandelabersäulen den in der Darstellung gezeigten Architrav auf, sind damit Teil der Darstellung, tragen aber gleichzeitig den Segmentbogen der Rahmung. Die Säule wird ab dem unteren Segment von einer nur auf der Innenseite sichtbaren Wandvorlage hinterfangen. Die angeschnittene, gewölbte, apsidenartige Raumdecke des Innenraums stößt sich mit der auf eine Nische weisenden Muschelfüllung.

Der profilierte, mit glatter Frieszone gestaltete Sockel verkröpft sich unter den Kandelabersäulen und ist nur auf dem schräg zur Wand zurückspringenden Profil der Unterseite mit einem auf Lücke angeordneten Fries aus herzförmig dreigeteilten Blättern verziert. Unter dem Sockel sind als Konsolen separat gearbeitete, geflügelte Engelsköpfe mit dem Gesicht nach unten angebracht, so dass man in Frontalansicht auf das grob durch Riefen gesträhnte, gescheitelte Haar blickt. Zwischen diesen ist, jedoch nicht bündig anschließend, die schmale Inschriftenplatte angebracht. Sie schließt oben am Sockel an, um nach kurzem geradem Stück, nach unten zungenförmig einzuspringen. Die erhabene, umlaufende Rahmung ist am unten bogenförmigen Abschluss durch von der Bogenspitze nach oben aufsteigenden, ‚in Profil' gezeigten, langen Blättern belegt. Der Ansatz des Belages ist mit einem

[708] KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.144. – BADER, Vermischtes 1964 S.356.

herzförmig, dreigeteilten Blatt verdeckt. Die Kandelabersäulen sind zunächst aus zwei übereinandergestapelten hohen Postamentblöcken gebildet, von denen der obere fast quadratisch und etwa halb so hoch wie der darunter ist, der etwas einspringt. Beide verfügen über eingetiefte Spiegelflächen auf ihrer Frontseite. Während die des kleineren Segments frontal gezeigte Brustbilder eines Mannes, links, und einer Frau, rechts, mit nach außen, von einander abgewandten Köpfen eingeschrieben sind, sind vor den unteren Spiegeln, diese überschneidend, kleine als Zierfiguren konzipierte, puppenhaft verdrehte Männer in Harnisch zu sehen. Sie stützen sich mit angewinkeltem inneren Arm auf ein hinter ihnen stehendes, für sie zu großes Schild, in der äußeren Hand halten sie eine Lanze. Sie sind locker mit Spiel- und Standbein gezeigt und blicken nach oben in die Darstellung. Sie tragen einen enganliegenden kurzen Muskelpanzer, enganliegende Beinkleider und Maulschuhe. Haar- und Bartgestaltung entspricht in der Fülle der Haarmasse der bildlichen Darstellung.
Der Ansatz der aus weiteren zwei Segmenten gebildeten Kandelabersäule ist mit plastisch ausgeformten, organisch vorquellenden, herzförmig dreigeteilten Blättern verdeckt. Der folgende Abschnitt ist über glattem Ring, melonenartig aus Wülsten gebildet und am unteren Ende birnenartig gebaucht. Über einer wirtelartigen, nach oben einspringenden Profilfolge, die am unteren Rand mit kleinen viereckigen Troddeln besetzt ist, setzt ein glatter, unten stark eingezogener Säulenschaft an. Die Einziehung und die Schwellung darüber sind mit einem auf Lücke gesetzten, zweireihig angeordneten Blattkranz aus eilanzettlichem, dreispaltigem Laub besetzt. Die Blattspreiten spalten sich am Grund auf und sind mit der des folgenden Blattes verbunden, so dass Augenformen gebildet werden und ein ornamentales Muster entsteht. Der sich nach oben verjüngende Säulenschaft ist in Dreiviertel seiner Höhe mit Widderköpfen besetzt, die durch Troddeln herabgezogenen Bänder im Maul halten. Das Kapitell über deutlich abgesetztem Halsring ist flach und gestaucht und der Kapitellkörper mit den herzförmigen, dreigeteilten Blättern, zweireihig auf Lücke angeordnet und von aus dem Halsring steigenden, nach innen einrollenden Voluten gerahmt. Die Säulen tragen die sich nach innen einrollenden, nach oben geöffneten Voluten eines das Rund des Bogens umspannenden, flachen Bandes. Die Kanten desselben sind mit einem glatten, erhabenen Profil abgesetzt, das beidseits in einer nach vorn vortretenden Schnecke endet. Auf den Voluten sitzen auf die Steigung des Bandes seitlich aufgelehnt einander in den Körpern ab- und in den Köpfen zugewandte Putten. Sie haben fülliges, kurzes Haar über hoher Stirn. Das eng zusammenliegende Vordergesicht wird durch die Pausbacken und die schrägstehenden mandelförmigen Augen gekennzeichnet, die Schläfenpartie ist daher flächig. Der Körperbau ist babyartig und füllig mit Speckfalten u.a. am Oberarm und über dem Geschlecht gebildet. Die Haltung ist entspannt, während das vom Betrachter abgewandte Bein angewinkelt auf der Volute aufgestellt ist, kommt das vordere auf der unteren Profilkante des Bandes zu stehen. Mit beiden Händen halten sie, den hinteren Arm zum Zug erhoben, ein in Teilen vollplastisch gearbeitetes Seil, das durch das Band und die Muschel hindurch ins Gewölbe tritt. Es ist hier nochmals im Bogenscheitel durch einen aufgelegten Engelskopf gehalten und mit von jeweils einem mittig angeordneten Ring ausgehenden, zu den Enden im Volumen reduzierten Blättern schuppenartig besetzt.

Die Blattgirlande ist fast rundplastisch gearbeitet und hängt vor der auf dem Nodus der Muschelfüllung aufstehenden Heilig Geist Taube, deren Flügel sie überschneidet und deren Kopf sie rahmt. Die dem Raum der Darstellung angepasste und daher verzogen gezeigte Muschelfüllung ist durch eckige, zum Nodus sich verjüngende Muschelrippen charakterisiert. Der Nodus ist breit und nur in der Mitte, ähnlich einer Jakobsmuschel, mit runden Rippen gebildet. Auffällig ist der dem Betrachter in Aufsicht gezeigte Rand der Muschel mit den aufgeschnittenen eckigen Hohlräumen der Rippen.
Auf nach hinten ansteigender Bodenfläche sind, zusätzlich in der Höhe nach hinten gestaffelt, elf Apostel neben- und hintereinander um den auf hohem Podest zentral aufgestellten Thron der Muttergottes angeordnet. Der zwölfte Apostel kniet zusammen mit dem Stifter vor der hoch über ihnen in einem Sessel mit hoher Rücken- und Armlehne in einem Buch blätternden Maria.
Wie alle im Mittel- und Hintergrund gezeigten, deutlich kleiner angegebenen Figuren steht der im rechten Vordergrund gezeigte Apostel, die Hände betend erhoben, während die beiden der Größe Mariens ebenbürtigen Figuren, der Stifter und sein Patron, im Vordergrund knien. Ein Apostel sitzt hinter dem Stifter im linken Vordergrund auf einem Stuhl, die Lehne zwischen den Beinen.
Durch den Verlust der freiplastisch gearbeiteten Köpfe dieser Figuren im Bildvordergrund zerfällt die Darstellung heute in zwei Ebenen und erscheint unharmonisch. Die Apostel sind in deutlich abnehmendem Relief, aber in den Köpfen fast immer noch dreiviertelrund gearbeitet. Sie haben durchgängig einen dichten Haarschopf mit ohr- oder nackenlangen, gewellten oder gelockten Strähnen. Sie tragen lange Vollbärte mit weit herabreichendem Oberlippenbart. Die Gewänder sind lang und weit, in der Taille gegürtet, am Halsausschnitt geschlitzt und mit einem Knopf geschlossen. Sie haben zumeist einen über die Schultern fallenden, vorn auseinanderspringenden Kragen. Über dem Gewand tragen einige der Apostel, besonders die beiden Figuren seitlich der Knienden im Vordergrund, ein einen Arm freilassendes Manteltuch. Der Verstorbene ist durch die andersartige Bekleidung von den Aposteln unterschieden. Er trägt ein plissiertes Hemd, darüber ein in Falten gelegtes Oberteil und einen weiten langen Rock. Darüber ein Cape mit durch Tremolierung angedeutetem Fellkragen, dessen Stoff durch die erhobenen Arme große Bogenschwünge ausbildet. Die Faltenrücken sind rund, breit und erhaben. Die Faltentäler hinterschneiden diese tief. Sie sind weitflächig und nur wenig bewegt. Begleitende oder ausbrechende Faltenstege aus dem großen Gefüge sind selten. Es kommt nicht zur Bildung von Knitterfalten oder Kräuselungen. Die Faltenzüge und Stoffumschläge sind zumeist durch Bewegungen motiviert. Die Körperformen sind unter dem Stoff ablesbar, doch nicht übermäßig betont.
Die Muttergottes ist mit einem Haarnetz und einem darüberliegenden, mit Mittelknick versehenen, bis auf die Brust reichenden, gerade herabfallenden Schleiertuch bekleidet. Sie trägt kein Kinntuch. Im viereckigen Ausschnitt ihres vorn mit einem zusätzlichen Einsatz verschlossenen Kleides ist ein hochgeschlossenes Hemd sichtbar. Das Kleid hat lange Ärmel und der Rock ist in breiten Falten gelegt. Darüber trägt sie einen Mantel, der von ihrer rechten Schulter geglitten, um den Körper gelegt und ihre Beine verhüllend nach vorn genommen ist. Ihr Gesicht ist oval mit hoher Stirn.

Inschrift

Vgl. Abb. 132.

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.144. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.62. - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.23 Nr.1. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.229 Kat.Nr.109.

> HEI VIRTVT[E] NITENS • IVBILA/RIVS HESELER • ILLE •/ DECESSIT SENIOR •/ LVCE SEQVENTE/ • LINVM •[709]

Die Inschrift ist in Frühhumanistischer Kapitalis mit erhabenen Buchstaben gearbeitet. Das N hat eine quadratische Abmessung von 2 cm.

Es sind spitzes, kapitales A mit überstehendem Deckbalken, M mit schräggestellten Schäften, R mit mittig schießendem Bogen und Kauda, wie Worttrenner in Form von Punkten oder Verzierungen am Ende der Inschrift in Form einer liegenden Wellenlinie verwandt.

Zuschreibung und Datierung

Während die Autoren eine Datierung des Epitaphs um das Todesdatum und in der Reihe der Epitaphien Born und Steenhoff annehmen, schlagen Clemen und nach ihm Schirmer eine Datierung um 1530 vor.[710] Dieser ist, folgt man der relativen durch die Todesdaten angezeigten Abfolge der Epitaphien, nicht zu entsprechen. Auch spricht der Vergleich der Inschrift wie der Rahmung mit denen des Epitaphs Born für eine Datierung nach demselben und vor dem des 1546 verstorbenen Martin Steenhoff, Abb. 127 und 136. Mit diesem ist das Epitaph in der Rahmung nahe verwandt, doch zeigen sich hier deutlich die Auswirkungen von Größenunterschieden der Dargestellten in Bezug auf das Verhältnis von Körper- und Faltenangabe.

Das Epitaph Hezeler zeigt vielfach übereinstimmende Motivwahl und Ausarbeitung mit Arbeiten Van Trichts. So lassen sich die Segmente der Kandelabersäule mit solchen am Dreifaltigkeits- und Johannesretabel in Kalkar vergleichen, wobei das das Kapitell tragende, konische Schaftsegment die größere Nähe zum später entstandenen Werk andeutet, Abb. 13 und 22. Das Vorkommen und die Formulierung der auf dem unteren Segment gezeigten Krieger ist denen im Baldachin des mittleren Gefaches und den heute verlorenen Statuetten über den Kandelabersäulen des Dreifaltigkeitsretabels sehr ähnlich, hier finden sich u.a. auch die Augenbildung der am Grund der Blattspreite zusammengewachsenen Blätter, die melonenartig gerippten, gebauchten Segmente, herzförmige Blätter mit dreiteiliger Spreite sowie die Widderköpfe mit Troddeln verzierten Bändern im Maul. Auch sind am Retabel als unterer Abschluss der Baldachine dem Epitaph oben abschließende verwandte Volutenbänder mit erhabenen Rändern gezeigt, und es findet sich Blattbesatz einer Leiste wie sie beim Epitaph an der Inschriftentafel zu sehen ist.

Auch am Johannesretabel finden sich die Volutenbänder als Abschluss der Baldachine. Hier sind im Weiteren der Muschelhintergrund des Mittelgefaches und der Fronton mit diesem haltendem Kinderkopf an der Abschlusskante der Gefache als verwandt zu nennen.

---

[709] Ebenso KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.144. - Engelskirchen Inschriften 1937 S.23 Nr.1. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.229 Kat.Nr.109 bis auf die Lesung des Namens: Heseler als Hezeler.
Abweichende Inschrift bei Pels II (zitiert nach KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.62): "HIC VIRTUTE NITENS HEZELAER JUBILARIUS ILLE / DISCESSIT SENIOR LUCE SEQUENTE LIVEN."

[710] KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.144.- SCHIRMER Kat.Nr.109 S.229.

Die Figuren zeigen in Physiognomie wie Faltenbildung der Gewänder ebenfalls Parallelen zu beiden Retabeln auf. So sind die Physiognomie und vor allem die Haltung Mariens der der Maria Magdalena im Dreifaltigkeitsretabel nahe verwandt und auch der Aufbau des Faltensystems ihres Rockes und der des Mantels von Petrus ist beispielsweise dem Mantel des Stifters ähnlich. Die Formulierung der Falten selbst ist jedoch bei abgeschwächter Körperangabe den Figuren des Johannesretabels ähnlicher. Auch ist hier die Gestaltung der Bekleidung der Apostel mit großen Kragen und nur knöchellangen Gewändern wie die Frisurenbildung näher verwandt.

XII.21. Amsterdam, Rijksmuseum, Assistenzfiguren

Die Figur des Johannes war Ausgangspunkt der langjährigen Beschäftigung De Werds mit dem Œuvre des Arnt van Tricht. Er schreibt die Figur, die zuvor in die Mitte des 15. Jahrhunderts datiert war, dem Schöpfer des Johannesretabels zu und datiert sie nach diesem. Bis 1980 war der Verbleib des zughörigen Marienbildes unbekannt. Die Figur war nur durch eine Fotografie geläufig, bis sie 1988 im Kunsthandel für das Rijksmuseum angekauft werden konnte, Abb. 133f.

Literaturübersicht

KAT. AMSTERDAM, Sculpture o.J. S.14f. m.Abb. (um 1450). - KOECHLIN, Rezension Sculpture 1904 S.437 m.Abb. (Holland, Mitte 15. Jh.). - KAT. AMSTERDAM, Holzskulptur 1912 Nr.67 S.19 m.Abb. (Niederrhein (Kalkar), Anf.16. Jh.). - KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwwerken 1915 Nr.177 S.49 (Niederrhein, 1. V.16. Jh.). - VAN DER OSTEN / VEY, Painting 1969 S.236f. (N-NL, 1. H.16. Jh.). - RIJKSMUSEA 1972 S.38 (Geldern, Beg.16. Jh.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.63-90, bes.63-66 m.Abb. (Zuschr. Van Tricht). - KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973 S.118 Kat.Nr.120 m.Abb. (Ober-Gelderland, ca.1515-1520). - KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973 Anhang Richtigstellung S.515 (Van Tricht, 1530/40). - DE WERD, Johannesbeeld 1980 S.118-124 m.Abb. (Zuschr. Maria). - KEUZE 1988 S.343, 348. (Van Tricht, 1540). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Zuschr.). - AUSST.KAT. AACHEN, Himmel 1993 S.138 (Van Tricht, um 1540). - SCHOLTEN, Skulpturen 2004 S.10, 12 (Van Tricht). - AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 Kat.Nr.15 S.52 m.Abb. (Zuschr., 1540).

Zustand

Die Figur des Johannes befindet sich seit 1898 im Rijksmuseum in Amsterdam unter der Inv.Nr. N.M.11155. Sie wurde bei J. Boas Berg in Amsterdam angekauft und soll aus der Umgebung von Tiel stammen[711], das vor Zaltbommel an der Waal gelegen ist. Die Figur ist 103,5 cm groß. Beide Hände sind mit den Zapfen verloren, die Fußspitzen sind abgebrochen. Der Mantelsaum ist an zahlreichen Stellen bestoßen und beschädigt, u.a. auf der Rückseite unten und am Faltenbausch links über dem Arm und am Buch rechts. Hinter dem Hals und dem Kopf befindet sich eine oben ausgebrochene Holzschicht, die wahrscheinlich zu einem abgebrochenen, vermutlich hochstehenden Manteltuchrand gehörte.[712] Ggf. ist die untere Saumkante von Tunika und Mantel nicht original. Die Figur ist auf der Rückseite nur angelegt. Es finden sich wahrscheinlich ursprüngliche Fassungsreste.[713] Das nicht originale helle Creme des Inkarnats und die Haare wurden gereinigt. Eine Wachsschicht wurde entfernt.[714]

[711] DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.1 S.87. - Angabe der Herkunft nach KAT. AMSTERDAM, Sculpture o.J. S.14 unsicher.
[712] Vielleicht war hier ein Mantelstück zu sehen, das das Gesicht hinterfing wie Van Tricht es bei dem Handtuchhalter mit Heiliger Familie in Kleve bereits verwendet hat, Abb. 146.
[713] AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.52.
[714] RIJKSMUSEA 1972 S.38.

Die Figur der Maria ist aus Eichenholz gearbeitet und 1 m groß. Sie befand sich in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Sammlung Maarssen.[715] Die Skulptur wurde 1987 angekauft und trägt die Inv. Nr. 1987-21.[716] Die rechte Hand ist abgebrochen, der Dübel verblieben. Die Linke ist mitsamt Dübel verloren. Der Mantelsaum ist am Knie links und am Ellenbogen rechts beschädigt. Die Enden des Stoffgürtels erscheinen nicht original. Der Sockel ist auf der rechten Seite der Skulptur ausgebrochen und die Unterseite uneben. Zahlreiche ausgespänte Risse sind vorhanden. Die Figur ist auf der Rückseite flacher und nur schematisch angelegt. Sie trägt Reste einer Farbfassung u.a. in rot und grau.

Beschreibung

Beide Figuren stehen auf zylinderförmigen flachen Sockeln mit gewölbter Oberfläche. Der Mariens fällt zu ihrer linken Seite hin ab. Die Sockel sind gegenüber der Figurenbreite schmal dimensioniert und werden übertreten.

Johannes

Die Figur des Johannes ist in einer Bewegung dargestellt. Während Standbein und Blick zur Mitte dem Kreuz zugewendet sind, sind Schultern und Oberkörper dem Betrachter frontal gezeigt. Das linke Bein wird nach links außen gedreht, ebenso die vor dem Körper in Taillenhöhe wohl ehemals akklamierend erhobenen Hände. Der Jünger trägt ein Manteltuch, eine knöchellange Tunika mit geknöpftem Umlegkragen und Buch, sowie Tintenfass und Schreibfutteral am Gürtel. Das Manteltuch liegt locker über der rechten Schulter und fällt vor dem Oberkörper gerade herab. Der Saum wird über dem Ellenbogen in einer Schlaufe gehalten und von dort mit Zug hinten um den Körper genommen. Der Mantel wird auf der linken Seite der Figur nur über dem Unterarm als freihängendes Stoffschild gehalten. Tief gemuldete Faltentäler, die fast geschlossene Faltenröhren ausbilden, begleiten das vorgestellte Spielbein, das von wie nass anliegendem Stoff umspannt wird. Das Material erscheint wie eine zweite Haut und ist nur durch wenige, dünne Faltenschübe erfahrbar.

Das Gesicht ist dem Kreuz zu- und dem Betrachter abgewandt. Der Kopf ist soweit über die Schulter nach hinten gedreht und leicht nach hinten verkippt, dass der Blick hauptsächlich auf den hinteren Unterkiefer und die Wange fällt. Der Jünger hat in Strähnen formuliertes Haar, das in Ohrhöhe zweireihig in dicke, gedrehte Locken gefasst wird und kurze Locken über der Stirn.

Maria

Maria ist in üblicher Tracht mit bodenlangem, zweiteiligem Rock, zweiteiligem Schleier und Manteltuch bekleidet. Die Figur steht dem Betrachter im Kontrapost mit gesenktem Kopf und vor der Taille zusammengeführten Händen gegenüber. Sie ist im Kopf- und Schulterbereich um eine Nuance nach rechts außen aus der Frontalität gewendet. Unterdessen ist ihr linkes Spielbein im Unterschenkel nach links zur Mitte gedreht. Durch diese Bewegung und eine geschickte Anlage der Draperie wird trotz der Ausrichtung nach außen der Bezug zur Mitte gehalten. Am offensichtlichsten wirkt die den Unterkörper dominierende schräge Saumlinie. Sie ist durch das Hochheben des Rockes unter dem rechten

[715] Sie wurde am 2. Oktober im Auktionshaus Schulman in Amsterdam unter der Nr. 761 als weibliche Heilige, 15. Jh. verkauft. DE WERD, Johannesbeeld 1980 S.118.
[716] KEUZE 1988 Ankauf bei Sothebys Amsterdam am 2.12.1987. Katalog Nr. 169.

Arm motiviert. Diese Zugfalte fasst das fest umspannte, einzig aus den Stoffmassen herausgestellte, linke Bein. Unterstrichen wird diese Ausrichtung durch das auf ihrer linken Seite kürzere Saumende des unter den Unterarmen festgeklemmten Manteltuchsaums. Zudem wird das die Figur bauschig umschließenden Manteltuch auf ihrer linken Seite durch das Kopftuch einseitig überlagert.
Der schmale, längliche Kopf ist durch das mit wenigen Stoffknicken arrangierte Kopftuch umfangen. Der beidseitig ansichtige dünne Stoff lässt das Ausgangsmaterial Holz vergessen. Auch das Manteltuch ist räumlich derart gestaltet, dass der Eindruck entsteht, er sei der Figur übergezogen. Der stoffreiche Unterrock ist auf beiden Seiten des Körpers hochgesteckt und bildet gegenüber dem sonst enganliegenden Material hervorgezogenen u-förmige Faltenzüge aus. Die dünnen Faltenrücken sind nach oben innen scharf umgeschlagen, nach unten voluminös tütenförmig zum Grund zurück geführt. Der Stoff am kräftigen Spielbein liegt wie nass an und bildet fast keine Falten aus. Die diagonale Zugfalte des Unterrocks ist aus einem sehr tiefen, engen Faltental und dem sehr dünnen Faltenrücken des nach vorn umgeschlagenen Saumstoffes gebildet.
Der Körper ist, anders als das Bein es vermuten lässt, schmal gedacht, besonders der in Relation kleine, schmächtige Oberkörper. Die Proportionen sind ungleich und besonders der Oberschenkel und der Unterbauch zu lang gebildet.
Das ovale, nicht von Haaren umspielte, schmale Antlitz hat ein enges Mittelgesicht, eine hohe, leicht fliehende Stirn und flächige, sich nach hinten verbreiternde Wangen. Die spitze, vorspringende Nase lässt einen großen Abstand zum Mund mit vorstehender Oberlippe. Das Doppelkinn wird durch das von Ohr zu Ohr gespannte Kinntuch gefasst. Die ansonsten alterslose Haut ist glatt, anders als die tiefgefurchte Augenpartie mit hart eingeschnittenen, bis weit auf die Schläfen reichenden Krähenfüßen und mehrreihigen Augenringen, was einen müden, gealterten Eindruck bewirkt. Die Lidränder und -falten sind mit Grat erhaben gearbeitet. Die Iris ist angelegt. Die Augenbrauen sind kaum erhaben und kurz und rundbogig in den Nasenrücken auslaufend gezeichnet. Die Augenform ist schmal und mandelförmig.
Für eine Marienfigur ist die Gestaltung mit kurzem Kinnschleier und aufspringender Öffnung des Unterhemdes, das den Blick auf den Busenansatz freigibt, ungewöhnlich, ebenso das Mieder mit Brusteinsatz. Da dieser im Niveau über das Kinntuch hervorsteht, ist von einer ursprünglichen Gestaltung auszugehen.

Zuschreibung und Datierung

Die beiden Assistenzfiguren bieten stilistische und motivische Vergleichsmöglichkeiten, die die Eingliederung in das Werk des Arnt van Tricht sichern. Sie passen als Abschluss in die Reihe von Assistenzfiguren, die mit solchen in Hanselaer, Warbeyen, Kleve u.a. im Werk zahlreich vertreten sind, Abb. 51, 78, 126.[717] Das gleichzeitige Auftreten mehrerer motivischer Übereinstimmungen (Schreibuntensilien, Kragengestaltung der Tunika, Haarfrisur, Schleierbildung, Stoffgürtel, seitliches Hochstecken des Rockes u.a.) geben zunächst den Hinweis auf die Autorschaft des Künstlers. Der

[717] Vgl. Kap. V.3.

stilistische Vergleich in Gesichts- und Haarbildung, der Faltenformulierung etc. untermauert die Zuschreibung. Zu verweisen ist beispielsweise auf die Gemeinsamkeiten mit dem Epitaph des Kanonikers Steenhoff (gest. 1546) in Xanten, Abb. 135. Das Xantener Epitaph des Pfarrers Backer (gest. 1554) bietet zudem einen guten Vergleich für eine verdrehte Körperhaltung und die nach hinten verkippte Kopfstellung, Abb. 284. Zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten in der motivischen wie stilistischen Bildung von Gesicht und Gewand der jedoch jugendlichen Maria finden sich in der Verkündigung des Marienretabels in Xanten, Abb. 158.
Die Assistenzfiguren sind in ihrer Beweglichkeit mit mehrachsigem Aufbau spät im Werk anzusiedeln. Auch die gegenüber den früheren Arbeiten noch gesteigerte Freistellung der Kleiderschichten untereinander und vom Körper selbst, die den Eindruck von über einen Körper gezogenen Stoff vermitteln, ist im Werk progressiv. Das Auftreten des wie nass anliegenden Stoffes und der Falten mit dünnem Faltenrücken und sehr engen, schluchtenartigen Faltentälern gehen mit den Entwicklungen nach dem Johannesretabel in Kalkar und mit den Epitaphien in Xanten, vgl. u.a. Epitaph des Kanonikers Steenhoff (gest. 1546), überein, Abb. 135.
Eine Datierung in die Mitte der 40er Jahre des 16. Jahrhunderts ist vorzuschlagen.

XII.22. Xanten, St. Viktor, Epitaph Martin Steenhoff, gest. 1546

Das Epitaph des Martin Steenhoff ist in Joch U6 über einem Durchgang zur sog. Bannita angebracht. Es wird zusammen mit denen der Kanoniker Born und Steenhoff über den stilistischen Vergleich mit den Arbeiten am Marienretabel in Xanten Arnt van Tricht beiläufig durch Appel zugeschrieben. Es ist aufgrund seiner herausragenden Plastizität in der Literatur oft berücksichtigt worden, bietet es auch zu den Retabeln des Künstlers größte Vergleichsmöglichkeit, Abb. 135f. und 138.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.147 (Erw.). - KLAPHECK, Kalkar 1930 S.135f., Abb.S.135 (niederrh.). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.63f, Abb.42 (süddt.). - APPEL, Skulptur 1934/1983 F.24 S.24 (Zuschr. / Erw.). - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.27 Nr.12. - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.81f., F.52 S.90, Abb.29 S.81 (Zuschr.). - HILGER, Dom 1984 S.25 (Erw.). - SCHIRMER, Plastik 1991 S.85-87, S.235 Kat.Nr.118 (Zuschr.). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Zuschr. / Erw.). - FRIEDRICH, Tradition 2004 S.231 (Erw.).

Zur Person

Martin Steenhoff, auch Steinhoff oder Steynhoff von Plettenberg, ist von 1514 - 1546 Kanoniker in Xanten, wird am 31. Oktober 1514 admittiert und stirbt am 15. April 1546.[718] Sein Testament liegt dem Erzbischof von Köln 1546 zur Approbation vor.[719] Er bewohnt von 1515 - 1545 die Kurie Nr. 6, Kapitel 6.[720] „Martinus Steenhoff, frater prioris obiit 15. April 1546 nomine et omine Canonicus

[718] CLASSEN, Erzbistum 1938 S.142: Admittation vgl. Stift Xanten, Urk. 87 und zum Todesdatum: Thesaurierechnung.
[719] REDLICH, Kleriker 1934 S.129 nach St.A. Düsseldorf, Jülich-B. Geh.Rat. – Geistl. Sachen. Generalia 9 I S.64-66.
[720] WILKES, Topographie 1952 S.38, F.13 S.39; zum Gebäude vgl. ebd. S.38-40, das von 1503 - 1513 durch Magister Johann Steinhoff (auch Steynhoff) bewohnt wurde. Ebd. S.38, F.12 S.39. Dieser verzichtete vor dem 31. Oktober 1514 auf sein Kanonikat um Kartäuser auf der Grave bei Wesel zu werden. CLASSEN, Erzbistum 1938 S.141.

prudens, iustitiae et aequitati deditus: dedit Epytaph: et lapid. Sepul“[721]. Der hier genannte Grabstein hat sich nicht erhalten.

Zustand

Das Epitaph ist aus Sandstein gearbeitet und hat eine Höhe von 115 cm, die Breite beträgt an der breitesten Stelle 86 cm. Die Säule neben dem hl. Viktor hat eine Höhe von 66 cm. Das Epitaph ist überaus plastisch gearbeitet, so sind die Oberkörpern der Figuren fast gänzlich hinterschnitten und beispielsweise die Fahne oder der Gürtel der hl. Helena sind rundplastisch, à jour gearbeitet.
Nach Bader wurden zahlreiche Fassungsreste bei den Reinigungsarbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg festgestellt, die sich auch heute noch am Epitaph finden: die Inschriftenplatte mit weißem Grund und schwarzer Einfassung, blau am Schild und ockergelb am Panzer des hl. Viktor, an der linken Säule rote Farbspuren. Die Haare Mariens waren gelbocker, die Innenseite der Krone rot gefasst.[722]
Das Epitaph war bis vor den Schäden des Zweiten Weltkriegs bis auf überschaubare Verluste wie dem Kopf von Taube und dem des Christuskindes sowie der unteren, rechten Ecke der Inschriftenplatte als gut zu bezeichnen.
Heute finden sich zahlreiche Schäden und Substanzverluste, von unten nach oben: die Blattvolute und die Unterkante der Inschriftenplatte rechts, die Ecke des Sockels links, die Unterkante des Schildes des hl. Viktor, die Hände des Stifters, Knie und Schoßfalten Mariens mit dem linken Bein und Arm des Kindes, ihre linke Hand, die Schoßfalten Helenas, ihre linke Hand mit dem Zierrat des Ärmels, Teile der Säule, Helenas Gesicht und Kopf, Teile des Kreuzes, der Kopf des Engels darüber, die Volute über der linken Säule und der gesamte Oberkörper des Engels auf der rechten Volute.

Beschreibung

Das Epitaph zeigt die thronende und von Engeln bekrönte Muttergottes mit Kind auf einem Thron sitzend, flankiert von den stehenden Patronen der Kirche. Die hl. Helena steht auf ihrer linken Seite und der hl. Viktor mit dem vor ihm knienden Stifter auf der rechten Seite. Die nur mit dem Hintergrund verbundenen wie Freifiguren Behandelten stehen vor einer von Säulen getragenen Nische, die oben durch ein sich auf den Säulen einrollendes Band segmentbogig abgeschlossen wird. Auf den sich nach oben innen einrollenden Schnecken sind bewegte Phantasiewappen mit Köpfen aufgesetzt, von Putten präsentiert. Die Vierergruppe überschneidet Band und Säulen der Nische an mehreren Stellen, deren Rückwand als ‚Raumkante' unter dem Volutenband nach vorne gezogen in einer Kante sichtbar wird. Figuren und Säulen stehen auf einem sich zu den Kanten, und etwas breiter als für die Säulenbasen notwendig, verkröpfenden Sockelgebälk. Dieses nimmt zwischen vorkragenden Vierkantprofilen und Karnis einen ungegliederten Fries auf. Auf dieses ist die obere Hälfte einer an den Kanten halbrund eingezogenen Inschriftenplatte gelegt, deren gerades oberes Ende mit dem Sockelgebälk abschließt und zusätzlich zu diesem Auflager für die bis nach vorn fallenden Gewandsäume der Figuren bietet. Der untere Teil der Inschriftenplatte wird von einem plastischen,

[721] Pels II nach Kamphausen, Plastik 1931 S.63.
[722] BADER, Vermischtes 1964 S.356.

beinahe rundansichtig gestalteten, in den Bogen der Tür reichenden, ornamental aufgefassten Blattornament hinterfangen. Es schmiegt sich von der aufgebogenen, mit Knopf verzierten Mitte zunächst an den Sockel an, um dann unter den Verkröpfungen eine weiche Blattrolle auszubilden. Die Inschriftenplatte ist mit einem erhabenen Vierkantprofil umfangen, das an den oberen Ecken im Profil Blattmasken zeigt. Das runde, gebauchte Postament ist mit auf Lücke angeordneten, an den Stielen zusammenlaufenden, herzförmigen, gespaltenen und gelappten Blättern besetzt. Es erinnert an ein Kompartiment einer Kandelabersäule. Der gebauchte Säulenschaft ist mit einem Fußring versehen und am unteren Ende sehr stark eingeschnürt. Er ist bis auf halbe Höhe mit hohen, in zwei Stufen auf Lücke gesetzten Blättern verhüllt. Das obere Viertel des Schaftes ist mit einem dem darüber folgenden Halsring gleichgebildeten Schaftring besetzt. Das Kapitell zeigt hinter einem Blattkranz zu den Ecken an Helices erinnernde Voluten. Säule, Kapitell und mit diesen gesehen auch der Sockel erscheinen außen gerade abgeschnitten. Die Säulen sind daher nur bis zur Hälfte gezeigt. Über den Kapitellplatten kommen die Voluten des an den Kanten mit einem breiten, erhabenen Vierkantprofil abgesetzten und auf der Fläche mit Punzverzierung in Form gegeneinander gestellter Dreiecke verzierten Bandes zu liegen. Das Auslaufen des oberen Profils und die Verbildlichung der Gestaltung der Schnecke nur mittels des unteren Profils werden durch die auf dem Berührungspunkt aufsitzenden, spielenden, die Wappen an ihren Schildbändern haltenden Putten verdeckt. Sie tragen knielange, halbärmelige, gegürtete Kleidchen mit Schößchen, deren dünner Stoff durch die Bewegung flattert.
Die fast isokephale Darstellung der Vierfigurengruppe wird dominiert durch die in Relation am größten dargestellte Muttergottes mit Kind. Sie sitzt auf einem nur im Hintergrund durch die breite, rechteckige Lehne angedeuteten Thron. Auf ihrem etwas erhöht platzierten, rechten Bein hält sie sanft am Oberschenkel, das sich nach vorn zu einem Buch in ihrer Linken vorbeugende Christuskind. Dieses ist nackt, in der Körperbildung mit vielen prallen Speckfalten kleinkindartig gebildet. Doch der gezeigte Bewegungsablauf, es greift mit der Linken auf das Buch, in der Rechten hält es die Weltkugel, ist gefestigt, fast erwachsen. Maria wendet sich mit ihrem Oberkörper und ihrem Blick aus der Frontalen nach rechts, dem Kind und dem Verstorbenen zu. Zudem hat sie den Kopf leicht schräg gelegt, ihrem Kind zugeneigt. Maria trägt offenes, am Oberkopf glattes, mittelgescheiteltes Haar, das ab Höhe der Ohren zunächst in einer großen, dann in enger gedrehten Locken aus dem Gesicht fällt und über die Schultern nach hinten genommen ist. Sie ist bekleidet mit einem am Hals sichtbaren, gefältelten Hemd mit Stehkragen und einem einteiligen Rock, über den sie, an der Kante über der Brust sichtbar, eine kurze Jacke mit aufspringendem Revers trägt. Der unter einem Puffärmel ansetzende, weiche, fließende Stoff ist am Ellenbogen reduziert und bildet dort einen Stoffüberfall über dem enger anliegenden Gewebe am Unterarm aus. Der Rock zunächst in der Taille eng in Parallelfalten gelegt, spannt sich über ihrem massigen linken Knie und ist einzig durch enge, hinterschnittene, nach oben geöffnete Zugfalten um Knie und Unterschenkel gegliedert, die Fläche bleibt ungegliedert. Maria trägt zusätzlich noch über ihrer rechten Schulter einen Mantel, der von beiden Seiten über den Schoß genommen auf ihrem rechten Oberschenkel zu liegen kommt und ihr rechtes

Bein völlig verhüllt. Er ist auch an ihrer linken Seite, mit dem Buch am Körper gehalten, seitlich des Knies und am Boden sichtbar. Der dicke Stoff des Mantels ist mit weichen Überschlägen, Dellen und Knicken und weich auf dem Boden aufliegendem Saum stets in großen Zügen gestaltet. Das sich v-förmige Öffnen des Mantels nach oben, zusammen mit den sich ebenfalls nach oben öffnenden Falten des Rockes und dem Zusammenraffen des Stoffes auf ihrem rechten Oberschenkel lenkt das Auge des Betrachters auf das Kind. Zentrierend wirkt auch die Rahmung durch die Patrone der Kirche und die Auszeichnung Mariens mit der von zwei fliegenden Engeln gehaltenen Krone und der darüber gezeigten Taube des Heiligen Geistes.

Helena steht im Kontrapost mit nach außen gedrehtem, linkem Spielbein. Sie hält ein Tau-Kreuz mit dem Stoff ihres angehobenen Rockes in ihrer angewinkelten Rechten, mit der hängenden Linken spielt sie mit dem zur Seite genommenen langen Bändern ihres mit zwei medaillonartigen Schnallen und in Troddeln endenden Stoffgürtels. Sie trägt einen hochgeschlossenen, einteiligen Rock mit geöffnetem Revers, in dem das gefältelte Hemd mit Stehkragen sichtbar wird, und in Falten angesetztem Rock, der durch das Hochnehmen und das Einstecken unter dem Gürtel rechts den darunter getragenen Unterrock am rechten Saum sichtbar werden lässt. Der Rock bildet durch das Hochnehmen eine große Zugfalte sowie weiche Schüsselfalten aus. Diese sind mit tiefen, hinter die dünnen Grate fallenden Tälern und einer leichten, dreieckigen Kissenbildung ausgezeichnet. Der Stoffgrund bleibt, die Körperform preisgebend, flächig und unbelebt. Der Ärmel ist sehr aufwendig mit Perlbesatz, aus Stoffüberfällen über Einschnürungen mit Schlitzen und aus diesen hervor gezupftem Unterstoff gebildet. Weiterhin trägt Helena neben einer doppelreihigen, ineinander verschlungenen Kette mit eckigen Ösen und Medaillon ein mittig geknicktes Kopftuch mit Flügelchen und darüber eine mit kreisförmigem Netzmuster überzogene, tief am Hinterkopf über dem Haar sitzende Haube. Darüber eine Bügelkrone, deren Reif mit in gespaltenen Stielen zusammenlaufenden Blättern geschmückt ist, einem Motiv, das sich auch auf der Krone Mariens findet.

Fliegende Putten halten die Krone Mariens mit ausgestreckten Armen. Sie überschneiden mit ihren Flügeln den oberen Bogen, werden im Beinbereich durch die Heiligen überschnitten. Sie tragen kurze gegürtete und geraffte Gewänder, ihre Körperbildung entspricht dem des Christuskindes, die Flügel sind mit Knick auf und am Rand der Oberkante der Schwinge gebildet und die außenliegenden Felder sind länger als die am Körper gelegenen. Ähnlich charakterisierbar sind auch die beiden oben auf den Voluten aufsitzenden Putten, die an langen Bändern, ähnlich Wappenschilden, unregelmäßig geformte Schilde mit der Darstellung von bärtigen und behüteten Männerköpfen halten. Sie sind größer und beide nach rechts, Richtung Dom ausgerichtet und durch Bewegung wie Kleidung sehr unruhig gezeigt.

Der Verstorbene ist noch deutlich kleiner als die bereits nach Bedeutungsgröße abgestuft gezeigten Heiligen und ist kniend kaum größer als das ihn hinterfangende Wappen des hl. Viktor oder das Knie Mariens. Er ist aus der Profilansicht dem Betrachter in Dreiviertelansicht zugewandt, ist in Ornat gezeigt und hat die Hände zum Gebet vor die Brust erhoben. Er ist barhäuptig mit knapp ohrlangen Haaren und Pony und verfügt über eine durchgebildete Physiognomie.

Der hl. Viktor steht weitgehend frontal und hat den Kopf nach links zu Maria ausgerichtet, so dass der Kopf in Dreiviertelansicht erscheint. Er trägt ein breitkrempiges Barett mit Federschmuck, gestufte, ohrlange, leicht gewellte Haare und hält in seiner linken Hand eine freiplastisch gearbeitete Fahne, deren weich herabfallendes, dicht gefälteltes, am Ende geknoteten Tuch er mit der Stange hält, mit der Rechten hält er das sich aufbiegende, gespaltene Wappen mit Kreuz. Er trägt eine Rüstung und einen über die Schultern gelegten, vorn mittels eines Bands gehaltenen Mantel mit Kragen, der den rechten Arm freigibt und vor den Körper genommen mit dem linken Arm gehalten wird.
Die Gesichter sind oval mit nach hinten breiter werdenden Kieferknochen, flächig, nach oben verzogener Wangenangabe ohne Wangenknochen, sie sind zumeist in der Dreiviertelansicht gezeigt, so dass die plastische Modellierung des kleinen Kinns mit zum Doppelkinn neigender Falte an der Unterseite, kleinem, scharf umzogenem Mund, gerader, kleiner, sich nach unten verbreiternder Nase gut zur Geltung kommen. Die Augen sind mandelförmig schmal, aber breit und mit gratiger Lidangabe, Lidfalte, Augenring und Krähenfüßen gebildet. Die mit viel Substanz gebildeten Schlupflider sind schräg zu den von der Nasenwurzel gebogen ansteigenden, nur dreiviertel des Auges überrahmenden Augenbrauen gezogen und suggerieren ein Schrägstehen der Augen. Die Stirnen sind hoch und gewölbt. Die Hände sind feinnervig mit aufgebogenem Handrücken, leicht geknickt und in unterschiedlicher Abspreizung bei deutlich geschiedener Einzelangabe formuliert.
Die Falten sind nach Stoffdicke unterschiedlich behandelt, doch alle durch Bewegung motiviert. Die dickeren Stoffe liegen eng am Körper an und bilden große Faltenzüge mit nur wenigen begleitenden Falten aus. Die Rücken sind dünn, die Sohle der Faltentäler liegt zumeist tief hinter ihnen zurück und folgt vor dem nächsten Faltengrat dem Volumen des Körpers darunter. Es werden an den Kanten und am Saum weiche Staufalten und Überschläge ausgebildet. Der Stoff wird durch das Hochnehmen an vielen Stellen von beiden Seiten ansichtig. Die dünnen Stoffe sind zumeist sehr volumenreich und primär dicht gefältelt. Sie zeichnen sich durch sehr hohe Grate und tiefe sie unterschneidende Täler aus und fallen weich und ungekünstelt.

Inschrift

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.147. - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.27 Nr.12. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.235 Kat.Nr.118. - FRIEDRICH, Tradition 2004 F.634 S.231.

> OCCVBVIT SVBITO STEENHOFF / MARTINUS • APRILIS • IN DE/NA QVINTA • SVPEREST / SIBI CELICA VITA •

Frühhumanistische Kapitalis, erhaben gearbeitet. Das N hat eine quadratische Abmessung von 2 cm. Es finden sich spitzes, kapitales A mit überstehendem Deckbalken. Das M ist mit schräggestellten Schäften gezeigt. Worttrenner in Form von Punkten. Am Zeilenende ist eine Verzierung in Form einer Wellenlinie gegeben, Abb. 138.

Zuschreibung und Datierung

Die großen, fast vollplastisch gearbeiteten Figuren und ihre gute Vergleichbarkeit mit rundplastischen Arbeiten und solchen im Hochrelief Arnt van Trichts in Holz legen, geht man von der Entwicklung hin zum Relief aus, eine frühe Entstehung im Œuvre nahe. Doch spricht zum einen die Anbringung

über dem Tor als auch der Text der Inschrift gegen eine Datierung vor dem Todesdatum.[723] Vielleicht ist die außerordentliche Plastizität auf speziellen Wunsch des Auftraggebers und durch das zur Verfügung stellen großer Geldmittel zu begründen, was auch durch die zeit- und damit kostenintensivere Inschrift in erhabenen Buchstaben unterstützt wird.[724] Auch die exponierte Anbringung über dem Durchgang mag für die Gestaltung eine Rolle gespielt haben. Die Bandbreite der schöpferischen Möglichkeiten wird in den großen Unterschieden zum Epitaph Hezeler deutlich, Abb. 129.
Vergleicht man die Physiognomien der Maria des Epitaphs mit denen der Verkündigung und Heimsuchung des Marienretabels in Xanten oder der des Johannesretabels in Kalkar, ist eine Datierung nur in die vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts und in zeitlicher Nähe zum Johannesretabel in Kalkar möglich, Abb. 156, 158 und 31. Auch die Faltenbildung, die beim Dreifaltigkeitsretabel zwar in Bereichen ähnliche Züge zeigt, ist dem später entstandenen Retabel verwandter. So ist auf die Entwicklung der Schoßfalten bei ähnlicher Bildung von denen Maria Magdalenas des Dreifaltigkeitsretabels über die der hl. Helena des Epitaphs Steenhoff zu denen des Johannes des Täufers am Johannesretabel zu verweisen, Abb. 5, 136 und 22. Bei anderer Stofflichkeit ist das Verhältnis von Körper und Stoff beim Johannesretabel näher verwandt. Dort finden sich bei der Figur Gottvaters der Krönung Mariens nahe Parallelen zur Faltenbildung am Unterschenkel Mariens der Steinarbeit, Abb. 26.
Die Rahmung ist denen der Epitaphien Born und Hezeler nah verwandt und bedarf an dieser Stelle keiner erneuten Ableitung, Abb. 127f.[725] Die Verwendung des kissenartigen Wölbsteins ist im Werk Van Trichts einzigartig und für die Anbringung über dem Durchgang geschaffen.[726]
Die Darstellung entspricht dem konventionellen Darstellungstyp des von einem Patron der Gottesmutter anempfohlenen Stifters, der bereits in früheren Epitaphien am Niederrhein, wie dem Epitaph Schoen in Xanten oder dem Epitaph Diestelhuysen in der Stiftskirche in Kleve, Abb. 347 und 354, zu finden ist, die ihrerseits bereits auf Vorläufer aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückblicken.[727]
Ob es sich bei der Stifterdarstellung um ein Porträt handelt, ist kaum zu entscheiden. Dagegen spricht die Ähnlichkeit zur Physiognomie des Johannes im Amsterdamer Rijksmuseum, Abb. 134.

[723] Durch die Konzeption für die Anbringung über dem Durchgang, der wahrscheinlich zusammen mit dem Kapitelsaal und der Stiftsschule 1531-34 bzw. 1537-40 angelegt wurde, ist für das Epitaph ein Terminus post quem gegeben.
[724] Einzig die des Epitaphs Hezeler ist ebenfalls erhaben gearbeitet. Die Arbeitsweise wird späterhin nicht mehr gewählt.
[725] Schirmer verweist auf die Ähnlichkeit der Rahmung des Epitaphs Steenhoff mit zeitgenössischen Titelblättern ohne dies wirklich zu belegen. Sie verweist dabei allgemein auf die bei LUTHER, Titeleinfassungen 1973 gezeigten und auf eine Arbeit von Ambrosius Holbein in WARNCKE, Groteske 2, 1979 Kat.Nr.37 m.Abb. (Ambrosius Holbein, Titeleinfassung in Form eines Epitaphs. Holzschnitt, Basel 1518). Das genannte Titelblatt zeigt jedoch keine Säulen mit überfangendem Segmentbogen, sondern vielmehr eine für die Van Trichtschen Arbeiten ab dem Epitaph Ludger verwandte Rahmung aus Sockel, Gebälk und zwischengeschalteten Rahmenleisten. Für den sehr verwandten Aufbau der Epitaphien Born, Hezeler und Steenhoff finden sich letztlich keine wirklichen Vorbilder in den Titeleinfassungen.
[726] Der Hildesheimer Domletter, geschaffen von Johann Brabender und Werkstatt um 1540/46, zeigt in seinen beiden seitlichen Durchgängen als Türsturz ebensolche kissenartigen Wölbsteine. AUSST.KAT. Brabender 2005 Abb.107 oder HEISE, Lettner 1998 Taf.LX.
[727] So nennt HILGER, Kleve 1984 S.225 im Zusammenhang mit dem Epitaph Diestelhuysen beispielsweise das Epitaph des Ditmar de Brême, gest. 1439, in Sint Pieterskerk zu Anderlecht bei Brüssel. KARRENBROCK, Holthuis 1996 S.85f. führt weitere Beispiele des Typus in Flandern und im Hennegau an.

XII.23. Xanten, St. Viktor, Epitaph Peter Wincken, gest. 1548

Das Epitaph des Peter Wincken besteht aus einem Inschriftenstein und einer nicht zugehörigen, augenscheinlich älteren Bildplatte mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes mit dem knienden Stifter und befindet sich auf der Südseite des Kreuzgangs in U23, Abb. 137 und 139.[728] Die Inschriftenplatte ist aufgrund des Schriftbildes als Arbeit des Arnt van Tricht anzusehen, zu dem bisher noch keine Verbindung hergestellt wurde.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149. – KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.80. - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.36 Nr.38. - BADER, Vermischtes 1964 S.356, 358. – GORISSEN, Triumphkreuz 1972 S.214f. m.Abb. – KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.300, Kat.Nr.4 S.407f., Abb.156. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.42, S.82f., S.235 Kat.Nr.12, Abb.15.

Zur Person

Petrus Wincken oder auch Wynken ist Vikar des Johannesaltars. Er wird am 2. Januar 1506 nach einer Xantener Urkunde von Rom für den Johannisaltar providiert und ist in einer ebensolchen vom 16. Februar 1520 als Inhaber der Vikarie bezeichnet. Er bewohnt die Johanneskurie, Kurie Nr. 30, was durch den Kaufvertrag der Kurie Nr. 28 in Xanten nach einem Kapitelsprotokoll vom 23. März 1537 bezeugt ist.[729]

Zustand

Die Inschriftenplatte ist aus grünlich geädertem Sandstein und hat eine Höhe von 20 cm und eine Breite 58 cm. Die schon durch die Farbe des Sandsteins abzugrenzende Platte der Darstellung ist 86 cm hoch. Es sind keine Reste einer, jedoch angenommenen[730] farbigen Fassung vorhanden.

Beschreibung

Die Inschriftenplatte ist einfach querrechteckig ohne zusätzliche Rahmung.

Möglicherweise ist der Kreuztitulus, der durch das Eintiefen in die Substanz des Kreuzes geschaffen wurde eine nachträgliche Zutat aus der Zeit der Inschriftenplatte.

Inschrift

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149. - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.36 Nr.38. - GORISSEN, Triumphkreuz 1972 F.11 S.215. – KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.407f. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.235.

Kruzifix mit Titulus:

INRI

---

[728] Wie die abgeschlagenen Profile andeuten, existierte eine alte, umfasste Inschriftenplatte, die entfernt wurde. Die Diskrepanz zwischen Datierung der Darstellungs- und der Inschriftenplatte wurde stets in der Literatur angemerkt. Während KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.80. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.42, 82f., 237 von einer Gleichzeitigkeit und einem Nachleben von gotischem Formenvokabular ausgehen, sehen BADER, Vermischtes 1964 S.358 und GORISSEN, Triumphkreuz 1972 S.214f. eine nachträgliche Anbringung der Inschriftenplatte unter dem Relief, das Gorissen einem rheinischen Künstler zuschreibt und das er in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts datiert. Ähnlich auch KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.300, Kat.Nr.4 S.407, die es als klevische Arbeit, um 1525, ansieht. Die Darstellung kann aufgrund der mit an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit weit vor dem Todesdatum von 1548 liegenden Datierung und damit vorauszusetzenden Übernahme des Steins aus dem alten in den neuen Kreuzgang in diesem Zusammenhang außen vor bleiben.

[729] WILKES, Topographie 1952 S.147f., F.30 S.149.

[730] BADER, Vermischtes 1964 S.356.

Inschriftenplatte:

> SACRIFIC(VS) VIVENS WINCKE(N) QVA(M) PRESSIT EVNDE(M) / NVNC PREMIT ISTA SVO PONDERE PETRA PETRV(M) / VIR PIVS HIC MVLTIS DECESSIT CHARVS ET ISTO / COLLIBVIT TVMVLO PONERE CANICIEM / OBIIT ANNO D(OMI)NI 1548 • 1 NOVEMB(RIS)[731]

Die Inschrift in frühhumanistischer Kapitalis ist eingetieft gearbeitet. Das N hat eine Höhe und Breite von 2 cm. Der Buchstabe A ist ohne Deckbalken, das M mit schräggestellten Schäften (konisches M), die Bildung des R ist mit sich mittig treffenden Bogen und Kauda und das Zahlzeichen 4 aufgerichtet verwandt. Die Kürzung bei SACRIFIC(VS) geschieht mittels speziellem Kürzungszeichen abgeleitet vom Zahlzeichen 9.[732] Die Kürzungen von WINCKE(N), QVA(M), EVNDE(M), PETRV(M) wird mittels nach oben ausgebuchteter Linie über dem letzten Buchstaben vorgenommen.

Zuschreibung und Datierung

Anlass des Inschriftenvergleichs war der Todeszeitpunkt des Peter Wincken im Zeitraum der fast exklusiven Epitaphproduktion Van Trichts in den späten 40er und beginnenden 50er Jahren.
Der Abgleich der Buchstaben mit denen des über Quellen zugewiesenen Epitaphs Ludger, ermöglicht eine Zuschreibung. Wahrscheinlich ist jedoch eine Datierung nach diesem anzunehmen, da hier wie bei den Inschriftenepitaphien Ghyr der Buchstabe A noch mit Deckbalken verwandt wird, während er bei den über die Epitaphrahmung sicher zuschreibbaren Epitaphien Virsen, Backer etc. ohne Deckbalken gezeigt ist, Abb. 261 und 282. Auch das erst hier auftretende Kürzungszeichen der nach oben ausgebuchteter Linie tritt erst mit dem Epitaph Virsen in Erscheinung. Nicht nur die Dichte des Schriftbildes auch die Formulierung der Buchstaben ist für Van Tricht charakteristisch, während beispielsweise die Gruppe um das Epitaph Broyckhusen aufgrund eines steileren Schriftbildes nicht übereingeht.
Eine Zuschreibung an Arnt van Tricht und eine Datierung um die Mitte der 50er Jahre sind vorzuschlagen.

XII.24. Büderich, St. Peter, Anbetung des Kindes

Die Darstellung der Anbetung des Christuskindes durch die Hll. Drei Könige wird im Pfarrhaus der Kirche aufbewahrt, Abb. 140. De Werd schreibt die Skulptur Van Tricht zu. Er schlägt aufgrund der engen Verwandtschaft zu den Gruppen der Heimsuchung und Verkündigung im Marienretabel in St. Viktor in Xanten vor, dass auch die Anbetung in Büderich für das Retabel konzipiert gewesen sei, jedoch habe die Aufstellung aus unerfindlichen Gründen nie stattgefunden. De Werd nimmt eine Datierung der Gruppe mit dem Marienretabel in Xanten in den 1540er Jahren an.
Rommé teilt diese Aussage indirekt. Sie nimmt eine unmittelbar örtliche wie zeitliche Entstehung zu den nahe verwandten Hll. Drei Königen an den Langhauspfeilern der Viktorskirche an, Abb. 244ff.

[731] KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149. – SCHIRMER, Plastik 1991 S.235 abweichend mit >ISTA SUA< und dem >7 NOVEMBRIS<. GORISSEN, Triumphkreuz 1972 F.11 S.215. – KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.407f. mit >OBIT< und >NOVEMris<.
[732] INSCHRIFTEN 1999 S.80.

Sie datiert die Gruppe der Anbetung des Kindes, bei gleicher zeitlicher Einordnung der Arbeiten am Marienretabel, in die frühen 1550er Jahre.

Vorgeschlagen wurde die Herkunft der Büdericher Gruppe aus dem Kloster Gertrudenthal, da aus diesem nach der Säkularisation Altäre nach Büderich kamen.[733]

Literaturübersicht

DE WERD, Aanbidding 1989/1990 S.327-332 m.Abb. (Zuschreibung Van Tricht, 1535). - AUSST.KAT. WESEL, Büderich 1989 S.41, Kat.Nr.47 S.103 m.Abb. (Van Tricht, um 1540). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.42 S.268-271 m.Abb. (Van Tricht, um 1550). - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.226 (Zuschreibung Van Tricht, um 1553).

Formales

Die Gruppe bestehend aus Maria mit Kind und den Hll. Drei Königen ist heute auf einer modernen Sockelplatte fest montiert. Die Gruppe hat die Maße 52,8 cm x 44,8 cm und eine Tiefe von 22,5 cm. Es wurde sehr astreiches Holz verwendet. Durchschnitzungen und Risse wurden abgedeckt und gekittet. Die rechte Hand Mariens ist erneuert, der Nimbus eine Zutat. Die Figuren sind aus zwei Werkblöcken gearbeitet. Der eine umfasst die vorderen drei Figuren, der hintere König ist modern rückseitig montiert. Die Figuren sind unterschiedlich rundansichtig gearbeitet. Während der vordere, kniende König voll- und die Maria noch dreiviertelrundplastisch ausgearbeitet sind, sind die Könige links und hinten auf der Rückseite abgeflacht. Am Kragen Mariens ist eine Zick-Zack-Linie eingraviert. Die Fassung stammt aus der Zeit um 1900[734], ebenso wahrscheinlich das Punzenmuster auf den Mantelsäumen und der Hermelinbesatz des Mantels Mariens. Die Einschätzung, es handele sich aufgrund der feinen Oberflächen um eine ehemals holzsichtige Figurengruppe, ist nicht belegbar.[735]

Beschreibung

Die in der Gruppe, sowie in den einzelnen Figuren selbst, kompliziert aufgebaute Figurengruppe zeigt Maria mit Kind vom Betrachter rechts außen. Mehrachsig aufgebaut sind die beiden äußeren Figuren. So ist Maria dem Betrachter auf einem Podest sitzend in den Schultern frontal zugedreht, während ihr Blick aus der Gruppe zur Seite ohne Ziel nach unten gerichtet ist. Während sie das Kind auf ihrem rechten Knie mit gestreckten Armen dem zu ihrer Rechten knienden König entgegen hält, wendet sie sich in der Hüfte und den Beinen von der rechts befindlichen Gruppe ab. Ebenso verhält es sich bei dem König Caspar, der im Oberkörper frontal zum Betrachter, in der Hüfte und in den Beinen zu Maria gedreht ist und gleichzeitig den Pokal rechts des Körpers trägt. Das dem Kind zugewandte Gesicht ist dem Betrachter in Dreiviertelansicht gezeigt. Die Gruppe ist erzählend als Momentaufnahme gestaltet. Dies zeigt sich in den großen Gesten der Könige wie dem instabil auf dem vorderen Oberschenkel Mariens gehaltenen Christuskind. Das recht groß gebildete, nackte Kind hat

[733] So lautet nach AUSST.KAT. WESEL, Büderich 1989 Kat.Nr.47 S.103 die örtliche Überlieferung.
Eine Herkunft aus Büderich selbst ließ sich nicht nachvollziehen. Der Ort Büderich wurde 1813 planiert und an anderer Stelle neu errichtet. Für die Geschichte der Stadt und der Kirche mit ihren Ausstattungsstücken vgl. SCHOOFS, Geschichte 1880. Doch gab es nach OEDINGER, Pfarrkirchen 1973 S.302 dort mehrere Altäre, u.a. einen Marienaltar.

[734] Vgl. für die Angaben den Untersuchungsbericht Villwock / Rief in: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.268f. Vgl. ebd. für weiterführende Details.

[735] So Rommé in: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.271. Gegen eine beabsichtigte dauerhafte Holzsichtigkeit spricht die Wahl der schlechten Holzqualität.

die Beine nach links außen überschlagen und greift gleichzeitig mit beiden Händen nach rechts in den dargereichten Pokal, der von dem neben ihm knienden König gerade geöffnet wird. Die Figuren bestechen neben ihren Körperformulierung durch die Gewanddraperie besonders durch die Stofflichkeit der Mäntel, die in Raffung und Bauschung, Stoffumschlägen und Stauungen Raum für den Körper und Bewegung für die Gruppe schafft. Gleichzeitig wird die Gruppe durch die sehr kleinteilige, mit vielen Details wie Blattkränzen auf den Hüten, Buckelpokalen, Plisséefalten und Knopfleisten bereicherte Angabe ausgeschmückt.

Zuschreibung und Datierung

Die im Ganzen wie im Detail aufwendig geschnitzte, sehr qualitätvolle Gruppe ist ein Werk des Arnt van Tricht. Die Zuschreibung kann durch den Vergleich der Physiognomien, der Kleidermode und ihrer Draperie, aber auch der Körpergestaltung und -haltung erfolgen. Details wie die Gestaltung der Blattkränze auf den Hüten oder die Buckeln der Pokale bieten zusätzliche Vergleichsmöglichkeiten. Hinzuweisen ist auf die unmittelbare stilistische Nähe zu den Figuren und ihrer Bekleidung im Epitaph Steenhoff (gest. 1546) im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten, Abb. 135. Aber auch die Verkündigung und die Heimsuchung im Marienretabel in Xanten zeigen sehr nahe Bezüge, wie beispielsweise die manierierte Haltung Gabriels mit gestrecktem rechten Bein zum hl. König außen, Abb. 151f. Doch erscheint die Maria in Büderich, die dem allgemein gültigen Marienbild Van Trichts nach dem Johannesretabel folgt, bei allen Parallelen kräftiger. Der Stoff liegt 'nasser' am Körper an und die Falten sind wie dünnschalige Schüsseln mit freistehender Wandung um die Gliedmaßen gelegt, Abb. 31. Motivisch eng verwandt, aber im Faltensystem der Stoffe reduzierter, sind danach die monumentalen Figuren der Hll. Drei Könige in Xanten, Abb. 244ff.

Wahrscheinlich erscheint daher eine Datierung um die Mitte der 1540er Jahre.

Dass der hintere König, die einzig variable Figur der Gruppe, einst links neben Maria aufgestellt gewesen sein könnte, wird durch die nicht ausgearbeitete, sehr flache Rückseite erschwert.[736] Eine Blickrichtung der Figur zum Kind ist an dieser Stelle kaum realisierbar. Für eine solche spricht jedoch die auch in anderen Punkten nahe verwandte ältere Darstellung der Anbetung der Hll. Drei Könige, die, Dries Holthuys zugeschrieben, im Marienretabel der Stiftskirche in Kleve aufgestellt ist.[737] Hier ist Maria ebenfalls erhöht mit nach links außen gerichtetem Blick und verwandt dargestellten Hll. Königen zu sehen. Auch Details wie der Hut am Boden sind vergleichbar. Für das Aufgreifen der etablierten Bildfindung spricht mit ziemlicher Sicherheit die Parallele in der Ausbildung des für die seitliche Aufstellung zunächst merkwürdig anmutenden, sehr hohen und separat gearbeiteten Sockels des Königs. Dieser lässt eigentlich an die Aufstellung der Figur hinter dem König Caspar rechts von Maria denken. Mariens 'Blick ins Leere' ist nicht gänzlich ungewöhnlich, findet er sich auch bei den Mariendarstellungen in Assistenz zum gekreuzigten oder auferstandenen Christus.

[736] Rommé in: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.270 schlägt an der Seite die Aufstellung des Königs oder eine heute fehlende Person, Josef, vor.
Die Ansicht der Rückseite vgl. ebd. Abb. 42.4 S.271.

[737] Vgl. die Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, 1.179.238.

Die These von De Werd, die Anbetung der Hll. Drei Könige sei für das Marienretabel in Xanten gearbeitet aber nicht eingestellt worden, kann nicht vollkommen entkräftet werden, doch erscheint sie unwahrscheinlich. Denn obwohl sich für Van Tricht über die beiden Szenen der Verkündigung und Heimsuchung hinaus weitere Gefachgestaltungen nachweisen ließen, ist die Anbetung der Könige für die Gefachräume zu groß dimensioniert.[738] Die derzeitige Höhe der Gruppe von fast 53 cm würde bis in den Baldachinbereich ragen. Positioniert man aber den separat geschnitzten hinteren König links außen ist die derzeitige Breite von 45 cm wahrscheinlich deutlich überschritten. Die Figuren der Verkündigung füllen mit 47 cm bereits fast das Gefach aus. Der Eindruck der Anbetung des Kindes wäre zumindest gegenüber den locker und mit Beiwerk geschmückten Figuren der anderen beiden Szenen gedrängter. Eine Landschaftsdarstellung wie bei der Verkündigung findet sich sonst nicht mehr an den Gefachwänden, so dass hier auch kein Anhaltspunkt für eine Zugehörigkeit gegeben ist. Die Blickrichtung Mariens würde eine Aufstellung vom Betrachter links im Retabel nahelegen. Die Gruppen Van Trichts sind mit zugehörigen Gefachausstattungen jedoch rechts aufgestellt. Die einzigen durch Van Tricht gearbeiteten Gefachwände auf der linken Seite finden sich im dritten, oberen Gefach.

XII.25. Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Pietà

Die Herkunft der Pietà ist nicht bekannt, sie ist aus einer Privatsammlung in Rheine 1975 an das Museum gekommen und hier als Dauerleihgabe des Bistums Münster zu sehen, Abb. 141. Sie galt bis nach der Restaurierung als niederrheinische Arbeit und wurde um 1480 datiert.[739]

Literaturübersicht

DE WERD, Johannesbeeld 1980 S.121f. (Zuschreibung Van Tricht). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Van Tricht). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.321, 325f., Kat.Nr.65 S.336-338 m.Abb. (Van Tricht, 1550-60). - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.241f. - AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.52 (Van Tricht, 1540-45). - KAT. UTRECHT, Hout- en Steensculptuur 2004 S.156 (Van Tricht, 1550-60).

Zustand

Die Gruppe hat eine Höhe von 86 cm und eine Breite von 56 cm bei einer Tiefe von 27 cm. Sie ist aus Eichenholz geschnitzt und gehöhlt. Der rechte Arm Christi ist zusammen mit der rechten Hand Mariens und dem unteren Teil seiner linken Haarsträhne angestückt. Die Dornen der Krone Christi sind bzw. waren eingesteckt. Ergänzt sind Teile der vorderen Plinthe, alle Zehen des linken Fußes Christi, die rechte Hand Christi mit einem Stück des Unterarmes und seine linke Hand bis zur Unterarmmitte. Am Oberkörper Mariens finden sich Beischnitzungen. Die Fassungsreste bestehen heute vornehmlich aus Kreidegrund, die Figur gilt als ehemals polychrom gefasst.[740]

Beschreibung

Der Körper des toten Christus wird dem Betrachter beinahe frontal und mit schlaffen, ausgebreiteten Armen, geschlossenen Beinen und überkreuzten Füßen in Kreuzigungshaltung gezeigt. Er wird von

[738] Für die Entstehungsgeschichte des Retabels und die von Van Tricht vorgenommen Arbeiten vgl. Kap. XII.30.
[739] DE WERD, Johannesbeeld 1980 S.121.
[740] Angaben aus dem Restaurierungsbericht Villwock und Rief, in: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.337f., vgl. auch ebd. den detaillierten Befundbericht.

Maria gestützt. Die Haltung erscheint in der Bewegung angehalten und instabil. Denn während sein Kopf in der Beuge ihres linken Armes ruht, scheint sein Unterkörper gerade von ihren Oberschenkeln zu rutschen. Um diesem entgegen zu wirken ist Maria von der hinter ihr sichtbaren Rasenbank geglitten. Sie hat das Gewicht nach vorn auf das linke, angewinkelte Bein verschoben, während das rechte bereits weiter zu Boden gesenkt ist. Maria umfasst mit ihrer Linken liebevoll den toten Sohn, während sie mit der Rechten dem Betrachter den sichtbar schlaffen, verbogenen Arm des Toten präsentiert. Sie hält den Kopf leicht gesenkt und schaut ins Leere. Ihre Erscheinung wirkt durch das sehr weite, sie großräumig umfangende Manteltuch massig. Aber auch die unter dem wie nass anliegenden Rock- und Mantelstoff wie unbekleidet hervortretenden Beine sind stämmig. Die dünnen Stoffe sind an den Säumen und Umschlägen beidseitig erfahrbar. Die Stau- und Zugfalten sind stark räumlich gebildet mit hohen, schmalen Faltengraten und tiefen, teilweise schluchtartigen Tälern. Sie sind wie die Wandungen selbst nur in der Oberfläche modelliert und nicht mehr durch kleinere Falten strukturiert. Abweichend kleinteilig ist das Tuch des Lendenschurzes gebildet, das drapiert an die flatternde Darstellung dessen der Kreuzigung erinnert. Das durch die Fassung betonte Antlitz Mariens ist durch das die Kontur des Mantels verlängernde Kopftuch und das Kinntuch eng gefasst. Das durch die scharfgratige Augenangabe und die erschlaffte Haut mit Doppelkinn gealterte Gesicht ist für die Dreiviertelansicht konzipiert. Daher erscheinen die nicht sichtbaren Haare, die nach hinten gezogenen, flächigen Wangen und das zentrierte Mittelgesicht in der Frontalansicht ungünstig. Christus ist sehr schmächtig, fast zu klein und dünn proportioniert. Die Haut spannt sich über den welligen Rippen, die Bauchmuskulatur ist schwach, aber feldrig angegeben. Die Beine erscheinen mit Kniescheibe und an- und abschwellenden Muskeln anatomisch korrekt gezeigt, Adern und Sehnen werden nicht gezeigt.

Zuschreibung und Datierung

Die Bildung von Leib und Physiognomie Christi folgt der der toten Christusfiguren im Werk Van Trichts.[741] Auch die Darstellung der Maria ist derjenigen des Künstlers unter dem Kreuz in Bekleidung, der völligen Bedeckung der Haare und den flächigen Wangen gleich. Eine Zuschreibung an Arnt van Tricht ist mit Sicherheit zu bekräftigen.

Die kräftige Körperlichkeit und die in großen, u-förmigen Falten gefassten, wie nass anliegenden Stoffareale sprechen wie die Bildung der sonstigen Draperie mit sehr tiefen, schluchtartigen Faltentälern und den sehr engwandigen Faltengraten für eine Datierung um und unmittelbar nach dem Johannesretabel und dem Epitaph Steenhoff (gest. 1546) in St. Viktor in Xanten, Abb. 22 und 135. Am Niederrhein zeigen zahlreiche Pietà-Darstellungen eine ähnliche Haltung. Sie sind statisch kniend mit einem angestellten Bein und ohne Sitz im Rücken gezeigt. Gleichzeitig zeigen die Figuren keine direkten Abhängigkeiten untereinander. Dies sieht auch Rommé, die für das Bild von Van Tricht gleichzeitig die Bedburger Pietà von Meister Arnt von Zwolle als vorbildlich nennt.[742] Innerhalb der

[741] Vgl. Kap. V.3.

[742] Rommé hat im AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 in einer Reihe von Pietà-Darstellungen darauf hingewiesen. Zur Pietà aus St. Markus in Bedburg von Meister Arnt von Zwolle, um 1487 vgl. ebd. S.319ff. S.338 m.Abb. Aufnahme im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 607 949.

Variationen des niederrheinischen Pietà-Typus sind bei diesem in der Verknüpfung der mütterlichen Trauer mit der gleichzeitigen Präsentation des Toten die nächsten Parallelen zu sehen. Jedoch ist Maria in Bedburg dem Typus folgend statisch kniend dargestellt. Auch ist das Marienbild, hier jugendlich mit sichtbarem Haar und fehlendem Kinntuch, ein anderes. Der Körper Christi liegt auf und scheint Maria nicht zu engleiten. Zudem erinnert die Haltung des Toten mit abgeknickterem Rumpf, paralleler Fußhaltung und herabhängenden Armen weniger an den Tod am Kreuz. Von einer Vorbildlichkeit muss daher abgesehen werden. Arnt van Tricht gelingt vielmehr innerhalb des niederrheinischen Schemas eine eigene und zudem durch die dargestellte Bewegung präsente Lösung zu formulieren.

XII.26. Kalkar, St. Nicolai, Evangelisten Lukas und Matthäus

Die beiden Skulpturen der Evangelisten Lukas und Matthäus, Abb. 142f., waren bis zur heutigen Präsentation auf Wandkonsolen lange Zeit auf dem Johannesretabel aufgestellt.
Wahrscheinlich unterstütze dieser örtliche Zusammenhang die frühe Zuschreibung an Arnt van Tricht durch Witte 1932. Während in der Literatur zunächst eine Datierung um 1530/40 vorgeschlagen wurde, datiert Barbara Rommé im Katalog Aachen 1996 die beiden Skulpturen um 1550. De Werd, Katalog Kleve 2004, sieht die Figuren hingegen in zeitlicher Umgebung des Johannesretabels um 1540-45 entstanden.

Literaturübersicht

SCHRADER, Kunstschätze 1895 S.92. - WITTE, Kunst 3, 1932 Abb.334 (Van Tricht). - KLAPHECK, Kalkar 1930 S.122f. - THIEME/BECKER 33, 1939 S.397 (Van Tricht). - SCHMIDT, Kalkar 1950 (Van Tricht, Anf. 1540). - HILGER, Kleve 2, 1964 S.22f. m.Abb. (Van Tricht). - DITTGEN, Kunst 1965 S.73 (Van Tricht). - GORISSEN, Lucas 1966 (Van Tricht). - DEHIO, Rheinland 1967 S.264 (1530/40). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.65, 72, m.Abb. (Van Tricht). - HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S.234. (Van Tricht, nach 1536). - TANABE, Schnitzaltar 1994 F.22 S.217 (Van Tricht). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.36 S.253-255, Kat.Nr.37 S.256f. m.Abb. (Van Tricht, um 1550). - DE WERD, Nicolaikirche 2002 S.20 (Van Tricht). - AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.52 (Van Tricht, 1540-45).

Zustand

Der hl. Lukas ist 89 cm groß, die Figur des hl. Matthäus mit 87,5 cm etwas kleiner. Die Skulpturen sind aus Eichenholz vollrund und rundansichtig gearbeitet und nicht gehöhlt.[743] Die Holzqualität ist schlecht, u.a. findet sich ein großer Ast auf dem Spielbein des hl. Matthäus. Auch finden sich Ausspänungen und größeren Reparaturen. Die Oberfläche ist stark gerissen. Der Kopf des Stieres ist angestückt. Die Basis des Evangelisten Lukas ist aufgedoppelt. Die Figuren sind beide u.a. an den Haarlocken bestoßen. Der linke Vorderhuf des Stieres und die Spitze des linken der wahrscheinlich ergänzten Hörner sind abgebrochen. Der obere Rand des Buches von Lukas ist beschädigt, der Stift des hl. Matthäus fehlt und der linke Unterarm des Engels ist ergänzt. Die (wahrscheinlich originalen) Flügel des Engels sind abgebrochen, Fragmente sind noch im Rücken eingezapft. Die Oberfläche ist nicht verziert. Die Figuren sind nicht polychromiert, wurden aber wahrscheinlich in der

[743] AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.253f. (Lukas) bzw. 257f. (Matthäus) mit detaillierter Zustandsbeschreibung.

Restaurierungskampagne von Langenberg dunkelbraun gebeizt. Entgegen der Annahme von Rief[744], der eine ursprünglich holzsichtige Konzeption für möglich hält, spricht die schlechte Holzqualität und die starke Rissbildung sowie der Auftrag einer vereinheitlichen Beize eher für eine ehemals vorhandene, später abgenommene Fassung.

Beschreibung

Die beiden Evangelisten stehen auf runden Plinthen mit unregelmäßig nach hinten ansteigender, gewölbter Oberfläche. Sie sind durch die sie begleitenden, etwa halb so großen Symbole, Stier und Engel, sowie Bücher, Schreibzeug und Griffel, ausgezeichnet. Sie stehen mit Stand- und angewinkelt vorgestelltem Spielbein. Die Achsen von Hüfte und Schulter sind leicht gegeneinander verschoben. Sie sind breitschultrig gebaut mit langen Gliedmaßen und kleinem Kopf. Sie tragen ein großes, gerade aufgesetztes Barett über gelocktem, ohrlangem Haar. Der hl. Matthäus trägt eine wadenlange Tunika, die unter dem zur Seite über seinem linken Arm genommenen Überwurf sichtbar wird. Dieser ist ärmellos, an den Seiten bis oben geschlitzt und ähnelt einem großen Skapulier. Darüber trägt er einen nur auf den hinteren Schultern aufliegenden Kragen, der entfernt an ein Goller erinnert. Mit einem solchen ist auch der hl. Lukas bekleidet, der zudem eine knielange Tunika mit kurzer Knopfleiste und Umlegkragen, sowie ein Manteltuch trägt. Der sehr stoffreiche Mantel liegt auf beiden Schultern auf und wird über dem linken Arm gehalten. Das dünnwandig gestaltete Tuch ist in Faltenschichten übereinandergelegt. Obwohl der Mantel quer über den Körper gezogen wird, ist der Leib durch den wie nass anliegenden Stoff gut erfahrbar. Die durch die Raffung hervorgerufenen Schüsselfalten sind mit weit herausgezogenen, dünnen Faltengraten und sehr tiefen Faltentälern, deren oberer Faltengrund im Schatten liegt, gestaltet. Am Oberschenkel ist der Stoff ohne weitere Untergliederung glatt anliegend. Nur wenige, flache Zugfalten zeigt der dickwandigere, sich eng an den Körper anschmiegende, Stoff der Bekleidung des hl. Matthäus. Der Engel zeigt hingegen einen dünnwandigen, durch Raffungen an Armen und Taille gekrausten, Stoff und einen durch die Bewegung auffliegenden Saumrand. Die Evangelisten schauen nach vorn ins Leere. Der hl. Lukas nimmt keinen Kontakt zum ihn begleitenden Stier auf, der hinter seinen Beinen ruht, während der hl. Matthäus einzig dem von hinten heran schreitenden Engel seine Rechte an den Hinterkopf legt.

Zuschreibung und Rekonstruktion

Die beiden Skulpturen sind Werke des Arnt van Tricht, wie sich beispielsweise in der Gestaltung der Gesichtszüge im Vergleich mit den Hll. Drei Königen in St. Viktor in Xanten feststellen lässt. Mit diesen verbinden sie auch die breite Körperlichkeit und die raumgreifende Drehung der Figur, Abb. 244. Die Faltenbildung lässt sich in Weiterentwicklung der Figur des Johannes Evangelisten aus dem Johannesretabel in Kalkar sehen. Eine enge Beziehung besteht auch zwischen dem Engel des hl. Matthäus und der Engelstatuette in der Predella des Johannesretabels, Abb. 34f.

[744] AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.253 und S.257.

Die hohe Qualität der Figuren wird durch die sehr dunkle Beize erheblich gestört. Eine Datierung zwischen dem Johannesretabel und den Hll. Drei Königen, die ruhender erscheinen, ist mit 1545-50 anzusprechen.
Den beiden Figuren Arnt van Trichts können, an dieser Stelle neu, Kupferstiche von Hans Sebald Beham als Inspirationsquelle zugewiesen werden, Abb. 144. Obwohl die 1541 datierten Evangelisten dort abweichend geflügelt dargestellt werden und die Gestaltung der Köpfe unterschiedlich ist, zeigen sich in der Wahl und Anordnung der Attribute und in der Bekleidung so starke Übereinstimmungen, dass von einer Kenntnis der Stiche ausgegangen werden kann. Dabei wird den Kupferstichen nicht bis ins Detail gefolgt. Die Haltung der Dargestellten ist geringfügig und der Engel im Aussehen ganz verändert. Die Anlage der Draperie wird entgegen der Gestaltung der Faltenausbildung befolgt.
Der Umstand, dass Vorlagen aus dem Werk Sebald Behams auch am Kaminsturz auf Burg Boetzelaer verwendet wurden, spricht für die Kenntnis seiner Werke. Mit der Verwendung der Stiche und deren Datierung 1541 ist für die Evangelisten-Skulpturen ein terminus post quem gegeben.
Die Aufstellung der Evangelisten ist nicht geklärt, auch ob jemals die beiden fehlenden Evangelisten existiert haben. Im Vergleich mit anderen Retabelskulpturen Van Trichts sind die Evangelistenfiguren etwas kleiner dimensioniert. Eine Aufstellung auf einem Retabelkasten, wie dies zwischenzeitlich auf dem Johannesretabel der Fall war, erscheint nicht unmöglich. Die rundansichtige Ausarbeitung könnte für eine freie Aufstellung sprechen. Das Arrangement von vier Evangelisten an einem Ort und zudem auf von Van Tricht geschaffenen Retabeln wäre insofern möglich, da der Johannesaltar ehemals zusammen mit dem Dreifaltigkeitsretabel, das zudem die gleiche Kastengestaltung zeigt, im Johanneschor von St. Nicolai in Kalkar platziert war.[745] Die Aufstellung von Skulpturen auf Retabeln ist am Niederrhein nicht ungewöhnlich und beispielsweise am Matthiasretabel oder am Hochaltarretabel in St. Viktor in Xanten zeitnah belegt, Abb. 323 und 326. Doch sind die Figuren hier unter architektonischen Aufsätzen aufgestellt, für die es weder beim Dreifaltigkeits- noch beim Johannesretabel Anhaltspunkte auf dem Kasten gibt. Van Tricht hat, in anderem Zusammenhang, mit erhöht aufgestellten Figuren gearbeitet. So zeigen die Epitaphien im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten Aufsatzfiguren, Abb. 278, aber auch in der Fassadengestaltung wie dem Teufelshaus in Arnheim, Abb. 171f., oder dem Märtyrerportal in Xanten, Abb. 272, sind 'aufgestellte' Figuren zu finden.

XII.27. Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Handtuchhalter mit Heiliger Familie

Die Gruppe befindet sich seit 2000 unter der Inventarnummer 00-XII-V im Museum Kurhaus Kleve, Abb. 146.[746] Zuvor war der Handtuchhalter ab 1990 als Leihgabe aus Privatbesitz im Museum für

[745] Der These widerspricht der bereits im Johannesretabel dargestellte Johannes, der der Überlieferung nach Apostel und Evangelist ist. Doch ist durch die Wahl des Attributes, des Kelches mit der Schlange und nicht des Adlers, eine Nuance auf den Apostel und nicht auf den Evangelisten gelegt. Dass sich der damalige Betrachter nicht an der Darstellung der gleichen Figur oder Szene in bzw. an einem Retabel gestört hat, vermitteln zumindest die in Skulptur und Flügeln wiederkehrenden Darstellungen am Marienretabel in Xanten.
[746] Dies konnte durch Förderung des Freundeskreises des Museums Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e.V. geschehen.

Kunst und Gewerbe in Hamburg zu sehen.[747] Die Skulptur wurde durch De Werd Arnt van Tricht zugeschrieben und aufgrund stilistischer Parallelen zwischen dem Dreifaltigkeits- und dem Johannesretabel in St. Nicolai in Kalkar datiert. Anders setzt Rommé die die Gruppe in Zusammenhang mit dem Marienretabel und vergleicht das Christuskind mit dem der Hohlkehle. Sie datiert die Gruppe in Zusammenhang mit den Hll. Drei Königen im Langhaus von St. Viktor in Xanten um 1550.

Literaturübersicht

DE WERD, Handtuchhalter 1992/93 S.39-50 (Zuschr. Van Tricht / um 1540)[748]. - AUSST.KAT. Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.41 S.265-267 m.Abb. (Van Tricht / um 1550). - DE WERD, Handtuchhalter 2001 S.13-17 m.Abb. (Van Tricht / um 1540).

Zustand

Die Gruppe ist aus Eichenholz gearbeitet und hat eine Größe von 45 cm x 40 cm x 11 cm. Beide außenliegende, ehemals eingezapfte Unterarme und der linke Arm des Kindes sind verloren. Abgebrochen sind die Zehen des Kindes, Teile der Kapuze und des Mantelaufschlags, sowie die Stirnlocken des hl. Josef. Verändert wurden der Rand des Kopftuchs und die Haarsträhnen auf dem rechten Oberarm Mariens. Der Kopf des Kindes ist, wahrscheinlich nach einem Sturz, beschädigt neu angesetzt. Der unteren Rand der Gruppe ist, besonders unter Mariens Arm, durch Tierfraß beschädigt. Es finden sich Kreidegrund und Farbreste, die zusammen mit dem schlechten Oberflächenzustand darauf hindeuten, dass der Handtuchhalter ehemals gefasst war.[749]

Beschreibung

Die Darstellung der Figuren ist durch die Auszeichnung des Kindes mit dem Buch und die Reisekleidung des Mannes sicher als Darstellung der hl. Familie zu spezifizieren und soll daher als solche benannt werden.

Maria ist dabei als Dreiviertelfigur sitzend zur Mitte gedreht dem Betrachter in Dreiviertelansicht gezeigt. Sie hinterfängt mit ihrer Linken das auf ihrem Oberschenkel frei sitzende nackte Christuskind, das mit ausgedrehtem rechtem Arm das Evangelium präsentiert. Die jugendliche Maria wirkt trotz der geringen Reliefhöhe sehr körperlich. Dies wird durch das den Oberkörper eng umspannende Mieder und den tiefen Einblick in den die Figur von hinten umfangenden Mantel suggeriert. Dieser liegt auf den Schultern und Armen auf und wird von ihrer Linken kommend quer über den Oberschenkel bis zur Linken Josefs geführt. Der Mantel umspannt dabei die Oberschenkel mit wie nass anliegendem Stoff. Dieser ist dünnwandig und wird auf dem Arm und auf dem Schenkel in einem mehrfachen Umschlag und durch Zugfalten bewegt. Die Faltengrate sind dabei sehr schmal, die Täler sehr eng und teilweise nicht einsehbar. Die Wandungen scheinen sich auf der linken Seite des Stoffes zu berühren. Es gibt keine kleinen Störfalten, der Stoffgrund bleibt glatt. Das Unterhemd ist mit eingeschnittenen Linien als gefältelt dargestellt. Am Hals ist es mit einem Stehkragen mit Zick-Zack-Muster

[747] Sie wurde in den 50er Jahren des 20.Jahrhunderts im Amsterdamer Kunsthandel als niederländische Arbeit des frühen 16. Jahrhunderts erworben.
[748] DE WERD, Handtuchhalter 1992/93 F.3 S.49.
[749] Dies und die anderen Angaben nach DE WERD, Handtuchhalter 1992/93 S.40 und F.1 S.49. Vgl. auch den ausführlichen Bericht der Restauratoren Villwock und Rief in: AUSST.KAT. Gegen den Strom 1996 S.266f., diese nennen auch eine Höhlung der Köpfe.

geschlossen und am Ausschnitt, das den Ansatz der kugeligen Brüste freigibt, mit einer glatten Borte verziert. Über der gewölbt vortretenden Stirn ist der Haaransatz ausrasiert. Die mittelgescheitelten Haare werden zu den Seiten unter das Kopftuch zurückgenommen.[750] Sehr familiär wirkt das von der Seite auf den Oberkopf hochgeschlagene Tuch, das ehemals Teile des Zwischenraums zur Figur des Josef ausfüllte. Maria hat ihren Blick dem Christuskind zugewandt und den Kopf so geneigt, dass der Betrachter ihr von unten auf ihre rechte Wange schaut und das Gesicht in Dreiviertelansicht sieht. Die Wange ist sehr flächig ohne Jochbeinangabe. Das kleine zentrierte Mittelgesicht zeigt eine gratige Angabe der Brauen, des Lidrands, der Lidfalte, sowie des Lippenrandes. Die mandelförmigen, schmalen Augen sind am unteren Lidrand mittig leicht nach unten gezogen. Die Nase ist schmal, die Lippen erhaben und das Kinn klein und rund gestaltet. Josef tritt deutlich älter charakterisiert an die beiden von der Seite hinten heran. Er ist in der Schulter leicht nach außen vorn geneigt und schließt die Gruppe zu Seite hin. Auch sein Körper wird durch den Mantel umfangen formuliert. Die hochaufgeblähte Kapuze umfing den Kopf und der als Stoffschild hochstehende, seitliche Saumumschlag vermittelte Raumtiefe. Die Gesichtshaut wird mit hängenden Nasolabialfalten und tief eingeschnittenen Krähenfüßen, Augenringen und Stirnfalten als im Alter fortgeschritten dargestellt. Er trägt in gedrehten Lockensträhnen gefasstes, ohrlanges Haar und einen vollen Oberlippen- und Kinnbart.

Zuschreibung und Datierung

Für die Zuschreibung an Arnt van Tricht lassen sich zahlreiche Indikatoren feststellen. Die Physiognomie der Maria zeigt bis auf die etwas mehr nach unten gezogenen Unterlidränder und das Schlupflid bereits enge Parallelen zur hl. Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar, Abb. 5. Die Maria des Johannesretabels zeigt ebenso eine große Verwandtschaft bei einer weniger kugeligen Stirn, Abb. 31. Josef zeigt mit dem Petrus des Dreifaltigkeitsretabels in der Formulierung der Altersangabe, beispielsweise in den Nasolabialfalten, gute Vergleichsmöglichkeiten, aber auch der Johannes der Täufer des Johannesretabels zeigt Parallelen, Abb. 3 und 24. In den Faltensystemen steht die Gruppe der hl. Familie dem Johannesretabel besonders in den nass anliegenden Faltenpartien und den u-förmigen Falten des Täufers näher, Abb. 22. Die musizierenden Engel im Auszug des Dreifaltigkeitsretabels bieten mit den mächtigen Oberschenkeln und gleichzeitig schmalen Fesseln, der sehr weichen Brustbildung, der Bauchfalte und dem Bauchnabel eine bessere Vergleichsmöglichkeit als das Kind des Marienleuchters in Kalkar, Abb. 11. Eine Datierung vor den breiter gestalteten Figuren und der geglätteteren Faltenangabe, sowie den Marien mit weniger kugeliger Brustangabe des Epitaphs Steenhoff, gest. 1546 und dem Marienretabel in St. Viktor in Xanten ist wahrscheinlich, Abb. 135 und 151f. Das Hochrelief der hl. Familie verbindet die beiden Schaffensperioden gut und ist vor bzw. mit dem Johannesretabel um 1540 - 45 anzunehmen.

Die beiden auf einer Höhe abschließenden Schüsselfalten und das Ausbreiten des Mantels Mariens bis unter den Arm des hl. Josef sprechen für den originalen Abschluss der Gruppe nach unten.

[750] Nach Befund waren Haarsträhnen vorhanden, die hinter dem Ohr gelöst auf dem Oberarm auflagen.

Die Ausrichtung der äußeren Oberarme und die Zapflöcher sprechen sicher für die Nutzung als Handtuchhalter. Die Identifikation als solcher und die Zuschreibung an den Künstler wurde sicherlich durch die ebenfalls in Kleve befindliche Gruppe des Künstlers begünstigt, Abb. 83. Sie zeigt die gleiche Machart: eine eng formulierte Personengruppe, die als Halbfiguren in Hochrelief gearbeitet sind. Dass diese im Werk des Künstlers häufiger vorkommen, zeigt die Gruppe der ehemals in Privatbesitz befindlichen Beweinung, Abb. 147, die wahrscheinlich ebenfalls als Handtuchhalter, jedoch in anderer Konzeption mit einer Stange am Unterbrett, gebildet war. Die übertriebene Gestaltung der Haltung Christi und Details wie die kugelige Brustgestaltung Mariens sind auf Fernwirkung angelegt, die sich aus der erhöhten Anbringung der Handtuchhalter ergibt. Eine Nutzung ist sowohl für einen kirchlichen Raum denkbar, als auch erscheint die Nutzung in einem profanen Zusammenhang, sei es in einem offiziellen Gebäude (Rathaus) oder im privaten Haushalt, möglich. Die religiöse Darstellung steht ihr dabei nicht im Weg, wie Kamine, Kachelöfen und Reliefs mit solchen Darstellungen im Profanen bezeugen.

XII.28. Privatbesitz, Erbärmdebild - Christus und Maria

Das Hochrelief zeigt die Halbfiguren von Christus als Mann der Schmerzen in enger Nähe mit seiner ihn beweinenden Mutter Maria, Abb. 147. Es befand sich bis zu seiner Versteigerung 2004 in Privatbesitz. Die Gruppe wurde dem Künstler erstmals durch Witte[751] zugeschrieben, der es vor 1540 datiert. Während die Zuschreibung in Folge nie angezweifelt wurde, schwankt seine Datierung. So möchte der Katalog der Kölner Ausstellung[752] es um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sehen, De Werd[753] schließt es an die Arbeiten am Xantener Marienretabel an und stellt ihm später den in der Beschaffenheit verwandten Handtuchhalter mit der Heiligen Familie zur Seite, [754] den er mit dem Johannesretabel in Kalkar in die frühen 1540 Jahre datiert.

Literaturübersicht

WITTE, Kunst 1932 Bd.I S.229, Bd.IV Taf.335 (Zuschr.). – APPEL, Skulptur 1934/1983 F.24 S.24 (Erw., Zuschr.). - VAN DER OSTEN, Schmerzensmann 1935 F.45 S.93 (Erw.). – VAN DER OSTEN, Beweinung 1948 Sp.470 (Erw.).[755] - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.90 (Erw., Zuschr.). – KISKY, Marienaltar 1952 S.103 (Erw., Zuschr.). - AUSST.KAT. ARNHEIM, Nederrijnse kunst 1952 Kat.Nr.40 S.22 (Zuschr.). - AUSST.KAT. KÖLN, Kunst aus Privatbesitz 1960 Kat.Nr.78 S.53, Taf.62. (Zuschr.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.81, Abb.28 (Zuschr.). - DE WERD, Handtuchhalter 1992/93 S.44 (Zuschr.). - VERST.KAT. KÖLN, Gemälde 2004 S.136 Abb.S.137 (Zuschr.).

[751] WITTE, Kunst 1932 Bd.I S.229, Bd.IV Taf.335.
[752] AUSST.KAT. KÖLN, Kunst aus Privatbesitz 1960 S.53. Während KISKY, Marienaltar 1952 S.103 die Gruppe in die 30er Jahre datiert, nennt der AUSST.KAT. ARNHEIM, Nederrijnse kunst 1952 S.22 allgemein die 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeitraum.
[753] DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.81, vergleicht die Expressivität des Kopfes Mariens mit der der Elisabeth der Heimsuchung, sowie die Faltengebung mit vielen, dünnen aufliegenden kurzen Falten.
[754] DE WERD, Handtuchhalter 1992/93 S.44. Diese Zuschreibung und Datierung sind im VERST.KAT. KÖLN, Gemälde 2004 S.136 übernommen.
[755] Hier irrtümlich als ganzfigurige Gruppe bezeichnet, aber durch den Artikel von 1935 mit Verweis auf die Abb. bei Witte als diese zu identifizieren.

Zustand

Die aus Eiche gearbeitete Halbfigurengruppe in Hochrelief hat eine Höhe von 36 cm, eine Breite von 51 cm und eine Tiefe von ca. 7 cm. Sie weist an vielen Stellen, nicht jedoch auf der Rückseite, Farb- und Kreidegrundspuren auf, sodass von einer farbigen Fassung auszugehen ist.[756]

Die beiden Figuren sind bei Betrachtung der Rückseite, sowie durch den Maserungsverlaufs belegbar, aus einem gemeinsamen Werkblock gearbeitet. Der die Figuren heute trennende Bruch ist aufgrund von Schwundrissbildung entstanden zu sehen, die durch die sehr stark verminderte Holzstärke besonders zum Tragen kommt. Schwundrisse finden sich auch in den ausgespänten Rissen auf der linken Seite Christi, die vom Rumpf bis über die Brust zeigen.

Christus

Auf dem Kopf befindet sich ein zentrales Bohrloch, ein weiteres ist etwas weiter nach links vorn verschoben. Die Haare sind am Oberkopf nicht ausgearbeitet. Die Dornen der Krone sind separat gearbeitet und eingesteckt. Sie sind teilweise verloren, teilweise in den Löchern abgebrochen. Die freigearbeitete Haarsträhne vor dem rechten Ohr Christi ist in Jochbeinhöhe abgebrochen, die restlichen Locken, auch die des Kinnbartes, sind in den Spitzen bestoßen. Auf seinem Nasenrücken ist das Holz teilweise eingedrückt, ein Teil der Unterlippe ist ausgebrochen. Der Mantelaufschlag über seiner rechten Brust ist ausgebrochen, auf der linken Seite befindet sich der bereits angesprochene ausgespänte Schwundriss, der sich von unten bis fast ans Schlüsselbein zieht. Die Finger der rechten Hand sind im Ansatz abgebrochen, abgesehen vom jeweils ersten Glied von Daumen und Ringfinger. Sein Mantel ist auf seiner linken Seite aufgrund der sehr dünnen Holzstärke ebenso wie der linke Teil des Lendentuches ausgebrochen.

Maria

Sie verfügt über ein großes Einspannloch auf dem Oberkopf. Die Faltenrücken der Gewänder sind zahlreich bestoßen und zur Mitte der Gruppe hin sind Verluste der sehr dünnen Holzschicht eingetreten: an ihrem Kopftuch in Höhe der Wange, am Kinntuch unter der erhobenen Rechten, sowie der Mantel über dem linken Arm Christi. Das Taschentuch ist stark beschädigt.

Der ehemals abgespreizte Zeigefinger der linken Hand fehlt, sein Abdruck auf dem Arm Christi ist noch zu sehen. Unter dem linken Arm Christi ist in ihrem Mantel ein von hinten durchgeschlagener Nagel sichtbar.

Gruppe

Die Gruppe ist mit Hilfe zweier deutlich sichtbarer Nägel auf einem Brett von 2 cm x 51 cm x 7,3 cm montiert, das an der rechten Seite abgeschrägt ist. Die linke Seite ist abgebrochen. Das Brett bildet auf

[756] Christus: Es finden sich rote Farbspuren an der Seitenwunde, der Handwunde, den Lippen und der Dornenkrone sowie hinter dem Ohr. In den Haaren, Ohren und den unteren Augenfalten finden sich Kreidegrundreste, auf dem Mantel ganz geringe rote Farb- und Kreidegrundspuren.
Maria: Es finden sich Kreidegrundreste auf der Schläfe, am Schleier- und Kinntuch. Die Lippen Mariens erscheinen leicht gerötet. Auf dem Mantel finden sich außen blaue Farb- und Kreidegrundreste. Das Tuch weist neben Kreidegrund- auch hellgrüne Farbreste auf. Am Mieder Mariens ist am mittleren Schlitz Kreidegrund feststellbar.
Im AUSST.KAT. KÖLN, Kunst aus Privatbesitz 1960 S.53 wird irrig von Holzsichtigkeit und Tönung von Lippen und Wundmalen ausgegangen, Holzsichtigkeit wird auch bei DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.50 S.89 genannt. Farbreste in blau am Gewand Mariens und rot an den Wundmalen Christi werden im VERST.KAT. KÖLN, Gemälde 2004 S.136 bestätigt.

der rückwärtigen Seite eine konsolartige Verlängerung nach unten aus, die für die Anbringung auf dem Kalvarienberg unten unregelmäßig abgearbeitet worden ist und auf diesem mit Hilfe kleiner Nägel befestigt wurde. Das Brett weist auf der Rückseite eine Ritzlinie, die die Mitte festlegt, auf. Auf der Vorderseite ist das Brett profiliert. In der Kehle findet sich eine regelmäßig wiederkehrende Punzierung aus zwei mit den Spitzen aufeinander gestellten Dreiecken. Die Oberseite des Brettes ist glatt gearbeitet, die Mitte wird durch eine geritzte Linie angegeben. Eine Verbindung zu den Figuren besteht nicht. Das Brett ist durch zwei neben der Skulptur eingebrachte dicke Nägel mit dem Kalvarienberg verbunden. Für die Montage auf demselben wurde die sich auf der Unterseite des Brettes befindliche, sich nach vorn verjüngende Oberflächenschicht abgearbeitet. Auf ihr wie auf der Stirnseite sind neben Spuren von Kreidegrund auch auf diesem aufgebrachte, hellblaue Farbreste zu sehen. Die Gruppe wird von hinten durch ein in das Auflagebrett eingelassenes Brett von 5,8 cm x 43,5 cm x 1,3 cm gestützt, das mit Nägeln befestigt ist. Es steht über die Figurenseiten hinaus und die Kanten sind nach hinten abgeschrägt.

Kalvarienberg

Der Untersatz der Gruppe ist aus Eiche gearbeitet, von unten gehöhlt, mit einem separaten, wohl nicht ursprünglich zugehörigen Bodenbrett verschlossen und auf der Rückseite annähernd flach gearbeitet - nur die Hügel sind in der Form angelegt. Er ist ca. 12 cm hoch und 60 cm breit. Fassungsreste sind nicht zu finden. Die Holzmaserung verläuft horizontal. Auf der rechten Erhöhung ist ein rundes, mittig angeordnetes Einsatzloch erkennbar. Hinter dem Skelett Adams ist die Oberfläche ausgebrochen. Wurmfraß ist auf der Rückseite sichtbar.

Beschreibung

Kalvarienberg

Der Untersatz der Beweinungsgruppe besteht aus einem ovalen bis längsrechteckigen Werkblock. Aus geschichteten Felsbrocken mit durch Tremolierung angegebenen Bewuchsflecken, bereichert durch in Relief gearbeitetem, blumenartigem Buschwerk, wird eine Landschaftsangabe geschaffen. Auf flach ansteigendem Vordergrund wird ein Skelett mit dem Kopf nach rechts vom Betrachter vor drei Hügeln gelagert. Diese sind oben abgeflacht. Neben dem Skelett wird eine Schlange und eine Ratte gezeigt.

Gruppe

Die Halbfigurengruppe zeigt Christus in enger körperlicher Nähe mit seiner ihn beweinenden Mutter. Während er nur leicht nach links zu seiner Mutter hin aus der Frontalität gedreht ist, ist Maria ihrem Sohn auch in den Schultern zugewandt. Es wird kein Blickkontakt hergestellt. Eine Verschränkung der Figuren wird durch den linken gebrochen und verdrehten Arm Christi, den seine Mutter vor ihrer Brust hält, erreicht. Die Kontur der Gruppe ist nicht zuletzt durch die sie umfangenden und verbindenden Mäntel geschlossen. Die Körper sind besonders bei Christus fast rundplastisch angelegt und in der Oberfläche sehr nuanciert ausgearbeitet.

Christus ist mit einem die Schultern umspielenden Mantel- und Lendentuch bekleidet und greift sich mit seiner Rechten in die Seitenwunde, die zur Seite gestreckte Linke wird von seiner Mutter gehalten.

Er hat überschulterlange Haarlocken, die zu Strähnen gefasst sind und mit Hilfe unterschiedlich tiefer Riefen strukturiert sind. Sie fallen wellig in die Schläfen und werden durch die in die Haut einstechenden Enden der aus zwei dicken Ästen geflochtenen Dornenkrone aus der Stirn gehalten. Seine Augenbrauenbogen sind flach gewölbt und nehmen zwei senkrechte und eine horizontale Falte an der Nasenwurzel über einer geraden, mit ausgeprägten aber kleinen Nasenflügeln gebildeten Nase zwischen sich auf. Seine Augen sind mandelförmig mit geraden Oberlidern mit deutlicher Lidfalte geformt. Beide Lider sind mit deutlich erhabenem Lidrand angegeben, und die Augen sind von Tränensäcken und Krähenfüßen begleitet. Die Wangen zeigen eine deutliche Bäckchenbildung, wobei die Jochbeinangabe und die seitliche Kinnpartie nicht sonderlich ausgeprägt sind. Sein Mund ist leicht geöffnet, so dass die Zähne sichtbar werden, die vollen Lippen werden von einem weit außen ansetzenden Oberlippen- und ebenso erst weit unten am Kinn ansetzenden Backenbart gerahmt. Die Strähnen des Oberlippenbartes sind lang und gedreht und fallen weit nach außen über den kurz gehaltenen Backenbart, der nur am Kinn, längere aber charakteristisch nach unten aufgebogene Strähnen aufweist. Sein rechtes Ohr ist sichtbar. Es ist groß, schmal und oval mit großer länglicher Vertiefung und flacher Ohrmuschel. Der Mantel ist locker um die Schulter gelegt. Die sparsame Faltenangabe des dünnen Stoffes mit flachen breiten Faltentälern und bauschigen Faltengraten wird vor allem durch das Umschlagen des Stoffes auf seiner rechten Brust und das Ausbilden einer Stoffschlinge hinter dem Arm motiviert und wirkt sehr natürlich. Die Faltenbögen des Gewandes Christi enden auf einer Höhe mit dem Arm Mariens, so dass von einem originalen fast horizontalen unteren Abschluss der Gruppe ausgegangen werden kann.

Neben der feinen Formulierung des Schlüsselbeins vermitteln die im spitzen Bogen zusammenlaufenden Rippen, die sie überlagernde Brustmuskulatur und die sehr weich formulierten Brustwarzen zusammen mit der strahlenförmig angegebenen Bauchmuskulatur eine naturgetreue, realistische Darstellung. Hingegen zeigt die Mittelhand die schon häufig beschriebene, geschwungene manierierte Durchbiegung auf, die Finger waren in gewohnter Weise abgespreizt, wie an den Rudimenten zu sehen ist.

Maria trägt ein gefälteltes Kopftuch, ein bis weit auf die Brust reichendes Kinntuch und einen vorn geschlossenen, eng anliegenden, körperbetonten Rock. Sie trägt ihr Manteltuch gleich einem Kopftuch. Es wird von einer Mittelfalte über den Hinterkopf, den seitlichen Saum überschlagend, nach vorn über die Brust geführt. Auch hier liegt der Stoff dünnhäutig über den Körperformen und bildet neben Zugfalten und Stoffüberschlägen nur wenige weich formulierte Faltenstege auf flachen, aber nicht unmodellierten ebenen Stoffflächen aus. Maria hat ein ovales Gesicht mit schmalem zentriertem Vordergesicht, die ein wenig große, vorgewölbte Stirn zeigt keinen Haaransatz. Die Augen sind mandelförmig, die Lider, durch erhabene Stege begrenzt, geben nur schlitzförmig die Augäpfel frei. Die Augenhöhle hat die gewohnte hautreiche Formulierung mit Lidfalte und kleine, der Augenform folgende Tränensäcke und Krähenfüße. Die Wangen sind flächig ohne Jochbeinangabe in Richtung der Ohren geführt, die Lippen geschlossenen und deutlich von den Wangen abgesetzt. Das Kinn ist

klein und vorspringend. Auch Maria zeigt die typisch Van Trichtsche Handgestaltung mit aufgebogenem, vollem Handteller, eingetiefter Angabe der Knöchel und dem kantig ansetzenden Daumen, sowie den langen, gleich bleibend starken Fingern, die unterschiedlich stark abgespreizt sind und leicht dickere Gelenke aufweisen.

Zuschreibung und Datierung

Kalvarienberg

Der Untersatz der Beweinungsgruppe folgt in seiner Ausbildung einem am Niederrhein verbreiteten Typus kleiner Kalvarienberggruppen[757], deren Kruzifix von den Assistenzfiguren Maria und Johannes Evangelist und / oder Maria Magdalena am Kreuzstamm begleitet wird. Im Vordergrund wird zumeist nur der Schädel Adams als Hinweis auf Golgatha, seltener das ganze Skelett und die auf den Sündenfall verweisende Schlange gezeigt. Die wenigen von Van Tricht erhaltenen Landschaftsdarstellungen, wie bei der Taufe Christi im Dreifaltigkeitsretabel, zeigen keine nähere Übereinkunft. Eine Entstehung des Untersatzes in der Werkstatt Van Trichts ist nicht belegbar, doch dürfte er am Niederrhein gearbeitet worden sein. Eine Datierung des Kalvarienberguntersatzes ist aufgrund der langen, wenig unterscheidbaren Nutzung von Versatzstücken (Felsangabe, Bewuchslappen, Büschelpflanzen) nicht eindeutig und kann maximal auf den Zeitraum vom Ende des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts eingegrenzt werden.

Die sekundäre und ‚zufällige' Zusammenfügung der Werkstücke dürfte erst zu einem späten Zeitpunkt, nach Verlust der Kreuzigungsfiguren und der Nutzungseinbuße der Reliefgruppe geschehen sein.

Gruppe

Das waagerechte Brett unter den Figuren ist als der Skulptur zugehörig anzusehen. Es war ehemals von unten ansichtig, da sich hier Fassungsreste finden, deren Verwandtschaft mit denen der Skulptur eine Zugehörigkeit nahe legen. Für eine Einheitlichkeit spricht auch die rüde, nur durch seitlich neben

[757] Im Vergleich zum Kalvarienberg sind beispielsweise folgende Gruppen mit etwa gleicher Höhe von ca.12 cm anzuführen: Xanten, St. Viktor, Domschatz, Kleve um 1500, Figurenhöhe 31-35 cm, jedoch mit weitaus stärkere Felsen- und weniger ausgeprägter Hügelbildung. Nur der Schädel und verstreut liegende Knochen Adams werden als Verweis auf die Schädelstätte gezeigt (vgl. zu diesem GROTE, Schatz 1998 S.174ff., Abb.175. Vgl. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 079 73). Dieser in der Landschaftsangabe verwandt eine Gruppe des Meister Arnt um 1490, die sich in der Marienkirche im niederländischen Handel befindet (vgl. zu diesem KRUTISCH, Kruzifixe 1983 S.373f, Abb.24) oder ein Kruzifix mit verlorenen Assistenzfiguren und neuzeitlich zugefügter Maria Magdalena in Huisberden, St. Peter (vgl. zu diesem HILGER, Kleve 1, 1964 S.115, Abb.394 und Abbildung in Bildarchiv Foto Marburg, RBA 608 246.). Auch in der Stiftskirche in Kleve befindet sich eine solche Gruppe, vgl. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 601 642, die aber ebenfalls kein Skelett zeigt.
Die Darstellung des Skeletts Adams sieht FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.18 als in der niederrheinischen Skulptur der Spätgotik häufig auftretendes Merkmal an und verweist in F.77 S.13 auf die großfigurigen Darstellungen in Hanselaer, Huisberden, Kalkar und die kleine Gruppe mit nach links ausgerichtetem und aufgerichtetem Skelett in Üvekoven. Überhaupt folgen die kleinen Kreuzigungsgruppen in der Anlage der Figuren und den Landschaft-/Untergrundangaben weitgehend den großfigurigen, zumeist als Triumphkreuzgruppen verwendeten. So stellt KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.135 bereits fest, dass sich die Darstellung gehäuft in zwei Größenbereichen findet an denen „… man zwei Funktionen ablesen, …" kann „also knapp lebensgroßes Triumphkreuz oder kleinformatig als Altarkreuz bzw. Andachtsbild." Eine zumindest sekundäre Nutzung als Altarkreuz mit Aufstellung auf der Mensa ist für das verstümmelte und auf neuem Sockel montierte, kleinformatige Kruzifix des Henrik van Holt der Kalkarer Nicolaikirche nachweisbar (vgl. zu diesem DE WERD, Holt 1990 S.300-304, 309, 313, Abb.142). Eine verbindliche Zugehörigkeit zur Altarausstattung ist nach GROTE, Schatz 1998 S.66 ab 1570 zwingend. Eine originale Aufstellung innerhalb eines Retabelschreins ist in einer Arbeit des Utrechter Meisters des Steinernen Frauenkopfes für die Orsta Kirke in Norwegen nachweisbar (vgl. zu diesem LEEUWENBERG, Beeldhouwkunst III, 1959 Abb.5, 10), dessen Figuren mit mehr als 60 cm jedoch größer sind als die oben genannten. Die Höhe des Beweinungsuntersatzes erlaubt aufgrund der zahlreichen Vergleichsbeispiele die Rekonstruktion der Figurengröße von etwa 30 - 35 cm, damit ist wohl die ursprüngliche Aufstellung auf einem Altar oder aber eine private Nutzung als Andachtsbild naheliegend.

der Skulptur eingeschlagene Nägel gewählte Befestigung auf dem sicher nicht zugehörigen Kalvarienberg. In der Mitte, behindert durch die Skulptur, ist keine Befestigung zu sehen. Wäre das Brett erst bei der Montage auf den Kalvarienberg zur Skulptur hinzugekommen, hätte es in der Breite besser angepasst werden können, hätte auf der Unterseite nicht gefasst und abgearbeitet werden müssen. Außerdem hätte man es wahrscheinlich geschickter montieren können.
Auch ist neben ähnlicher Holzbeschaffenheit und –farbe die erläuterte Rücksichtnahme der Gewandfalten auf die waagerechte Oberfläche des Brettes als Indiz für eine Zugehörigkeit zu werten.
Die Halbfigurengruppe ist durch stilistischen Vergleich eindeutig dem Werk des Künstlers zuzuschreiben. Stellt man Christus beispielsweise den leblosen Körper der Gruppe im Landesmuseum in Münster gegenüber, Abb. 141, so zeigen sich nächste Verbindungen in Physiognomie und Körperbildung, wie den überlängten, dünnen und gebrochenen Gliedern. Besonders hinzuweisen ist auf die Gestaltung der Rippen, den strahlenförmigen Bauchmuskelansatz und den vorgewölbten Bauch mit rund eingetieftem Bauchnabel. Auch das Marienbild der Gruppe ist mit dem Münsteraner eng verwandt, zeigt sich beispielsweise die Bildung des auf der Schulter zu liegen kommenden Umschlags oder auch des Kinntuchs vergleichbar. Die Physiognomie, bei der Pietà durch die Fassung verdeckt, ist der der verlorenen Maria des Johannesretabels nahe verwandt, Abb. 31, zeigt sie die gleiche kleine, spitze Nase, kleine, schmale, mandelförmige Augen mit erhabenen Lidrändern und flächigen Wangen. Damit ist von einer Datierung um und nach dem Johannesretabel in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts auszugehen.

Komposition

Die Darstellung von Christus beweint von Maria ist nach Van der Osten dem Typus des Erbärmdebildes[758] zuzuordnen, das durch die Darstellung Christi als Mann der Schmerzen[759] ausgezeichnet ist. Es ist in der Kunstregion häufiger in der Malerei, seltener in der Schnitzkunst, zu finden und nicht in Form einer in Hochrelief angegebenen, intimen, halbfigurigen Zweifigurengruppe.[760]

---

[758] Die Darstellung des Erbärmdebildes mit Christus als Schmerzensmann beweint von Maria geht auf das im italienischen Raum fußenden halbfigurigen imago pietatis mit der stützenden, trauernden Maria zurück, doch wird der tote Christus durch die in Deutschland und den Niederlanden entwickelte und verbreitete Darstellung des lebendigen und die Wundmale präsentierenden Christus als Schmerzensmann ersetzt. VAN DER OSTEN, Beweinung Christi 1948 Sp.457-475, bes. 468ff.

[759] VAN DER OSTEN, Schmerzensmann 1935 S.82ff., weist auf den mit fortschreitender Zeit zunehmenden Verzicht auf das Zeigen der Wundmale hin, der sich hier, wie bei dem Werk im Bonner Landesmuseum, nicht bestätigen lässt, sich aber beispielsweise bei dem für zahlreiche rundplastische Arbeiten des Niederrheins anzuführenden Schmerzensmann aus der Werkstatt Meister Tilmans im Kölner Museum Schnütgen, Köln, um 1500/10, Inv.Nr. A 820 (KEMPKENS, Hochaltarretabel 1998 Abb.83) findet.– SCHMERZENSMANN, in: LDK VI, 1994 S.495f.

[760] Die lockere Darstellung wird nicht zuletzt durch die häufige Verteilung der Figuren auf zwei Retabelflügeln bedingt. Vgl. beispielsweise Gemälde von Christus und Maria in Halb- oder Dreiviertelfigur des Albrecht Bouts - SMEYERS, Aspecten 1971 S.205f. m.Abb. oder die jedoch ganzfigurige und in Flachrelief ausgeführte Darstellung Christi als Schmerzensmann mit Maria auf den Sakristeitüren von St. Gereon in Köln, Köln um 1500 - APPEL, Andachtsbild 1973/1983 S.128-140, Abb.7f. und am nächsten ebenfalls, hier durch eine hinterlegte zweibogige Architekturdarstellung, voneinander separierte Figuren, ein Relief in der Sammlung Thomee in Altena, Franken um 1520 – VAN DER OSTEN, Schmerzensmann 1935 S.92f., Abb.96. In der Süddeutschen Skulptur finden sich weitere, nun intimere Gruppen, die aber im Aufbau abweichen und zudem den Leichnam Christi beweint von Maria zum Thema haben: So die in Relief gegebenen dreiviertelfigurigen Gruppen Hans Dauchers in Zabern und Meißen bei der die Gruppe zudem um Johannes Ev. erweitert ist– KAISER, Altar 1978 Nr. A 123e und f mit Abb. S.785. Bei einem Medaillon des Hans Schwarz wird Maria von Johannes Ev. und Christus durch einen Engel gestützt. – ebd. Nr. A 123g mit Abb.S.787 und das auf erweiternde Figuren verzichtende Relief eines schwäbischen Meisters im Münchner Bayrischen Nationalmuseum - ebd. Nr. A 123h mit Abb.S.786 - zeigt eine ins Relief übersetzte Pietà, bei der Maria den Toten eng umschlungen hält.

Die Darstellung in Halbfigur ist einmal durch den gewählten Typus zu begründen, kann aber auch durch den Zuschnitt der Figurengruppe auf die Nutzung mitbestimmt sein[761] und fügt sich in die Gruppe der halbfigurigen, eng verschränkten Doppelfigurengruppen, ausgeführt in Hochrelief im Œuvre Van Trichts ein.

Das Motiv des Tränentrocknens mit Hilfe eines separaten, dicht am Gesicht gehaltenen Tuches zeigt auch hier kaum wirkliche Vergleichsbeispiele. Die ‚Taschen'-Tücher, nachweisbar bei Mariendarstellungen der Kreuzigung[762] wie der Pietà[763], werden jedoch zumeist in Brusthöhe gehalten wie dies auch bei den verbreiteteren Darstellungen der Fall ist, bei denen Maria einen Teil des Schleiertuches zum Tränentrocknen vor dem Körper in der Hand hält[764]. Einen Vergleich für das am Niederrhein scheinbar nicht geläufige Motiv des zum Gesicht geführten Stoffes kann man in einer Beweinung aus Binche finden, die dem Antwerpener Künstler Jan Mertens zugeschrieben wird.[765]

Verwendung

Eine mögliche Nutzung bzw. ursprüngliche Anbringung der Halbfigurengruppe wurde einzig im Katalog der Kölner Ausstellung[766] geäußert. Hier wird die Beweinung als Mitte eines Retabels gesehen. Da eine solche Anbringung in der Region ohne Parallele ist, ist auch diese Gruppe im Vergleich zu den Arbeiten in Kleve, Abb. 83 und 146, als Handtuchhalter anzusehen. Er ist jedoch anders als diese mit einer unter der Gruppe angebrachten Stange aufgebaut anzusehen. Die Zugehörigkeit des Brettes ist aufgrund gleicher Farbspuren und der Rücksichtnahme auf Größe und Beschaffenheit wahrscheinlich. Die Stange war wohl am Brett unter der Gruppe an der konsolartigen Verlängerung des Rückenbrettes befestigt. Die Bearbeitung des Brettes auf der Unterseite spricht, wie auch das bessere Verständnis der Figuren bei einem tiefen Betrachterstandpunkt, für eine erhöhte Aufhängung. Wie an anderer Stelle erläutert, spricht die religiöse Darstellung nicht gegen eine mögliche Anbringung im Wohnbereich.[767] Eine ähnliche Ikonographie findet sich auf einem Kaminfries im Utrechter

[761] Zur wahrscheinlichen Nutzung s. im Text weiter unten.

[762] Vergleiche hier u.a. eine kleine Kreuzigungsgruppe in St. Reginfledis in Hönnepel aus dem Anf.16. Jh. (HILGER, Kleve 1, 1964 S.104f., Abb.334), eine Gruppe im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld, die vielleicht aus dem Kloster Boxmeer bei Goch stammt (REINERS, Meister 1911 Sp.170f., Abb.11/12) oder aber eine Arbeit einer Werkstatt aus Leuven im Kloster Maricolen ebd. (zu diesem vgl. AUSST.KAT. LEUVEN, Beeldsnijcentrum 1979 Nr.V.2, Abb.64).

[763] Beispielsweise die im näheren lokalen Umkreis entstandenen Gruppen aus Afferden, heute im Museum Het Valkhof in Nimwegen von Henrick Douwerman von vor 1518 (vgl. zu diesem RIEF/ROMMÈ In: AUSST. KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.61 m.Abb. und S:335, hier ist das Tuch zu rekonstruieren) und das von einem Nachfolger desselben, vielleicht Petrus von Venray, um 1530 geschaffene Bild in St. Clemen in Wissel, das diesem folgt (vgl. zu Wissel ebd. Kat.Nr.64 m.Abb.).

[764] Vgl. hierzu beispielsweise die Maria der Triumphkreuzgruppe in Hanselaer vom Ende des 15. Jh. (HILGER, Kleve 1, 1964 S.85, Abb.251 und 265), zwei Kölner Gruppen in St. Johann Baptist und St. Mauritius nach 1516, die APPEL, Kreuzigungsgruppe 1962/(1983) S.251-260 m.Abb. als verwandt bezeichnet.

[765] Hier wird jedoch das Gesicht in der Frontalen gezeigt und Maria nimmt das herabgeglittene Kinntuch in Kopfhöhe auf, vgl. zur Gruppe ENGELEN, Zoutleeuw 1993 S.124, 126 Abb.124-126. Die Skulptur ist am Ende des 15. Jahrhundert datiert und befindet sich im Archäologischen Museum in Nivelles.

[766] AUSST.KAT. KÖLN, Kunst aus Privatbesitz 1960 Kat.Nr.78 S.53.

[767] „'Schmerzensmanndarstellungen' fanden, obwohl die Vielschichtigkeit ihrer Anlage vom Betrachter eine eingehendere Betrachtung und die gedankliche Verarbeitung des Gesehenen ‚verlangt', nicht nur in den liturgischen und damit offiziellen Bereich Eingang, sondern konnten sich auch in dem Bereich, in dem sich die Frömmigkeit des einzelnen Gläubigen widerspiegelt, einen festen Platz sichern. Die Verbindung zwischen dem jeweiligen Gläubigen und dem ‚Schmerzensmann' wird dabei entweder hergestellt, indem die ‚Schmerzensmanndarstellung' auf Gegenständen des privaten Gebrauchs, wie z.B. Bildern, einem Mitrabehälter und Handschriften, oder Gegenständen im Bereich der Sepulkralkunst angebracht, bzw. indem die Person oder das Wappen des Gläubigen, z.B. auf Altartafeln, Reliquiaren, Fenstern, Reliefs und Wandbildern, direkt in eine ‚Schmerzensmanndarstellung' eingebunden wird. Dabei spiegeln sich die - etwa nach Herkunft, Lebenssituation,

Centraal Museum[768], der aus dem Zimmer des Vorstehers des hl. Kreuzgasthauses vor Ort stammt.

XII.29. Xanten, St. Viktor, Ecce homo

Die Zweiergruppe von Christus und Pilatus, aufgestellt am Pfeiler 33 im Kreuzgang gegenüber dem östlichen Portal in den Kirchenraum, Abb. 148f., wurde in der Forschung nach einer von Kamphausen vermuteten Aufstellung bei Beendigung der Bauarbeiten am Kreuzgang 1546 datiert.[769] Auch De Werd datiert sie 1546 oder später aufgrund der eckigen Pose und sieht in ihnen einen Rückschritt zur freien Holzskulptur.[770]

Literaturübersicht

LÜTGHEN, Plastik 1917 F.179 S.486 (Erw.). – KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.77f. m.Abb. (Zuschr. / dat. nach 1546). – APPEL, Plastik 1934/1983 F.22 S.23 (Zuschr. / Erw.). – KOCH, Tätigkeitsbericht 1957 S.78f. (Zuschr.). – KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.301. (Zuschr.). – DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.92 (Zuschr. / Dat. nach 1546). – DE WERD, Pendant 1980 S.122f. (Zuschr.). – GROTE, Schatz 1998 S.166 (Zuschr. / Dat. nach 1546).

Zustand

Die Gruppe ist aus Sandstein gearbeitet, hat eine Höhe von 110 cm, eine Breite von ca. 55 cm und eine maximale Tiefe von 30 cm.

Die Gruppe ist weiß übermalt und war bis zu ihrer Beschädigung durch Kriegseinwirkung gut erhalten. Bereits ergänzt scheint die andersfarbige Hand des Pilatus, abgebrochen sind der Zeigefinger seiner linken Hand sowie die Zehen beider Füße Christi und die Spitze des Mantelzipfels auf dem Sockel vom Betrachter aus gesehen rechts von Christus, Abb. 148.

Durch die nochmalige Überfassung sind die zahlreichen Ergänzungen nur schwer auszumachen, grundsätzlich haben die Figuren an Schärfe verloren. Die bemerkten Fehlstellen wurden ergänzt, die Füße Christi dabei im Charakter verändert. Beschädigungen und Flickungen deuten sich an sehr vielen Stellen an. Als Beispiel sei auf die verriebene Oberfläche der Dornenkrone Christi oder die geglättete Oberfläche der Stiefel des Pilatus hingewiesen.

Die Konsole wurde zwischenzeitlich gegen eine Kopie ausgetauscht.[771]

Beschreibung

Der mit einem Strick gefesselte Christus wird in enger körperlicher Nähe vom schräg rechts hinter ihm stehenden, etwas größeren Pilatus präsentiert. Pilatus blickt den Betrachter an, zeigt mit dem Finger seiner erhobenen Rechten auf den mit gesenktem Haupt vor ihm stehenden, körperlich unversehrt gezeigten Christus. Er zieht mit seiner Linken den Mantel Christi zur Seite und vor seinen Körper. Die

---

Zeitumständen oder theologischer ‚Heimat' - sehr unterschiedlichen ‚Erwartungen' des einzelnen in den Darstellungen wider und wirken sich auch auf deren Verwendung aus. Die Darstellungen dienten u.a. zu Andachtszwecken, zum Teil mit Blick auf die Buße." ZIMMERMANN, Schmerzensmann 1997 S.509.

[768] Utrechter Meister, ca. 1475-1500, Sand- und Kalkstein, Inv.Nr.1846. - KAT. UTRECHT, Beeldhouwkunst 1997 Kat.Nr.77 S.271f. m.Abb. oder auf www.centraalmuseum.nl. Hier werden Christus als Schmerzensmann und zwei Engeln jeweils in eigenen Medaillons in Dreiviertelfiguren nebeneinander gezeigt

[769] „...es wird sich um eine private Stiftung handeln, die 1546 bei Vollendung des Kreuzgangs aufgestellt sein muss." KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.77.

[770] DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.82.

[771] KOCH, Tätigkeitsbericht 1957 S.78. - KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.301. Bei KOCH, Tätigkeitsbericht 1957 S.79 wird berichtet, dass nur die zur Aufstellung unbedingt nötigen Teile ergänzt wurden.

auf einer großen polygonalen Platte mit leicht ansteigendem Bodeniveau aufgestellten Figuren sind für die Aufstellung vor einer Fläche konzipiert. Sie überschneiden den Sockel mit dem Mantelsaum und der Fußspitze Christi. Sie sind wahrscheinlich für eine leichte Unteransicht gestaltet, denn bei gleich hohem Betrachterstandpunkt wirken sie untersetzt. Dadurch bedingt ist der Unterkörper Christi mit den kräftigen, muskulösen Beinen für den durch das Herunterrutschen des Lendentuches betont langen Oberkörper zu kurz. Beide Figuren sind schmal gebaut.

Die Körperangabe Christi ist weich und fleischig, der Bauchnabel wie die Linea alba sind in der Fläche modelliert. Christus hat ein ovales Gesicht mit großer Nase, voller Wangenangabe, nur leicht gebogenen, aus der Nasenwurzel entspringenden, durch Grate formulierten Augenbrauen und schmalen mandelförmigen Augen mit scharfer Angabe von Lidrändern, Lidfalten, Augenringen und Krähenfüßen. Die Stirn zeigt Horizontalfalten. Der Mund ist offen mit tiefem Mundraum angegeben und von einem Vollbart mit bis auf den gespaltenen, langen Kinnbart reichendem Oberlippenbart gerahmt. Das Haar ist an den Schläfen unter die aus zwei dicken, sich verzweigenden Ästen gebildete Dornenkrone, die den gesamten Oberkopf bedeckt, nach oben genommen und bildet nur vor den Ohren zwei lange, dicke, wellige, das Gesicht rahmende Strähnen aus.

Christus trägt neben einem auf seiner rechten Hüfte mit großer Schleife und unterschiedlich langen Enden gebundenen, als einfachen Streifen um den Körper gelegten Lendentuch einen auf seiner rechten Schulter gebundenen Mantel. Dieser ist quer über die Brust gezogen und umspannt nach hinten über die Schulter gelegt den gesamten Arm. Gleichzeitig hält Christus den vorderen Saum in seiner gebundenen Linken, während er in der Rechten einen auf der Schulter aufliegenden Geißelstab hält. So werden neben den schmalgratigen und am Körper anliegenden, fast übereinander geschobenen Zugfalten am Oberkörper auf seiner Seite tiefe v-förmige, verschattete Faltentäler ausgebildet. Der weiche, dünne Stoff ist dabei auch in der Schräge der Grate leicht bewegt, auf den modellierten Flächen sind vereinzelt kissenförmige Vertiefungen gezeigt.

Pilatus trägt ein großes Barett mit schmaler Krempe und Federschmuck über einer die Ohren bedeckende Kappe, unter der vom Haar nur die Spitzen sichtbar werden und die das Gesicht rahmt. Die Physiognomie ist der Christi verwandt, doch trägt er einen nach oben frisierten langen Schnauzbart über noch längerem Kinnbart. Im Weiteren ist er mit einem knielangen Rock bekleidet, der oben ein breites v-förmiges Revers hat und in der Taille in große Falten gelegt ist. Die weiten Ärmel bilden durch das Einziehen an den Bündchen Knitterfalten aus. Plastisch geschnitten sind auch die Kette aus eckigen Gliedern und eine an einem schmalen Lederriemen mit eckiger Schließe befestigte Geldtasche mit Troddeln und einem Gesicht auf der Lasche, die er auf seiner rechten Seite trägt. Die hohen, weichen Stiefel mit eckiger, breiter Spitze und formulierter Sohle sind aus weichem Material, das Zug- und Knitterfalten ausbildet. Sie sind am Schaftende umgeschlagen.

Die Plinthe ist auf dem überstehenden Rand von unten mit einem Blattmuster aus herzförmig dreigeteilten Blättern besetzt. Sie ist deutlich größer als die unter ihr befindliche, bereits große Konsole. Die Konsole ist unten mit à jour gearbeitetem, krautigem Blattwerk besetzt und zeigt oben neben

Kantenprofil und Karnies einen Stab, der über die Kanten hinaus steht und sich organisch, ähnlich Astwerk durchdringt.

Zuschreibung und Datierung

Die Gruppe hat heute durch die Beschädigungen an Aussagewert eingebüßt, doch ist sie noch immer unzweifelhaft als Werk Arnt van Trichts erkennbar. So sei beispielsweise auf die zwar überzeichnete aber dennoch gut vergleichbare Physiognomie der Hll. Drei Könige im Langhaus hingewiesen. Sie bieten eine Vielzahl motivischer Vergleiche, die leicht einen positiven stilistischen Vergleich ermöglichen, Abb. 245f. und 249f.[772], so z.B. die Stiefel oder die Kette, die Geldtasche oder der Rock. Auch die Art der Faltengebung findet Parallelen, z.B. am Mantel des hl. Melchior in der Partie vor dem Körper oder der Fältelung der Stiefel. Die ungewöhnlich häufige Verwendung kissenförmiger Falten am linken Arm des hl. Balthasar deutet sich hier vereinzelt an. Die Proportionierung der Figuren der Ecce homo Gruppe lässt sich gut mit der der Figuren des Märtyrerportals in Xanten vergleichen, die wie die Könige zu Beginn der 50er Jahre datiert sind, Abb. 273ff. So ist, ohne die Fertigstellung des Kreuzgangs zu berücksichtigen, eine Datierung am Ende der vierziger Jahre, wohl noch vor den Königen des Langhauses, anzunehmen.

Eine Ableitung der Komposition von der am Ort befindlichen, zwanzig Jahre früher entstandenen, Ecce homo Gruppe der Berendonckschen Stiftung, die am Südportal der Kirche aufgestellt war, ist durch deren Einbindung in die Stationsbilder wenig sinnvoll.[773] So zeigt diese die in die szenische Darstellung eingebetteten Figuren weit auseinander stehend auf zwei Plinthen angeordnet. Sie entspricht damit nicht der räumlich gedrängten Konzeption für die separierte Aufstellung des Andachtsbildes Arnt van Trichts.[774] Auch in der Körperlichkeit und der modischen Ausstattung zeigen sie kaum Übereinkünfte, so dass von einer Ableitung abgesehen werden kann.

Die Konzeption mit niedrigem Betrachterstandpunkt macht die Bestimmung für die heutige Aufstellung möglich, doch wird die Gruppe bei der 1546 vorgenommenen Fassung der gegenüber am Portal zur Kirche aufgestellten Verkündigungsgruppe und der Schlusssteine des Kreuzgangs nicht genannt.[775] Auch eine spätere Aufstellung auf der möglicherweise bereits vorhandenen Konsole wäre denkbar, so wurden auch andere Figuren wie z.B. die Reste einer steinernen Kreuzigungsgruppe[776] im Kreuzgang untergestellt.

[772] Es ist nicht zu entscheiden, ob die Konsole, die für die Sockelplatte der Figuren zu klein dimensioniert ist, zugehörig ist. Während der auch bei den Konsolen der Heiligen Drei Könige im Langhaus vorkommende durchgesteckte, astwerkartige Rundstab für die Hand des Künstlers spricht, unterscheidet sich die Behandlung des Blattwerks von der Konsole zu der auf der Unterseite des Fußstücks stark und geht auch nicht mit der der Langhauskonsolen Van Trichts überein.
[773] LCI 1, 1994 Sp.559ff. - Vgl. Abbildung in: Bildarchiv Foto Marburg, RBA 035 780.
[774] Vgl. KAMPHAUSEN, Berendonck 1931 Abb.38. Der Berendoncksche Aufbau findet eine Parallele in der ebenfalls in eine größere Darstellung eingebundenen Ecce homo der sog. Kreuztorfunde in Münster, AUSST.KAT. MÜNSTER, Brabender 2005 Kat.Nr.50 m. Abb.
[775] Vgl. Quelle bei BEISSEL, Bauführung 1889 S.107.
[776] KAMPHAUSEN, Berendonck 1931 S.19/20 m.Abb.

XII.30. Xanten, St. Viktor, Marienretabel

Das Marienretabel der Stiftskirche in Xanten wurde durch Arnt van Tricht fertiggestellt. Die Zuschreibung der beiden Skulpturengruppen, der Verkündigung und Heimsuchung, sowie der Wurzel Jesse in der Hohlkehle des Kastens, an den Künstler ist eindeutig, obwohl sie nur auf stilistischen Kriterien beruht. Neben diesen Werkstücken soll untersucht werden, ob sich die Hand Arnt van Trichts noch an weiteren Teilen des Retabels festmachen lässt, Abb. 150ff.

Der Altar wurde 1449 aus der Krypta in das südliche Seitenschiff versetzt, in dem fortan von einer Marienkapelle in den Jochen G^1 und G^2 die Rede ist, Abb. 320. Hier stand der Altar bis nach dem Zweiten Weltkrieg, vor ihm der Märtyreraltar, dahinter der Altar der hl. Agatha. Heute steht er in umgekehrter Reihenfolge vor dem Märtyrerretabel an Pfeiler 29[777] im Südseitenschiff.[778]

Das Marienretabel ist bis auf eine sekundäre Nachricht, die von der Bemalung der Flügel 1553 berichtet, ohne Quellen.[779] Das Schnitzwerk wurde von mindestens vier Händen und in einem Zeitraum von über zwanzig Jahren geschaffen. Da weder die Identifikation der Schnitzer noch eine Datierung der Arbeiten auf archivalischen Nachrichten beruht, kam es im Laufe der Forschungsgeschichte zu zahlreichen Identifikationen und Zuschreibungen. Im mittleren Gefach nahm das Retabel, wie auch zahlreiche andere Retabel am Niederrhein, eine ältere, heute nicht mehr vorhandene Marienfigur auf.[780]

1940 wurde das Marienretabel auseinandergenommen und, während der Kasten und das Gesprenge in Xanten verblieben, wurden die Gefache mit den Figuren und die Pfeiler zunächst im Nordturm untergebracht und wurden dann im Herbst 1944 durch Dr. C. Wilkes in das Bergungsdepot Schloss Niesen,

---

[777] BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.59f., 75-85, S.160.

[778] Dass es vor dem heutigen wahrscheinlich kein Retabel gab, dafür spricht der Befund, den BADER, Dom 1978 S.243 beschreibt. Er berichtet, dass man beim Abbau des Retabels zur Auslagerung im Zweiten Weltkrieg an der Wand unter einer schwarzen Überfassung die Darstellung von zwei schwarzen Vorhängen fand, die einen Haken rahmten, so dass man davon ausgehen kann, dass das später in das Retabel übernommene Marienbild zuvor hier und ohne Retabelkasten über dem Altar Platz fand.

[779] >Anno 1553 pictae sunt tabulae altaris B. Mariae virginis per Rudolphum de Antverpen condictum Loesen, existente magistro fabricae Everardo Maess.< SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.VIII.
Scheinbar existierte noch eine weitere Notiz von 1557, die auch Auskunft über den Preis nämlich 36 Goldgulden der Arbeiten gibt. So BEISSEL, Bauführung III; 1889 F.1 S.85 nach Pels II.fol.85: "Pro pictura duarum januarum altaris B.M.V. solvit Mag. Rudolphus de Wesalia 36 goltg. anno 1557." "Da Maeß sowohl 1553 als auch 1557 Fabrikmeister war, läßt sich aus seiner Amtsverwaltung die richtige Jahreszahl nicht ermitteln. Möglicherweise wurden die Flügel 1553 bestellt und 1557 mit dem Gelde, das ein Rudolph von Wesel der Viktorskirche schenkte, bezahlt." BADER, Dom 1978 S.245f. berichtet zusätzlich nach gleicher Quelle, dass „Magister Rudolphus de Wesalia die 36 Goldgulden schenkte, damit der Lehrer mit allen Lateinschülern von Mariä Reinigung (2. Febr.) bis zum Fest des hl. Viktor (10. Okt.) jeden Abend um 5 Uhr hier das Lob Mariä singe. Im Winter fand eine ähnliche Feier nur an Sonn- und Feiertagen statt, damit die Kinder nicht an den Wochentagen im Dunkel über die einsamen Straßen zu gehen hätten."
„Intensive Studien des zahlreichen Quellenmaterials im Xantener Stiftsarchiv haben keinen neuen Fund zur Xantener Marienretabel herbeigeführt." ROMMÉ, Douwerman 1997 F.32 S.224.
BADER, Dom 1978 S.245f. berichtet, dass am Platz seit 1396 die Unsre Liebe Frau Bruderschaft ihre Besitz- und Vermögensgeschäfte abhielt, so dass davon auszugehen ist, dass diese die Stiftung des Retabels übernahm. Gegen diese Theorie spricht allerdings, dass es zum einen keine Nachricht darüber gibt, zum anderen, dass die Flügelgemälde nachweislich auf einer privaten Stiftung beruhen.

[780] Das Marienbild ist scheinbar schon seit dem 18. Jahrhundert verloren. Die Maria mit Kind, die heute im Gefach steht, stammt aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Sie stammt aus Marienbaum und wurde dort vom Dechanten Hacks am 21. Oktober 1902 für 500 Mark, einer Schenkung von der katholischen Pfarrgemeinde, angekauft. KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1963 S.302/ 304.

Kreis Warburg i.W., gebracht. Dort verblieben sie, bis sie im Winter 1949 über das Sammeldepot in Schloss Dyck nach Xanten zurückgebracht wurden.[781]

Literaturübersicht[782]

AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1857, S.44 m.Abb. - MÜNZENBERGER / BEISSEL, Kenntnis 1, 1885/95 S.139f. - SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.VIII (Quelle 1553). - BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.59f., 75-85 (1536, H. D. / J. D. / +, aber 1555). - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1892 S.369f. m.Abb. (1536, H. D. / ₪ J. D. / Gehilfe für Szenen / +). - SCHEIBLER, Maler 1883 S.65 (Erw.). - SCHOLTEN, Cleve 1897 S.97 (H. D. / +). - BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.364f. (H. D. / J. D.). - THIEME/BECKER 9, 1913 S.520f. (Reiners) (um 1535, H. D. / ₪ und Mittelstützen o. Figuren Zuschreibung an v. T.). - LÜTGHEN, Spätgotik 1915 S.368ff, m.Abb. (1536, H. und J. D.). - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.338, 349, 366, 370, 386 m.Abb. (1536, H. D. / ₪ J. D.). - BRAUN, Altar 1924 S.411, 478 (1536, H. D.). - KLAPHECK, Kunstreise 1927 S.188f. (1525, H. u. J. D. / +). - KLAPHECK, Xanten 1930 S.102 - 110 m.Abb. (1536, H. D. / ₪ J. D. / Gehilfe für Szenen / +). - KLAPHECK, Kalkar 1930 S.104 (1533-44 H. D. / J. D.). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.56f., 60f. m.Abb. (1536, H. D. / ₪ J. D.). - WITTE, Kunst I, 1932 S.170f., 230f.; II, Abb.226, 228f., 236 (1536, H. D. / Beg. 40er Jahre, ₪ und # v. T.). - APPEL, Plastik 1934/1983 S.23f. m.Abb. (H. D. / 40er Jahre, ₪ v. T.). - APPEL, Van Tricht 1935/36 S.12 (Douwerman / ₪ und # Van Tricht). - LOUIS, Douvermann 1936 S.36-40 (1535 Auftrag, H. D. / ₪ und # v. T.). - HETSCH, Altarwerke 1937 S.50-68 (1536 (dat.) - 1540, H. D. / ₪ und # (?) v. T.? / v. H. für Szenen 1,2,3,4 und Gesprenge (?), überarbeitet durch H. D.). - THIEME / BECKER 33, 1939 S.397 (Verkündigung v. T.). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.90, 94 (Erw.). - KISKY, Marienaltar 1952 S.93-106 m.Abb. (1536[783] H. D. / ₪ (?) v. T. / v. H. für Szenen 1,2,3,4 und #). - KOCH; Tätigkeitsbericht 1956 S.308f. - KOCH, Tätigkeitsbericht 1957 S.69-81 (1536 H. D.). - FEULNER / MÜLLER, Geschichte 1959 S.409 (1536, H. D.). - BADER, Vermischtes 1963 S.348 (H. D. / ₪ und # (kurz vor 1553) v. T. / Gesprenge um 1550 Handwerker). - KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1963 S.302-304, m.Abb. (um 1530, Werkstatt H. D.). - SCHMIDT, Wechselwirkungen 1965 S.94 (Szene 1 und Rahmen v. T.). - DITTGEN, Kunst 1965 S.158f. m.Abb. (1536, H. D. und Werkstatt / +). - NÜSS, Douvermann 1966 S.12f. m.Abb. (H. D. / ₪ und # (?) v. T.). - GORISSEN, Lucasfigur 1966 (H. D. / ein Schnitzer / v. T.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.661 (um 1535, H. D. / Werkstatt H. D. Szenen 1,2,3,4 / ₪ und # v. T. / +). - VAN DER OSTEN / VEY, Painting 1969 S.242f. m.Abb. (um 1536, H. D. / v. T.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.70, 80f., Anm.47, m.Abb. (H. D. / v. H. für Szenen 1,2,3,4 / ₪ und # v. T.). - BADER, Dom 1978 S.242-246. - DE WERD, Johannesbeeld 1980 S.122 (H. D. / v. T.). - DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.38f. - KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.234f. (H. D. / v. T. für Szenen 1,2,3,4 / ₪ v. T.). - DE WERD, Aanbidding 1989/1990 S.329 m.Abb. (H. D. Entwurf und Predella / Pfeilerfiguren Epigone / v. H. Szenen 1,2,3,4,7,8 und auch die Gefachrückwände und -gewölbe von ₪ / Bildschnitzer Gesprenge / ₪ und # v. T.). - DE WERD, Van Holt 1990 S.300, 306-313, 325, 331 m.Abb. (Entwurf H. D. und Predella 1525-30 / v. H. für Szenen 1,2,3,4,7,8 und Pfeilerstatuen / Bildschnitzer Gesprenge / v. T. ₪ und #). - DE WERD, Aanbidding 1989/1990 S.328-332 m. Abb. (um 1530, Entwurf und Predella H. D. / Epigon Pfeilerfiguren / v. H. / Gesprengefiguren Bildhauer / ₪ und # v. T.). - DE RIJK, Rossem 1992 S.108 m.Abb. (Arbeiten v. T.s um 1540). - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.16, 23, 31f. m.Abb. (Predella H. D., um 1530 / Maßwerkfenster etc. Mittelgefach Werkstatt H. D.? / v. H. nach 1543/44 Figuren Mittelschrein und Auszug, sowie alle Gefache und Figuren / Gesprenge Werkstatt Mitglied v. H. vgl. Matthiasretabel / nach Tod v. H. 1545 /46 ₪, # und die drei Schleierbretter rechts v. T. / vollendet bis 1553). - ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.104-106 (₪ und # v. T. nach 1545/46, wohl 1553). - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.92, 220-229, 319-321 m.Abb. (um 1530, Predella, Entwurf und Gewölbe in den Mittelgefachen H. D. / v. H. nach Tod H. D. 1543/44 bis zu seinem Tod 1545/46 Schreinkasten, Pfeiler, Gesprenge, Gefache auch die von Heimsuchung und Verkündigung / Gesprengefiguren Mitarbeiter v. H.s Joh. van Holt ? / v. T. ₪ und # und Baldachinschleier der rechten Gefache / +). - GROTE, Schatz 1998 S.41, 166 (1545-46 #). - ROMMÉ, Gestaltung 1998 S.25-32 m.Abb. (vgl. ROMMÉ, Douwerman 1997). - PRIEUR, Kirche 1999 S.21 (Erw.). - DE WERD, Handtuchhalter 2001 S.16 m.Abb. (Arbeiten v. T.s, um 1545). - DE WERD, Heiligen Drei Könige 2006 S.20 (Erw.)

[781] KOCH, Tätigkeitsbericht 1956 S.308f.
So auch Kisky, der das Retabel für 1952 wieder zurück in Xanten nennt. KISKY, Marienaltar 1952 S.93.

[782] Zählung der Szenen in den Seitengefachen von links unten nach oben und von rechts oben nach links unten, dann für Tod Mariens und Marienkrönung die Nummern 7 und 8. Es wurden folgende Kürzungszeichen verwandt: H. D. = Henrick Douwerman; J. D. = Johan Douwerman; v. H. = Van Holt; v. T. = Van Tricht; + = 1553, Rudolpf Loesen für die Flügelgemälde; ₪ = Figurengruppen der Verkündigung und Heimsuchung; # = Wurzel Jesse der Hohlkehle; Predella = Wurzel Jesse in der Predella

[783] Er weist erstmals daraufhin, dass die bisherige Datierung in das Jahr 1536 ohne Quellenbeleg ist.

Forschungslage

Ausgangspunkt der Zuschreibungen war die Wurzel Jesse der Predella, die aufgrund ihrer augenfälligen Übereinstimmung mit der des Sieben-Schmerzen-Retabels in St. Nicolai in Kalkar unangefochten Henrick Douwerman zugeschrieben wurde, Abb. 150. Man datierte die Wurzel Jesse und das Retabel um 1536.[784] In der Forschung wurden schon früh die starken stilistischen Unterschiede zwischen der Skulptur der Predella und der der Retabelgefache aufgezeigt. Aus diesen gliederte man nochmals die beiden Gruppen der Verkündigung und Heimsuchung aus, Abb.151ff. Die Mehrzahl der Gefachskulpturen wurden dabei lange Zeit als schwache Werkstattarbeiten Douwermans angesehen, die Identifizierung des Bildschnitzers mit Henrik van Holt durch Hetsch 1937 wurde vor De Werd 1973 einzig durch Kisky 1952 übernommen und ist heute allgemein anerkannt. De Werd 1990 und nach ihm Rommé 1996ff. setzen sich erstmals neben den Figuren auch mit der Zuschreibung des Retabelkastens und der Gefachwände auseinander. Sie schreiben den Entwurf des Retabels Henrick Douwerman zu. Die gotisches Formenvokabular zeigenden Gefache der mittleren Retabelachse werden ihm oder seiner Werkstatt zugesprochen. Alle anderen Gefache, auch die der Gruppen der Verkündigung und Heimsuchung, werden hier als Arbeiten Van Holts angesehen, wie auch die Pfeiler mit ihren kleinen Statuetten.[785] Während De Werd die Arbeiten Van Holts nach 1530 und vor 1540 ansetzt, möchte Rommé die Arbeiten des Künstlers im Jahr nach dem Tod des potentiell beauftragten Douwerman 1543/44 und vor dem Tod Van Holts 1545/46 gearbeitet sehen und vergleicht die Figuren mit den Büsten und Aufsatzfiguren Van Holts am Hochaltarretabel. Gleichzeitig stellt sie aber die geringen stilistischen Veränderungen des Künstlers im Lauf der Zeit heraus.

Die beiden Gruppen der Verkündigung und Heimsuchung wurden in der frühen Forschung ausgehend von der Zuschreibung an Douwerman und der derzeitig vorherrschenden Fehlinterpretation der Quellen zum Matthias- und Hochaltarretabel in Xanten, in denen Henrik van Holt mit Henrick Douwerman gleichgesetzt wurde, an den angeblichen Sohn Douwermans, Johan, der in Wirklichkeit der Sohn von Henrik van Holt ist, zugeschrieben.[786] Erst Reiners und nach ihm Witte und Appel

[784] Das Datum 1536, das einmal als ungefähre Zeitangabe, einmal als archivalisch abgesichertes Datum vor allem in der frühen Literatur genannt wird, scheint sich, ohne Beleg, verselbständigt zu haben und geht wohl auf BEISSEL, Bauführung III, 1889 zurück.
Die Wurzel Jesse Douwermans wird nach DE WERD, Van Holt 1990 und ROMMÉ, Douwerman 1997 um 1530 datiert. Für die ausführliche Nennung der Autoren und der Zitatstellen vgl. in der Literaturübersicht.

[785] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.224 sieht den Retabelkasten als von Van Holt ausgeführt. Dabei habe er sich selbstredend am Retabelentwurf Douwermans oder dem Sieben-Schmerzen-Retabel in St. Nicolai in Kalkar orientiert. Dies wird ihrer Meinung nach dadurch belegt, dass Van Holt das Kalkarer Retabel nach dessen Beeinträchtigung durch das Zufügen von Flügeln 1548 kopierte. Er habe die durch diese bedingten Veränderungen und Beschädigungen unverstanden auf das Xantener Retabel übernommen. Sie verweist dabei auf die ohne Auflager endenden Fialen oben am Retabelkasten und das Abbrechen des Profils des oberen Schreinabschlusses an den Ecken. Diese Argumente sind insofern zu entkräften, als dass Van Holt 1548 bereits verstorben war und den Zustand in Kalkar nicht mehr erlebte. Außerdem können Flügel, ob konzipiert oder nachträglich, nicht an einem so dünnen, wie dem umgeführten Profil befestigt werden. Daher ist es nur logisch, das Profil hier abbrechen zu lassen. Die ein Retabel ‚flankierenden' Fialen kommen in Xanten auch beim Matthias- oder dem Märtyrerretabel vor, und wie sie selbst einräumt, auch beim Hochaltarretabel in Hanselaer, so dass auch dieses Argument zu entkräften ist. Es bedarf kaum einer Rechtfertigung, einen gelungenen und für Xanten ungewöhnlichen Entwurf als Vorbild zu wählen. Dass eine grundsätzliche Konzeption durch Douwerman vorlag ist außerdem durch die Proportionierung der Gefache nach Kalkarer Vorbild als sicher anzunehmen, doch lag die Ausführung bei den nachfolgenden Künstlern.

[786] Johan van Holt ist in den Quellen zum Matthias- und Hochaltarretabel in Xanten in Zusammenhang mit den Arbeiten seines Vaters mehrfach und als ‚statuarius' genannt, ohne dass man bisher Arbeiten mit seiner Hand verknüpfen kann. Spekulativ muss der Vorschlag von ROMMÉ bleiben, ihn mit dem Bildschnitzer aus der Werkstatt Van Holts zu

beanspruchten diese beiden Gruppen für das Œuvre Van Trichts, dem teilweise auch die Ranke in der Hohlkehle zugeschrieben wurde. Diese Einschätzung blieb uneingeschränkt bestehen und ist im Folgenden zu bekräftigen. Während die Arbeiten Van Trichts durch Reiners, Appel und De Werd[787] in die frühen 1540er Jahre datiert werden, möchte Rommé die Arbeiten, wie vor ihr nur Bader 1963, kurz vor der Fassung der Hohlkehle ansiedeln. Diese möchte sie durch den die Flügelgemälde schaffenden Rudolph Loesen 1553 ausgeführt wissen.[788]

Beschaffenheit

Ob und inwieweit das Retabel durch Restaurierungen verändert wurde, geht aus den Kirchenratsprotokollen von 1892-1916 nicht hervor. Auch welche Arbeiten der Bildhauer Langenberg in Goch seit dem 1. März 1910 am Marienretabel vornimmt, ist nicht bekannt.[789]

Der Schrein wurde 1951 bis 1957 wiederhergestellt.[790]

Das Retabel ist aus Eichenholz gearbeitet. Es hat eine Höhe von 440 cm und eine Breite von 255 cm.[791] Die Gruppe der Verkündigung hat eine Breite von 47 cm, mit den Engelsflügeln von 57 cm, die der Heimsuchung ist 42 cm hoch und 40 cm breit.[792]

Die Gefachwände und Dekorationen sind immer separat von den Figuren gearbeitet. Diese sind maximal zu zweit aus einem Stück gearbeitet.[793]

---

identifizieren, der die offenkundig nochmals andersgearteten Gesprengefiguren des Marienretabels schuf. Dass man die Handschrift des Künstlers der Gesprengefiguren bei den sechs Figuren der Hohlkehle des Matthiasretabels wiederfindet, ist unbestreitbar. ROMMÉ weist auf die Ähnlichkeit der hl. Maria Magdalena der Hohlkehle mit der tiburtinischen Sibylle des Marienretabels hin. ROMMÉ, Douwerman 1997 S.225, S.237f.

[787] DE WERD 1990 sieht eine Gruppe der Anbetung der Hll. Drei Könige, heute in Büderich, als für dieses Retabel gearbeitet an. Van Tricht hätte nachträglich existente Szenen Van Holts nach und nach ersetzen wollen, wovon die Büdericher Gruppe Zeugnis ablege. Er nennt jedoch keinen Grund, warum die Gruppe nicht in den Schrein integriert wurde. Die These ist bei aller Übereinstimmung der Anbetungsgruppe mit den Figuren des Retabels wohl von der Hand zu weisen, gibt es keinen Grund, warum die Gruppe nicht in den Schrein übernommen wurde. Vgl. hierzu unter Kap. XII.24.
Auch ROMMÉ, Douwerman 1997 S.225 F.26 widerspricht der These von De Werd. Sie sieht ein Ersetzen nur wenige Jahre zuvor gearbeiteter Stücke für nicht begründbar an.

[788] „Das Ende der Arbeiten van Trichts am Retabel lässt sich wahrscheinlich auf das Jahr 1553 festlegen, da sowohl Teile der Architektur, aus welcher die Wurzel Jesse des Mittelschreins befestigt wurde, als auch die Skulpturen desselben eine Teilbemalung erhielten. Dies war ungewöhnlich, denn holzsichtige Bildwerke der Kalkarer Meister erhielten meist keine Teilbemalungen, selbst die Augensterne oder die Lippen wurden nicht gefärbt. In Xanten geht der Entschluß vielleicht auf den Auftraggeber zurück, welcher eine farbliche Angleichung der holzsichtigen Figuren an die stark farbigen Flügelmalereien zu erreichen hoffte. Der Zeitpunkt, zu dem die Malerei auf den Flügeln und wahrscheinlich vom selben Künstler auch die Teilbemalung an den geschnitzten Partien entstanden (1553), bildet daher den Terminus ad quem für die letzten Arbeiten des vollendenden Bildschnitzers Arnt van Tricht.“ ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.32. Rommé sieht die Datierung untermauert anhand des Vergleichs des Christuskindes der Muttergottes mit Kind im Scheitel der Hohlkehle mit den Kindern des Reigens an den Konsolen der Hll. Drei Könige im Langhaus der Kirche, die für Van Tricht bezeugt und 1551 bzw. 1553 datiert sind. In der Datierung bekräftigt, vergleicht sie die Gewandfalten der Könige mit denen der Anbetung der Könige in Büderich, die sie nach De Werd in unmittelbarer Abfolge zu den beiden Gruppen des Xantener Marienretabels sehen möchte (zu dieser Gruppe vgl. Kap. XII.24). Für eine Spätdatierung der Figuren der Hohlkehle sieht sie auch in der detaillierten Modedarstellung kein Gegenargument.

[789] Der Besichtigungsbericht, den er der Kommission der königlichen Regierung in Düsseldorf am 16.10.1911 erstattete und der bei der Xantener Kirchenratssitzung vom 20.12. verlesen wurde, hat sich nicht erhalten. KISKY, Marienaltar 1952 S.95.

[790] KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1963 S.302 Der Schrein wurde 1951 bis 1957 durch den Schreinermeister H. Melchers aus Xanten und den Bildhauer Paepen wiederhergestellt. Er berichtet, dass „…der im Dom an seinem Aufstellungsort verbliebene Schrein mit den noch daran befestigten Teilen sehr stark beschädigt.“ war. „Schwierigkeiten machte besonders die Wiederherstellung des Gesprenges oberhalb des Schreins, es war nicht nur durch Kriegseinwirkungen stark beschädigt, sondern hatte auch schon in den Jahrhunderten vorher gelitten, zum Teil war es auch in unrichtiger Weise zusammengesetzt.“
Für den zerstörten Altarkasten vgl. Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 811 090f.

[791] Die Predella ist 85 cm hoch und 210-240 cm breit. Sie hat eine Tiefe von 55 cm. ROMMÉ, Douwerman 1997 S.319.

[792] DE WERD, Aanbidding 1989/1990 F.9f. S.332. Marientod: 59 cm x 76 cm. ROMMÉ, Douwerman 1997 S.319.

[793] Die Gruppen sind „zweifellos ursprünglich“ mit Holzkeilen, Holzdübeln und handgeschmiedeten Eisennägeln miteinander verbunden. KISKY, Marienaltar 1952 S.93.

Fassung

Ein eindeutiges Bild über die ursprüngliche Fassung des Retabels und seiner Skulpturen, außerhalb der von Rudolph Loesen 1553 bemalten Retabelflügel, lässt sich nicht gewinnen. Bei den Wiederherstellungsarbeiten nach dem Krieg wurde die bereits durch Beissel festgestellte Fassung von Augen und Lippen, die über das ganze Retabel verteilt ist, aufgenommen.[794] „Die neue farbige Gestaltung der polychromierten Teile führten Restaurator und Malermeister Karl Kratzel, Brühl, und Restaurator Otto Klein, Köln, nach freigelegten Resten der ursprünglichen Fassung, soweit vorhanden, aus.“[795] Aus dieser Zeit stammt auch die heutige Fassung der Gesprengefiguren, die auf Befundreste einer neugotischen Fassung von 1911 zurück geht.[796] Neben einer Reinigung und der Ergänzung von Fehlstellen wurde 1951/ 52 auch eine Harzfirnisschicht unklarer Datierung abgenommen.[797]

Die Färbung der Lippen und Augen dürfte für die bessere Lesbarkeit und die Schaffung von Lebendigkeit vor einer wohl konzipierten, aber in der Zukunft liegenden Fassung angebracht worden sein. Sie muss nicht zwingend durch einen Fassmaler vorgenommen worden sein und könnte sogar durch den Bildschnitzer selbst geschehen sein. Die für Van Tricht bedeutsame Fassung der Hohlkehle ist in ihrer heutigen Form als neuzeitliche Ergänzung nach Befundresten anzusehen. Inwieweit diese ursprünglich aus dem 16. Jahrhundert datierten ist nicht bekannt. Der Beweggrund für die Anbringung der Fassung in der Hohlkehle dürfte in der besseren Lesbarkeit der Wurzel Jesse liegen.[798]

---

[794] Folgende Fassungen festgestellt: "Lediglich die Lippen sind bei den Figuren der Gruppen "Zurückweisung von Joachims Opfer", "Vermählung Mariens", "Verkündigung", und "Heimsuchung", außerdem bei den 6 kleinen Figuren an den Mittelstützen und bei den Figuren in der Wurzel Jesse rot angelegt (.....); ferner sind die Augensterne bei den Figuren der Gruppen: 'Zurückweisung von Joachims Opfer', 'Geburt Mariens', 'Marientod' und 'Krönung Mariens', bei den 6 kleinen Figuren an den Mittelstützen und zum Teil bei den Figuren in der Wurzel Jesse schwarz gefärbt." KISKY, Marienaltar 1952 S.93f., Zitat S.94.
Auf altem Abbildungsmaterial sind möglicherweise weiße Fassungsreste bzw. Kreidegrund auf dem Mieder der Maria der Verkündigung zu sehen. Hinweis in: ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.105/106 mit Abb.11. Ähnlich auch ROMMÉ, Douwerman 1997 S.225f. Eine solche Fassung ist bei BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.84 u.a. Autoren vor dem Zweiten Weltkrieg nicht erwähnt.
Gegen eine Fassung der Figuren ab der Mitte des 19. Jahrhunderts spricht die Einordnung als holzsichtig mit farbiger Fassung der Hohlkehle bei: AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1857, S.44. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1892 S.369. - KLAPHECK, Xanten 1930 S.112. - HETSCH, Altarwerke 1937 S.50 (er bezweifelt die Originalität der Fassung der Hohlkehle). Es folgen: DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.38f. und KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.234.
Von einer Teilfassung der Skulptur sprechen: BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.84. - NÜSS, Douvermann 1966 S.13. - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.32. - ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.104-106. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.225f. - ROMMÉ, Gestaltung 1998 S.25-32.

[795] KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1963 S.304.

[796] Ebd. S.304.

[797] „Die Szenen aus dem Leben Mariens, das die Wurzel Jesse nach oben abschließende Rankenwerk und die Säulen rechts und links neben der Madonna, wurden derselben Reinigung unterworfen, wie sie die Schnitzereien der Wurzel Jesse durchmachen mussten. Auch das Gesprenge und die Figuren darüber sind ergänzt bzw. wiederhergestellt.“ KOCH, Tätigkeitsbericht 1956 S.80.
Betrachtet man die Figuren und auch die Gefachkästen eingehend und besonders in Unteransicht, kann man sich fast des Eindrucks nicht erwehren, Kreidegrundreste in den Vertiefungen zu sehen. Ob dem so ist oder ob es sich um Reste des Reinigungsmittels handelt, mit dem der Harzfirnis abgenommen wurde, obliegt dem Urteil eines Restaurators. Anhand des bloßen optischen Befunds kann kein Urteil gefällt werden. Nicht zu klären ist auch der Befund der weißen Bluse der Maria der Verkündigung, die Rommé auf einer Vorkriegsaufnahme bemerkt hat, die aber weder bei Beissel noch in den publizierten Akten der Nachkriegsrestaurierung genannt ist und die heute wohl als Folge dieser Restaurierung verloren ist.

[798] BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.84 sieht die „gewollte Nichtpolychromierung“ gerade durch die Teilfassung bestätigt und als Zeichen dafür, dass „man für immer auf weitere Färbung verzichten wollte.“ „Die Lippen der in ihm dargestellten Personen sind roth angemalt und die Augensterne durch dunkle Flecken angedeutet."
Rommé spricht von einer Teilfassung des Retabels durch Loesen, um die verschiedenen Hände zu vereinheitlichen. Sie möchte den Wunsch des Auftraggebers nach farblicher Gestaltung aber auch nicht ausschließen. Für Van Tricht würde eine Teilfassung jedoch auf eine veränderte Werkstattpraxis hinweisen. ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996 S.104-106. - ROMMÉ, Gestaltung 1998 S.25-32.

Das heute verlorene, nachweislich im Hauptgefach aufgestellte, ältere Marienbild wies sicher eine farbige Fassung auf.
Die Holzsichtigkeit der Figuren Van Holts am Marienretabel ist im Vergleich mit den anderen Arbeiten des Künstlers kaum beabsichtigt. Sie ist vielmehr auf den Umstand zurückzuführen, dass die Arbeiten unfertig liegen blieben.
Inwieweit die Gefachausstattung und die Figuren Van Trichts - über die Augensterne und das Lippenrot hinaus - gefasst waren, oder ob sie zumindest für eine spätere Fassung konzipiert waren, lässt sich nicht ersehen. Eine Fassung der Skulpturen ist für die Lesbarkeit dieser Figuren nicht dringlich. Sie hätte jedoch die deutlich sichtbaren Unterschiede innerhalb des Retabels nivelliert und das ältere Marienbild besser integriert. Zudem sind die anderen Retabel der gleichen Zeit in der Kirche gefasst. Wahrscheinlich ist daher von einem Ausbleiben einer projektierten Fassung ausgehen.

Die Figuren

Das Retabel zeigt Szenen aus dem Marienleben, beginnend mit der Abweisung des Opfers Joachims, der Mariengeburt und dem Tempelgang Mariens auf der linken Seite von unten nach oben, auf der rechten Seite jedoch zunächst von oben beginnend mit einer ikonographisch schwierigen Szene, die als weitere Praesentatio Mariae oder aber Trauung bzw. Verlobung Mariens gedeutet wird, Abb. 150ff. Die beiden Van Tricht zugeschrieben Szenen nehmen die unteren beiden Gefache der rechten Seite ein. Sie sind gegenüber der von oben zu lesenden Reihenfolge vertauscht. Die Szenenabfolge beginnt mit der Verkündigung im unteren, gefolgt von der Heimsuchung im mittleren Gefach. Im Mittelauszug sind über einem heute verlorenen, älteren Gnadenbild einer Muttergottes mit Christuskind der Tod Mariens und darüber ihre Krönung gezeigt.[799]
Die Lösungen der ein uneinheitliches Bild zeigenden Szenen und der Zuschreibungsprobleme, außerhalb der Arbeiten Van Trichts, sollen an dieser Stelle außen vor bleiben.[800] Das Augenmerk der folgenden Betrachtung soll auf der Bekräftigung der Zuschreibung der Figuren der Verkündigung, der Heimsuchung und der Wurzel Jesse an Arnt van Tricht liegen, um eine Bewertung und Datierung der Arbeiten am Retabel durch Van Tricht und eine zeitliche Einordnung in der Werkfolge zu versuchen.

Die Verkündigung und Heimsuchung

Charakteristisches Merkmal beider Darstellungen ist die direkte Ausrichtung der beiden völlig gleichwertigen Figuren aufeinander, Abb. 151f. Die in sich geschlossenen Darstellungen werden durch den jeweils gemeinsamen Figurensockel verstärkt. Dieser ist letztlich nur zwischen den beiden Figuren als verbindendes Glied, im Fall der Verkündigung glatt, im Fall der Heimsuchung tremoliert,

[799] Einzig die Gruppen des Marientodes und der Krönung Mariens sind als homogen aufgebaute, in sich geschlossene Arbeiten eines Künstlers anzusehen. Sie sind im stilistischen Vergleich mit den Aufsatzfiguren des Hochaltars in St. Viktor in Xanten, die 1533 als bestehend genannt sind, sowie im physiognomischen Vergleich mit der Verkündigungsgruppe des Matthiasretabels, ebenda, datiert 1531, als Arbeiten Henrik van Holts anzusehen. Die Arbeiten an den seitlichen Gefachen wurden von anderer Hand, vielleicht Werkstattmitarbeitern geleistet.
[800] Für diese Szenen ist auch in Anbetracht der Gestaltung der Gefachwände, s.u., von einer Fertigstellung durch Van Tricht auszugehen. Vielleicht hat der Künstler die in Größe und Handschrift unterschiedlichen Figuren aus einem noch vorhandenen Fundus an verbliebenen Skulpturen zusammengestellt.

und in beiden nach hinten ansteigend gezeigt.[801]

Alle vier Figuren sind agierend, in Bewegung dargestellt. Der Engel schreitet heran und breitet das Pergament aus, um die Frohe Botschaft zu verlesen. Maria dreht sich zu ihm um. Ebenso Elisabeth, die sich Maria grüßend nähert und ihr die Arme entgegenstreckt. Maria, zwar nach vorn schreitend, weicht scheinbar etwas zurück. Sie greift sich mit der Linken an den Leib, mit der Rechten hebt sie den Stoffgürtel von ihrem Leib zur Seite.

Die Körperbildung Mariens und Elisabeths wird zum einen durch die enganliegende Bekleidung mit zweiteiligem Rock und zum anderen durch das eine räumliche Hülle schaffende, stoffreiche Mantel-tuch erreicht. Die Körperglieder werden in der Draperie erkennbar. Die Bewegung der Figuren wird durch die ausflatternden Stoffenden am Kopftuch und Schultertuch Mariens oder am Mantel des Engels visualisiert. Die Stoffe sind dünn und durch Hinterarbeitung den Körper als Hülle umgebend gezeigt. Die Plastizität wird durch zahlreiche Stoffumschläge und das weiche Umknicken auf den Grund verstärkt. Die Falten werden einzig durch das Wiederaufnehmen und Raffen von Säumen, durch Bewegung der Figuren und die Stoffschwere erzeugt. Wenige hohe Faltenstege werden nach hinten oben durch tiefe Faltentäler begleitet, nach unten durch schräge, tütenartige Kissen abgeleitet, in den Faltentälern erscheinen kaum begleitende Falten.

Die Wurzel Jesse der Hohlkehle

Die Ranke in der Hohlkehle ist als logische Fortsetzung der Wurzel Jesse in der Predella, die von Henrick Douwerman um 1530 gearbeitet wurde, zu sehen, Abb. 150 und 170. Da diese bereits die Darstellung von Jesse und zwei der Könige aufnimmt, sind sie nicht nochmals gezeigt. Van Tricht nimmt in der Gestaltung seiner Ranke und der Figuren keinen Bezug auf die völlig hinter das Ranken-werk zurücktretenden Figuren und das zu filigranen Kugeln eingebogene Laubwerk an Zweigen und Ästen, das, wie auch die Figuren, mit feiner Oberflächenangabe gezeigt ist.[802]

Die Ranke setzt in jeder Biegung der Hohlkehle offensichtlich neu an. Auf beiden Seiten sind so vier Wurzelabschnitte mit Hilfe weniger Schrauben am Retabelkasten befestigt. Dass die Ranke für diese Hohlkehle geschaffen wurde, zeigt sich im horizontalen Abschnitt über dem linken Gefach. Die Ranke war scheinbar, zumindest teilweise, durch dünne Stege begleitet, die der Biegung der Hohlkehle folgten, Abb. 170.[803]

Die Ranke ist aus einem fingerdicken, in großen Wellenlinien gebogenen Ast gebildet, der keine Verzweigungen ausbildet und bis auf das Volumen, das die Blätter schaffen, relativ flach in der Fläche

[801] Die Beschränkung der Figuren ist ikonographisch bedingt und nicht auf eine Konzentration auf das Wesentliche, führt jedoch hier gegenüber den anderen Gruppen zu einer größeren Figurengröße und Betonung der Dargestellten.

[802] Die Ranke des für den Schreinaufbau vorbildlichen Sieben-Schmerzen-Retabels in St. Nicolai in Kalkar, ebenfalls von Henrick Douwerman, bietet ebenfalls keinen Vergleich. So ist sie als Ast- und Laubwerkdickicht vollkommen konträr mit plastisch hintereinander geschichteten und sich und selbst die Profile des Schreins durchdringenden Zweigen gestaltet. In dem unüberwindlich wirkenden Gestrüpp klettern, im Verhältnis kleiner proportioniert wirkende Figuren, teilweise halb in ihm verborgen vorwärts. Figuren, Blattspreite und Astwerk sind durch feine Oberflächenbearbeitung gekennzeichnet und ähneln damit denen der Predella in Xanten. So scheint eine Übernahme und selbst Orientierung an dem Werk des älteren Künstlers in Bezug auf die Ranke der Wurzel Jesse kaum gegeben, Abb. 316. Vielmehr ist die Ranke und die in ihr platzierten Könige mit der Wurzel Jesse der Hohlkehle des Antoniusretabels in der Viktorskirche zu vergleichen, an dem auch Henrik van Holt arbeitete, Abb. 325.

[803] Auf der rechten Seite ist hiervon nur noch die Spitze in der Mitte erhalten.

bleibt. Die Blätter, in der Form alle gleich, bis auf eines in quirliger Blattstellung über den Propheten, sind als größere und kleinere akanthusartige, gespaltene Spreite mit gezacktem Blattrand gegeben. Weder der Zweig noch das Blatt werden durch Ritzungen in der Oberfläche als Astwerk zusätzlich charakterisiert. Einzig die Blattader ist eingeritzt und die Oberfläche ist durch das Rollen zur Volute auch in der Spreite durchgebildet. Neben dem Blatt rollen sich auch die Spalten in großen Voluten auf. Immer zwei Blätter umschließen einander gegenüberstehend den Ast an ihrem Ansatz. Hier kommt es zur Bildung von Augenmotiven, wenn sich die Ansätze kurz über ihrem Ansatz noch einmal berühren, bzw. wird ein kleines herzförmig, dreigeteiltes Blättchen zum Verdecken des Ansatzes gezeigt. Die Voluten berühren einander und die Könige, doch kommt es kaum zu Überschneidungen. Das Berühren des Retabelkastens, die Begrenzung zu den Seiten, ist unterschiedlich gelöst, einmal sind die Blätter so klein geformt, dass sie noch in die Hohlkehle passen, einmal sind sie in ihrer Spreite beschnitten.
Die Figuren, zuunterst zwei Propheten, dann auf jeder Seite fünf Könige, sind locker und in der Anordnung dem Gegenüber entsprechend in die Bögen eingestellt oder sitzen auf den Voluten. Die über den Gefachen und seitlich des Auszugs halten sich verstärkt an der Ranke fest. Sie blicken alle in die Gefachen oder sind der im Scheitel der Hohlkehle angebrachten Maria mit Kind, gezeigt als Halbfigur auf einer Blattrosette, zugewandt.
Die beiden Propheten am Anfang der Wurzel Jesse sind, anders als die Könige über ihnen, in Haltung und Gewandung von südniederländischen Wurzel Jesse Darstellungen abhängig.[804] Die Könige darüber sind einzig durch das Tragen von Zeptern als solche ausgewiesen und mit zeitgenössischer Kleidung eher als Edelleute gezeigt. Doch sind die Könige im Auszug wieder stärker stilisiert und mit Krone und Mantel oder mit antik anmutendem Panzer gezeigt. Über kniekurzer, wattierter Knie- oder Pluderhose und plissiertem Hemd mit Stehkragen tragen sie ein Wams oder einen vorn geknöpften Rock mit angesetztem, in breite Falten gelegtem Schoß und ein langes Manteltuch. Das modische Bild wird durch Kuhmaulschuhe mit schmalen Laschen und viereckigem Ausschnitt, Stiefeln, Strümpfen, Schamkapsel bereichert, auch tragen sie zum Teil Schwerter und Ketten mit Medaillons. Anstelle von Kronen tragen sie kleines Barett mit Feder, Zylinder oder andere Hüte.
Die Kleidung wird einzig durch die geschnittenen Elemente wie Knöpfe, Ketten, Laschen der Hosen etc. strukturiert, einzig auf der Hose des zweiten Königs auf der rechten Seite ist ein Muster eingeritzt. Die Körper werden von dem weich herabfallenden, an den Kanten unterschnittenen Mantel, der an den Kanten Umschläge ausbildet, umgeben. Nur durch das Hochnehmen und die Bewegung werden rundbogige Faltenzüge mit dünnen Graten ausgebildet, die von tiefen Kehlen oben begleitet werden und nach unten schräg abfallend, teils tütenartige Kissen ausbilden. Der Saum und auch der Stoff der Ärmel, der über den Ellenbogen gefasst und verengt wird, bildet kleinteilige Faltenknicke aus, die durch Schwung und Luft bewegt erscheinen.

[804] Als nahes Vergleichsbeispiel für die Figuren der Propheten lassen sich die nach Kriegszerstörung heute ergänzten Figuren im Kreuzretabel der Stiftskirche in Kleve anführen, das als Antwerpener Arbeit um 1540 angesprochen ist, Abb. 331f. HOFFMANN, Retabel 2000 S.288. - JANSSEN / GROTE, Geschichte 2001 S.163f.

Zuschreibung und Datierung

Die Figuren weisen sich durch die Art der Stoffgestaltung und die Faltenformulierung als einander zugehörig und als Werke Van Trichts aus, so ist auf eine sehr ähnliche Gestaltung auch der Körper unter dem Stoff bei der Marienkrönung des Johannesretabels in St. Nicolai in Kalkar zu verweisen. Flatternde Stoffmassen werden hier nicht, aber in der Predella desselben Retabels gezeigt, wo auch die Ärmelgestaltung des Engels zu finden ist, Abb. 26 und 33ff.[805] Die Szene der Krönung Mariens bietet zudem sowohl für die Mariendarstellungen als auch für die Königsdarstellungen der Wurzel Jesse gute motivische wie physiognomische Vergleichsbeispiele. Sie zeigen die gleichen ‚zentrierten' Vordergesichter mit scharf gezeichneten Augen und Stupsnasen, kleinem Mund, betontem Kinn und der flächigen Wangenpartie. Und es ist auf eine vergleichbare Haar- und Bartgestaltung hinzuweisen. Eine etwa gleichzeitige Datierung ist naheliegend.

Rommé schlägt hingegen eine Datierung der Skulpturen 1553 mit der von ihr vorgeschlagenen Fassung der Hohlkehle durch den Antwerpener Maler Rudolph Loesen, der nachweislich die Flügelgemälde schuf, vor. Zudem sieht sie eine nahe Verwandtschaft zu den Hll. Drei Königen des Langhauses, die in der gleichen Zeit gearbeitet wurden, Abb. 244ff. Diesem Datierungsvorschlag soll hier nicht gefolgt werden. Zum einen ist eine Fassung des Retabels durch Loesen, abgesehen von der Gestaltung der Retabelflügel, nicht nachgewiesen, zum anderen ist die Wurzel Jesse aus der Hohlkehle abnehmbar.[806] Auch ist die Verbindung der Könige der Wurzel Jesse mit denen an den Langhauspfeilern eher motivischer Natur.

Es ist von der Fertigstellung der Retabelausstattung vor der Bemalung der Flügel des Retabels durch Rudolph Loesen in den 40er Jahren auszugehen.

Die Gefache

In der Literatur werden die Wände und Gewölbe der mittleren Gefache und des Auszugs dem ersten Künstler am Retabel, Henrick Douwerman, zugeschrieben. Dies ergibt sich durch die von den übrigen Gefachen abweichende Verwendung von gotischem Formenvokabular mit Maßwerkfenstern und Rippengewölben.[807] De Werd und Rommé gehen von einer einheitlichen Gestaltung aller übrigen Gefachwände und -gewölbe, auch denen von Verkündigung und Heimsuchung, aus und sehen sie durch den zweiten am Retabel arbeitenden Künstler Henrik van Holt gearbeitet.[808] Einzig scheidet Rommé die Schleierbretter der rechten Achse des Schreins aus und schreibt diese Van Tricht aufgrund ihrer Andersartigkeit gegenüber denen der linken Achse zu.[809]

---

[805] Hier finden sich auch übereinstimmende Details wie die Mantelschließe des Engels in Xanten und des Gottvaters in Jakobs Traum in der Predella des Johannesretabels oder die Troddeln mit Kugel am Kragen Abrahams und des Stoffgürtels Mariens in der Heimsuchung.

[806] Die Verteilung und der Erhalt der Fassungsreste der Hohlkehle ist nicht genannt. Die heutige Fassung der Hohlkehle ist neu, nach Fassungsresten gearbeitet, wirkt sehr dicht und opak.

[807] so ROMMÉ, Douwerman 1997 S.222ff.

[808] DE WERD, Aanbidding 1989/1990 S.330. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.222ff. „Daß auch die beiden Gefache mit den Skulpturen Arnt van Trichts von Henrik van Holt stammen, zeigen die Rankenreliefs der Gefachwände, bei denen die spiegelsymmetrisch aufgebauten Ranken an einen Mittelstab gebunden sind. Einen identischen Aufbau haben die Rankenfelder der Szenen ‚Mariae Lichtmeß' und im ‚Tempelgang Mariens'. Solche Ähnlichkeiten reichen bis hin zum steifen Verlauf der Stängel und zu der gefiederten Form der Blätter." dies., S.223.

[809] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.223. Sie vergleicht die Gestaltung der Blätter mit denen der Hohlkehle des Retabels.

Die Gefachwände

Betrachtet man die Gefache nach der relativen Abfolge der Szenen von links unten nach oben und von rechts oben nach unten, so sind die der linken Achse anders gebildet als die der rechten, Abb. 169.[810] Die ersten drei Gefache zeigen ein separat gearbeitetes, der Wand aufgelegtes Gitter, das jeweils ein großes Motiv, zunächst ein Blattmotiv, dann ein aus einer Blattranke erwachsendes Weibchen und eine stehende Ranke mit Delphinkopf, aufnimmt.

Die Darstellungen der drei rechten Gefachwände sind hoch aus der Stärke des Brettes herausgearbeitet und sehr plastisch formuliert. Die Wände des obersten Gefachs zeigen einen Stabkandelaber mit zentralem Pokalmotiv, von dem sich zu den Seiten an langen Stielen herzförmig dreigeteilte Blätter mit zum Teil zur Hälfte umgeschlagener Blattspreite entwickeln. Die beiden folgenden Gefache der Heimsuchung und der Verkündigung zeigen auf die Szene bezogene Darstellungen. Die Wände der Heimsuchung zeigen rechts das Tor einer Stadtmauer, links eine Landschaftsangabe. Die der Verkündigung zeigen die holzvertäfelten Wände eines Zimmers, auf dessen Regalen Teller und Krüge aufgestellt sind.

Die Gewölbe und Rückwände

Ein ähnlich uneinheitlicher Befund lässt sich auch bei den Gefachgewölben bemerken, nur dass hier der Stilbruch bereits im dritten Feld, dem linken oberen Gefach, anzusetzen ist, Abb. 153ff. und 163ff. Die Rückwände der beiden unteren, linken Gefache sind nach oben durch vier Längsgurte begrenzt, Abb. 157 und 155, 167 und 165. Die als Gitter gearbeitete Wandfläche zeigt Blatt- und Groteskendekor. Darüber sind zwei Fächergewölbe mit bis auf die Stege durchbrochen gearbeiteten Rosetten angebracht. Die Gewölbe werden nach vorn durch Bänder mit erhabenen Rändern und gegeneinandergestellten Dreieckspunzen im Spiegel abgeschlossen, die den Längsgurten gleichen. In den so entstehenden Zwickeln werden mittig eine Blattmaske bzw. ein geflügelter Kopf und seitlich Dreiblätter gezeigt.[811]

Das Gewölbe links oben nimmt die Einteilung der Deckenfläche mit zwei Gewölbejochen auf, doch wird die Rückwand nicht in vier, sondern durch eine Säule in zwei Segmente geteilt, Abb. 153 und 163. Sie zeigen einen in Relief aus der Fläche herausgearbeiteten, plastischen, floralen Stabkandelaber. Dieser nimmt zumeist herzförmig dreigeteilte Blätter an langen Stielen auf, die in der Spreite ganz oder nur teilweise zusammen- oder aufeinandergeklappt erscheinen.[812] Bänder mit erhabenen Rändern und zierlichen, gegeneinandergestellten Dreieckspunzen fassen eine hufeisenförmige Fläche, auf deren vertieftem Grund zwei mehr als halbrunde Jakobsmuscheln gezeigt werden. Diese haben einen breiten, eckigen Nodus, auf dem nur mittig die Rippen der Außenseite nach innen

[810] Die Lesung der rechten Seite könnte ebenso wie die linke von unten nach oben, sogar mit der richtigen Abfolge von Verkündigung und Heimsuchung erfolgen, wäre nicht die rechte obere Szene diejenige, die thematisch vor diesen liegt und an die linke Seite anschließt. Um diese Szene korrekt anzuschließen, ist eine Lesung im Uhrzeigersinn beibehalten.

[811] Das Gewölbe im zweiten Gefach zeigt ein viel kleinteiliger gebildetes Gewölbe. Die Rückwand ist völlig durch die Kulissen verdeckt, so kann nicht entschieden werden, ob die beiden Szenen zusammengehören oder ob die Lösung nicht doch nur in Anlehnung an das untere Gefach von anderer Hand geschaffen wurde.

[812] Das Brett der Rückwand ist in Dreiviertel der Höhe abgebrochen und scheinbar falsch montiert worden; der Stab und das im Bogen gezeigte Laubwerk wird nach unten nicht fortgesetzt. Der untere Teil der Rückwand fehlt ganz. Dass in diesem Gefach ein Stabkandelaber gezeigt war, ist durch die mit dem Gewölbe in einem Stück gearbeitete Fläche gewiss.

gebogen gezeigt werden. Die Außenkante der flachen, eckigen Rippen schwingt ornamental ein und aus. Nach vorn wird das Gewölbe durch zwei waagerechte Bänder abgeschlossen. Die Zwickelräume des Gewölbes werden wie bei den unteren Gewölben mit Motiven wie Blattmaske und Dreiblatt gefüllt. Sie sind jedoch gänzlich anders formuliert.

Die Rückwände der drei Gefache auf der rechten Seite des Retabels, Abb. 154 und 164, 156 und 166, Abb. 158 und 168, sowie 151f., sind nicht mit den Gewölben in einem Stück gearbeitet, sondern schließen oben als Wandpaneelen gerade mit profiliertem Rand ab und über ihnen ruht das Gewölbe als Tonnensegment mit aufgelegten Muschelsegmenten. In jedem Gefach werden zwei Paneele mit fast identischem Dekor nebeneinandergestellt. Sie sind mit einem eigentümlichen Stabkandelaber geschmückt, der aus der Paneelenfläche in hohem Relief herausgearbeitet ist. Der Kandelaber zeigt einen fast dreiviertelrund gearbeiteten, dünnen Stab, der einzig oben ein nach hinten in die Tiefe ausgerichtetes, in Unteransicht gezeigtes Blatt trägt. An diesem Stab sind zwei gleichstarke Bögen mit einer Spange befestigt. Sie zeigen in lockerer Reihe verschieden geartete Blattmanschetten und einen tulpenartigen Kelch mit und ohne Fruchtrispen.

Die Gewölbe sind unterschiedlich, aber nach gleichen Konstruktionsprinzipien und in verwandter Schnitztechnik gearbeitet. Auf einer angeschnittenen Quertonne werden zunächst zwei rahmende Bogenprofile aufgelegt, in deren Fläche nochmals, gegenüber diesen erhaben, zwei Muscheln oder Rosetten erscheinen. Während die Bögen beim oberen Gewölbe als Halbkreise gebildet sind und durch ihre mangelnde Höhe ein ungeschmückter Streifen nach vorn sichtbar wird[813], sind die der unteren nach vorn verzogen und die Bogenprofile überschneiden sich in der Mitte. Im oberen Gefach wird eine Jakobsmuschel gezeigt, die der des oberen Gefachs auf der linken Seite in der Formulierung entspricht. Im mittleren Gefach der rechten Seite werden Rosetten mit plastisch vortretenden Rippen gezeigt, die um ein zentrales Bogenfeld angeordnet sind. In diesem waren mittels Stiften heute verlorene Applikationen befestigt. Das Gewölbe des untersten Gefachs rechts schließt sich in der Konstruktion an dieses an, zeigt jedoch eingetiefte Rosettenspeichen und kein zentrales Bogenfeld.

Die Gefachböden

Die Böden der unteren beiden Gefache der linken Seite sind glatt gearbeitet und zeigen ein eingeritztes, nach hinten fluchtendes Rautenmuster, Abb. 157 und 155. Ebensolches findet sich auch bei den Böden des Todes und der Krönung Mariens im mittleren Register, Abb. 159f. Der Boden des dritten, oberen Gefaches ist mit flachen, übereinander gelegten Erdschollen gezeigt, der des rechten oberen Gefaches ist ungegliedert, Abb.153f. Der Boden des Gefaches der Heimsuchung zeigt in die Fläche eingeschnittene Bodenschollen und Steine, Abb. 152. Deren Angabe nimmt durch die Führung der Bodenlinien scheinbar Bezug auf die Aufstellung der Figurengruppe. Das Gefach der Verkündigung ist ohne skulptiertes Bodenbrett, Abb. 151.[814]

[813] Dies war bereits im dritten Fach von unten auf der linken Seite der Fall.
[814] Es ist auch auf historischen Aufnahmen keines zu sehen.

Schleierbretter

Die Schleierbretter der linken Seite sind durchbrochen gearbeitet. In einem nach oben und unten mit einem glatten Profil gefassten Streifen werden geflügelte Köpfe, Blattwerk mit Delphinen, Blattweibchen, Volutenbänder mit Punzen und anderes gezeigt, Abb.153 - 160, Abb. 163 - 168.[815]

Die Schleierbretter der rechten Seite folgen denen der linken zwar in der unteren Bogenführung, sie sind jedoch als Brettchen, belegt mit aus der Fläche geschnittenem Rankenwerk, gearbeitet. Sie zeigen alle eine Ornamentierung mit verschiedenen Blattmotiven. Mittig werden nach unten geöffnete Blattmanschetten mit eingesteckten Blättern gezeigt, an den Seiten eine kurze Blattranke. Die Stängel sind dünn und lang und nehmen eine größere Anzahl verschiedener Blattsorten auf. Diese sind in vielerlei Ansichten gezeigt und ihre Spreiten werden in der Fläche plastisch ausgeformt, so dass man auch in Blattmanschetten hineinsehen kann. Zudem werden nussartige Früchte und Volutenbänder mit erhabenen Rändern, Punzverzierung und Blattrücken gezeigt.

Die Schleierbretter der rechten Seite werden nach außen durch dünne Stützen gehalten, die auf der Innenseite nicht erscheinen, die Ansatzstelle wird durch den Pfeiler des Retabels verdeckt. Unten erscheinen aus Kompartimenten gestapelte Pfeiler, oben zwei hohe Balusterschäfte mit eckiger, breiter Kannelur und Blattkranz am Schaft.

Schlussfolgerung

Die in der Literatur vertretene Meinung, es handele sich bei den Gefacharchitekturen um das Werk einer Hand, kann nach der vorgenommenen eingehenden Betrachtung kaum aufrecht erhalten werden. Die unteren beiden Gefache der linken Seite sind in allen Teilen von einer Hand gearbeitet worden, Abb. 157 und 155. Die Seitenwandgestaltung stimmt hier mit der der Rückwände und dem Schleierbrett in Ornamentik und Bearbeitung überein. Die Gewölbelösung ist neben der filigranen Gestaltung vor allem dadurch, dass sie in einem Stück mit der Rückwand gearbeitet ist, als zugehörig anzuschließen.

Während das Schleierbrett und die Gefachwände des dritten, oberen Gefachs sich an die entsprechenden der beiden unteren anschließen ließen, haben sich deutliche Unterschiede in der Gestaltung und Bearbeitung der Rückwand und des Gewölbes ergeben, Abb. 153 und 163. Das Gewölbe nimmt, wie auch das des oberen rechten Gefachs, zwar in der Zweizahl und dem halbrunden Abschluss auf die vorherige Lösung Bezug, zeigt jedoch ein gänzlich anderes Formenvokabular. Diese Angleichung wird in den unteren beiden Gefachen der rechten Seite durch die horizontale Stauchung der Rosetten aufgegeben, um die große Freifläche über ihnen zu vermeiden.

Eine Zugehörigkeit des linken oberen Gefachgewölbes zu denen der rechten Seite ergibt sich durch das an die Rückwand gearbeitete Gewölbe. Zudem zeigt es einen Stabkandelaber. Dieser findet sich gleich gebildet auf den Seitenwänden des rechten oberen Gefaches, Abb. 169. Die Rückwand dieses Gefaches zeigt hingegen den auf allen Rückwänden der rechten Achse gezeigten eigentümlichen

[815] An diese Schleierbretter sind die der Gefache der mittleren Retabelachse über der Marienfigur, dem Tod und der Krönung Mariens in Ornamentwahl und Gestaltung unmittelbar anzuschließen.

Stabkandelaber, Abb. 154 und 151f. Eine Verklammerung der Szenen ist neben der Ausarbeitung dieses Stabkandelabers auch über die sich gleichenden Schleierbretter möglich, Abb. 154, 156, 158. So können zwei Hände und eine zeitliche Abfolge der Entstehung der Gefache vorgeschlagen werden.

Zuschreibung

Die die linke Seite bestimmende Hand lässt sich an vielen anderen Stellen des Schreins festmachen und ist wahrscheinlich mit Henrik van Holt zu identifizieren. So finden sich die Bodengestaltung mit Rauten und die Schleierbretter in gleicher Verarbeitung und Ornamentwahl auch an der mittleren Achse des Retabels, die sicher zugeschriebene und homogene Skulpturengruppen des Künstlers aufnimmt. Der Vergleich der Blattmaske des unteren Gewölbes mit denen an den Fußpunkten der Pfeiler fällt ebenfalls positiv aus. Die Statuetten dieser Pfeiler ermöglichen es, das gleichgestaltete Bodenbrett des obersten linken Gefachs zuzuschreiben. Die Angabe des Bodens geht hingegen nicht mit der der Gefachwand und des Bodens der Heimsuchung überein.

Die andere Hand, die die Gefache der rechten Seite in Gänze, sowie das Gewölbe und die Rückwand des oberen linken Gefachs schuf, lässt sich mit Sicherheit mit Arnt van Tricht identifizieren. Dies lässt sich durch vielfache Vergleichsmomente mit dem Johannesretabel in St. Nicolai in Kalkar erhärten, Abb.19 - 26. Dieses zeigt sowohl in der Ornamentwahl und ihrer Kombination, als auch in ihrer Ausarbeitung große Übereinstimmung. Betrachtet man zunächst die Schleierbretter fällt die fast wörtliche Übereinkunft mit dem Brett über dem Maßwerk des Mittelgefaches ins Auge, Abb. 20. Die Gestaltungen der kleinen Stützen unter den Schleierbrettern lassen sich beide sowohl die gestapelten Kompartimente als auch die Säulenschäfte, mit den Stützen des Retabels vergleichen, Abb. 22f.

Für die facettenreiche Gewölbegestaltung muss man neben dem Johannesretabel jedoch auch das Dreifaltigkeitsretabel, ebenfalls in St. Nicolai in Kalkar, und das Seitenretabel in Hanselaer bemühen, Abb. 3ff. und 63ff. Die Gewölbeform der Verkündigung findet eine verwandte Lösung der eingetieften Rosettenglieder und des zentralen Lunettenfeldes in den seitlichen Gefachen des Dreifaltigkeitsretabels, Abb. 3, der Baldachin der Marienkrönung des Johannesretabels zeigt eine für das Gefach der Heimsuchung verwandte Lösung, Abb. 26. Die an Jakobsmuscheln erinnernde Form der Gewölbe der Gefache rechts und links oben im Marienretabel finden sich im Mittelgefach des Dreifaltigkeitsretabels oder den Zwickeln der seitlichen Gefache ebenda, Abb. 5. Die Landschaftsgestaltung der Gefachwände in der Taufe des Dreifatlrigkeitsretabels bietet ebenso Parallelen, Abb. 11. Mit den Stabkandelabern der Zwischenwände der beiden Retabel sind auch die Seitenwände und Rückwände der beiden oberen Gefache des Marienretabels vergleichbar, Abb. 6 und 28. Während die Beschaffenheit der Gefachrückwände gut mit Bekanntem aus dem Œuvre Van Trichts übereingeht, sind gerade die bestimmenden tulpenartigen Blätter am Johannesretabel nicht anzutreffen. Sie finden sich jedoch an einem dem Fundkomplex nach 1545 zu datierenden Pfosten auf Schloss Wissen, der auch ein ähnliches Kandelaberarrangement mit durchlaufendem, dünnem Stab und an diesem mit Klammern oder Scheiben befestigte Elemente zeigt, Abb. 224.

Zusammenfassung

Die in der Forschung schon früh erfolgte Zuschreibung der Figuren der Heimsuchung, der Verkündigung und der Wurzel Jesse sind zu bekräftigen, sind sie doch offenkundig Werke Arnt van Trichts und folgen dem Stil in Physiognomie, Körperbildung, Faltengestaltung und Ornamentik.
Die Figuren sind bewegt und auf ihr Gegenüber in Haltung und Gestik bezogen. Die Bewegung und die Körperformen werden durch die Bekleidung mit wie nass anliegenden Stoffsegmenten, freihängenden Stoffbändern und den Körper als dünne Schicht umhüllenden Draperien unterstrichen. Der Stoff bildet an den Zug- und Staustellen ruhige, tief geschluchtete, dünne Faltenzüge aus. Besonders die Kleidung der Könige wird durch eingeschnittene Details verziert.
Teilweise findet sich eine Färbung der Lippen und Augen. Ob eine nicht ausgeführte oder verlorene (Teil-)Fassung angedacht war, ist nicht zu ergründen. Die heute gefassten Teile, die Hohlkehle und das Gesprenge, gehen auf (vermutlich jüngere) Fassungsreste zurück und wurden nach dem Krieg erneuert. Das im Retabel aufgestellte ältere Marienbild war gefasst.
Der wahrscheinlich durch Henrick Douwerman entworfene ‚Rohbau' des Retabelkastens war zum Zeitpunkt der Arbeitsaufnahme Van Trichts bereits in Teilen ausgestattet.
Henrik van Holt hatte bereits die mittleren Gefache mit den Szenen des Marientodes und ihrer Krönung und gegebenenfalls seine Werkstatt Teile der linken Gefache mit Gefachwänden und Skulpturen ausgestattet. Dass diese Arbeiten für das Retabel vorgenommen wurden, zeigt sich u.a. an den Schleierbrettern des linken oberen Gefachs und des Auszugs, die beide in der Umrissform auf die abschließende geschwungene Profilleiste des Kastens Bezug nehmen. Van Tricht verändert jedoch das von oder nach Douwerman entwickelte Konzept und nimmt mit seiner sicher für das Retabel entworfenen Wurzel Jesse der Hohlkehle keine Rücksicht auf die Pfeiler, die von Van Holt fertiggestellt wurden. Da Van Tricht seine Ranke nicht so plastisch wie am vorbildlichen Sieben-Schmerzen-Retabel formulierte, stehen sie heute beziehungslos und ohne Einbindung vor dem Retabel.
Die Figuren der beiden szenischen Darstellungen, Verkündigung und Heimsuchung, von Van Tricht passen stilistisch und motivisch zur Ausstattung ihres jeweiligen Gefachs und sind damit dem Retabel zugehörig. Zudem ist ihre Anordnung im Schrein festgelegt.
Die übrigen Figurenszenen und die Ausstattung der Gefache sind nicht einheitlich, abgesehen von der Douwerman zugeschriebenen Predella und den Szenen der Mitte, die von Van Holt gearbeitet sind. Sie weisen zahlreiche Stilbrüche auf und der Szenenaufbau der beiden oberen Gefache der seitlichen Auszüge weisen Probleme in der Lesbarkeit auf. Möglicherweise wurden durch Van Tricht Figuren der vorher am Schrein arbeitenden Werkstatt Van Holts - aus dem ‚Fundus'- zu einigermaßen möglichen Szenen zusammengestellt. Dass Van Tricht diese Abschlussarbeiten nach längerem Stillstand der Arbeiten vornahm, wird wahrscheinlich aus der links teilweise, rechts vollständigen Fertigung der Gefachverkleidung mit Boden, Wänden, Gewölbe und Schleierbrett. Hier lässt sich auch erkennen, dass der Künstler sich zunächst an der Gestaltung der Gefachausstattung durch die ältere Werkstatt orientierte, dann eine eigene Lösung umsetzte.

Die Gestaltungselemente der Gefache finden sich am zeitlich nahestehenden Johannesretabel und den Arbeiten auf Schloss Wissen sowie im Rückgriff auf solche des Dreifaltigkeitsretabels wieder.
Nach eingehender Untersuchung sind diese Werkstücke an dieser Stelle neu dem Künstler Arnt van Tricht zuzuschreiben.
Van Tricht beendete die Arbeiten am über lange Jahre und durch viele Hände geschaffenen Marienretabel mit der Vollendung bereits begonnener Arbeiten. Dabei bezog er ältere Skulpturen und Werkstücke ein und fertigte die beiden Szenen der Verkündigung und Heimsuchung mit ihren Gefachausstattungen nebst Schleierbrettern sowie die Wurzel Jesse in der Hohlkehle neu an.
Im Vergleich mit dem Johannesretabel und den Arbeiten auf Schloss Wissen ist eine Datierung um 1545 vorzuschlagen.

XII.31. Arnheim, Teufelshaus

In Arnheim, der ehemaligen Hauptstadt des Herzogtums Geldern und Sitz der Landesregierung bis zum Tod des Herzogs Karl von Egmont liegt zentral in der Koningstraat, gegenüber dem Chor der Grote Kerk, das Haus des Feldmarschalls Maarten van Rossem, Abb. 171ff.[816] Es trägt schon früh die Bezeichnung ‚Teufelshaus', was auf den reichen Fassadenschmuck, speziell die Satyrfiguren am großen Erker, zurückzuführen ist.[817] Van Tricht wurde durch De Werd ein Schlussstein im Gewölbe des Durchgangs unter dem große Erker mit der Darstellung eines ungleichen Liebespaars und durch De Rijk ein im Inneren des Hauses befindliches Säulenkapitell mit tanzenden Putten zugeschrieben.[818] Da es sich bei beiden Stücken um Baudekoration aus der Zeit des Umbaus unter Van Rossem handelt, stellt sich die Frage, ob Van Tricht an der Neugestaltung der Fassade und des Innenraums beteiligt war. Daher sollen nach einem kurzen Abriss der bewegten (Bau-)Geschichte des Hauses die Architektur und die sie bestimmende Skulptur näher betrachtet werden.

(Bau-)Geschichte

VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.1-20 m.Abb. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.16. – VAN VEEN, Kunstenaar 1925 S.158. - HOEFER, Mededeelingen 1928 S.112-130. – VERMEULEN, Handboek 1931 S.162-165, Abb.422. – VEENSTRA, De Nole 1938 S.130. - VERMEULEN, Bouwkunst 1954 S.359. - TER KUILE, Architectuur 1957 S.92f., Abb.35. – TEMMINCK GROLL, Cannenburch 1979 S.124ff. - KUNSTREISBOEK 1969 S.188. - TIEMENS, Restauratie 1969 S.146-151. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.161f. Abb.8f. - MEIERINK, Rezeption 1990 S.83/85. – MEIERINK, Johannsen 1991 S.109ff. – DE RIJK, Rossem 1992 S.44-53, S.84ff., Abb.46, 48-51. - KUYPER, Entry 1994 S.191, Abb.227-229. - BEELDEN 1994 C22 S.92. - STENVERT, Adelssprache 1999 S.455ff.

Das ehemals von Nachbarhäusern eingebaute Teufelshaus verfügte über ein Grundstück, das sich von der Koningstraat bis zum Friedhof der Pfarrkirche St. Walburga mit einer Brücke über die Becke

[816] FRANKEWITZ, Landesburgen 2001 S.188. Karl von Egmont starb 1538 und wurde in der Grote Kerk unweit des Teufelshauses begraben. Zu seinem Grabmonument vgl. TUMMERS, Grabstätten 2001 S.62.
zur Person des Maarten van Rossem s. im Personenverzeichnis.
[817] Zu anderen Theorien vgl. VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.9.
[818] DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.53. - DE RIJK, Rossem 1992 S.52, 97, 113. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.27f. und HANDBUCH 2002 S.371 sprechen allgemein von einer Beschäftigung Van Trichts am Gebäude.

erstreckte.[819] Die mittelalterlichen Vorgängerbauten, die noch in Teilen im heutigen Gebäude erhalten sind, stammen aus dem frühen 15. Jahrhundert[820], sie gelangten durch die Nachlassverwalter des Herzogs von Geldern, Karl von Egmont, dem sie gehörten, am 27. Oktober 1538 in den Besitz von Maarten van Rossem.[821]

Van Rossem ließ die Gebäude in den frühen 1540er Jahren umbauen, vergrößern und mit einer reichen, gemeinsamen Prunkfassade ausstatten. Dass dieser das Erscheinungsbild heute wieder prägende Umbau bis 1546 vollzogen war, wird aus einer Schöffenakte vom 9. Mai des Jahres abgeleitet.[822]

Bekannt ist, dass das Haus zum Zeitpunkt des Todes von Maarten van Rossem, 1555, und bis mindestens 1561 durch dessen Verwalter Otto van Marl und seine Frau Barbara bewohnt wurde.[823] Das Erbe fiel an seinen Bruder Johann, der es wiederum seinen Kindern vermachte.[824]

Der Architekt Carel Otto van Kesteren, der das Haus 1770 erwarb und es 1773 gegenüber dem Magistrat bereits als schützenswerte Antiquität bewertete, ließ die Fassade und die Innendekoration instand setzen.[825] Am 13. September 1828 wurde das Haus öffentlich versteigert und durch die Stadt angekauft.[826]

---

[819] Das linke Nachbarhaus gehörte dem 1532 verstorbenen Olivier Hackfort, das rechte ist ab 1538 für Jan (van) Presickhaeff genannt und war das Eckhaus zur Walburgastraat. HOEFER, Mededeelingen 1928 S.117f. - DE RIJK, Rossem 1992 S.45. Beschreibung des Grundstücks nach einer Schöffenakte von 1532.

[820] Die Bauuntersuchung ergab, dass es sich bei den Bauarbeiten unter Van Rossem um reine, die Außenmauern beibehaltende Umbaumaßnahmen des mittelalterlichen Hauses handelte. TIEMENS, Restauratie 1969 S.149. Die Bauphasen sind im Grundriss Abb. 175 eingetragen.

[821] 1518 erwarb es der Herzog von Geldern, Karl von Egmont, von Herbert van Buederick, Prior des Klosters Marienborne bei Arnheim, doch wurde die Bezahlung erst durch den bereits im Namen des Herzogs dort wohnenden Jacob van Domburg 1532 vorgenommen. HOEFER, Mededeelingen 1928 S.117f., sowie TIEMENS, Restauratie 1969 S.147, 149. – DE RIJK, Rossem 1992 S.44f. - VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.4 nennt als Übernahmedatum des Hauses durch Maarten van Rossem abweichend zu HOEFER und DE RIJK den 13. Januar 1539, nach VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.161 bereits seit 1512 im Besitz des Herzogs.

[822] Erstmals auf das Datum durch VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.4 verwiesen. Das Datum 1546 wird in der Forschung als Fertigstellung des Hauses angenommen. So u.a. VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.161. Die Schöffenakte berichtet vom unerlaubten Schlagen von Maibäumen auf dem Gelände der Jungfer Ruitenborch, auf dem heutigen Landgut Presikhaaf, die durch Werkleute auf dem Dachstuhl des Teufelshauses aufgestellt wurden.

[823] Sie stellten das Inventar der im Haus befindlichen Güter zum Zweck der Erbaufteilung auf. Es nennt die beweglichen Güter des Verstorbenen und bezeugt seinen Reichtum. Vgl. HOEFER, Mededeelingen 1928 S.120-122.

[824] „Dat huiss tho Arnhem (si invito non vendiderit) sall fallen up Merten und syne tweien dochteren Van Dort und Boitzeler und derselver erven.“ Abschrift der Urkunde vom 3. August 1556 in: Rijksarchief in Gelderland, Rechterl. Archieven der Kleefsche Enclaves, no.3036. GRASWINCKEL, Hulhuizen 1927 S.25-27, hier S.26. Gemeint sind die Kinder Johanns Martin, verheiratet mit Anna van Malsen, Anna van Rossem, verheiratete Van den Boetzelaer, und Johanna, verheiratete Van Dorth. s. im Personenverzeichnis.
1575 wurde es schließlich verkauft und erlebte in Folge zahlreiche Besitzerwechsel. Vgl. Auflistung bei HOEFER, Mededeelingen 1928 S.118f.

[825] Er soll die Kreuzstockfenster herausgebrochen und schadhafte Skulpturen von der Fassade abgenommen haben. TIEMENS, Restauratie 1969 S.149. Nach diesem DE RIJK, Rossem 1992 S.46f., abweichend VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.12f. der diese Veränderungen unter dem Ratsherrn Hell, der das Haus 1716 erwarb, nennt. Für den Wortlaut der Magistratseingabe vgl. HOEFER, Mededeelingen 1928 F.1 S.119.

[826] Für den Ankauf musste erst der Abbruch des nahegelegenen, alten Stadthauses beschlossen werden. TIEMENS, Restauratie 1969 S.149. – DE RIJK, Rossem 1992 S.47f. VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.12f. nennt vor dem Erwerb des Hauses durch die Stadt 1828 und der anschließenden Instandsetzung 1830 die öffentliche Versteigerung bereits für 1809 mit einem Preis von 15266 Gulden ohne den Käufer zu nennen. Weiterhin einen Umbau 1818 und 1826, bei dem mehrere Bildwerke verloren gegangen seien. Wohl in diesem Zusammenhang ist die (Rekonstruktions-)Zeichnung zu sehen, ebd. S.7 Fig.3, die das Haus vor Juni 1818 zeigen soll. Die Quellen für die Wiedergabe des Bestandes mit erhöhtem Obergeschoss, Treppe in der Fassadenmitte etc. sind nicht offenkundig und für den heute nochmals veränderten und wieder rekonstruierten Bestand ohne Belang und sollen daher hier unberücksichtigt bleiben. DE RIJK, Rossem 1992 S.47 vermutet gar, dass sie der Phantasie des Autors entsprungen sei. HOEFER, Mededeelingen 1928 S.120 nennt nur den Ankauf durch die Gemeinde 1828, die Nutzung als Rathaus ab 1830, aber keinen Umbau für diese Zeit.

Das Haus wurde nach Plänen des Stadtarchitekten A. van Falkenstein zum Rathaus umgebaut und eingreifend verändert, Abb. 174.[827]

Um die Jahre 1897 erfolgte ein historistisch geprägter Rückbau unter Leitung des Architekten C. Muijskens, der die Fassade in Grundzügen wieder ihrem Aussehen vor dem Umbau annäherte.[828] In einer Restaurierungskampagne der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde die Fassadenrekonstruktion komplettiert, Abb. 171f. Die im Sinne einer Rekonstruktion zum Teil fehlerhaften Arbeiten des späten 19. Jahrhunderts wurden hierbei beibehalten.[829] Das Gebäude wird weiterhin als Teil des Stadthauses genutzt und beheimatet u.a. die Amtsräume des Bürgermeisters.

Baubeschreibung

VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.1-20 m.Abb. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.16. – VAN VEEN, Kunstenaar 1925 S.158. - HOEFER, Mededeelingen 1928 S.112-130. – VERMEULEN, Handboek 1931 S.162-165, Abb.422. – VEENSTRA, De Nole 1938 S.130. - VERMEULEN, Bouwkunst 1954 S.359. - TER KUILE, Architectuur 1957 S.92f., Abb.35. – TEMMINCK GROLL, Cannenburch 1979 S.124ff. - KUNSTREISBOEK 1969 S.188. - TIEMENS, Restauratie 1969 S.146-151. - MEIERINK, Rezeption 1990 S.83/85. – MEIERINK, Johannsen 1991 S.109ff. – DE RIJK, Rossem 1992 S.44-53, S.84ff., Abb.46-52f. - KUYPER, Entry 1994 S.191, Abb.227-229. - BEELDEN 1994 C22 S.92. - STENVERT, Adelssprache 1999 S.455ff.

Um einen korrekten Eindruck von der ursprünglichen Fassade zu erlangen, muss aufgrund der zahlreichen Umbauten und der zum Teil den originalen Befund nicht exakt wiederherstellenden Rekonstruktionen neben den neuzeitlichen Ansichten auch die älteste Ansicht aus dem 18. Jahrhundert zu Rate gezogen werden, Abb. 171 - 174.[830]

---

[827] Das Straßenniveau wurde erhöht und der kleine Erker auf der linken Seite des Hauses rückgebaut und durch eine Fensterachse gleich den anderen ersetzt, der dortige Eingang geschlossen. Eine Freitreppe wurde in der Mitte der nun siebenachsigen Fassade vorgestellt um eine zu einer Tür- uminterpretierten Fensteröffnung nutzen zu können. Die Fenster wurden mit modernen Fensterrahmen ausgestattet. Das oberste (Dach-)Geschoss und der Scheingiebel des großen Erkers wurden gänzlich verändert. Die Figuren waren oder wurden beseitigt und die in Gauben separierten Fenster wurden etwa in Höhe der zwischenliegenden Lisenen unter einem neu errichteten Konsolgebälk gefasst, das auch auf den großen Erker umgeführt wurde, dessen drittes Geschoss etwa in 1/5 der Fensterhöhe abgebrochen wurde. Die Fassade wurde verputzt - VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.14. Der Verputz ist u.a. auf der Fotografie im Gelders Archief, Nr. 1501-04 -519 zu sehen.

[828] Es wurden neue Kreuzstockfenster eingesetzt, die Gaubenfenster des Hauptbaus wiederhergestellt und der Scheingiebel des großen Erkers wieder errichtet - DE RIJK, Rossem 1992 S.48. Durch den Abbruch des Hauses an der Ecke zur Walburgastraat neben dem großen Erker rechts wurde eine Fassadengestaltung notwendig, für die u.a. der Durchritt unter dem großen Erker um ein zweites ‚Schiff' mit darüber liegendem Balkon erweitert wurde- VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.15f.

[829] Die Rekonstruktion des kleinen Erkers wurde erst jetzt vorgenommen. Bei der Restaurierung wurden alle Hausteinarbeiten der Fassade bis auf die Satyre, die Gewölbe und rekonstruierte Bekrönung des großen Erkers von 1897 in widerstandsfähigerem Muschelkalk ersetzt, zumal nach Aussage von Tiemens – Ders., Restauratie 1969 S.151. - von der in Baumberger Sandstein gearbeiteten originalen Substanz nicht viel übrig war, da das in den 30er Jahren zum Korrosionsschutz aufgetragene Mittel den Stein selbst zersetzte. Man ersetzte daher die Lisenen, Fensterbekrönungen und alle Bauzier bis auf die Originalskulptur der Plattform des großen Erkers und die Arbeiten des späten 19. Jahrhunderts durch neuzeitliche Kopien. Da die ursprüngliche Innenraumaufteilung durch die späteren Umbauten nicht mehr nachvollziehbar war, wurde sie auch diesmal willkürlich, jedoch die bestehenden alten Mauern berücksichtigend, verändert, Abb. 175. Die ursprüngliche Eingangssituation unter dem kleinen Erker wurde nicht wieder eingerichtet. Das ‚moderne' Portal auf der Fassade wurde geschlossen und die dahinterliegende Eingangshalle zum Schöffensaal uminterpretiert. Der kleine Raum daneben blieb in den Abmaßen unverändert, hingegen wurden die Treppen anders organisiert. Der auf der ersten Etage des großen Erkers gelegene Raum wurde von Zwischenwänden befreit.
Der 1898 verfüllte Gewölbekeller wurde nun wieder begehbar gemacht.
Das 1893 durch die Gemeinde angekaufte Haus links des Teufelshauses, das mit einem Giebel im Stil des 16. Jahrhundert versehen und als Teil des Rathauses genutzt wurde, wurde, wie auch die Anbauten aus dem 19. Jahrhundert hinter dem Rossemhaus, 1962 abgerissen. Vgl. hierfür den Grundriss bei TIEMENS, Restauratie 1969 S.148 Nr.6 und Abb.4 S.147.

[830] Im Gelders Archief befindet sich das wohl dem Stich zugrunde liegende, nur geringfügig abweichende Blatt, wahrscheinlich von Jan de Beijer, vgl. Nummer 1501-04-614.
Dass der Stich nur summarisch die Gegebenheiten wiederspiegelt und nicht in allen Teilen der Wirklichkeit entsprochen haben kann, zeigt sich beispielsweise in den hier verkippt gezeigten mittleren Achsen des großen Erkers und der Tatsache, dass bis ins 20. Jahrhundert auf der linken Seite des Hauses noch ein anderes Haus stand.

Das Gebäude besteht aus zwei winkelig zueinander stehenden Gebäudeflügeln. Der eine ist mit sechs Achsen und einem kleinen, einer Fensterachse entsprechenden, geschossübergreifenden Erker über Säulen links, mit der Breitseite zur Straße gewandt. Der andere bildet an seiner zur Straßenseite gewandten Schmalseite einen, in den äußeren beiden polygonal gebrochenen 4 Fensterachsen breiten, Erker aus. Er ist mit vier Geschossen um eines höher als der parallel zur Straße liegende Baukörper. Auch sind diese gegenüber dem ‚Hauptbau' um eine halbe Geschosshöhe nach oben versetzt. Das vierte Geschoss trägt dabei noch den Scheingiebel[831], der über das niedrige dahinterliegende Satteldach, das zudem niedriger ist als das des anderen Flügels, hinausragt. Der damit zur Straße hin nur als großer Erker sichtbare Gebäudeflügel bildet im Erdgeschoss zwei Schiffe aus, von denen das äußere eine zwei Joche tiefe, kreuzgratgewölbte Durchfahrt aufnimmt, die das Erreichen des rückwärtig gelegenen Grundstücks und eventuell vorhandener Wirtschaftsgebäude ermöglichte. Das andere ist geschlossen und wird, heute zugänglich in der Durchfahrt, als Vestibül genutzt.[832]

Die Fassade des Hauses wird durch bis in die Dachzone hinaufreichende Lisenen gegliedert, die durch jeweils zwei sich verkröpfende Profile pro Stockwerk unter den Fenstern und ein zusätzliches in der Sockelzone unterteilt werden. Dies gilt auch für die Ordnung der Erker, die anstelle von Lisenen in Fensterhöhe positionierte Pilaster mit ionischen Kapitellen zeigen. Die Profile fassen jeweils eine unter den Fenstern befindliche Fläche auf der mittig je ein hervor kragender Kopf allein oder in einem Rautenfeld angebracht ist.[833] Die Flächen zwischen den Lisenen und Pilastern werden fast gänzlich durch hohe, nur im unteren Teil der Kreuzstöcke mit Klappläden verschließbare Fenster eingenommen, die mit zwei Bögen überfangen werden. Am kleinen Erker fehlen sie im ersten und dritten Geschoss. Auf der dritten Etage des großen Erkers sind sie durch Dreiecksgiebel ersetzt, die in ihrem Giebelfeld ebenfalls vorragende Köpfe und auf ihren Giebelflächen Zierrat aufnehmen.[834]

Das dritte Geschoss des Hauptbaus liegt bereits in der Dachzone und die Fenster sitzen in Gauben, deren dreieckige Giebelflächen ebenfalls einen Kopf o.ä. aufnehmen und mit Volutenbögen auf den Schenkeln geschmückt sind. Auf ihrer Spitze sind auf podestartigen Sockeln Figuren aufgestellt, die, anhand der Lanzen und Standarten wohl als Ritter anzusehen, von langen, vom Dach kommenden

[831] Zu berücksichtigen ist auch das heute die Proportionen stark verändernde höhere Bodenniveau. So auch TIEMENS, Restauratie 1969 S.149.

[832] TIEMENS, Restauratie 1969 S.149.

[833] Rautenfelder sind auf dem Kupferstich in den beiden oberen Geschossen des großen Erkers unter den Fenstern sicher zu erkennen. Dies wird durch die Fotografie aus dem 19. Jahrhundert, Abb. 174, bestätigt. Unter denen des ersten Geschossen sind auf dem Stich großflächigere Ornamente, vielleicht Wappen, angebracht. Diese sind auf der Fotografie durch Köpfe in Rautenfeldern ersetzt, die wahrscheinlich vom abgerissenen kleinen Erker stammen und wie auch die halbfigurige ‚Stifterskulptur' hier angebracht wurden. Diese ist auf dem Stich noch nicht zu sehen, wohl aber Halbfiguren in den den kleinen Erker bekrönenden Segmentbogenschilden. Warum diesem Befund beim angeblichen Kopieren der Stücke in Muschelkalk nicht Folge geleistet wurde und heute alle Köpfe ohne Rautenfeld erscheinen ist nicht nachvollziehbar.

[834] Die Rundbogenfelder sind dem entgegen, aber wie eine Fotografie aus dem 19. Jahrhundert bestätigt, Abb. 174, gänzlich aus Haustein und nicht aus Backsteinen gemauert und nehmen zusätzlich Muschelfüllungen auf, die zwischenzeitlich zugeputzt waren. Abweichend zum Kupferstich nehmen wie die Fotografie bestätigt auch die Dreiecksfelder des großen Erkers solche auf und erscheinen zudem ohne Zierrat.
Am heutigen Bau sind die Fenster des kleinen Erkers im ersten Geschoss entgegen der Darstellung des Stich mit Rundbögen überfangen, aber im dritten Geschoss stimmen sie wieder mit dessen Angabe überein und verzichten auf solche.

Stangen gestützt werden. Auch zwischen den Gauben sind, auf den hier in halber Höhe endenden Lisenen, Figuren aufgestellt.[835]

Der kleine Erker bildet eine eigene kleine, hochgewölbte, vor dem Satteldach liegende Kuppel aus, die durch Segmentbogenschilde umgrenzt ist. Die Giebel nehmen halbfigurige Skulpturen in der Fläche auf und sind mittig mit vollplastischen Figuren über hohen Sockeln ausgezeichnet. Solche finden auch etwas niedriger, zwischen den zuvor genannten, über den Polygonecken des Erkers auf den Pilastern und auf einer Säule auf dem Kuppelscheitel Aufstellung. Der Giebel der Schmalseite des Hauptflügels ist stufig mit überleitenden s-förmigen Voluten und Säulen mit Kugelaufsätzen ausgezeichnet, in der Mitte nimmt er scheinbar einen Kaminabzug auf. Als ein solcher ist auch das breite turmartige Gebilde anzusprechen, das mit freistehenden, sich in der Spitze treffenden s-förmigen Voluten bekrönt ist, sowie der einfache rechteckige Abzug an der anderen Schmalseite des Flügels.[836]

Auch der Scheingiebel ist mit vollplastischen, ganzfigurigen Skulpturen geschmückt, die über den Polygonachsen und zwischen den Giebelaufsätzen aufgestellt sind. Die Blendgiebel sind aus einem Sockel, darüber befindlichen konkaven Flächen mit Kopfskulptur und bekrönendem, halbrundem Aufsatz gebildet.[837]

Einzig belegt ist der Hauseingang unter dem kleinen Erker. Dieser lag in der Hauswand zurück, gerahmt durch die den Erker tragenden Säulen aus halbhoch skulptierten und kannelierten Trommeln über hohen, doppelten Postamenten. Ob sich auch ein Eingang unter dem großen Erker oder der Rückseite des Hauses befand, ist ungeklärt, aber anzunehmen.[838] Die Bogenfahrt ist nicht minder aufwendig durch die weit vorkragenden Erkerkonsolen flankiert, die mit aufgelegten Figuren, den Satyren, besetzt sind.

Schlusssteine

Der Durchritt unter dem großen Erker ist mit zwei aus Backstein gemauerten Gratgewölben mit skulptierten Schlusssteinen überwölbt, Abb. 173.

Der Schlussstein im vorderen Gewölbe wurde durch De Werd Arnt van Tricht zugeschrieben, der ihn außerhalb des Kontextes betrachtete. Vielleicht resultiert daraus, dass in der Forschung der zweite, im

[835] In der Rekonstruktion, vorgenommen 1899 s.u., die die heutige Ansicht auch in diesem Geschoss bestimmt, wurden die Gauben wieder errichtet und mit S-förmigem Voluten belegt, jedoch wurden die auf diesen aufgestellten Figuren nicht wieder errichtet und die modernen sehr blockhaften Figuren zwischen den Gauben sind aufgrund zusätzlicher Sockel in Relation kleiner als die ehemals vorhandenen.

[836] Bei beiden Rekonstruktionen, der kleine Erker wurde erst im 20. Jahrhundert, der Seitengiebel wohl bereits Ende des 19. Jahrhundert wieder errichtet, wurden stark vereinfachte und vom Stich abweichende Lösungen ausgeführt. Die Kuppelbekrönung wurde zwar wieder errichtet und auch die sie umfassenden Segmentgiebel, doch wurden hier Wappen anstelle der Halbfiguren angebracht und nur die Figuren zwischen diesen, nicht auf den Giebel wieder errichtet. Auch die Säule mit Figurenaufstellung wich einer zierlichen Wetterfahne. Der Seitengiebel wurde sehr steil und kleintreppig realisiert, der Zierrat entfiel. Der runde Kaminabzug mit aufwendiger Bekrönung wurde an die Stelle des rechteckigen der fortfiel versetzt und nur mit einer schmiedeeisernen Bekrönung versehen errichtet.

[837] Skulpturen wurden bei der Wiederherstellung 1899 bis auf eine Figur zur Walburgastraat nicht wieder aufgestellt. Zudem ist diese auch noch größer als die zu Rekonstruierenden. Es ist nicht ersichtlich, aus welchen Grund hier gänzlich unterschiedliche Giebelaufsätze ausgeführt wurden.

[838] Die Säulen unter dem kleinen Erker haben heute nur noch eine Höhe von 225 cm.
Der auf der zweiten Achse neben dem kleinen Erker liegende Eingang im Sockelgeschoss mit einer rechteckigen reliefierten Platte darüber, die die Fläche bis unter das Fenster füllt, muss aufgrund der niedrigen Höhe als Eingang in den Keller (?) gesehen werden. Er wurde später für die zum Eingang führende Freitreppe in der dritten Achse vermauert und beim Entfernen derselben nicht wieder geöffnet. Eine an gleicher Stelle angebrachte Platte trägt heute anstelle der auf dem Kupferstich angedeuteten bildlichen Darstellung eine erklärende Inschrift.

hinteren Gewölbe gelegene, keine Beachtung gefunden hat, obwohl er, dem ersteren nahe verwandt, ebenfalls als Werk des Künstlers anzusehen ist. [839]

Schlussstein mit Frau und Narr

VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.16 (Erw.). – VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.16 (Erw.). – DE WERD, Handdoekrek 1981/82 S.53 (Zuschr.). – AUST.KAT. AMSTERDAM, Beeldenstorm 1986 S.212 (Erw. / Zuschr.). - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.177 (Erw. / Zuschr.). - MEIERINK, Johannsen 1991 S.109 (Erw. / Zuschr.). – DE RIJK, Rossem 1992 S.50-52, 97, 114, Abb.65 (Zuschr.). - STENVERT, Adelssprache 1999 S.457 (Erw. / Zuschr.).

Der Schlussstein, Abb. 176f., ist aus Sandstein gearbeitet, hat einen Durchmesser von 33 cm und ist nur geringfügig bestoßen. Der Ornamenthintergrund rechts der Frau ist leicht korrodiert. Es finden sich keine offensichtlichen Farbspuren, die Oberfläche erscheint im Vergleich mit dem anderen Schlussstein gereinigt.

Der runde, in der Grundfläche bereits über das Gewölbe ragende Schlussstein ist mit der in Hochrelief gearbeiteten Darstellung eines ungleichen Liebespaares geschmückt. Die Brustbilder werden auf ornamentalem Grund präsentiert. Das Paar, eine Frau in modischer Tracht und ein Narr mit Kappe und Schelmengewand, wendet die Köpfe einander zu, doch bleiben die Oberkörper frontalansichtig. Die Frau trägt einen engen, tief dekolletierten, vorn geschlossenen Rock mit gepufften und geschlitzten Ärmeln und ein plissiertes Hemd mit Stehkragen und Borte, das ebenfalls vorn geschlossen ist. Das Haar ist im Nacken zu einem Knoten nach oben gefasst und vor dem Ohr in einer weichen Welle sichtbar, während der Dutt durch ein Haarnetz oder eine Haube bedeckt ist. Schräg auf dem Kopf, dem Betrachter in der Oberfläche gänzlich gezeigt, trägt sie ein rundes, flaches Barett mit schmaler, umlaufender Krempe und abstehender Schmuckfeder über ihrem linken Ohr. Auch durch die Wiedergabe als Torso nur mit Armansatz wirkt die Umarmung des sie mit seiner Linken um die Schulter fassenden, sie küssenden Narren, der die rechte Hand in ihren Hemdausschnitt geschoben hat um so gieriger. Er trägt ein Wams mit Schulternaht, angesetzten weiten Ärmeln aus weichfließendem Stoff, der durch das Anwinkeln des in Gänze gezeigten Armes weiche, flüssige Faltenüberschläge ausbildet und am Handgelenk mittels eines Knopfes gefasst und umgeschlagen ist. Die spitz zulaufende Narrenkappe mit ‚Hahnenkamm', aufgesetzten Ohren und Schelle am Zipfel ist mit erhabenem Rand gefasst und scheint am vorn aufspringenden Gewand befestigt. Während der Narr über eine rundes Gesicht verfügt ist das der Frau länglich und schmal. Beide haben eine hohe, kahle Stirn, flache, hochgezogene Wangen, mit einer Kerbe umfasste Augenangabe mit Resten von Krähenfüßen, eine schmale gerade Nase mit deutlichen, schmalen Nasenflügeln, ein deutlich vorspringendes Kinn und Falten am Hals. Der Narr hat lange schmale Hände mit leicht aufgewölbtem Handteller und unregelmäßig stark ange-

[839] Stets wird berichtet und auch durch die Bauuntersuchung bestätigt, dass die Gewölbe unter dem Erker Originalbestand sind. TIEMENS, Restauratie 1969 S.151. Vgl. auch die Bauphasenangabe im Grundriss Abb. 175, der beide inneren Gewölbejoche als aus dem 16. Jahrhundert stammend zeigt.
Beim Abriss des angrenzenden Hauses an der Ecke zur Walburgastraat 1897 wurde ein Schiff zu zwei Jochen angefügt, deren Gewölbe ebenfalls Schlussteine aufnehmen. Die Mauerung des Gewölbes unterscheidet sich dabei ebenso wie die Steinart, die Bearbeitung und der Stil deutlich von den beiden anderen. Die Schlusssteine zeigen in motivischer Anlehnung an die vorhandenen eine Frau mit gewickeltem Säugling und einen Mann mit Totenkopf und wurden nach VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.16. durch den Bildhauer Retera in Haag gearbeitet.
Vgl. die Abbildungen im Gelders Archief, Nr. 1501-04-724ff.
Die Bogenbreite des großen Erkers beträgt 276 cm, vgl. den Plan im Gelders Archief, Nr. 1501-04-467.

winkelte Finger. Der Hintergrund ist aus in zwei Ebenen angeordneten, auf Lücke sitzenden Schlaufenmotiven, ähnlich einem Wolkenband, gebildet. Sie sind in der Fläche aufgebogen, durch die erhabenen Ränder kommt es in ihrer Mitte zu einer Augenbildung. Die außenliegende Kante ist nochmals eingezogen.

Schlussstein mit Frau

Warum der Schlussstein mit dem Brustbild einer Frau, Abb. 178f., in der Forschung unbeachtet und ungenannt blieb, ist nicht nachvollziehbar, eine nachträgliche Einlassung ins Gewölbe ist nicht ersichtlich, und die Beschaffenheit entspricht der des Schlusssteins mit ungleichem Liebespaar.[840] Auch er besteht aus Sandstein, ist mit 28 cm im Durchmesser etwas kleiner als der andere Schlussstein, die Oberfläche mit schwärzlicher Patina zeigt keine Fassungsreste. Die Oberfläche ist nur geringfügig an der Hutkrempe bestoßen. Die Nasenspitze der Frau ist abgebrochen.

Bei gleicher Ausformung des Schlusssteins ist wiederum Hochrelief das Brustbild einer frontal ausgerichteten, aber nach links blickenden modisch gekleideten Dame gezeigt. Auch sie trägt ein enges, tief dekolletiertes Miederoberteil mit angeschnittenen Puffärmeln. Im viereckigen Ausschnitt wird das fein gefältelte Hemd mit Stehkragen und mittiger, glatter Borte sichtbar, das hier wie auch das Rockoberteil vorn geschlossen ist. Auf dem in Dreiviertelansicht gezeigten Kopf trägt sie über mit Rautenmuster versehener Haube ein zu zuvor beschriebenen identisches Barett mit schmaler Krempe und Federschmuck, das auf dem Oberkopf platziert ist. Das ovale Gesicht wird durch das weich in Höhe der Ohren hochgenommene Haar gerahmt und ist durch eine hohe Stirn, flächig zu den Ohren hochgezogene Wangen, durch geschwungene Grate formulierte Augenbrauen, die in die gerade, schmale Nase enden und ein kleines, wohl formuliertes Kinn charakterisiert. Der Kopf sitzt schräg auf dem Hals. Der Hintergrund wird durch einen erhabenen Rand gefasst und ist in drei Schichten gebildet. Die oberen beiden werden durch auf Lücke angeordnete in ihrer Oberfläche aufgewölbte, fein modellierte herzförmig dreigeteilte Blätter mit zentraler, durch Ritzung angegebener Ader gebildet. Die Blätter der zweiten Reihe werden nur teilweise sichtbar. Die untere Lage ist mit einem radialen Rippenornament gefüllt.

Satyre

VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.1-20 m.Abb. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.16 (Erw.). – TEMMINCK GROLL, Cannenburch 1979 S.124ff. - TIEMENS, Restauratie 1969 S.151, Abb.151. - DE RIJK, Rossem 1992 S.50f., 114f., Abb.54-59. - BEELDEN 1994 S.24f. (Erw.). - KUYPER, Entry 1994 S.191. - BEELDEN 1994 C22 S.92.

Die Satyrfiguren, mit Bändern vor die Konsolsteine des großen Erkers gespannt, Abb. 173 - 182, sind in der Literatur stets genannt, da sie als Teufel gedeutet dem Haus seinen Namen gegeben haben sollen. Es verwundert, dass die Satyre stets plakativ als überarbeitet genannt, nie näher betrachtet wurden, obwohl sie zu den sehr wenigen erhaltenen Stücken des 16. Jahrhunderts gehören. An keiner Stelle wird der Anteil von originaler und überarbeiteter, aus der Restaurierungsphase der 50er Jahre

[840] Er lässt sich bereits aufgrund der Steinfarbe deutlich von den um 1900 geschaffenen beiden Schlusssteinen der neuen Gewölbe unterscheiden. Auch die Arbeiten an der Fassade aus den 50er Jahren sind bereits in der Steinwahl deutlich von der Originalbauskulptur unterscheidbar. Die Mauerung des Gewölbes ist ungestört und entspricht dem des anderen, nicht aber den beiden neuen Gewölben.

des 20. Jahrhunderts stammender Oberfläche diskutiert. Bei näherer Betrachtung der Stücke und dem Vergleich untereinander wird jedoch schnell deutlich, dass es durchaus möglich ist, sich ein genaues Bild vom ursprünglichen Aussehen zu machen. Bestätigt durch den Befund des stärker verwitterten mittleren Satyrs zeigt sich, dass der rechts außen zur Walburgastraat angebrachte auf seiner Innenseite als bauzeitlich anzusehen ist. Der augenfälligste, innere Satyr kann durch den Vergleich mit den beiden anderen hingegen in weiten Teilen als stark ergänzt und aus Rudimenten plump neu gestaltet gesehen und für die Betrachtung vernachlässigt werden. Daher soll der rechte, äußere der drei Satyre exemplarisch beschrieben und die am mittleren gewonnenen Erkenntnisse ergänzt werden. Die Satyre haben eine Höhe ohne Sockel von ca. 155 cm und eine Breite von ca. 55 cm.

Rechter Satyr, zur Walburgastraat gelegen

Die Konsole ist mit einem sich unten aufrollenden, dünnen, bandartigen Untergrund belegt, auf dem ein durch Hörner, spitze Ohren und Bocksbeine charakterisierter Satyr mit Hilfe von Bändern befestigt gehalten ist, Abb. 180. Während der Kopf mit den Hörnern samt der darüber liegenden Volute eine Ergänzung ist, ist der restliche Körper auf der nach innen gewandten Seite, seiner rechten, gut erhalten und nicht überarbeitet.[841] Die Oberfläche der Außenseite ist angegriffen und Partien wie beispielsweise der Oberschenkel sind aus dem vorhandenen Stein heraus neu geformt.

Der Satyr ist dreiviertelansichtig, nicht hinterarbeitet und mit dem Hintergrund verbunden gezeigt. Er wird durch auf den Untergrund umknickende Bandfesseln mit Rundstabprofil an den Kanten am Oberarm und an den Fesseln gehalten, am Rumpf verdeckt ein doppelt so breites Band zudem den Übergang vom menschlichen Oberkörper zum tierischen Unterkörper. Der Satyr wird zusätzlich durch eine Art Spange, die schmal am Fußende auf der Volute des Untergrunds aufliegt, gegen die Unterlage gepresst. Diese verbreitert sich nach oben, ist mit einem erhabenen Vierkantprofil gerahmt und endet über das Rumpfband geführt lanzettförmig unter dem Rippenbogen. Der Kopf ist in der Oberfläche nicht original, lässt jedoch noch die ovale Form und die leichte Schrägstellung erkennen. Die Hörner sind Teil der Ergänzung, die ehemals fülligen Haare sind heute nur noch rudimentär erhaltenen. Originaler Bestand sind die Strähnen eines langen, wellig bis auf die Brust fallenden Backenbartes. Der Satyr ist leicht untersetzt mit kurzen Beinen und schmächtigem Körperbau. Gleichzeitig ist der Brustkorb leicht gebläht. Die Oberfläche ist hier recht gut erhalten. Ausgeprägte, weich modellierte Muskeln und deutlich hervortretende Rippen sind von einer dünnen Hautschicht überspannt. Die dünnen, langen Arme setzen in deutlich ausgeformter Oberarmkugel an, sind angewinkelt und auf der Hüftfessel aufgestemmt. Die Hand ist dabei nach hinten gedreht, der Daumen nach vorn gestellt und der Unterarm unnatürlich durchgebogen. Die Bocksbeine sind mit einem nach hinten und einem nach vorn öffnenden Gelenk und Huf charakterisiert. Sie sind muskulös und ohne Behaarung gestaltet, einzig an Oberschenkel und Fessel sind rückseitig lange, wellig fallende Fellsträhnen gezeigt.

[841] Das Untergesicht ist eine neuere Ergänzung, vgl. den Befund ohne diese in Gelders Archief, Nr. 1501-04-687.

Mittlerer Satyr

Der Satyr hat den Kopf leicht zum Durchgang gedreht und hält den rechten Arm hier auf dem Oberschenkel gestützt. Sein linker Arm ist hingegen fast ausgestreckt nach hinten an die Wand gelegt. Die Gestaltung dieser Konsolfigur ist der zuvor Beschriebenen sehr ähnlich. Sie ist jedoch leicht hinterschnitten und wirkt damit noch plastischer, Abb. 181. Gut erhalten erscheinen die Partien des Schlüsselbeins und des Brustkorbs mit subtil gewellter Rippenangabe, bis auf eine Kittstelle auf seiner linken Mitte. Wohl original ist hier auch eine Strähne des ursprünglichen Bartes.

Der Kopf ist in weiten Teilen zunächst aus dem bestehenden Stein, später im Bereich der Hörner und dann im Untergesicht ergänzt worden.[842]

Linker Satyr, zur Fassadenmitte angeordnet

Der letzte der drei Satyre, Abb. 182, zeigt den geringsten Anteil an originalem Bestand und ist skurril ergänzt. Als eventuell originale Substanz mit originaler Oberfläche ist sein linker Oberarm mit Schulter und der linke Oberschenkel in der Seitenansicht mit den Fellsträhnen anzusehen. Der Kopf und wohl auch die im Vergleich zu den anderen beiden befremdlich anmutenden Brüste sind wie die reich belegten Schenkelvorderseite aus dem vorhandenen Stein gehauen und in Teilen ergänzt.[843]

Gewölbe mit Muschelfüllungen

Die zwischen den Konsolsteinen des Erkers befindlichen schmalen, leicht zur Unteransicht nach hinten verkippten Gewölbesegmente, Abb. 183f., sind als bauzeitlicher, nicht durch Kopien ersetzter Bestand der Fassade anzusehen.[844] Sie überbrücken den Zwischenraum zwischen der Konsolsteinvorderkante und der Hauswand bzw. dem Unterzug des Durchritts. Da die äußeren Konsolsteine schräg gestellt sind, der mittlere hingegen rechtwinklig zur Hauswand angeordnet ist, ist das zwischenliegende Gewölbe unregelmäßig und in sich verzogen. Bei einer Tiefe von 75 cm sind sie links 240 cm, rechts 275 cm breit. Kassettenfelder sind zwischen erhabenen, profilierten Bändern eingelassen. Ihr rautenförmiger Grundriss ist jedoch durch die geringe Breite des Gewölbes zumeist so beschnitten, dass nur Dreiecke erscheinen. Während diese jeweils mit nur einer Muschel gefüllt sind, sind die viereckigen Felder mit je zwei, mit den Nodi gegeneinander ausgerichteten, verziert. Die Muschelform ist durch die flache Dreiecksform stark in die Breite gezogen, der Nodus gerippt und weit ins Feld gezogen und von zwei Zangenmotiven begleitet. Die konkaven Muschelrippen werden durch eckige Grate voneinander geschieden, die Muschelkante in Draufsicht als Fläche gezeigt. Die Kreuzungspunkte der Bänder sind mit schlusssteinähnlichen, erhaben gearbeiteten, skulptierten

---

[842] Für den Zustand mit abgeschlagenem Untergesicht vgl. Gelders Archief, Nr. 1501-04-89. Für die Dokumentation der Oberfläche des Brustkorbs und der Oberschenkel vgl. ebd. Aufnahme 1501-04-698 und 1501-04-713.

[843] Vergleicht man das Brustkorbvolumen mit dem der anderen beiden Satyre wird deutlich, dass die Brüste, die außerdem eingetieft sind, aus diesem herausgearbeitet wurden.

Büsten über den Satyren: Am oberen Ende der Konsole sind über der in einer Volute endenden Unterlage der Satyre Büsten angebracht. Wie bereits die Voluten sind die Köpfe an den beiden äußeren Konsolsteinen Neuschöpfungen ohne historische Vorlage, wie die Fotografie aus dem 19. Jahrhundert, Abb. 174, bestätigt. Am mittleren der drei Konsolsteine ist die Büste eines Mannes gezeigt, hier als Nr. 24 auf dem Schema, die eine Höhe von ca. 30 cm hat. Hier handelt sich um eine schematisierende, neuzeitliche Arbeit, die den Kopfskulpturen der Fassade eng verwandt ist, Abb. 181. Gelders Archief, Nr. 1501-04-702 und -722.

[844] Kleinere Partien, so u.a. am linken Satyr, sind als Ergänzungen nach Befund anzusehen. Durch den erneuerten, nach vorn abschließenden Unterzug sind einige der Scheiben beschädigt.

Scheiben geschmückt. Sie zeigen im Gewölbe zwischen den beiden inneren Satyren eine plastisch gearbeitete, blütenähnliche Rosette, im Gewölbe zur Walburgastraat eine Blüte aus zwei auf Lücke angeordneten Lagen aus mehrfach gebuckelten, dreilappigen Blättern mit mittlerer buckeliger Blattader und aufgebogener Spitze verziert.

Unterzug mit Blattmasken

Aufgrund Sandsteinfarbe und Patina, sowie dem Anbringungsort, ist der hinter dem Gewölbe mit Muschelfüllung und vor dem Durchritt angebrachte skulptierte Bogenunterzug vielleicht ebenfalls als bauzeitlicher Bestand, eher aber als frühe Kopie des Ausgangsbestands, einzustufen, Abb. 184. In eine breite, glatte Fläche sind vom Bogenscheitel zu beiden Seiten fünf eingetiefte, etwa gleichgroße Felder zu sehen, deren Füllung wieder die Ebene des Unterzugs erreicht. Einzig das innerste Feld ist mit einer in einen Kreis eingeschriebenen Blattmaske gefüllt, die in der Blattwahl und -behandlung eng an die des Schlusssteins mit Frauenkopf anzuschließen ist. Auch hier sind die Blätter dreilappig und nochmals geschlitzt und zweilagig auf Lücke hintereinander angeordnet. Die frontal gezeigten Gesichter zeichnen sich durch schmale mandelförmige Augen, gerahmt durch deutlich mittels Ritzung angegebenen Lidern und Augenringen, aus. Die Nase mit geradem Rücken und deutlich formulierten Nasenflügeln geht jeweils in den Oberlippenbart über. Der Mund mit vollen, akzentuiert gestalteten Lippen ist einmal geschlossen, einmal wird die Zunge gezeigt.

Die folgenden ornamentalen Füllungen sind abwechselnd zweimal gezeigt. Zunächst auf Position 2 und 4 wird das Feld durch ein horizontales und drei vertikale Bänder in acht kleine querrechteckige Felder geteilt, dann auf Position 3 und 5 ist ihm eine Raute mit wiederum eingetiefter Mitte eingeschrieben.

Das Relief ist insbesondere gegenüber den zuvor betrachteten Bogenfeldern als flach zu bezeichnen.

Rundplastische Skulptur der Fassade

VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.11-20 m.Abb. - LUTTERVELT, Portretten 1959 S.195, Abb.6. – TIEMENS, Restauratie 1969 S.149, Abb.9. - AUSST.KAT. DÜSSELDORF / KLEVE, Land 1984 Kat.Nr. F 11, S.398f., Abb.S.399. - MEIERINK, Johannsen 1991 S.110f. – DE RIJK, Rossem 1992 S.46f., 50f. Abb.47.

Die Skulpturen der Fassade sind heute alle neuzeitliche Kopien in Muschelkalk. Es ist nicht immer ersichtlich, ob ihnen als Grundlage ein Original oder eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts zu Grunde liegt.[845] Nur wenige Originale sind dokumentiert und/oder erhalten geblieben. Außerdem wurde der Bestand in seiner Anordnung stark verändert, was die Beurteilung zusätzlich erschwert.

So wurden die bei Abriss des kleinen Erkers zu Beginn des 19. Jahrhunderts ‚gewonnenen' Skulpturen scheinbar auf der Fassade verteilt wie sich aus dem Vergleich des Stiches mit der historischen Fotografie ergibt, Abb. 172, 174 und 185ff. Zwei der wahrscheinlich sechs Köpfe wurden an der an dieser Stelle neu entstandenen Fensterachse angebracht und wohl zwei weitere unter den Fenstern des ersten Geschosses des großen Erkers. Wahrscheinlich sind in diesem Zuge der Kopf über dem mittleren Konsolstein des großen Erkers, Nr. 15, und die als Bildnis Maarten van Rossem gedeutete

[845] Die Skulpturen des Dachgeschosses stammen bis auf die des kleinen Erkers, die in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts angebracht wurden, ebenso wie die Köpfe des 3. Obergeschosses des großen Erkers aus der Rekonstruktion des späten 19. Jahrhunderts.

Halbfigur zwischen den Pilastern des zweiten und dritten Geschosses, Nr. 21, hierher gelangt. Der auf der Fotografie erkennbare Bestand stimmt mit dem heutigen, aus ‚Kopien' bestehenden, nur bedingt überein.[846]

Die Kopien der Skulpturen Nr. 8, 14, 15, 20, 21, 23, 24 und vielleicht Nr. 17 und 19, vgl. Schema Abb. 172, gehen vielleicht auf Arbeiten des 16. Jahrhunderts zurück.[847] Hierbei folgen die männlichen Köpfe Nr. 14, 17 und 24 dem gleichen Kopftypus. Auch der Kopf Nr. 20, dessen Original man auf einer Fotografie des Jahres 1898 sehen kann, ist diesem anzuschließen, betrachtet man die Skulptur frontal, Abb. 189. Einen ähnlichen Befund ergibt sich für Kopf Nr. 15, dessen Original auf einer Fotografie vor der Abnahme dokumentiert ist, Abb. 185. Die Männer zeigen ein ovales Gesicht mit hoher Stirn, schmaler langer Nase mit kleinen Nasenflügeln, akzentuierter Angabe der mandelförmigen Augen und gratige, teilweise durch eine horizontale Falte über der Nasenwurzel miteinander verbundenen Augenbrauen. Die Vollbärte sind mit langen, bis auf das Kinn herabgeführten Schnurrbartsträhnen gebildet, das Barthaar ist in Strähnen gefasst. Der Mund ist deutlich ausgebildet und geöffnet. Zeitgleich ist der Kopf einer Frau mit Barett, Nr. 23, festgehalten, Abb. 186.[848] Der Kopf ist für die Unteransicht mit dem Kinn fast bis auf den Untergrund gesenkt. Sie trägt über einer Haube ein mittig auf den Kopf gesetztes kleines Barett mit kleinem, fast nicht vorspringendem Rand. Ihr ovales, zumindest im Nasenvolumen beschädigtes Gesicht wird von einer hohen, leicht gewölbten Stirn und flächigen, zur Schläfe hin gezogenen Wangen bestimmt. Die Augenbrauenbogen erscheinen segmentbogig, die Augen und Lippen sind durch scharfe Kanten formuliert.

Ein heute an der Fassade nicht gezeigter Frauenkopf, Abb. 187, der aber beispielsweise über den Vergleich mit der Kopie auf Position Nr. 19 als zum ursprünglichen Bestand zugehörig betrachtet werden könnte, ist im neu angelegten Treppenhaus des Teufelshauses angebracht.[849] Er zeigt dieselbe gelbliche Sandsteinfarbe wie die betrachtete Skulptur im Erdgeschoss des großen Erkers und ist in der Oberfläche gut erhalten. Der fast als Büste zu bezeichnende Kopf mit langem Hals und rund angeschnittenen Schultern ist mittels eines viereckigen Steines ins Mauerwerk eingelassen. Der Kopf ist, ermöglicht durch den Abstand zur Mauer schaffenden, langen Hals, rundplastisch gezeigt. Der Kopf ist leicht in den Nacken gelegt und schräg gehalten, so dass die Frau in die Diagonale blickt und der

[846] Dieser wird gestützt und ergänzt durch eine Zeichnung der Köpfe durch VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 Fig.1 und 2 S.4f. Leider sind sie sehr flüchtig und daher für eine Betrachtung unbrauchbar. Hier wie auf der Fotografie sind die mittleren beiden über dem ersten Geschoss des großen Erkers angebrachten Köpfe, die wahrscheinlich vom kleinen Erker hierher gelangt sind, wiedergegeben. Im Text nennt er die beiden als bei einem seiner späteren Besuche nicht mehr vorhanden. Man kann jedoch den heute unter Position Nr. 8 angebrachten Kopf anhand des einzigen kegelförmigen Hutes und dem Kragen wahrscheinlich als Kopie des linken, männlichen der beiden Köpfe identifizieren. Nicht mehr vorhanden sind die stilistisch jüngeren, fratzenartigen Köpfe seitlich derselben. Heute sind hier nur Rautenfelder angebracht.

[847] Leider gibt TIEMENS, Restauratie 1969 hierüber, ebenso wenig wie über den Aufenthaltsort der Originale, keine Auskunft. Zugänglich war nur der heute im Treppenhaus befindliche Kopf s. unten.

[848] Eine Kopie dieses Frauenkopfes findet sich heute ebenfalls im Treppenhaus angebracht. Er wurde zur Befestigung im Bereich des Hinterkopfes in einen viereckigen Block eingelassen. Bei dem Kopf handelt es sich wahrscheinlich um eine der für den heute abgerissenen Ratssaal angefertigte Kopien von denen VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.17 berichtet. Der originale Kopf ist auf der Fotografie des 19. Jahrhundert am selben Platz angebracht und noch in einem heute nicht mehr vorhandenen Rautenfeld gezeigt.
Im Treppenhaus finden sich weitere fratzenartige, stilistisch deutlich abweichende Köpfe, die durch das Tragen einer Deckplatte als Konsolsteine anzusprechen sind.

[849] Er ist vielleicht auf der Fotografie des 19. Jahrhunderts an Position Nr. 22 angebracht zu sehen, an der sich heute abweichend ein behelmter männlicher Kopf befindet, der in Anlehnung an Nr. 20 gestaltet ist.

Kopf dem Betrachter dreiviertelansichtig gezeigt ist. Die Frau hat ein ovales Gesicht mit hoher, gerader Stirn, einer hochgezogenen, flächigen Wangenpartie ohne Angabe des Wangenknochens und breiter Schläfenpartie. Das Gesicht ist durch eine leicht gebogene, gratige Angabe des Augenbrauenbogens und eine lange, schmale, spitze Nase charakterisiert. Die Lippen sind geschlossen, kleine Grübchen in den Mundwinkeln sind zu sehen und sie verfügt über ein kleines rundes, deutlich formuliertes Kinn. Das deutlich formulierte Kinn ist klein und rund. Die Epidermis erscheint weich und samtig. Das durch unregelmäßig dicke Strähnen formulierte, mittelgescheitelte Haar ist locker im Nacken zusammen genommen und lässt die Ohren frei.

Die sogenannte Stifterfigur Maarten van Rossem

Auf dem Pilaster zwischen den beiden mittleren Achsen des großen Erkers ist in Höhe der Köpfe über den Fenstern des ersten Obergeschosses, Nr. 21, die bis unter das Gesäß gezeigte Halbfigur eines Mannes in modischer Kleidung angebracht. Auf dem Stich, Abb. 172, nicht vorhanden, ist sie auf den späteren Fotografien des 19. Jahrhunderts, Abb. 174, bezeugt. Die flache und nur mit dem Rücken den Untergrund berührende Skulptur wurde in der Forschung stets als nachträglich beim Umbau des Hauses zum Rathaus eingebracht gesehen, Abb. 188f.[850] Der beschädigte Körper des Originals steht heute mit einem in Gips ergänzten Kopf, der originale ist verloren, in einer Nische des Vorzimmers.[851] Der Mann ist frontal gezeigt, der Kopf ist leicht zur linken Seite geneigt. Die linke Hand des Mannes schließt sich um den Schwertgriff, die Rechte greift in gleicher Höhe in den Gurt desselben. Das sehr kleine Barett mit flachem, überstehendem, kleinem Rand und Feder auf seiner rechten Seite sitzt auf dem struppig wirkenden, in zipfeligen Büscheln gefassten, kurzen Haar. Das ovale Gesicht ist fein durchgebildet und zeigt eine durchmodellierte hohe Stirn, große, mit einem erhabenen Profil umrandete Augen, eine gerade, dem Mann mit Hut sehr verwandte Nasenbildung, einen Backenbart und einen vollen, die Oberlippe fast verdeckenden, gerade herabfallenden Oberlippenbart. Die Kleidung ist wie der Kopf sehr detailreich und kleinteilig gebildet. Der Mann trägt ein vorn mit Schlaufe geschlossenes Wams mit angesetzten Ärmeln. Beides ist mit Ziernähten und -schlitzen, Raffungen und Puffungen aufs Äußerste verziert, darunter ist in tiefem, viereckigem Ausschnitt ist ein plissiertes Hemd mit Stehkragen sichtbar. Um die Taille trägt er einen Stoffgürtel.

Bogen- und Dreiecksfelder mit Muschelfüllungen über den Fenstern

Die über den Fenstern angebrachten Felder mit Muschelfüllungen sind durch moderne Kopien in Muschelkalk ersetzt, Abb. 171. Während sich am Hauptbau über jeder der beiden Fensterbahnen eine kleine Hausteinlunette befindet, werden die Fenster im 2. Obergeschoss des großen Erkers mit einem

[850] Vgl. weitere Ansichten unter Gelders Archief, Nr. 1583-12361ff.
TIEMENS, Restauratie 1969 S.149 nimmt an, dass man bereits zwischen 1770 und 1780 unter Carel Otto van Kesteren eine Standfigur vom Giebel zur Dreiviertelfigur umarbeitete und sie dann als Stifterfigur umdeutete. Lemmens schließt sich im AUSST.KAT. DÜSSELDORF / KLEVE, Land 1984 S.398f. der Herkunft vom Giebel an und vermutet eine Anbringung der Inschrift um 1830. LUTTERVELT, Portretten 1959 S.195 sieht hingegen weder einen Grund an der Aufschrift noch an der Identifizierung der Figur mit dem Feldherrn zu zweifeln. Er stellt die Figur vielmehr in die Reihe der Porträts und sieht sie der Tracht nach um 1525-1530 entstanden. Lemmens -AUSST.KAT. DÜSSELDORF / KLEVE, Land 1984 Kat.Nr. F 11, S.398f.- schreibt die Figur einem geldrisch - niederrheinischen Bildhauer zu und sieht sie im Zeitraum 1539-1546 entstanden.
[851] Nach LUTTERVELT, Portretten 1959 S.195 und TIEMENS, Restauratie 1969 S.149 wurde die Figur 1945 beschädigt und verlor ihren Kopf. AUSST.KAT. DÜSSELDORF/KLEVE, Land 1984 S.398f. nennt die Figur als im zweiten Weltkrieg schwer beschädigt und heute verloren.

Dreiecksgiebel überfangen. Der Stich wie die Fotografie des 19. Jahrhunderts, Abb. 172 und 174, zeigen die Bogenfelder ohne Muschelfüllung, was sich durch ein Überputzen erklären lässt.[852] Gezeigt ist jeweils die Innenseite einer Muschel mit gleich breiten und starken, eckigen Rippen und Tälern. Sie verjüngen sich zum weit auf die Ansicht gezogenen Nodus, der wie mit einer kleinen Muschel in Außenansicht belegt und von zwei Zangenmotiven begleitet ist. Der Rand der Muschel ist in die Unteransicht verzogen und über den Kehlen bogig, über den Graten eckig geführt. Die Muscheln sind in einer Ebene in ein gebogenes Feld eingeschrieben, das an der Kante als angeschnittenes Segment eines Halbkreises erscheint und an den gerade abschließenden Graten auch in der Fläche zu sehen ist. Die beiden Kugelsegmente werden nochmals durch ein breites, flaches Profil gefasst, das sich zwischen den beiden Segmenten überschneidet.

Pilaster und Lisenen mit arabeskenverzierten Spiegelflächen - der Kamin im Vorzimmer

zu den Arabesken: VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.11, 14. - TIEMENS, Restauratie 1969 S.151.

zum Kamin: VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.19f., Fig.6f. - DE RIJK, Rossem 1992 S.51.

Die das Haus gliedernden Lisenen und Pilaster sind heute wie die restliche Bauzier durch Kopien in Muschelkalk ersetzt. Hierbei wurden die ionischen Kapitelle der Pilaster wohl ohne konkretes Vorbild gestaltet, sind sie auf dem Stich nur angedeutet und auf der Fotografie am großen Erker scheinbar weggeschlagen. Die des kleinen Erkers sind wie der Erker selbst eine Neuschöpfung, Abb. 172 - 174. Die Pilaster und Lisenen erscheinen heute, glatt ohne Verzierung, doch nach dem Bericht von Van der Veen aus dem Jahre 1911 sollen sich bis vor dem Umbau zum Rathaus auf diesen gehauene Arabeskenverzierungen befunden haben, die man beim Umbau des Hauses 1830 weggebrochen oder umgedreht eingemauert hat. Gleichzeitig räumt er jedoch ein, dass man diese umgedrehten Stücke bei der Restaurierung von 1898 nicht wieder gefunden hat.[853] Auch beim Austausch der Sandsteinelemente gegen Bauglieder in Muschelkalk um die Mitte des 20. Jahrhunderts hat man keine solchen auf der Rückseite verzierten Stücke gefunden. Tiemens berichtet jedoch, dass Teile der Fassadengliederungselemente in der Oberfläche aufgehackt waren.[854] Eine solche Bearbeitung erscheint für das Aufbringen eines die Fassade vereinheitlichenden Verputzes, falls überhaupt, so doch weniger aufwendig als ein Aus- und herumgedrehter Wiedereinbau der Werkstücke.

Der nur der Überlieferung nach, aber heute befundlose Sachverhalt wäre, da nicht nachvollziehbar, unglaubwürdig, berichtete Van der Veen nicht auch, dass Bart van Hove den Kamin des Vorzimmers

[852] Auf dem Stich erscheinen sie zudem aus radialversetzten Steinen zu bestehen, dies wurde möglicherweise durch aufgemalte Fugen suggeriert. Die Dreiecksfelder scheinen hier mit vorkragenden Köpfen gefüllt, ein Befund der sich an der Fotografie nicht bestätigen lässt, die augenscheinlich ebenfalls zugeputzte Muschelfüllungen zeigt.
Bei der Rekonstruktion des kleinen Erkers folgte man dem Stich im Fehlen der Bogenfelder im 2. Obergeschoss, nicht aber über den hochgelegenen Erdgeschossfenstern, über denen man Bogenfelder ‚rekonstruierte'.

[853] VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.6 und S.14.

[854] TIEMENS, Restauratie 1969 S.151. Der ebenda genannte zufällige Fund von zwei Giebelleisten in einer Binnenmauer muss wohl, wie schon DE RIJK, Rossem 1992 S.51 meint, auf ‚einfache' Profilleisten, heute im hinteren Turm eingemauert, bezogen werden.
Dass die Dekoration der Pilaster und Leisten auf dem Kupferstich, Abb. 172, ebenfalls nicht zu sehen ist, könnte mit dem auch nach VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.11 zu dieser Zeit vorhandenen Verputz der Fassade zu begründen sein, der 1830 abgenommen und erneuert wurde. Aber auch am Johann van Rossemhauses sind die, durch Spolienmaterial belegten, Spiegeldekorationen der Pilaster auf der sie darstellenden Federzeichnung nicht wiedergegeben, vgl. Abb. 194.

im Erdgeschoss des Teufelshauses 1898 nach überbrachten Spiegeldekorationen ausgeführt hätte .[855] Betrachtet man nun den Kamin, Abb. 190, so ist man erstaunt, sich in weiten Teilen einer für Van Tricht typischen Motivwahl gegenüber zu sehen, die unmöglich zufällig sein kann, zumal zahlreiche Werke des Künstlers an der Fassade bereits nachgewiesen werden konnten, die jedoch bisher keine Arabesken als Vorlage boten.[856]

Eine detaillierte Beschreibung des Kamins kann an dieser Stelle entfallen, ist doch der Aufbau eine neuzeitliche Schöpfung. Der in den Spiegeln der Pilaster gezeigte Arabeskenkandelaber wird aus Versatzstücken gebildet, deren Motive und Motivzusammenstellung auf Arbeiten Van Trichts anzutreffen sind. Besonders gut lassen sich die Epitaphien aus den (frühen) 50er Jahren des 16. Jahrhunderts, wie das des Kanonikers Ludger (gest. 1552), Abb. 258, vergleichen. So ist beispielsweise auf die stehenden Voluten, die breitgespannte Blattrosette am Beginn von Stängelbündeln, die aus Blättern gebildeten Kelche, die Blattmasken mit aufgeschwungenem Deckblatt, wie auch die nussartigen Früchte und die ornamentalen Wirtel zu verweisen. Aber auch unter den Holzbildwerken Van Trichts finden sich beispielsweise bei dem in die 40erJahre zu datierenden Johannesretabel in St. Nicolai in Kalkar vergleichbare Motive wie die breitgespannte Blattrosette oder die aufrechtgestellten ornamental behandelten Delphinköpfe mit Blattrücken, Abb. 26. Doch steht die Ausführung der Motive am Kamin in der Differenzierung der Reliefebenen und der schwächeren Modellierung der Oberfläche hinter Arbeiten Van Trichts zurück, die Reihung der Motive erscheint dichter und die verbindenden Stängel dicker.

Die Ornamentierung der Konsolen und des Kaminsturzes lassen sich nicht mit dem Motivkanon Van Trichts überein bringen und sollen daher außen vor bleiben.

Aufgrund dieses Befundes ist der bei Van der Veen genannten Gestaltung der Lisenen und Pfeilerspiegel der Fassade mit Stabkandelabern Glauben zu schenken. Sie ist wahrscheinlich aufgrund des vergleichbaren Formenvokabulars und dem Nachweis weiteren Arbeiten des Künstlers am Gebäude Van Tricht zuzuschreiben. Die Fassade war damit der überreichen figuralen Ausstattung der Giebel- und Dachlandschaft ebenbürtig reich verziert. Sie entspricht damit den ebenfalls reich und flächendeckend verzierten Fassaden der Rossembauten in Zaltbommel, deren vertikale Gliederung allerdings durch übereinandergestellte verschiedenste Kompartimente wie Hermen, Säulen etc. erfolgt.

Kapitell

VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.20, Fig.8 (Erw.). - TIEMENS, Restauratie 1969 Abb.11. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.163 (Erw.). - DE RIJK, Rossem 1992 S.51f., 97, 113, Abb.66 (Zuschr.). - WITTEVEEN, Hoofdstukken 2005 Abb.S.20 (Erw./Zuschr.).

[855] VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.20, Fig.7 und nach diesem DE RIJK, Rossem 1992 S.51. Es existieren zwei weitere Kamine im Teufelshaus. Der Kamin im Bürgermeisterzimmer hat einen aus Sandstein gearbeiteten Sturz und Konsolen über Säulen aus rotem und Kapitellen aus schwarzem Marmor. Der Kamin ist inschriftlich 1899 datiert und zeigt eine Laubarabeske mit nackten Kindern und Hermen, sowie das Stadtwappen in der Mitte. Vgl. Abb. im Gelders Archief, Nr. 1501-04-667. Der Kamin im heutigen Schöffensaal, neben der Tür an der Innenwand links zur Straßenseite liegend, befand sich ehemals im Ratssaal des Anbaus aus dem 19. Jahrhundert. Van der Veen nennt ihn irrtümlich als aus Eichenholz mit Sandstein Konsolen gearbeitet und seine Dekoration mit Satyren, verwandt denen am großen Erker. VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 S.19 o.Abb.

[856] Es müssen daher 1898 noch Reste der ursprünglichen Spiegeldekoration vorhanden gewesen sein, die ansonsten undokumentiert bei der gegenteilig wirkenden Steinkonservierung der 30er Jahre des 20. Jahrhundert, bei der der Stein sich in der Oberfläche zersetzte - TIEMENS, Restauratie 1969 S.151.-, verloren gegangen sind.

Im Amtszimmer des Bürgermeisters im ersten Geschoss des großen Erkers ist vor einer Mauerzunge zwischen den mittleren beiden Fenstern eine Säule mit skulptiertem Kapitell aufgestellt, Abb. 191ff. Dieses mit einem Kinderreigen verzierte Kapitell wurde bereits früh in der Literatur genannt, aber erst durch De Rijk[857] Van Tricht zugeschrieben. Witteveen datiert es in die 1540er Jahre.[858]
Es ist aus Sandstein[859], hat eine Größe von ca. 43 cm x 40 cm und ist mit einer jüngeren, weißen Fassung bedeckt. Bis auf drei größere Ergänzungen und kleinere Abplatzungen in der Oberfläche ist es gut erhalten. Ergänzt sind ein Teil des oberen Kapitellprofils auf der rechten Seite, sowie der Kopf und Hals des Jungen auf der rechten vorderen Ecke mit einem Teil des Kapitellkorpus, ebenso die Arme ab der Achselhöhle des mittleren und linken Kindes auf der Vorderseite. Es fehlen der rechte Zeigefinger des Jungen auf der linken Fläche und die Nasenspitze des mittleren Jungen auf der Vorderseite. Ein Ausbruch befindet sich auf dem linken Unterschenkel des Jungen auf der linken Seite und der nur scharrierten Rücklage des Kapitells ebenda. Außerdem wurden alle männlichen Glieder entfernt.
Der Aufstellungsort der Säule als Blickachse zwischen den Fenstern des Erkers ist möglich, aber nicht zwingend.[860] Sie steht auf dem inneren Ende eines weit in den Raum ragenden, sockelgleichen Steinblockes, der vorne frei steht, hinten unter eine Mauerzunge läuft und in die Außenwand bindet. Die Säulenbasis ist aus zwei gestuften, hohen Zylindern und überleitenden kleineren Profilstufen gebildet. Der Schaft ist aus unterschiedlich hohen Trommeln zusammengesetzt und grob geglättet.
Das Kapitell ist aus dem vorderen Teil eines weit ins Mauerwerk bindenden Blockes gearbeitet, der untere Teil ist dabei weit hinterarbeitet und erscheint rundplastisch. Der eigentliche, leicht schräg ansteigende Kapitellkörper liegt tief zwischen einem den Blockkanten folgenden, mehrfach gestuften Profil eingebettet. Dieses ist auf der Außenseite gestuft und endet auf der hinteren Seitenfläche nach dem unteren Drittel. Der Übergang zum gleich hohen und nur scharrierten rückwärtigen Block ist hier nur mit einer Ritzung markiert.
Der Kapitellkörper gibt den Hintergrund für einen Reigen aus dreiviertelrund aus der Fläche herausgearbeiteten, tanzenden Kindern. Die Figuren nutzen das umrahmende Profil als Bodenfläche und ragen oben in der Tiefe über dasselbe hinaus. Fünf Jungen sind so verteilt, das drei von ihnen von vorn auf der Stirnfläche zu sehen sind. Die beiden äußeren der Drei sind so auf den Ecken platziert, dass sie den Übergang zu den beiden auf den Seiten gezeigten schaffen. Sie sind in Bewegung mit Stand und Spielbein dargestellt und halten sich an den erhobenen Händen. Sie sind alle zu ihrer rechten Seite hin ausgerichtet, bis auf den von vorn auf der rechten Seite des Kapitells gezeigten, wo somit der Reigen beginnt.

[857] DE RIJK, Rossem 1992 S.97.
[858] WITTEVEEN, Hoofdstukken 2005 S.20.
[859] bei DE RIJK, Rossem 1992 S.52, 97, 113 irrtümlich als aus Holz gearbeitet genannt.
[860] Auf der Abbildung bei VAN DER VEEN, Duivelshuis 1911 Fig.8 sind nur die oberen beiden Säulentrommeln, wahrscheinlich die heute leicht gelblich gefärbten, und darunter gleich die Basis und der in die Wand einbindende Steinblock, angebracht über einer kassettierten Wandverkleidung, vorhanden. Weiterhin ist darauf hinzuweisen, dass auf dem Kapitell zwei Mutterbalken zu Liegen kommen und die Deckenkonstruktion nicht bis in den Erkervorsprung durchläuft, so dass vielleicht von Veränderungen ausgegangen werden muss.

Ein gebückt stehender Junge, der als einziger mit einer Narrenkappe bekleidet und in Seitenansicht gezeigt ist, greift mit beiden Händen nach der Hand des folgenden Jungen. Während die Bewegungsabläufe denen eines Erwachsenen entsprechen, sind die Körper mit sehr weicher, speckiger Formulierung überwiegend kleinkindartig geprägt. Dazu konträr ist die in Teilen sehr muskulöse Körperangabe beispielsweise im Beinbereich des Kindes auf der rechten Seitenfläche zu sehen, gar unanatomisch ist die hügelartige Gesäßbildung. Allen Jungen sind folgende Merkmale gemein: ein breiter Brustkorb mit modellierter Weichteilbehandlung, Brustbildung mit Angabe von erhabenen Brustwarzen, ein vorgewölbter Unterbauch mit tiefer Bauchfalte und rundem Bauchnabel sowie ausgeprägter Linea alba, Speckfalten an den Oberschenkeln und Knien, sowie Oberarmen und Handgelenken. Die Knöchel sind angegeben, der Mittelfuß teilweise unnatürlich aufgebogen. Die Köpfe sind stets etwas verkippt einmal in Seiten-, einmal in Frontalansicht gezeigt. Sie wirken von der Seite oval, haben aber ein weit auf dem Vorderkopf positioniertes Gesicht. Es ist bestimmt durch eine hohe, eckige Stirn und schrägstehende, durch einen Grat angegebene Augenbrauen, die in der breiten Nasenwurzel enden. Die Nase ist kurz und breit. Die nahe beieinander stehenden Augen sind mandelförmig mit erhabenen, von einer Ritzung begleiteten Lidern, sie verfügen über eine Lidfalte, Krähenfüße und Augenringe. Die flächig zu den Ohren gezogene Schläfenpartie wirkt durch die vollen Wangen eingezogen. Die Lippen sind voll und geschlossen, das Philtrum ist eingezogen. Die Jungen haben ein kleines, prägnantes Doppelkinn und eine Halsfalte. Die Haare sind strähnig, einmal glatt, einmal lockig, von einem Wirbel am oberen Hinterkopf ausgehend nach allen Seiten gekämmt.

Fazit

Das Teufelshaus in Arnheim ist heute in weiten Teilen ein Ergebnis von Rekonstruktionen und Restaurierungen, so dass man sich kaum mehr einen Eindruck von der Wirkung des ursprünglichen Dekorationssystems machen kann. Der Verlust bzw. nur partielle und veränderte Wiederaufbau der ehemals reichhaltigen Dachlandschaft verändert, wie auch die Erhöhung des Bodenniveaus, die Beurteilung der Fassade zudem erheblich.

Daher ist es erfreulich, einige originale Dekorationselemente vorzufinden, die sich ausgehend von der primären Zuschreibung des Schlusssteins mit Liebespaar unter dem großen Erker und dem Kapitell im Innenraum alle demselben Künstler, Arnt van Tricht, zuschreiben lassen.

De Werd bringt Van Tricht erstmals mit dem Bau in Verbindung, doch beschränkt er sich auf eine von der Fassade losgelöste Betrachtung des Schlusssteins mit Liebespaar im motivischen Vergleich mit dem Handtuchhalter Van Trichts im Museum in Kleve, Abb. 83. Er schlägt eine Datierung des Werkstücks um 1555 vor. Während der Zuschreibung aufgrund starker stilistischer Verwandtschaft mit zahlreichen anderen Arbeiten Van Trichts Folge zuzustimmen ist, ist der Datierung durch die Einbettung des Stückes in den Gesamtzusammenhang zu widersprechen.[861]

Die Physiognomie wie die Gestaltung des Oberkörpers der Frau sind denen der der Maria des Epitaphs Steenhoff, gest. 1546, in Xanten, Abb. 176 und 138, nahe verwandt, ebenso das Antlitz des Narren,

[861] So auch DE RIJK, Rossem 1992 S.114. Zur Diskussion derselben unten.

der dem hl. Viktor des Epitaphs nahe steht. Für die Zuschreibung an den Künstler spricht auch die übereinstimmende Bildung der Hände. Die wolkenbandartige Hintergrundfüllung lässt sich in der spezifischen Gestaltung mit den erhabenen eingezogenen Rändern und der ‚Augenbildung' in den Schlaufen in der Pfingstdarstellung des Apostelfries auf Schloss Wissen oder ähnlich im Wolkenkranz Gottvaters im Auszug des Dreifaltigkeitsretabels vergleichen, Abb. 210 und 10.
Der nur ein Joch hinter dem Werkstück mit ungleichem Liebespaar befindliche Schlussstein mit einer Frauenbüste hat in der Forschung keine Beachtung gefunden, obwohl er sich in Material und Stil nicht unterscheidet. Die den genannten weiblichen Figuren anzuschließende Physiognomie spricht ebenso für eine Zuschreibung wie die schräge Haltung des Kopfes oder die Gestaltung von Körper und Mode. Die Ausformung der den Hintergrund füllenden Blätter lässt sich an den Epitaphien Born, Hezeler und Steenhoff oder auch auf dem Hochzeitsfries auf Schloss Wissen finden, Abb. 127f., 138 und 206. Ausgehend von den beiden mit Sicherheit dem Werk Arnt van Trichts zugehörigem Schlusssteinen stellt sich die Frage, ob sich bei den anderen im Erdgeschoss des großen Erkers befindlichen originalen Werkstücken ebenfalls die Hand des Künstlers nachweisen lässt.
Wenig wahrscheinlich erschien dies zunächst für die mittels Bändern auf den Konsolen des großen Erkers befestigten Satyre, doch bei näherer Betrachtung ließ sich, gerade im Vergleich der Figuren untereinander, die Überarbeitung von den Resten des ursprünglichen Bestands trennen und der linke der Satyre ausgliedern.[862] Der Körperbau der beiden rechten bietet die Möglichkeit der Zuschreibung an den Künstler, stellt man beispielsweise den Christus der Ecce homo Gruppe aus dem Xantener Kreuzgang zum Vergleich, Abb. 180 und 148.[863] Die Bildung des Körperbaus stimmt in der Proportionierung der kleinen Statur,[864] wie auch in der Bildung der schmalen Schultern, dem gewölbten Brustkasten, der Weichteilgestaltung und der besonders an den Beinen ausgeprägten Muskelangabe überein. Der motivische Vergleich ist indes nur mit später datierten Arbeiten in Flachrelief möglich, die zudem bereits einen architektonischen Unterkörper aufweisen[865], bzw. ganz in Bandwerk eingepasst und hinter diesem zurücktretend gezeigt werden. [866] Die Satyre des Kamins in Loenen (1557), Abb. 301, haben selbst ebenfalls keine tragende Funktion.

[862] DE RIJK, Rossem 1992 S.114/115 schreibt die Satyre im Vergleich mit denen am Kamin in Loenen für Van Tricht zu, ohne dies stilistisch zu begründen.
[863] In den Vergleich mit einzubeziehen sind auch die Christusbilder der Pietà im Landesmuseum in Münster oder der Beweinungsgruppe in Privatbesitz, Abb. 141 und 147, die jedoch beide den bei Van Tricht unterschieden Typus des knochiger gestalteten Leichnam Christi bzw. Auferstandenen zeigen. Mit diesen verwandt ist besonders die Gestaltung der relativ dünnen Arme, deren Unterarme leicht überlängt und unnatürlich gebogen erscheinen.
[864] Abweichend sind die besonders lang angegebenen, als Bocksbeine charakterisierten Unterschenkel des Satyrs.
[865] So beim Xantener Epitaph Blankenbiel (gest. 1556) und dem Kamin in Loenen (datiert 1557).
[866] Vgl. die Xantener Epitaphien Ruter (gest. 1556) und Ingen Winckel (gest. 1559), die jedoch stark verwittert sind und nicht zwingend Satyre darstellen.
VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.161f. nehmen eine Ableitung aus dem Stichwerk von Cornelis Bos an und nennen die Konsolfiguren als eine der der frühesten Verwendungen von Rollwerk in den Niederlanden. DE RIJK, Rossem 1992 S.114 weist die Ähnlichkeit des Satyrs mit solchen von Cornelis Bos, die in der Literatur genannt wurden, aufgrund ungleicher Anordnung von Hörnern und Ohren zurück und möchte vielmehr einen Stich Heinrich Aldegrevers von 1539 als Vorlage sehen, der jedoch eigentlich einen Faun zeigt. Dieser zeigt ihrer Meinung nach gut vergleichbar zudem die Mischung eines männlichen Kopfes mit weiblichen Brüsten. Doch vergleicht sie den stark überarbeiteten inneren der Satyre, so dass der Vergleich kaum stichhaltig ist. Es existieren zwar Satyre mit weiblichen Brüsten im Werk des Künstlers doch sind sie anders als bei diesem Satyr weich aus dem Gewebe kommend formuliert und fallen leicht zu den Seiten und sind nicht derart kugelig geformt. Als Beispiele sei auf das Epitaph Blankenbiel, Abb. 293, hingewiesen.

Auch die kassettierten Gewölbe zwischen den Konsolen und die Gestaltung des Unterzugs des Durchritts zeigen Übereinstimmungen mit der Formensprache der Werkstatt Van Trichts. So findet die Formulierung der Muscheln mit dem weiteingezogenen Nodus, dem diesen begleitenden Zangenmotiv, der Rippengestaltung wie der scheinbaren Hinterarbeitung derselben und das Einlassen in einen Rahmen nicht nur an den ebenfalls dem Formenvokabular des Künstlers entstammenden Muschelfüllungen der Bogen- und Dreiecksfelder über den Fenstern des Teufelshauses Entsprechung, sondern auch in denen der Xantener Epitaphien. Sie sind im Bildfeld wie im Dreiecksgiebel des Epitaphs Virsen (gest. 1554) oder den Bekrönungen der Epitaphien Vulturius (gest. 1549) oder Ludger (gest. 1552) u.a. im Xantener Domkreuzgang zu finden, Abb. 278, 239 und 259, wie auch in anderem Zusammenhang wie den Bogenfeldern des Apostelfrieses auf Schloss Wissen, Abb. 210. Die Schlusssteine der Gewölbefelder lassen sich gut mit ähnlichen Dekorationen Van Trichts übereinbringen. So findet man die des inneren Gewölbes beispielsweise an den Erkerkonsolen des Maarten van Rossemhauses in Zaltbommel, Abb. 97. Letztlich sind die Blattmasken in der Gestaltung und der Modellierung der Blätter und der ‚Physiognomie' beispielsweise mit denen auf dem Epitaph Ludger (gest. 1552) oder dem Kamin auf Haus Boetzelaer vergleichbar, Abb. 258, 225ff. Die Gestaltung der Felder des Unterzuges ist im Werk Van Trichts ohne Vergleichsmöglichkeit, die Rautenfelder finden sich aber beispielsweise in Teilen der ursprünglichen Rahmung der vorstehenden Köpfe am großen Erker wieder.[867]

Die rundplastischen Köpfe, befestigt auf den Wandflächen unter den Fenstern, sind, wie oben berichtet, heute gänzlich durch Kopien mit zum Teil in Frage zu stellender Vorlage ergänzt und in ihrer Anordnung teilweise mehrfach verändert. Besonders hinzuweisen ist auf die Halbfigur des sogenannten Maarten van Rossem und den Kopf an der mittleren Konsole des großen Erkers, die zusammen mit weiteren Köpfen zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei Abriss des kleinen Erkers und Umbau zum Rathaus einen neuen Anbringungsort befunden haben. Bei der sog. Büste des Maarten van Rossem dürfte es sich wahrscheinlich um den Rest einer der Aufsatzfiguren handeln.

Alle zeigen eine untereinander verwandte Physiognomie, die sich mit den Skulpturen im Erdgeschoss des großen Erkers als auch Werken Van Trichts aus anderem Zusammenhang übereinbringen lässt. Stellvertretend sei hier der Frauenkopf im Treppenhaus, Abb. 187, mit der ehemals im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindlichen und im Zweiten Weltkrieg verbrannten Maria, die allen Anschein nach dem Mittelgefach des Johannesretabels in Kalkar angehörte, verglichen, Abb. 31. Wie bereits bei den Schlusssteinen ist für die Physiognomie auch auf die Maria des Epitaphs Steenhoff zu verweisen, Abb. 135. Das hier zusätzlich gezeigte Barett des hl. Viktor ermöglicht vielleicht auch die Zuschreibung des Frauenkopfes Nr. 23, Abb. 186. Anzuführen sind hier für den Gesichtsschnitt, Kopfform und Ausstattung auch die Pfeilerfiguren des Kamins auf Haus Ter Horst in Loenen, Abb. 307ff.

[867] In Arnheim, unweit des Teufelshauses, findet sie sich das Motiv in der Eusebiuskirche auf den Unterzügen der Arkaden und dem Gebälk der Architektur des Epitaphs Sasbout, gest. 1546. BEELDENGIDS 1994 C24b S.93 nennt diesen Teil des Colijn de Nole zugeschriebenen Epitaphs um 1547 entstanden.

Die männlichen Büste des ‚Maarten van Rossem' zeigt, ebenso wie die männlichen Köpfe Nr. 14, 15, 17, 20, 24, Abb. 185 und 189, starke physiognomische Ähnlichkeit mit den Figuren der Ecce homo im Xantener Domkreuzgang, Abb. 148. Der Halbfigur ist ebenso der Johannes der Täufer aus dem Johannesretabel in Kalkar an die Seite zu stellen, der neben einer ähnlichen und für Van Tricht charakteristischen Kopfhaltung auch in der Stirn-, Wangen- und Augenbildung gut vergleichbar ist, Abb. 24, so dass man die Skulpturen ebenfalls eindeutig dem Werk des Künstlers zuweisen kann. Für den Typus der weitgehend freiplastischen, auf Podesten aufgestellten Steinskulptur, wie es die auf dem Giebel aufgestellten Figuren waren, lassen sich die Figuren des Märtyrerportals, vor 1555, in Xanten heranziehen, die in Rüstung und Mantel erscheinen, Abb. 272f.

Als letztes der Fassadenglieder ist die oben diskutierte, verlorene Spiegelverzierung anzusprechen, die ebenfalls aus dem Formenschatz Van Trichts schöpft. Mit dieser ist die gesamte Bauzier der Fassade als von der Hand des Künstlers bzw. seiner Werkstatt anzusehen. Auch Teile der Innenraumgestaltung müssen mit diesem im Zusammenhang gesehen werden, wie das Kapitell mit Kinderreigen nahe legt. An der Zuschreibung an Van Tricht kann kein Zweifel bestehen, sind doch in der Körperhaltung und -modellierung und besonders in der Gesichtsbildung die Übereinstimmungen mit anderen Werken des Künstlers eminent. Am deutlichsten fällt die Übereinstimmung auch unterstützt durch das gleiche Motiv bei dem Christuskind der Westseite des Marianums in St. Nicolai in Kalkar auf, Abb. 117 das im Körpervolumen etwas zurückgenommen, im Gesicht jedoch wie ein Zwilling der Tanzenden gestaltet ist. Der Kinder- bzw. Puttenreigen ist im Werk Van Trichts bereits an den Kandelabersäulen des Dreifaltigkeitsretabels als Versatzstück verwandt. Es darf nach den 1520er Jahren als allgemein gültig bekannt vorausgesetzt werden und bedarf an dieser Stelle keiner Motivableitung[868]. Die Datierung des Kapitells ist nicht einfach, zieht sich das Motiv durch das Œuvre Van Trichts bis in die 50er Jahre, wie die hinter Laubwerk angeordneten Kinder an den Konsolen der Könige im Langhaus von St. Viktor in Xanten bezeugen, Abb. 247. In der Physiognomie sind die Kinder eng an die des Marianums in Kalkar anzuschließen, auch die hohe Relieftiefe spricht im Vergleich mit den Xantener Epitaphien Steenhoff und Hezeler, Abb. 129 und 135, für eine Datierung in den 40er Jahren.[869]

Eine Platzierung des Kapitells an der Fassade erscheint durch seine Tiefe gegenüber den Lisenen und Pilastern nicht möglich und ist auch auf den alten Abbildungen nicht überliefert. Die Aufstellung im Innenraum an der heutigen Stelle ist wahrscheinlich nicht die Originale. Es handelt sich wahrscheinlich um den letzten Rest einer Innenraumausstattung, zu der sicher auch Kamine gehört haben dürften, die bei der Purifizierung und den vielen Umbauten und Umnutzungen verloren gegangen sind.

Eine Datierung der Skulptur in die durch die Quellen intendierte Umbauphase bis 1546 ist durch die große Plastizität und die Verwandtschaft in Körperbildung wie Ornamentik mit Werken des Künstlers möglich. Geht man von einer Erstellung des Rohbaus bis 1546 aus, ergibt sich zudem die Möglichkeit einer Datierung der Arbeiten um dieses Datum herum, doch ist die Jahrhundertmitte nicht wesentlich zu überschreiten.

[868] DE RIJK, Rossem 1992 S.119 führt Arbeiten Aldegrevers an. Vgl. hier Abb. 361ff.
[869] So auch DE RIJK, Rossem 1992 S.152.

XII.32. Zaltbommel, Johann van Rossem-Haus

Den beiden unter Maarten van Rossem erbauten Häusern, dem Maarten van Rossem-Haus in Zaltbommel und dem Teufelshaus in Arnheim, eng verwandt ist das Haus des älterer Bruders, Johann van Rossem.[870] Es stand auf einem ehemals großen, sich von der Südflanke der Sint Maartenskerk in Zaltbommel bis zur Stadtmauer erstreckenden Gelände.[871] Von dem vormals aus mehreren Baukörpern bestehenden Anwesen ist nur noch ein Überbleibsel, das sog. Gouvaneurshaus, erhalten[872], doch ist seine mit reicher Baudekoration ausgezeichnete, zur Kirche hin ausgerichtete Fassade durch eine Federzeichnung aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts bezeugt, Abb. 194f.[873] Zudem findet sich durch die Zeichnung identifizierbare Bauskulptur als Spolie am Haus Waterstraat 26 (alt A 113), Abb. 198. Aufgrund dieser Bauskulptur und dem familiären Zusammenhang des Auftraggebers soll das Haus in Folge näher betrachtet werden.

Eine Verbindung mit dem Werk des Arnt van Tricht wird bisher einzig von De Rijk hergestellt.[874]

(Bau-)Geschichte

EWERBECK, Renaissance 1884 Taf.140f. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.210f. - HOEFER, Mededeelingen 1928 S.128-130. - BECKERING VINCKERS, Huizen 1929 S.237-242, Abb. A-C. - LABOUCHERE, Aanteekeningen 1931 S.123ff., Abb.5 - VERMEULEN, Handboek 1931 S.137, 150f., Abb.426, 437f. - MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.266-259, Abb.227ff. - VEENSTRA, De Nole 1938 S.130 (Zuschr. an De Nole / Van Tricht). - AUSST.KAT. ARNHEIM, Gelre 1949 Nr.47 S.18. - VERMEULEN, Bouwkunst 1954 S.359. - TER KUILE, Architektur 1957 S.93f. - KUNSTREISBOEK 1969 S.266. - TEMMINCK GROLL, Cannenburch 1979 S.123ff. m.Abb.- TIMMERS, Kunst 1980 S.292. - WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.28. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.69 m.Abb. - MEIERINK, Rezeption 1990 S.82ff., Abb.9f. - DE RIJK, Rossem 1992 S.59-65 m.Abb. (Zuschr.) - KUYPER, Entry 1994 S.192 Abb.234f. - STENVERT, Adelssprache 1999 S.456, Abb.3. - HANDBUCH 2002 S.371f.

In der Forschung wird das Haus häufig, aber selten eingehend, nur im Zusammenhang mit den zu einer Bautengruppe zusammengefassten Häusern des Bruders betrachtet. Die Gebäude des auf der Zeichnung wiedergegebenen Anwesens werden zumeist als in zwei Bauphasen entstanden gesehen. Labouchere datiert das östliche Drittel der Reihe um 1550, den größeren westlichen Teil in die Zeit um 1565. Temminck Groll sieht hingegen eine Datierung auch des westlichen Teiles in die 1550 Jahre und

[870] Zur Person vgl. Angaben und Stammbaum im Personenverzeichnis.

[871] Der Besitz hat das Areal zwischen dem Friedhof auf der Südseite der Kirche im Norden und der an der Stadtmauer verlaufenden Straße im Süden umfasst und erstreckte sich im Osten von der Agnetienstraße, später De Klomp genannt, wahrscheinlich bis zum Bagijnhof im Westen. BECKERING VINCKERS, Huizen 1929 S.237f., nach diesem auch DE RIJK, Rossem 1992 S.61. Auf der anderen Seite des Anwesens ist der Kanal, sodass das Haus von Weitem übers Land sichtbar war.

[872] Bei einem Kanaldurchstich durch das Gelände auf der Ostseite des Platzes traf man, da wo auch auf der Zeichnung das Gebäude endet, auf Kellergewölbe und Steinbrocken. BECKERING VINCKERS, Huizen 1929 F.1 S.239.

[873] Die Zeichnung- Tinte, 33 cm x 51 cm nach: MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.267. - befand sich bis 1944 im Rijksarchief in Arnheim und ist nur in einer fotografischen Reproduktion in der Oudheidkammer in Zaltbommel überbracht. AUSST.KAT. ARNHEIM, Gelre 1949 Nr.47 S.18.
BECKERING VINCKERS, Huizen 1929 S.237f. weist auf die Beschriftung des Blattes mit dem Namen des Besitzers und die Nummerierung, Nummer zwei, hin, die auf ein verlorenes weiteres Blatt hindeutet.
HOEFER, Mededeelingen 1928 S.128 zog die Authentizität der Zeichnung aufgrund der Unvereinbarkeit mit der heutigen Grundstücksgröße in Frage, doch bereits BECKERING VINCKERS, Huizen 1929 S.237f., weist dies zurück und verweist auf die ehemaligen Abmessungen, verzeichnet in den Stadtplänen von F. de Wit und Bleau (17. Jh.).

[874] DE RIJK, Rossem 1992 S.119f. Sie sieht die Säulen am Haus Waterstraat mit den Arbeiten am Kamin im Maarten van Rossemhaus und die Putten, ebenda, mit den Kindern am Arnheimer Kapitell verwandt. VEENSTRA, De Nole 1938 S.130 schreibt die Bauskulptur De Nole zu, führt jedoch als Vergleichsbeispiel das Epitaph Ros aus Wageningen an, das heute ebenfalls Van Tricht zugeschrieben wird.

hält damit eine einheitliche Datierung für möglich.[875] Während diese Datierung des westlichen Abschnitts beibehalten wird, möchten andere den in der Bauskulptur deutlich reicheren, östlichen Giebelabschnitt zehn Jahre früher, also in den 1540 Jahren datiert wissen.[876]

Über die Geschichte des Hauses ist nicht viel bekannt. 1527 erhält Johan von der Stadtverwaltung von Zaltbommel, wegen großer Verdienste gegenüber der Stadt, die Erlaubnis eine Mauer um seinen Besitz am Kirchhof bei der Stadtmauer zu bauen.[877] Im zu Lebzeiten aufgestellten Testament von 1559 bedenkt Johan van Rossems seinen Enkel Johan und seinen zweitältesten Sohn Steven mit dem Anwesen in Zaltbommel. Sein jüngerer Sohn Maarten erhält Nutzungsrechte bei Aufenthalt in der Stadt und Leinen aus dem >Somerhuys< des Anwesens. Dieses wird mit dem auf der Zeichnung in der Flucht der Gartenmauer gezeigten Haus identifiziert, Abb. 194.[878]

Wann das Haus bis auf das verbliebene sog. Gouvaneurshaus abgerissen wurde, ist nicht überliefert. Da es auf den Stadtplänen von J. Blaeu (1649) und F. de Wit (1680) noch eingetragen ist, wird der Abbruch im 18. Jahrhundert angenommen.[879] Wann die Hausteinarbeiten in die Fassade des Hauses Waterstraat 26 gelangten ist ebenso wenig bekannt.[880] Eine Restaurierung derselben wurde 1946-48 vorgenommen, das Gouvaneurshauses wurde ca. 1980 restauriert.[881]

Beschreibung

Die Beschreibung der zur Kirche gewandten, repräsentativen Fassade des heute weitgehend verlorenen Anwesens wird durch die Tuschezeichnung möglich, Abb. 194. Anhand dieser lassen sich die im

---

[875] Eine Datierung nach Labouchere bei BECKERING VINCKERS, Huizen 1929 S.238. - VERMEULEN, Handboek 1931 S.165 und ders., in: MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 S.267. Eine Datierungen um 1560 für den westlichen Teil bei LABOUCHERE, Aanteekeningen 1931 S.124. VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.211 sieht die Spolien am Haus Waterstraat und das Gouvaneurshaus im 3. V. 16. Jh. entstanden.
TEMMINCK GROLL, Cannenburch 1979 S.128f. argumentiert mit der auf der Cannenburch gefundenen Ritzzeichnung eines Giebel, die er mit dem ganz im Westen befindlichen übereinbringen möchte. Der einheitlichen Datierung um 1550 folgen WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.7, 28. - STENVERT, Adelssprache 1999 S.456 und HANDBUCH 2002 S.371.

[876] LABOUCHERE, Aanteekeningen 1931 S.124. - TIMMERS, Kunst 1980 S.292. - Weve schließt ebenfalls das Mittelteil des Hauses an und datiert vor dem organisierteren Teufelshaus, nach: DE RIJK, Rossem 1992 S.65. – KUYPER, Entry 1994 S.192f. - DE RIJK, Rossem 1992 S.65 schließt sich diesen ebenfalls an, doch möchte sie den mittleren bisher nicht ausgegliederten Bau in die Mitte der 1540er Jahre datieren, da sich die Dekoration der Fassade eng an das Maarten van Rossemhaus anschließt, die Giebelarchitektur jedoch später anzusetzen ist.
Einzig die Autoren des KUNSTREISBOEK 1969 S.266 sehen das gesamte Anwesen um 1540 entstanden.

[877] Arnheim, Rijksarchief in Gelderland, Rechterlijk Archief van Zaltbommel Nr.305, fol.43v, 49v. WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.7. Der Stammsitz der Familie das Kastell in Rossum, das er aus dem Erbe seines Vaters als ältester Sohn erhielt, ist 1524 durch Brand zerstört.

[878] Sein Enkel Johan wird als Haupterbe der Güter eingesetzt, da sein ältester Sohn Johan bereits 1558 verstarb. Johan selbst verstarb 1568 und wurde in Rossum begraben, vgl. auch im Personenverzeichnis.
„Ferner sollen Steven und die jonge Jan van Rossum, siin neve, huyss und hof bynnen Bommell sampt dem huyssgerait geliick hebben und deilen, beheltlick, dat Mertin daraf hebben sall dat lynengewait upt sommerhuiss geordiniert, absque alienatione edium extra familiam.“ … . „Item Martinus mach dat huiss tho Bommell mit gebruicken siin leven lanck, darin und uit te riden und to benachten.“ Abschrift der Urkunde vom 3. August 1556 im Rijksarchief in Gelderland in Arnheim: Rechterl. Archieven der Kleefsche Enclaves, no.3036. GRASWINCKEL, Hulhuizen 1927 S.25-27, hier S.26.
Das Haus an der Mauer ist auf der Zeichnung als >Speelhuys< bezeichnet. Dieses Wort ist bedeutungsgleich mit >Somerhuys<, so dass eine Identifikation des Erbes möglich ist. Das Haus wurde scheinbar zu diesem Zeitpunkt als Leinenkammer genutzt. BECKERING VINCKERS, Huizen 1929 S.242 und F.2 S.240.

[879] BECKERING VINCKERS, Huizen 1929 S.238.

[880] KUYPER, Entry 1994 F.46 S.192 geht als einziger auf die Problematik ein und spricht von einem Einbringen vor dem Ende des 19. Jahrhunderts. Die Attika mit Granatapfelmotiv und die Tierkonsolen sind nach dessen Angabe ein Produkt einer kürzlich vorgenommenen Renovierung.

[881] VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.69.

Anschluss zu betrachtenden Gebäudereste und die heute in der Waterstraat 26 befindliche Bauskulptur zuordnen.
Gezeigt ist ein Baukomplex aus mindestens vier aneinandergebauten Häusern, deren Giebel unterschiedlich ausgerichtet sind und deren Fassaden sich in ihrer Geschoss- und Traufhöhe, sowie in ihrem Baudekor unterscheiden. Zudem springen die Baukörper von West nach Ost immer weiter von der Kirche zurück.
Jeweils ein Drittel der Gesamtbreite bildet eine strukturelle Einheit. Während die beiden westlichen (fast nur) durch die Fensterbekrönungen, Wasserschläge und Giebelarchitektur gegliedert sind, ist die Fassade des östlichsten reich mit Baudekor ausgezeichnet.
Die beiden das Ensemble nach Westen abschließenden Häuser sind mit hohem Satteldach hinter Schweifgiebeln in Nord-Süd-Richtung ausgerichtet, das innere von beiden tritt um mehr als eine ganze Fensterachse nach Norden vor alle anderen Bauten hinaus. Die Geschosseinteilung wird bei beiden Gebäuden durch Wasserschläge unter den Fenstern betont. Die Fenster sind in der Horizontalen unregelmäßig einmal ein- einmal zweibahnig und unterschiedlich hoch dimensioniert und mit Traufleisten über Konsolen aber ungeschmückten Bogenfeldern ausgezeichnet. Über sehr hohem Erdgeschoss sind beim inneren der beiden Häuser zwei Obergeschosse, davon bereits eines in der Dachzone und auf dem äußeren nur ein weiteres Geschoss errichtet.[882] Der westliche Giebel ist aus zwei gestaffelten c-förmigen Voluten aus Haustein, getrennt durch ein gerades, durch Wasserschläge gefasstes, gemauertes Zwischenstück, gebildet. Auf den oben zusammenlaufenden Voluten ist ein Kugelaufsatz über einem hohen Postament angeordnet, der über die Firsthöhe hinausragt und von hinten durch eine Stange gestützt wird. Ähnlich nimmt der östliche der beiden Giebel über einer spiegelverkehrten s und einer c-förmigen Volute eine kleine Laterne auf. Die Fassade zeigt als weiteren bauplastischen Dekor zwischen den Fenstern des Erdgeschosses eine Ädikula mit Skulptur und im ersten Obergeschoss ein rechteckiges kleines, von Säulen mit Kugelaufsätzen gerahmtes Fenster. Zwischen diesen und den folgenden Baukörper ist ein niedriger geschoben, der neben einem im ersten Geschoss angeordneten Latrinenvorbau eine rechteckige Tür aufweist.
Der mittlere der Häuserkomplexe ist niedriger als die anderen und bei grundsätzlich paralleler Ausrichtung zur Kirche entfallen von insgesamt vier Achsen eine, die westliche auf einen geschossübergreifenden Erker mit Zeltdach, die beiden östlichen werden unter einem nach Norden ausgerichteten Schweifgiebel gefasst. Der Giebel ist deutlich steiler als die anderen gestaltet und durch eine fast senkrecht angeordnete s- und eine c-förmige Volute gefasst. Zwischen diesen und auf der Giebelspitze sind Kugelaufsätze auf hohen Postamenten aufgestellt. Die Geschosshöhen des Gebäudes stimmen weder mit den zuvor beschriebenen, noch mit denen des folgenden überein und divergieren im Obergeschoss auch innerhalb des Hauses. Zudem sind die westlichen beiden Achsen des Hauses zwei-, die östlichen dreigeschossig. Die Etagen werden bei diesen beiden nur durch Wasserschläge direkt unter den Sohlbänken der Fenster gegliedert, während auf den leeren Flächen der westlichen

[882] Vielleicht handelt es sich bei den kleinen Fenstern der westlichen Fassade um Öffnungen zum durch die Tür auf Bodenniveau zugänglichen Treppenhaus.

beiden Achsen zwischen den Geschossen Rautenfelder erscheinen. Die Fenster sind zusätzlich zu den profilierten Traufleisten über Konsolen mit skulptierten Bogenfeldern ausgezeichnet. Diese sind, bis auf Muschelfüllungen im Erdgeschoss der beiden östlichen Achsen, mit zur Seite ausgerichteten einzelnen Figurenbüsten in Relief vor leerem Grund geschmückt. Das Gebäude tritt wiederum um eine Fensterachse vor den östlichen Komplex vor.

Der aufwendig mit kleinteiligem Hausteinschmuck vertikal wie horizontal gegliederte Schmuckgiebel des östlichen Hauses ist dreigeschossig und zeigt fünf Achsen, von denen die zweite von Westen durch einen dreiseitigen, geschossübergreifenden Erker eingenommen wird. Während die beiden östlichen Achsen zu zweit unter einem (Schein-)Giebeln gefasst sind, sind die anderen mit einem eigenen solchen bekrönt. Sie lassen die Ausrichtung des dahinterliegenden Daches nicht erkennen.

Die Fenster des Parterre werden von Dreiecksgiebeln überfangen, die teilweise geöffnet erscheinen, während die etwas höher gelegenen des Erkers mit einem Muschelmotiv gefüllt sind. Solche Dreiecksgiebel finden sich im ersten Obergeschoss des Hauptbaus wieder, während der Erker hier segmentbogige Felder mit Muschelfüllung zeigt, die sich am Hauptgebäude erst erneut in der nächsten Etage finden. In der zweiten Etage des Erkers sind in den Bogenfeldern und an diesem Gebäude einzig die bereits gesehenen einzelnen zur Seite ausgerichteten Figurenbüsten in Relief gezeigt. Die senkrechte Gliederung am Hauptbau geschieht mittels übereinandergestellter Segmente, die den Raum zwischen den Fenstern vollständig ausfüllen. Der Wechsel erfolgt in Sohlbank- bzw. Sturzhöhe der Fenster. Zunächst werden armlose Hermen[883] mit konischen Pfeilerkörpern über Sockeln vor Pilasterrücklagen gezeigt, über denen verzierte, plastisch nach vorne tretende s-förmige Volutenbänder zum nächsten Geschoss überleiten. Die durch sich verkröpfende Wasserschläge unter den Fenstern ausgebildeten Felder werden mit runden Applikationen geschmückt und mit triglyphenartigen Zwischenstücken überbrückt. Diese werden gefolgt von die Fensterhöhe einnehmenden Säulen, die über ihren Kapitellen Figürchen mit erhobenen Armen zeigen, über denen im nächsten Geschoss wiederum Hermen angeordnet sind. Hermen finden sich an der westlichsten der Achsen auch in der ersten Etage anstelle der Säulen. Die Hermen der westlichen Achsen nehmen über den Kapitellen Lisenen auf, um die sich das horizontale Gesims verkröpft. Diese tragen die Volutenenden der einachsigen Scheingiebel und dort platzierte Freifiguren, während die Lisene zwischen den beiden östlichen Achsen durch ein kleines s-förmiges Volutenband fortgesetzt wird. Darüber ist ein Säulchen angeordnet, das ein Postament und die zugehörige Figur trägt. Am Fußpunkt des Sockels laufen die in der Mitte mit einem Ornament belegten, den Giebel fassenden Voluten zusammen. Die die Giebelspitze stützende Segmentfolge findet an den schmalen Achsen mittig über dem Fenster Platz und setzt über einer Konsole an.

Der Erker ist in der Dekoration etwas zurückgenommen und zeigt Lisenen, unterbrochen durch sich verkröpfende Gesimse. Als einziger plastischer Schmuck sind Elemente über den Lisenen des Erdgeschosses anzusprechen, die wahrscheinlich ebenso wie am Hauptbau als kleine Figuren zu deuten

[883] Vielleicht sind die der westlichen Achse mit weiblichen Brüsten ausgezeichnet.

sind und die, wie bereits in der Wahl der Fensterbekrönungen zu sehen, ein Stockwerk tiefer als an diesem zu sehen sind. Die Laterne zeigt dreipassförmige Öffnungen und setzt über einem zurückspringenden Kranzgesims verziert mit Wasserspeiern an. Sie ist mit einer welschen Haube bekrönt. Die auf der Zeichnung das Grundstück begrenzende hohe Mauer nimmt in Höhe des westlichen Flügels ein zweiflügeliges Tor mit einer Bekrönung aus vielleicht einem Wappen, gerahmt von ebenso hohen, spiegelverkehrt c-förmigen Voluten auf. In Höhe des anderen Endes ist ein kleines, dreiachsiges Haus in der Mauerflucht erbaut, das ein nur geringfügig höheres Erdgeschoss als die Mauer zeigt, das durch eine Blendarkade über seitlichen Säulchen und mittleren Konsolen geschmückt ist. Die einachsigen, mit Dreiecksgiebeln mit Muschelfüllung überfangenen Fenster der ersten Etage, die auf den beiden gezeigten Hausseiten die gesamte Fläche einnehmen, sind durch Säulchen voneinander getrennt. Ebenso werden auf beiden Fluchten hohe, je ein Fenster aufnehmende Scheingiebel gezeigt, die geschweift mit zwei c-förmigen Bögen gestaltet sind.

Spolien an Haus Waterstraat 26

Im ersten Obergeschoss des Hauses Waterstraat 26 sind Spolien des Baudekors, identifizierbar durch die Zeichnung, des Hauses Johanns van Rossem integriert, Abb. 194 und 198ff. Sie stammen alle vom östlichen Gebäude des Komplexes, doch ist ihre Anordnung gegenüber der ursprünglichen verändert. Die Oberfläche der die Fassade stark plastisch durchgliedernden Bauelemente ist teilweise stark verwittert und mögliche Ergänzungen sind durch die ebenfalls Details verunklärende dicke Überfassung kaum zu erkennen.[884] Die beiden äußeren Putten sind als Ergänzungen anzusprechen. Die Bauglieder binden mittels der Blöcke, aus denen sie gearbeitet wurden, in das Mauerwerk ein.
Über dreiseitig spiegelverzierten Postamenten sind über einer profilierten Platte, die modern zu einem unter den Fenstern entlang geführten Gesims erweitert wurde[885], dreiviertelrunde Kandelabersäulen angeordnet. Jeweils die äußeren und inneren entsprechen sich in ihrer Dekoration. Sie tragen über der Abakusplatte auf Kugelsegmenten balancierende, vollplastische, nackte Puttenfigürchen, die die Vorderkante der zungenartig nach vorn gezogenen, profilierten Rücklage umgreifen. Über diesen Werkblöcken sind sich weit nach vorn verkröpfende, profilierte Platten zwischengeschaltet, die, nach einer rechteckigen Rückführung, diagonal zu den Seiten verbreitert in die Mauer einbinden. Sie tragen wiederum auf drei Seiten mit Spiegeln verzierte Blöcke, die alle im unteren Viertel gebrochen sind. Zwischen diesen und über den kämpferartigen Profilplatten sind für die Montage in der Spitze beschnittene, an den Enden schräg eingekürzte und so nicht mehr ganz winklig erscheinende Dreiecksgiebeln eingestellt. Sie sind mit einer Folge von Profilbändern verziert, die den Übergang zum nach vorn kragenden Mauerwerk des Obergeschosses bilden, auf dem das äußerste Profil wandparallel zu Liegen kommt. Es zeigt blattbelegte, in den Enden vortretende, s-förmige Voluten, die unregelmäßig

[884] Eine historische Aufnahme, publiziert bei VERMEULEN, Handboek 1931 Abb.437 oder KUYPER, Entry 1994 Abb.235, ermöglicht einen Abgleich und zeigt beispielsweise, dass der Puttenkopf auf der rechten Flanke des linken Dreiecksgiebels und der auf der linken Flanke des rechten dort nur als Rudiment zu sehen und damit Neuschöpfungen sein müssen. Die Abbildung ermöglicht zudem die Werkstücke des zweiten Obergeschosses eindeutig als neuzeitlichen Ursprungs auszuklammern, da sie auf der Fotografie noch nicht zu sehen sind.
[885] Die historische Aufnahme, vgl. F.884, zeigt noch bis zur Unterkante der kleinen Postamente heruntergezogene Fenster. Damit ist das Gesims eine moderne, zudem die Wirkung stark verunklärende Veränderung.

verteilt frontalgezeigte Kinderköpfe mit vollem, reichem Haarschopf zwischen sich nehmen. Das folgende Profil ist stark in Mitleidenschaft gezogen und erinnert an einen kleinteilig unterteilten Rundstab. Die anschließende Hohlkehle nimmt jeweils vier, in Hochrelief gegebene, geflügelte Engelsköpfe auf. Es folgen eine flache Hohlkehle, ein Rundstab in einer solchen und wiederum eine zur Mauer überleitende, flache Hohlkehle, jeweils durch die vortretende Kante der Stufung geschieden.
Wie in der Seitenansicht deutlich wird, sind die Säulen, die Putten und die über ihnen gezeigte Profilplatte aus einem, teilweise als Rücklage sichtbaren Block gearbeitet.[886] Die Putten sind freiplastisch gearbeitet und durch das Hinter- und Überfangen durch den Block wie in einer Nische gefasst, mit der sie punktuell durch das Aufstellen der Füße, der Flügel und der die Vorderkante der Vorkragung umfassenden Hände verbunden sind. Eine Überleitung von der Rückwand zur Vorkragung wird zusätzlich durch s-fömige Volutenbänder in der oberen hinteren Ecke erreicht. Die babyartige Physiognomie der Putten mit Einziehungen an Handgelenken und Oberschenkeln, Kugelbauch und Brustbildung steht im Kontrast zur muskulösen Wadengestaltung. Sie haben eckige Köpfe mit dicken Backen, geraden Augenbrauen und einen vollen Haarschopf, der mit einmal kugeligen Locken, einmal strähnig getürmt und durch den Wind verformt erscheint. Die heute einzigartige und nicht mehr deutbare Struktur am Fuß und am Hintergrund des inneren rechten Puttos fand sich ebenfalls bei dem linken inneren.[887]
Die äußerem beiden Säulen zeigen von unten nach oben über einem sich nach oben verjüngenden Segment und einem zwischengeschalteten Ring mit Eckzehen einen kurzen, geraden Zylinder mit stark verwitterten Blattmasken zwischen hochrechteckigen, an Kanneluren erinnernde Einkerbungen. Über einem Segment mit gedrücktem Rippenmotiv sind an einem größeren Säulenschaft mit Entasis als Fußmanschette fiederteilige Blätter, ehemals mit überfallender Spitze, aufgebracht. Der mit eckigen, schmalen, nicht bis zum Rand geführten Kanneluren versehene Schaft trägt in zwei Drittel der Höhe in zwei Voluten auslaufende, kleine Büsten. Der Kapitellkörper tritt völlig hinter einer Reihe ihm zugewandter, c-förmigen Volutenbänder zurück, die in der Mitte eingezogen sind und sich zu den Enden verbreitert. Die Volutenenden treten dabei hervor und sind in die Aufsicht verzogen.
Die beiden inneren Kandelabersäulen zeigen über ähnlichem Fuß mit zueinander gedrehten Kanneluren versehene Säulenschäfte, die bis über halbe Höhe mit sich aus Volutenbändern entwickelnden Büsten mit kurzen Blattarmen zwischen lanzettförmigen, fiederteiligen Blättern geschmückt sind. Die Kapitelle sind mit Widderköpfen an den Ecken und zwischenliegenden Blättern gestaltet, die von einem Blattkranz aus dreigeteilten Blättern mit formulierter Blattader und einem Schaftring unterfangen werden.
Die sich in Konzeption und Dekorationselementen gleichenden, großen und kleinen Pfosten sind auf drei Seiten verziert und zeigen auf den Hauptseiten in den zweifach eingetieften Spiegeln (Stab-)

[886] Der Eindruck, dass die Werkstücke in sich verkippt sind, ist wahrscheinlich auf eine Beschädigung der Kanten der Binder, ihren nicht lotrechten Einbau und die Überfassung zurückzuführen.
[887] Die Strukturen sind nicht gleich. Die des linken Puttos sind heute nicht mehr zu sehen, jedoch auf einer alten Detailansicht gut zu erkennen, vgl. MONUMENTEN Bommelerwaard 1932 Abb.231. Damit sind die Kugelsegmente als neuzeitliche Schöpfungen anzusehen und es ist von einem in den Hintergrund auslaufenden, ansteigenden Untergrund auszugehen.

Kandelaber. Die vier unteren und die beiden äußeren zeigen hierbei eine dichte Abfolge von Motiven, die inneren beiden großen Pfosten eine lockere Reihung an einem dünnlinigen Stab. Die Dekoration der kleinen Pfosten entspricht sich nicht in der Abfolge der Segmente. Die Seitenflächen zeigen bei gleichem Formenvokabular nur eine einfache Reihung.
Die kleinen und die äußeren beiden großen Pfosten zeigen u.a. lanzettförmige, dreispaltige Blätter in Auf- und Seitenansicht an langen Stielen, herzförmige, dreigeteilte Blätter in Blattkränzen, Glockenmotive, zum Teil an langen Stielen oder direkt sich vom Schaft aufbiegende, mit Blättern belegte Voluten, deren Blattspitzen nach unten weisen und wie hängende Troddeln erscheinen. Die Dekoration der inneren beiden Pfosten erscheint aufgrund der dünnlinigen Mittelachse und der lockeren Reihung der Segmente filigraner. Der Stab wird von manschettenartigen Umhüllungen verschiedener Form, wie Scheiben, Blattkränzen, Glockenformen etc. umfasst. Als große Segmente erscheinen c-förmige Voluten, in Seitenansicht gezeigte, dreispaltige, lanzettförmige Blätter, blattbelegte, unten offene c-förmige Voluten mit sich von diesen aufbiegenden Bögen etc.

Zuweisung

Während man die Kandelabersäulen nicht im Detail auf der Zeichnung erkennen kann, sind die mit ihnen aus einem Stück gearbeiteten Putten und die unter ihnen angeordneten Postamente deutlich in den östlichen drei Jochen des Komplexes auszumachen, Abb. 194 und 198.[888] Die auf der Zeichnung über den Fenstern und zwischen den Putten angeordneten Dreiecksgiebel sind jedoch nicht mit denen an der Fassade am Haus in der Waterstraat zu identifizieren. Diese sind nicht nur höher angebracht, sondern auch in den Abmessungen größer als die etwa die Höhe der Putten einnehmenden auf der Zeichnung. Zudem sind die der Zeichnung mit einem Sturz und geschlossenem Dreiecksfeld, das einen skulptierten Kopf aufnimmt, gezeigt. Wahrscheinlicher ist eine Identifikation der Dreiecksgiebel der Waterstraat mit den teilweise geöffneten, höheren im Erdgeschoss des östlichen Hauses. Eine Öffnung der Felder würde zudem ihre ungewöhnlich tiefe Profilierung erklären.
Die Kandelabersäulen auf der Zeichnung tragen über den Putten Hermenpfeiler, an der modernen Fassade sind diese auf drei Seiten verzierten Blöcke aufgestellt. Diese können an verschiedenen Stellen der Fassade des Johann van Rossem Hauses angebracht gewesen sein, wie beispielsweise über den Atlanten des zweiten Obergeschosses des Haupthauses, der Zone unter den Fenstern oder auch zwischen den Bogenfeldern des Erkers etc. Auf der Zeichnung sind die Spiegelverzierungen ebenso wenig wie die Kompartimente der Kandelabersäule wiederzufinden.

Gouvaneurshaus

Der Rest des Baukomplexes, das sogenannte Gouvaneurshaus, ist ein schmales, kleines Häuschen.[889] Es ist mit Teilen des Erdgeschosses und des ersten Obergeschosses des zweiten Giebels von Westen der Zeichnung zu identifizieren. Das Bodenniveau ist heute stark bis knapp unter das ursprünglich

[888] Weitere Putten sind seitlich über den Fenstern des Erdgeschosses des Erkers auf der vierten Achse des östlichen Gebäudes zu sehen. Sie sind eindeutig über Pfeilern gezeigt und können, da die Putten der Waterstraat mit den Säulen aus einem Block gearbeitet wurden, nicht mit ihnen identifiziert werden.
[889] Der erhaltene Baukörper ermöglicht den Eindruck der durch die Zeichnung vermittelten gigantischen Ausmaße des Gesamtkomplexes zu korrigieren, der durch die falsche Abstandsangabe der Gebäude zur Mauer resultiert.

erhaltene Sohlbankniveau der Fenster des Erdgeschosses angehoben, Abb. 194ff. Die beiden die Fensteröffnungen überfangenden Hausteinbögen und das die Geschosse teilende Hausteinprofil sind erhalten[890], während die Rahmen der Fenster modern sind und die Öffnungen ursprünglich etwas breiter und dem Überfangbogen angeglichen waren. Wahrscheinlich lagen die Bogenfelder, die heute mit auf der Zeichnung nicht verzeichneten Köpfen verziert sind, außerdem tiefer in der Fläche.[891]

Zuschreibung / Datierung

Die Zuschreibung an Van Tricht ist über das verwendete Formenvokabular und über den stilistischen Vergleich möglich und erscheint beim Vergleich des Dekorationssystems mit dem wahrscheinlich jüngeren Teufelshaus in Arnheim, dessen Bauzier wahrscheinlich durch Van Tricht mitgestaltet wurde, möglich.

Das Haus des Bruders Maarten in Zaltbommel ist wesentlich einfacher, nur mit einer horizontalen Gliederung und den mit Traufleisten überfangenen Bogenfüllungen über den Fenstern gestaltet. Ähnlicher ist das Teufelshaus in Arnheim, das ein naheverwandtes, jedoch übersichtlicheres Dekorations- und Gliederungssystem aufweist, Abb. 87 und 171f. Beide Fassaden werden durch Gesimse und durch diese ausgebildete Felder unter den Fenstern horizontal gegliedert, die in Arnheim systematischer, in beiden Obergeschossen vorhanden sind. Die vertikale Rhythmisierung geschieht beide Male mittels plastisch vortretender, je ein Fenster umfassende, die Achsen betonende Hausteinelemente. Doch wurde in Arnheim auf die Stapelung von Einzelmotiven (Pfosten, Hermen, s-förmige Voluten, Putten) zu Gunsten einer strengeren, reduzierteren Lösung, beschränkt auf Lisenen und Pilaster, verzichtet, wenngleich diese scheinbar ebenfalls mit verzierten Spiegeln geschmückt waren. Verwandt ist weiterhin die Ausbildung von einachsigen (Schein-)giebeln, die auf den Spitzen oder auch zwischen sich Figuren aufnehmen. Während Scheingiebel in Arnheim nur beim Erker gewählt wurden, wurden sie am Haupthaus aus Gauben logisch entwickelt. Auf die Laterne wurde in Arnheim bei ähnlichen Abmaßen des kleinen Erkers zu denen des Erkers des östlichen Hauses in Zaltbommel verzichtet. Auch die Reduzierung der Skulptur auf die Köpfe in den Feldern unter den Fenstern und die Beschränkung der Bogenfüllungen über den zudem stets zweibahnigen Fenstern auf Muscheln schafft etwas Ruhe im Gesamtbild. Hier wie dort werden lebensgroße Figuren, Satyre und Hermen,

[890] Der scheinbare Materialwechsel aus Backstein und Haustein ist aufgemalt.

[891] Die zeitliche Einordnung der Bauzier ist uneinheitlich. Sie ist deutlich von der Skulptur der östlichen Fassade, heute am Haus Waterstraat 26, zu trennen.
Zumindest der Standort der weiblichen, geflügelten Hermenfiguren ist auf der Zeichnung als Teil der Rahmung des niedrigen, wahrscheinlich nachträglich eingebrachten, rechteckigen Fensters zu sehen, Abb. 194ff. Das Wappen ist nicht in situ angebracht, aus Fragmenten zusammengesetzt und in Teilen stark überarbeitet. So ist auch das Schild mit dem Wappen Van Rossem eine Ergänzung. Die den Traufbogen des Fensters auffangenden sowie das geschosstrennende Gesims unterbrechenden Köpfchen sind wahrscheinlich Arbeiten des 19. Jahrhunderts. Die aus den Bogenfeldern der Fenster des Erdgeschosses vorragenden Köpfe, der eines Mannes und der einer Frau, sind laut Zeichnung ebenfalls nicht in situ angebracht. Derartige Skulpturen lassen sich auf der Zeichnung auch an anderer Stelle nicht erkennen. Eine Möglichkeit wäre eine Anbringung in den Rautenfelder des Erkers in der Mitte des Komplexes, doch entbehren die Büsten jeglicher Rahmung. Die Herkunft von einer anderen Fassadenseite ist, setzt man die prinzipielle Zugehörigkeit voraus, daher wahrscheinlich. Vielleicht kann von einer gemeinsamen Herkunft von der Hauptfassade des Hauses (?) ausgegangen werden, doch bleibt dies im Bereich des Spekulativen. Lassen auch die Köpfe sich nicht mit dem Stil der Skulptur am Haus Waterstraat überein bringen. Ähnlichkeiten lassen sich indes mit den Köpfen der zweiten Bogenfeldgruppe des Hauses Maarten van Rossem in Zaltbommel feststellen. Hinzuweisen ist beispielsweise auf den Vergleich mit dem männlichen Kopf des Feldes Nr. 15, Abb. 96, der in Kopf- und Gesichtsform, Buckellocken und Bartformulierung, wie auch dem antikischen Kleidungsstil deutliche Parallelen bietet. Eine Autorschaft Van Trichts ist auszuschließen.

gezeigt und bewegte Kinder-/Puttenfiguren kommen zum Einsatz. Inwieweit und ob an dieser Fassade die Hermen bereits mit Bandwerk gefasst waren und inwieweit sie ‚tragende Funktion' einnahmen ist nicht zu entscheiden. Gut vergleichbar ist ebenfalls die Physiognomie wie Haltung der bewegten Putten bzw. Kinderfiguren.

Zunächst lassen sich für Wahl und Gestaltung eines Motivs zum Vergleich beispielsweise die zu Dreierbündeln gefassten dreispaltige Blätter und die Wiedergabe derselben in Frontal- und Seitenansicht nennen, die man, wie auch die manschettenartige Verwendung von nach unten gerichteten, herzförmigen, dreigeteilten Blättern und die auf den Säulenschaft applizierten Köpfe mit zwischengeschalteten hohen Blättern, am Johannesretabel in Kalkar antrifft, Abb. 17.

Die geflügelten Engels- und Widderköpfe und die blattbesetzten Voluten lassen sich dort jedoch nicht aber am früheren Dreifaltigkeitsretabel oder auch am Maarten van Rossem-Haus in Zaltbommel finden, Abb. 1 und 95. Besonders sei auf den Vergleich des Blattkranzes über dem Halsring des inneren Kapitells der Fassade Waterstraat, in Motiv und Ausführung, mit dem der Kandelabersäule des Kamins im Haus des Bruders verwiesen, Abb. 199 und 103. Auch finden sich bei beiden die mit Blattwerk besetzten s-förmigen Schwünge zwischen Kinderköpfen, die sich nach außen verbreiternden c-förmigen Voluten und die Kannelur. Das erhöhte Aufstellen eines Beins, wie auch die prominente Anbringung von Putten als Steinbildwerke, ist für Van Tricht nur durch historische Abbildungen des Epitaph Virsen, gest. 1554, im Xantener Kreuzgang belegt, Abb. 278.

Eine Datierung vor dem Arnheimer Teufelshaus ist wahrscheinlich. Die Verwendung von Kandelabersäulen erschöpft sich im Werk Van Trichts ab den frühen 50er Jahren und auch die Vergleiche der Einzelelemente wies in eine Zeit vor der Jahrhundertwende.

Eine Datierung der Bauskulptur und der Fassade des östlichen der Häuser, die wahrscheinlich, trotz der reicheren Ausstattung nicht wesentlich von den anderen Häusern unterschieden sein wird, ist um wahrscheinlich noch vor den 1550er Jahren anzusetzen und geht damit mit der Datierung der Bauten durch die meisten Autoren überein.

Am östlichen und am mittleren der Häuser sind über zweibahnigen Fenstern Bogenfelder mit Muschelfüllungen und Bogenfelder mit nur einer Figur über einbahnigen Öffnungen gezeigt, diese Lösung ist der am Maarten van Rossemhaus sehr ähnlich. Abb. 194 beispielsweise mit Abb. 96.

Doch lässt sich die bei der Betrachtung des Hauses in der Nonnenstraat vorgeschlagene Herkunft der Bogenfelder der zweiten Gruppe vom Johann von Rossemhaus anhand der Zeichnung nicht erhärten. Ob die Bogenfelder eventuell von der Südfassade des Hauses stammen können, ist nicht zu beurteilen, doch ist nochmals auf die herausgestellte Verwandtschaft mit den rundplastischen Köpfen der Bogenfelder des sog. Gouvaneurshauses hinzuweisen.[892]

[892] vgl. unter Fußnote 891.

XII.33. Schloss Wissen, Steinreliefs

Bei Abbrucharbeiten 1969 wurden Relieftafeln und -stürze als Fensterbänke vermauert gefunden[893], die durch De Werd dem Œuvre des Arnt van Trichts zugeschrieben wurden.[894] Sie sollen nach einem kurzen Überblick über die, auch für die Werke Van Trichts, wichtige Baugeschichte der Anlage zusammen mit einem am Mühlengebäude befindlichen Wappenstein vorgestellt werden. Dieser ist an dieser Stelle dem Werk des Künstlers neu zuzuschreiben.

Literaturübersicht

zur Geschichte des Bauwerks

KUNSTDENKMÄLER GELDERN 1891 S.103-107 (bzw.S.241-245). - KLAPHECK, Baukunst 1915/1916 S.123. - BROEKMANN, Wissen 1928 Nr.6. - WILKES, Wissen o.J. - PETERS, Kriegsschäden 1951, S.204. - KISKY, Wissen 1955 S.6-11. - DEHIO, Rheinland 1967 S.623. - HILD, Park 1969 S.105-110. - GRAF VON LOE, Schloss Wissen 1971 S.46-52. - HÖVELMANN, Wissen 1973 S.102-111. - KAUL, Burgen 1976 S.137-144. - AUSST. KAT. KLEVE, De Beijer 1980 S.64f. - WASEL-NIELEN, Adelshäuser 1987 S.806-809. - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.171-189. - AUSST.KAT. KLEVE, Niederrhein 1993 Kat.Nr.J13c S.285f. - FRANKEWITZ, Burgen 1997 S.224-233. - DE WERD, Boetzelaer 1998 S.18. - WROBLEWSKI, In: Burgenführer 2001 S.150f.

zu den Arbeiten Van Trichts

GRAF VON LOE, Schloss Wissen 1971 S.46-52 (Erw.). - HÖVELMANN, Wissen 1973 S.102-111 (Erw. / Zuschr.). – DIEDENHOFEN, Antikensammlung 1974 S.143 (Erw. / Zuschr.). - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.171-189 mit Abb. (Zuschr.). - FRANKEWITZ, Burgen 1997 S.228. (Erw. / Zuschr.). - DE WERD, Boetzelaer 1998 S.18 (Erw. / Zuschr.). - WROBLEWSKI, In: Burgenführer 2001 S.151 (Erw. / Zuschr.) - PAULUS, Prachtkamine 2008 S.248f., S.253-260 mit Abb. (Zuschr.).

Historisch – bauhistorischer Überblick

Burg, bzw. heute Schloss Wissen, liegt bei Weeze am unteren Stromgebiet der Niers und ist 1316 erstmals quellenkundlich nachweisbar.[895] Die Burg ist bis ins 15. Jahrhundert im Besitz der Familie Van der Straeten, die durch den Propst des Viktorstiftes in Xanten mit Mühle und Haus belehnt wird[896] und die die Amtmannschaft zu Goch, Weeze, Asperden und Mook innehat.[897]

1461 wird der Besitz durch Johann van Loe aus dem Haus Loe bei Marl in Westfalen im Zuge der Eheverabredung für seinen Sohn Wessel und Lyssbeth von Berenbroek erworben.[898] Unter Wessel von

---

[893] Zuerst GRAF VON LOE, Schloss Wissen 1971 S.52, gefolgt von HÖVELMANN, Wissen 1973 F.89 S.111.

[894] WERD, Steinreliefs 1987 S.171-189.

[895] WROBLEWSKI, In: Burgenführer 2001 S.150 ohne Nennung derselben Quelle.

[896] Man spricht in der ältesten Belehnungsurkunde bereits von einem Gewohnheitsrecht. HÖVELMANN, Wissen 1973 S.106. - WILKES, Wissen o.J. Urk. 27.10.1437. Das Lehen wird noch im 15. und 16. Jahrhundert durch den Propst vergeben, „Es handelt sich neben verschiedenen Höfen um Zehntrechte bei Haffen und Mehr, um Mühle und Schloss zu Wissen bei Weeze, … Unter den Lehnsleuten befinden sich vor allem Mitglieder der führenden Adelsfamilien in Geldern und Kleve, so z.B. der Wylich, van der Straten, Bellinghoven, Alpen und van der Loe, ..." BECKER, Land 1992 S.250f.
Unter ihnen wird auf der Burg am 17. Juni 1401 durch den Kölner Weihbischof Conrad ein Altar geweiht. FRANKEWITZ, Burgen 1997 S.225. – WILKES, Wissen o.J. Urk. 20.6.1401.

[897] HÖVELMANN, Wissen 1973 S.107-109.
Durch den kinderlosen Tod der Anna van der Straeten, Witwe des geldrischen Erbhofmeister Johann van Broichusen, geht die Burg 1457 in Lehen an einen Verwandten, Johann van Brempt, der scheinbar bald darauf verstirbt. HÖVELMANN, Wissen 1973 S.109f.

[898] Der Verkaufspreis beträgt 9450 oberländische rheinische Gulden. HÖVELMANN, Wissen 1973 S.110. - WILKES, Wissen o.J. Urk. vom 1.6., 9.10., 14.11.1461 und 5.1.1462.
Lyssbeth war die Tochter des am Niederrhein sehr einflussreichen und angesehenen Loef (Luef) van Berenbroek, Besitzer und Bewohner des gleichnamigen Hauses und der Belia von Honselaer. Wessel hat wie vor ihm die Van Straeten die Amtmannschaft des Amtes Goch, das 1473 klevisch wurde, inne. WROBLEWSKI, In: Burgenführer 2001 S.150.

Loe erfolgt 1497 die Erhebung von Wissen zur Herrschaft mit Gerichtsbarkeit durch den Herzog von Kleve.[899]

Die Arbeiten Van Trichts und der wohl gleichzeitig anzusetzende, schlossartige Umbau[900] der Burg werden durch Franz van Loe initiiert, der 1505 als Enkel des Wessel und ältester Sohn des Thyss van Loe und der Elisabeth von Wylich geboren wird.[901] Franz heiratet Sophia van Nesselrode 1533[902] und wird am 9. Juli 1545 mit Wissen belehnt.[903] Er lebt auf Schloss Wissen bis zu seinem Tod 1574.

Der unter der Ägide von Franz und Sophia vorgenommene Umbau der Burg zu einer Schlossanlage soll in einem Exkurs kurz nachvollzogen werden, da die Arbeiten Van Trichts sehr wahrscheinlich mit ihm in Zusammenhang zu sehen sind. Ein Nachvollziehen des verlorenen Bestandes wird durch eine Vielzahl von Reproduktionen möglich.[904]

---

[899] HÖVELMANN, Wissen 1973 S.110f. - WILKES, Wissen o.J. Urk. 15.12.1497.

[900] OTT, Rheinische Wasserburgen, 1984 S.202. Vom Ursprungsbau des 14. Jahrhunderts sind auf der Vorburg noch Teile des Westflügels und die Außenmauern des Nordflügels sowie der Nordwestturm erhalten. Das Haupthaus wurde wahrscheinlich noch vor 1500 zu einer Vierflügelanlage um einen kleinen Innenhof ausgebaut. FRANKEWITZ, Burgen 1997 S.226.

[901] HÖVELMANN, Wissen 1973 S.111. - KAUL, Burgen 1976 S.137. - AUSST. KAT. KLEVE, Niederrhein 1993 S.285f. Eine Datierung der Bauarbeiten 1506 im Zusammenhang mit diesem zunächst in KUNSTDENKMÄLER GELDERN 1891 S.104 bzw. 242 beruht auf der Übernahme einer Falschdatierung, notiert auf einem Stammbaum aus dem späten 18. Jahrhundert. Sie wurde in der Forschung lange beibehalten, ist jedoch durch die Vita unmöglich.

[902] HÖVELMANN, Wissen 1973 S.111. - WILKES, Wissen o.J. Urk. 9.11.1533.
Zu detaillierteren Angaben vgl. unter Van Loe im Personenverzeichnis.

[903] HÖVELMANN, Wissen 1973 S.111. - WILKES, Wissen o.J. Urk. 9.7.1545. Franz von Loe wird nach dem Tod seines Vaters 1537, seiner Brüder Adolph 1543 und Wessel 1545 und schließlich der Mutter 1548 Alleinerbe des gewaltigen Besitzes der Van Loë. Hinzu kommen die umfangreichen Besitzungen seiner Frau, die u.a. Haus Geist besaß. WASEL - NIELEN, Adelshäuser 1987 S.806.

[904]
- Kolorierte Zeichnung, anonym, 17. Jahrhundert, Archiv Schloss Wissen. Blick aus der Vogelschau von Südosten auf Vorburg und Schloss. Vgl. Abb. 202.
- Darstellung aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, Ölgemälde, anonym. Schloss Wissen. Blick von Osten auf Schloss, Vorburg und Mühle. KISKY, Wissen 1955 Abb.1 S.7.
- Bestand datiert 1731, Zeichnung, Abraham de Haen, ehem. Cornelis Pronk zugeschrieben, 2. Skizzenbuch. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Blick von Osten auf Schloss, Vorburg und Mühle. Vgl. Abb. 203.
- Bestand datiert 1731, Zeichnung, Abraham de Haen, ehem. Cornelis Pronk zugeschrieben, 2. Skizzenbuch. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Blick von Südwesten auf Orangerieturm, Schloss und Vorburg. DE WERD, Steinreliefs 1987 Abb.4.
- Bestand datiert 1739, grau lavierte Tuschefederzeichnung, Jan de Beijer, Amsterdam, Rijksprentenkabinet Inv.Nr. 53.254. Ansicht der Wasserburg von Osten mit Blick auf Hauptburg, Vorburg und Mühle, wohl ausgeführte Naturaufnahme. 14,8 cm x 37,2 cm. Bez. 't Riddermaet. Hus te Wissen geleegen aen de Niers, in het lande van Cleef. 1739. AUSST. KAT. KLEVE, De Beijer 1980 S.64f. Kat.Nr.97 Abb.201.
  b.) 1740, aquarellierte Federzeichnung, Jan de Beijer. Wien, Albertina In.Nr.10681. Ansicht auf Schloss, Vorburg und Mühle von Osten, bez. unten rechts JDB ad viv.del.1740. 22 cm x 35,1 cm. Mit kleinen Veränderungen nach der Zeichnung von 1739. VERBEEK, Niederrheinansichten 1957 Kat.Nr.179 S.156, 160, Abb.173 S.159. - HILD, Park 1969 Abb.S.108.
- Mitte 18. Jahrhundert, Kupferstich von P. van Liender 1761 (VK59) nach Vorlage Jan de Beijers von 1743 (?).Ansicht der Wasserburg Wissen von Südosten, Blick auf Schloss und Vorburg. 8 cm x 12,7 cm. Bez. Het Huys Wissen aan de Niers. VERBEEK, Niederrheinansichten 1957 Kat.Nr.180 S.160, Abb.170 S.157. Eine Datierung nach der obigen Zeichnung ist durch die neuen Gebäude der Vorburg sichergestellt.
- 1743. Kupferstich von P. van Liender 1761 nach einer Vorlage de Beijers, 1743 (VK609). Ansicht der Wasserburg Wissen von Nordwesten mit dem sog. dicken Turm der Vorburg und der Westflanke derselben sowie im Hintergrund dem Dachgeschoss des Turms im Innenhof der Hauptburg. 8 cm x 12,7 cm. Bez. Het Huys Wissen 1743. J. de Beijer del., Paul. van Liender fec. 1761. VERBEEK, Niederrheinansichten 1957 Kat.Nr.181 S.160, Abb.171 S.157. Exemplar im Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-OB-46.424 m. Abb. online.
- 1776, anonyme Federzeichnung. Ansicht von Süden auf Schloss, Eingangsflügel der Vorburg und Mühle im Hintergrund. Kleve, 150 cm x 198 mm. Städtisches Museum Haus Koekkoek, Slg. Angerhausen AUSST. KAT. KEVELAER, Reise 1985 Kat.Nr.106 S.61, Abb.43 S.51.

Die Anlage wird unter Franz Karl Freiherr von Loe und seiner Frau Alexandrine Gräfin von Horrion im Stil des französischen Klassizismus[905] und unter Graf Max von Loe und seiner Frau Therese Gräfin von Arcot um 1870 im neugotischen Stil unter Mitwirkung von Vincenz Statz, der die heute noch vorhandene Schlosskapelle errichtete, umgebaut[906]. Schließlich wird der Ostflügel bis auf den Ostgiebel des Südtraktes, die Durchfahrt im Norden und einen Erker an der Südostecke des Schlosses in den Jahren 1969 bis 1973 niedergelegt, alle neugotischen Zutaten entfernt und das ganze Haus um ein niedriges Geschoss erhöht, Abb. 201 und 204.[907]

Exkurs –Umbau unter Franz von Nesselrode

Als wohl älteste Darstellung ist eine anonyme, kolorierte Zeichnung des 17. Jahrhunderts anzusprechen, die den Blick von Südosten auf Vorburg und Burggebäude bietet, Abb. 202.[908] Sie zeigt eine gewachsene, dreiflügelige Vorburg. Ein Torhaus im SO nimmt die Zufahrt auf, die mithilfe einer Brücke über den umlaufenden Wassergraben geführt wird. Das Gebäude verfügt über Treppengiebel und schließt an einen zweistöckigen Viereckturm mit hohem Walmdach an, der durch niedrigere Gebäudetrakte fortgesetzt wird. Die N-Seite der Vorburg wird durch ein Gebäude mit Paralleldächern, die Westseite mit einem um ein Stockwerk höherem gebildet. Auf der NW-Ecke befindet sich ein Rundturm, der sog. Dicke Turm.

Die Vorburg und die Burg sind durch Wassergräben umgeben und voneinander geschieden. Die schlossartig ausgebaute Hauptburg, das Schloss, ist eine geschlossene Vierflügelanlage. Der Zugang in den sehr kleinen Innenhof liegt im zur Vorburg gelegenen Flügel. Dieser ist an den Ecken im Ober- und Dachgeschoss mit konsolgetragenen Turmerkern mit Zwiebeldächern versehen, mittig ist ein Risalit vorgebaut. Der Nordflügel knickt auf die Ostflanke um und ist am Dachansatz mit zwei kleinen Ziergiebeln geschmückt. Ein schmaler, in den Stockwerkshöhen abweichender Baukörper ist dem an der Südecke der Ostflanke befindlichen Treppengiebel vorgeschaltet, der mit einem zweistöckigen Vorbau und zweigeschossigen Erkern mit Zwiebelhauben ausgezeichnet ist. Die Längsseite dieses Traktes bildet den Ostteil der Südflanke des Schlosses und hat drei kleine Giebel am Dachansatz. Nach Westen wird hier nach einer Lisene der schmalseitige Treppengiebel des Westtraktes, wiederum mit Turmerkern verziert, angeschlossen. Dem Westflügel ist auf der Hofseite ein Baukörper

---

[905] BROEKMANN, Wissen 1928 o. S. - KISKY, Wissen 1955 S.7. - KAUL, Burgen 1976 S.144. - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.185. - AUSST. KAT. KLEVE, Niederrhein 1993 S.285f.
In diesem Umbau wurde eine bis heute gültige Neuausrichtung der Bauteile vorgenommen. Die Achsen der Gebäude wurden durch die Entfernung der vorhandenen Treppengiebel und mit Hilfe einer neuen Dachlandschaft verändert. So wurde beispielsweise die Ostseite des Schlosses, neben der Angleichung der Baukörper in der Flucht der Außenmauern, unter einem Mansarddach zusammengefasst. Dem Südflügel, der zuvor auf der Westseite einen Treppengiebel ausbildete, durch einen neuen Dachstuhl eine völlig andere Ausrichtung gegeben. Außerdem erfuhr er mit Hilfe zweier risalitartigen Dachausbauten eine neue Rhythmisierung. Die zeitliche Einordnung der Eingriffe lässt sich durch eine anonyme Federzeichnung datiert 1776 bestätigen, vgl. F.904.

[906] VERBEEK, Niederrheinansichten 1957 S.160.
Die neugotische Umgestaltung behält die Achsen bei. Es wird nur das Mansarddach gegen ein Satteldach getauscht und anstelle der ‚Risalite' im Dachgeschoss auf der Nordseite werden zwei Treppengiebel und an der NO-Ecke ein konsolgetragener Turmerker errichtet. Vgl. GRAF VON LOE, Schloss Wissen 1971 Abb.2 S.47, FRANKEWITZ, Burgen 1997 Abb.S.228.

[907] WROBLEWSKI, In: Burgenführer 2001 S.150. Als Gründe werden Nässeschäden infolge einer Teilzerstörung der Dächer im zweiten Weltkrieg sowie eine durch Umbauten erschwerte Raumnutzung genannt. FALTBLATT VON LOE, o.J.
Mit diesem Abriss wurde der Eindruck nochmals vollkommen verändert.

[908] Vgl. F. 904.

vorgeschaltet. Im Hof, am Südflügel angebaut und wohl dem Eingang des Schlosses gegenüber, ist ein alle Dächer überragender Turm mit reicher, gestaffelter Zwiebelhaube gezeigt.
Die Vermutung, dass sich auf der Eingangsfront des Schlosses ein Mittelrisalit befindet, bestätigt sich in der zeitlich späteren Ansicht von De Haen.[909] Es handelt sich um einen dreigeschossigen Baukörper, dessen Sockelzone an den Ecken verstärkt ist und das Eingangsportal aufnimmt. Er ist reich durchfenstert und mit Bauornamentik verziert, der Dachansatz durch eine Balustrade ausgezeichnet.

Katalog der Arbeiten des Arnt van Tricht auf Schloss Wissen

Wappenstein an der Mühle

Graf von Loe, Schloss Wissen 1971 S.48. - FRANKEWITZ, Burgen 1997 S.228, 232f. m.Abb.

Am Weg zum Schloss befindet sich in Höhe der NO-Ecke der Vorburg, die bereits in frühen Quellen erwähnte Mühle. Über dem Eingang des Gebäudes ist ein Stein mit den Wappen Van Loe / Van Nesselrode angebracht, der bisher noch nicht mit Van Tricht in Verbindung gebracht wurde und in der Literatur kaum Beachtung fand, Abb. 204ff.[910]
Die Mühle ist auf der Zeichnung von De Haen aus dem 18. Jahrhundert im Vordergrund rechts neben der Vorburg zu sehen und erscheint als zweigeschossiges Haus mit der Straße zugewandtem Treppengiebel. Ein zentrales Rundbogenportal wird durch zwei hohe Fensteröffnungen begleitet, die weiteren im ersten Geschoss setzen auf Dachhöhe an. Unterhalb dieser Fenster ist über dem kleinen Portal ein Feld angegeben.[911]
Die Mühle, kürzlich umfassend restauriert und umgebaut, hat im Laufe der Zeit starke Veränderungen und Eingriffe an der Fassade, aber auch an der Dach- und Mauersubstanz, erfahren, so sind Giebel und Dach heute gänzlich erneuert. Die Fensteröffnungen sind bei gleicher Anzahl in ihrer Platzierung verändert und das Tor scheint auch nach Ausweis der Form erneuert zu sein.
So ist nicht zu entscheiden, ob mit dem bei De Haen deutlich über dem Portal und unter den Fenstern angegebenen Feld, das zudem bei De Beijer nicht gezeigt ist, der Wappenstein zu identifizieren ist.

Zustand

Der Wappenstein hat eine Breite von ca. 120 cm, seine Oberfläche ist gut erhalten. Es finden sich kleinere Abplatzungen am äußeren Rand, den Konsolen, Säulen und dem umlaufenden Bogen. Eine Äderung läuft diagonal von rechts oben nach links unten durch den Stein.

---

[909] Die Zeichnung von De Haen, datiert vom 20. Juli 1731, zeigt die Ostseite und einen verkürzten Blick auf die Nordseite der Hauptburg sowie die Ostseite der Vorburg sowie das im Verlauf nochmals zu betrachtende Mühlengebäude. Der Baubestand ist nur geringfügig verändert, so ist an der Vorburg der Umbau des Nordflügel, an der Hauptburg sind kleinere Eingriffe in die Ostflanke sichtbar, vgl. Abb. 203 und F. 904.

[910] Das Gebäude ist auf der kartenähnlichen Zeichnung des 17. Jahrhunderts in Vogelperspektive und einem Lageplan von 1730 zusammen mit anderen Gebäuden vermerkt, vgl. FRANKEWITZ, Burgen 1997 Abb.S.227 und 230. Auf beiden führt der Eingang zur Vorburg an dem Mühlengebäude vorüber. Dem entgegen soll nach einem vermauerten Torbogen in der Westwand der Vorburg der ursprüngliche Eingang dort gelegen haben und vor 1550 an die heutige Stelle verlegt worden sein. FRANKEWITZ, Burgen 1997 S.226f. Ders. S.228 und 232f. sieht das Mühlengebäude durch die Jahreszahl auf dem Wappen datiert.

[911] Auch De Beijer zeigt auf seinen um die 1740er Jahre entstandenen Arbeiten, vgl. F. 904, den gleichen Bestand in Verteilung der Fenster und Anlage der Nachbargebäude, doch ist bei ihm das ‚Feld' über dem Eingang nicht gezeigt.

Beschreibung

Der hochrechteckige Stein nimmt Inschrift und Wappen unter einem flachen, erhaben gearbeiteten Korbbogen auf konsolengetragenen Säulen auf. Der zurückliegende Plattenrand ist durch eine Ritzlinie begleitet, die unten die Fußlinie der Inschrift ausbildet. Sie ist durch die Konsolanfänge und den Scheitel des Korbbogens überschnitten. Die so entstehenden Zwickel werden mit plastisch vortretenden Halbkugeln geschmückt. Die am Schaftende eingeschnürten Säulen über flacher Tellerbasis stehen über den Verkröpfungen eines zwischen ihnen nur in flachem Relief als Band angedeuteten Sockel. Er wird getragen durch die unter den Verkröpfungen angebrachten mit Muschelrippen besetzten, tütenförmigen Konsolen, die die Inschrift zwischen sich nehmen. Die Säulenschäfte sind als Halbsäulen vor angedeuteten Wandvorlagen gezeigt und nehmen über kelchförmigen Kapitellen den ebenfalls erhaben gearbeiteten, gestuften Bogen auf. Auf der so formulierten Bildfläche sind zwei Wappen, mit Helm und Helmzier in flachem Relief gehauen, eingeschrieben. Links das Wappen Van Loe mit Fasseisen (Krampe) mit sechs Widerhaken. Auf dem Helm mit Wulst sechs Straußenfedern, von denen jede zweite ein Fasseisen führt.[912] Rechts erscheint das Wappen Van Nesselrode, das im Schild einen auf beiden Seiten gezinnten Balken aufnimmt. Hierbei sind oben vier, unten drei Zinnen gezeigt. Die Helmzier zeigt einen Hundekopf mit dem bereits gezinnten Balken als Halsband.[913] Die Wappenschilde sind mit Hilfe von Bändern in den Helmen aufgehängt. Sie sind seitlich eingezogen, wobei die oberen Enden sich nach vorn aufrollen, unten sind sie blattförmig, dreispitzig aufgespalten. Die Helme sind deutlich räumlich gestaltet mit tiefaufspringender Halsmanschette. Die Verzierung mit Nieten, Blattwerk und besonders das Gitter des Visiers sind sehr feinteilig ausgearbeitet. Die Darstellung wird durch seitlich nach oben und unten sich aufbiegende, s-förmige Blattranken, die an Akanthus erinnern, umrankt. Oben in der Mitte befindet sich eine kleine Tabula ansata mit der Jahreszahl 1545.

Inschrift

1545

FRANS • VA(N) • LOE HER • TO • WISSE(N) • DROS(T) • TO GOCH / VN • HOLT • SOPHIA • VA(N) • NESSELRAT • SI(N) • HUISFROW[914]

Die Inschrift ist in erhaben gearbeiteter, frühhumanistischer Kapitalis gegeben, die Buchstaben sind durch den nur knappen Raum sehr eng angeordnet. Zahlreiche Worttrenner mit ausgebuchtetem Überstrich über dem letzten Buchstaben sind zu sehen.

Zuschreibung und Bewertung

Der Aufbau der Platte mit Rahmung und eingeschriebenem Bildfeld lässt sich gut mit der frühen Gruppe der Epitaphien in St. Viktor in Xanten, am besten mit dem Epitaph Hezeler vergleichen, das

[912] Das GENEALOGISCHE HANDBUCH Bd.28 1962 S.271 nennt silbernes Schild mit schwarzer, mit 6 Widerhaken versehener Krampe. Auf dem Helm mit schwarzem Wulst 3 Paar geschrägte Straußenfedern, je eine in Schwarz und eine in Silber; auf jedem Paar ein Fasseisen. Hier sind die Straußenfederpaare nicht gekreuzt, sondern stehen nebeneinander und nur jede zweite führt ein Fasseisen.

[913] Das GENEALOGISCHE HANDBUCH Bd.63 1976 S.281 nennt ein geteiltes und zweimal gespaltenes (6 Felder) Wappen belegt mit rotem Herzschild, mit einem oben 4-mal und unten 3-mal gezinnten, schwarzen Balken und als Helmzier eine rote Bracke mit schwarzem, gezinntem Balken am Hals.

[914] vgl. im Personenverzeichnis – die genannten Posten in der Literatur, bisher abweichend datiert.

ebenfalls in das Jahr 1545 datiert werden kann, Abb. 129. Es zeigt den gleichen Aufbau aus Halbsäulen vor Wandvorlagen, die auf Verkröpfungen eines Sockels über Konsolen zu stehen kommen und die einen bandartigen Bogen tragen. Einzig wirklich unterschieden ist, dass die Darstellung hier bei der Wappentafel in flachem Relief gearbeitet und nicht nischenartig eingetieft ist. Eine Zuschreibung an Van Tricht ist hier vorzuschlagen. Sie wird durch die übereinstimmende Gestaltung der Wappen auf den Sandsteinarbeiten im Innenraum des Schlosses unterstützt.
Das Schriftbild der Inschrift ist nicht mit dem der Epitaphien des Xantener Domkreuzgangs vereinbar. Während die Verwendung von punktförmigen erhabenen Worttrennern auch bei den Inschriften der Epitaphien Hezeler und Steenhoff, gest. 1546, zu finden sind und die Inschriften ebenfalls in erhaben geschnittener, frühhumanistischer Kapitalis gehauen sind, ist bei diesen eine breite, gleich hohe wie breite und gerundete Buchstabenform gezeigt, Abb. 132 und 138. Hier hingegen ist, vielleicht durch die Enge begründbar, beispielsweise der Buchstabe O nicht rund, sondern rautenförmig gegeben. Abweichend ist aber sicherlich die Verwendung von geknicktem Mittelbalken bei A und H, bei gleicher Verwendung eines Deckbalkens beim Buchstaben A. Die ausgebuchteten Kürzungszeichen finden sich bei den Epitaphien in Xanten erst bei dem wahrscheinlich später, zu Beginn der 50er Jahre, zu datierenden Epitaphien Wincken, gest. 1548, und Virsen, gest. 1552, doch ist auf Parallelen zu möglichen anderen Arbeiten in härteren Materialien als Sandstein hinzuweisen, Abb.139 und 282.[915]
Die Datierung des Mühlengebäudes kann, aber muss nicht durch den Wappenstein bestimmt sein. So kann er sich auch auf eine Renovierung des Gebäudes oder einfach die stolz mitgeteilte Belehnung beziehen. Die starke Veränderung an der Fassade macht zudem ein späteres Einbringen eines funktionslos gewordenen Steins möglich. So muss der Wappenstein nicht zwingend am Mühlengebäude angebracht gewesen sein. Er könnte bei den umfassenden Umbauten im Barock vom abgerissenen Torgebäude der Vorburg oder dem abgebrochenen Zugang der Hauptburg bei einem der vielen Umbauten der Mühle an den heutigen Platz gelangt sein.
Die ursprüngliche Bestimmung für das Anbringen an der Mühle ist durch ihre repräsentative Lage am Weg zur Burg und als ausdrücklichem Bestandteil des Lehens zwar denkbar, doch ist das Mühlengebäude klein und vergleichbare Wappensteine finden sich nicht über den Eingängen von Nutzbauten, sondern sind über den Eingangsportalen der Torfahrten oder Haupthäuser zu finden[916]. Daher ist ein späteres Einbringen des Steines in die Fassade der Mühle in Betracht zu ziehen, denn es besteht die Möglichkeit, dass er von dem im 18. Jahrhundert ersetzten und für eine repräsentative Anbringung besser geeigneten Torhaus der Vorburg stammt, an dem sich heute das barocke Wappen der Van Loe / Van Wachtendonk befindet.[917]

[915] Vgl. hierzu unter Kap. V.4.5, Unterpunkt Inschrift.
[916] Zu verweisen ist nicht zuletzt auf das Allianzwappen des gleichen Ehepaares, Franz von Loe und Sophia von Nesselrode, über dem Renaissanceportal der Torfahrt von Haus Geist, das aus dem Erbe Nesselrode stammt und welches das Paar durch Laurenz von Brachum in den 1560er Jahren umbauen ließ. WASEL-NIELEN, Adelshäuser 1987 S.812.
[917] Auch ein Verbringen vom Eingangserker des Schlosses oder dem Turm im Innenhof wäre denkbar.

Fries mit Apostelgeschichte

Eines der gefundenen Reliefs zeigt auf zwei Platten eine Abfolge von Szenen aus der Apostelgeschichte, die auf zwei Platten verteilt, im unteren Teil der Darstellung durch die Zweitverwendung abgearbeitet wurden. Sie sind bisher einzig durch De Werd bearbeitet und Arnt van Tricht zugeschrieben, Abb. 210ff.[918]

Maße

Bei einer maximalen Höhe des Bruchstücks von 22,5 cm entfallen bei einer Gesamtbreite von 196,5 cm auf die linke Platte 107 cm und auf die rechte 89,5 cm. Jede der vollständigen Szenen ist ab der Mitte der Baluster gemessen 30 cm breit. Die Breite der Aussparung für die Applikation beträgt 8,5 cm, die Bohrung ist 5 cm unterhalb des oberen Randes und 10,5 cm vom unteren Rand zentriert eingebracht. Die Zone über dem Architrav ist 8 cm hoch.

Zustand

Während die Oberkante durch das sie begleitende, waagerechte, erhabene Band bestätigt als original angesehen werden kann, ist die Unterkante für die Zweitverwendung waagerecht abgearbeitet worden. Durch die Wegnahme sind die auf der Fläche angeordneten sechs Bildfelder nur noch zu dreiviertel[919] erhalten. Die vom Betrachter linke Kante ist als original anzusehen. Die rechte Außenkante ist hingegen beschädigt und damit zwei Drittel des äußeren Bildfeldes.

Am linken Rand und in der Mitte der Platte sind zwei Flächen erkennbar, die ehemals eine Applikation aufnahmen. Eine solche ist auf der rechten Außenkante ebenso wahrscheinlich, da wohl eine Rhythmisierung der Darstellung in zweimal drei Bildfelder vorliegt. Die Applikationsflächen sind in der oberen Hälfte nur notdürftig geglättet und ca. 8,5 cm breit. Sie weisen ca. 5 cm vom oberen Rand mittig eine von oben diagonal eingebrachte Bohröffnung auf, die es ermöglicht hat, ein separat gearbeitetes Werkstück mit Hilfe eines Stiftes zu fixieren. Diese, die Relieftiefe erheblich steigernden Aufbringungen, werden durch, leider in der Oberfläche stark beschädigte, Profile vorbereitet.

Eine Fassung ist nicht nachweisbar.

Beschreibung

Die in der Breite und Höhe beschädigte, längsrechteckige Sandsteinplatte ist in zwei Abschnitte gegliedert. Die Rhythmisierung erfolgte durch die Applikationen, die heute als tieferliegende, rauere Fläche mit Bohrloch zu sehen sind. Die Applikationen wurden unten durch zwei noch erhaltene, eine Kehle zwischen sich nehmende, schmale Bänder vorbereitet. Sie nehmen nach oben an Tiefe zu.

Die beiden Platten werden mithilfe von eingestellten Architekturrahmen in drei zweizonige Felder gegliedert, die im unteren Abschnitt szenische Darstellungen aufnehmen. Die vier Säulenschäfte, die äußeren beiden nur als Halbsäulen gezeigt, verfügen über eckige Kanneluren und einen Schaftring in Dreiviertel der Höhe. Sie tragen einen Architrav, auf dem jeweils knapp halbrunde Bögen aufgesetzt sind, die eine Muschelfüllung aufnehmen. Im Scheitelpunkt derselben sind Löwenköpfchen angebracht, in den Zwickel der Bögen Frauenköpfe mit Hauben in Frontalansicht. Die beiden äußeren sind

[918] DE WERD, Steinreliefs 1987 S.188, Abb.13-17.
[919] bei DE WERD, Steinreliefs 1987 S.188 als obere Hälfte bezeichnet.

nur zur Hälfte gezeigt. Von den Hauben der Damen sind Bänder bogig über die Muschelnische hinweg zu den Löwenköpfchen gespannt, die diese mit dem Mund aufnehmen. Der erhabene Rahmen der Platte wird hierdurch partiell überschnitten.

Die szenischen Darstellungen haben ihren eigenen Umraum und sind von der beschriebenen Rahmung unabhängig. Vielmehr wird durch den in Unteransicht gezeigten Architrav ein Kastenraum für die Darstellung ausgebildet. Leider ist die Lesbarkeit der Darstellungen durch den Substanzverlust eingeschränkt.

Im ersten Feld, Abb. 210, ist eine Taube, der Heilige Geist, mit ausgebreiteten Flügeln im Wolkenkranz zu sehen, die durch links fünf, rechts vier gestaffelt angeordnete, männliche Gestalten begleitet wird. Sie sind alle mit dem Flämmchen der Erleuchtung über dem Kopf ausgezeichnet. Die meisten blicken zur Taube, wenige sind aber auch von der Erscheinung abgewendet. Die Männer sind mit Mänteln bekleidet, teils barhäuptig, teils mit Kopfbedeckung gezeigt. Einzig der in der Mitte links Dargestellte ist als Jüngling unbärtig gezeigt. Leider ist die Oberfläche in der Mitte unten nicht erhalten, so dass die Anzahl selbst der stehend Dargestellten nicht genannt werden kann.

Die Lesbarkeit des folgenden Bildfeldes ist durch den Substanzverlust fast unmöglich, Abb. 211. Im Hintergrund der Szene ist eine leicht rhythmische Arkadenstellung gezeigt, deren mittleres von drei Jochen etwas schmaler als die rahmenden ist. Von den ehemals vorhandenen Figuren, die demnach niedrig im Bildfeld, vielleicht sitzend, gezeigt waren, sind in Abrieb wahrscheinlich zwei Köpfe zu sehen.

In der nächsten Darstellung, Abb. 212, sind vier Personen vor einer zinnenbekrönten Architektur mit großem Durchgang links und Bäumen rechts im Hintergrund gezeigt. Die nur noch in den Köpfen erhaltenen Figuren sind unterschiedlich ausgerichtet, alle bartlos mit strähnigem, mittellangem Haar. Während die Person links durch den Durchgang schreitend im Profil von hinten zu sehen ist, wendet sich die nächste etwas ehemals niedrig Gelegenem im linken Vorderfeld zu. Die zentral angeordnete Gestalt ist nur noch als ‚Abdruck' zu erkennen. Sie war dem Schwung der Haarkontur nach rechts zum Bogen gewandt. Einzig aussagekräftig ist die rechte, vor den Bäumen stehende Figur, da sie zwei Stangen in Schulterhöhe vor dem Körper hält.

Nach dieser Szene ist die beschriebene Applikation angebracht gewesen, Abb. 212. Es folgt die Szene einer Steinigung vor einer zinnenbekrönten Stadtmauer mit Durchgang links im Bildfeld, Abb. 213. Erhalten sind die Köpfe und Oberkörper von drei Männern, von denen die beiden linken auf ein heute verlorenes Opfer mit erhobenen Steinen einhauen. Der modisch gekleidete dritte steht abseits und ist etwas kleiner dargestellt. Er steht hinter einer nur noch als Umriss zu erkennenden Person, die ehemals den Halbkreis um das Opfer schloss. Auch sie hielt mit beiden Händen einen Stein über den Kopf.

In der folgenden Darstellung ist die Lesbarkeit der Szene wiederum sehr erschwert, Abb. 214. Vor einer reichen Stadtmauer mit Zinnen, Türmen und dahinter angedeuteten Häusern im Hintergrund links ist eine tonnenförmige Dachkonstruktion mit Streben sichtbar, die Raum für eine Person gibt, von der einzig die Kalotte mit Barett erhalten ist. Sie wendete sich wohl einer links von ihr sitzenden

weiteren Person zu. Im Mittelgrund rechts ist ein bärtiger Mann in Tunika zu sehen, der einem vor ihm hockenden Mann die Hand auflegt. Dieser ist unbekleidet und hält die Hände gefaltet vor der Brust. Die letzte der Darstellung ist nicht nur durch den unteren Wegbruch, sondern auch durch den Verlust des rechten Randes stark beschädigt, Abb. 215. Sie zeigt in der linken, oberen Ecke einen Wolkenkranz wie wir ihn schon in der ersten Szene gesehen haben. Hier brechen jedoch Strahlen und Tropfen aus dem Wolkenband hervor, indem diesmal ein nacktes Kind, Christus, gezeigt ist. Ein Mann in Rüstung links im Bild hat die Hand geblendet vor die Augen genommen.

Zuschreibung

Eine Zuschreibung ist aufgrund vielfältiger Vergleiche möglich. So sei beispielsweise auf das Epitaph Hezeler, gest. 1545, im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten hinzuweisen, das die vielfältigsten Parallelen aufweist, Abb. 129. Hier finden sich nicht nur zahlreiche übereingehende Motive, auch ihre Ausarbeitung ist gut vereinbar. Hinzuweisen ist auf die Bildung der Rahmen mit Säulen verbunden durch einen ‚Architrav', der Formulierung der Rippen und des Nodus der Muschelfüllung, die Darstellung der Taube oder die Verwendung von mehrbogigen Frontons, aber es lassen sich auch die Figuren beispielsweise in der Bildung der Haare, aber auch der Kopfhaltung, herausgegriffen sei die Szene der Heilung des Lahmen mit dem Epitaph vergleichen.

Die Angabe der Bäume und der Architektur finden sich beispielsweise in der Heimsuchungsgruppe des Marienretabels in Xanten, Abb. 156, Applikationen mittels Stiften beim Epitaph Ros, heute im Rijksmuseum, Amsterdam, und im Gewölbe des Erkers am Teufelshaus in Arnheim, Abb. 263.

Zur Deutung

Dass der Fries ehemals in zweimal drei Bildfelder gegliedert war, ist durch die Applikationsflächen intendiert, ist aber auch aus statischen Gründen, handelt es sich um ein sehr langes dünnes Steinformat, anzunehmen. Falls es eine Weiterführung der Bildfolge[920] gab, müsste diese auf einem bzw. weiteren Steinplatten erfolgt sein.

Bei den Darstellungen handelt es sich um Szenen aus der Apostelgeschichte. Dies wird durch die eindeutige Identifizierung der ersten Szene mit dem Pfingstwunder, was sich aus der Taube im Wolkenkranz und den Flämmchen über den Köpfen der Anwesenden ergibt, in Kombination mit der ebenfalls als sicher zu deutenden Steinigung, die als die des Stephanus anzusehen ist, nahegelegt.

Die Benennung der anderen Szenen ergibt sich demgemäß aus dem Zusammenhang und der Abfolge der Geschehnisse. Benannt werden können die Heilung des Gelähmten, bei der der Lahme seine Trage aufnimmt[921], einem Geschehen, das vor dem Tempel stattfindet. Nach der folgenden Szene der Steinigung des Stephanus[922] folgt in logisch richtiger Reihenfolge die Taufe des Kämmerers der Königin Kandake von Äthiopien durch Philippus Diakon[923]. Die Darstellung mit dem Wagen im

[920] die sich aus dem Inhalt der Bilder ergibt, s.u.
[921] Apostelgeschichte Kap.3,1-12.
[922] Ebd. Kap.7,54-60. Eventuell ist die modische Figur links im Bild mit Saulus zu identifizieren, doch ist dies nicht zwingend. Vgl. ebd. Kap.7,58 und DE WERD, Steinreliefs 1987 S.188.
[923] Apostelgeschichte Kap.8,26-39 ‚Der Kämmerer aus Äthiopien und Philippus'. Davon Kap.8,26-35: Im Wagen Erklärung des Wortes des Propheten Jesaja und Kap.8,36-39: Taufe des Kämmerers. Vgl. auch LCI Bd.8 Sp.205f. zu Philippus Diakon und LCI Bd.1 Sp.171 Darstellung der Geschichte im Rahmen der Apostelgeschichte in zwei getrennten Szenen.

Vordergrund und der Taufe des Kämmerers seitlich im Hintergrund folgt hierbei der literarischen Vorlage. Zuletzt ist deutlich erkennbar die Bekehrung des Saulus dargestellt[924]. Folgt man dem Bibeltext dürfte der aufrecht Stehende nicht Saulus, sondern einer seiner Gefährten sein, da dieser geblendet auf die Erde niederfällt. Christus wird hier als Knabe gezeigt.[925]

So bleibt einzig die Benennung der der Pfingstdarstellung nachgeordneten, zweiten Darstellung problematisch. Gezeigt waren wohl Sitzende, da fast alle Personen durch den Substanzverlust betroffen sind. Folgt man der Chronologie des Textes kommen zwischen dem Pfingstwunder und der Heilung des Lahmen nur zwei Szenen in Frage: die Pfingstpredigt des Petrus und die erste Gemeinde mit Tempelgang und Kommunion[926]. Die Innenraumdarstellung, vielleicht die des Tempels, würde beide Szenen zulassen.

Eine Fortsetzung des Frieses in weiteren sechs Szenen ist nicht zwingend. Es existieren zudem bis zur ersten Missionsreise des Paulus nur noch wenige gebräuchliche Darstellungen.[927]

Hochzeitsfries - Franz van Loe und Sophia van Nesselrode

Der Fries mit den Figuren, den Wappen und dem Monogramm des Ehepaares Van Loe und Van Nesselrode, aufgrund der Darstellung der Dextrarum iunctio benannt, wurde bisher einzig von De Werd aufgenommen[928] und bildet in der feinteiligen Bearbeitung das Herzstück der Werkstücke auf Schloss Wissen. Er ist heute über einer Kaminöffnung präsentiert, Abb. 206ff.

Maße

Der Fries ist 178 cm breit und 43,5 cm hoch. Der Figurenfries hat eine Höhe von ca. 40 cm. Der untere, diagonal verkippte Rand ist in der Aufsicht ca. 2,5 cm hoch, in der realen nach hinten verkippten Fläche jedoch fast 6 cm tief. Die restlichen, umlaufenden, erhaben gearbeiteten Ränder sind 1 cm breit. Die einsehbare Plattentiefe beträgt 3,5 cm und dürfte nicht erheblich tiefer sein.[929] Die Relieftiefe hat eine Höhe von bis zu 1,5 cm.

Zustand

Die Platte ist etwa mittig der Länge nach gespalten worden und ist heute mit einem Spalt montiert. Auf beiden Oberkanten, der originalen oberen, wie der durch die Zweitverwendung entstandenen unteren, sind von vorn nach hinten verlaufende Riefen zu finden, die durch das Vorkommen auf der Bruchkante nicht zur originalen Bearbeitung gezählt werden können.

Der vom Betrachter linke und obere linke Rand sind beschädigt. Weiterhin finden sich Ausbrüche ausgehend von der Spaltung, besonders auf der unteren Plattenhälfte und speziell den Figuren. Von links: Das Stück mit dem Wappenhelm wurde, wie auch der Rock des Mannes und seine linke Hand,

[924] Apostelgeschichte 9,1-9.
[925] abweichend hierzu vgl. LCI Bd.8 Sp.140 Christus erscheint in den Wolken „als Auferstandener mit dem Kreuz,…". Laut LCI Bd.1 Sp.172 ist aber auch der junge, bartlose Christus Emmanuel möglich.
[926] ‚Die Pfingstpredigt des Petrus' Apostelgeschichte Kap.2,14-35 und ‚die erste Gemeinde' mit Tempelgang und Kommunion ebd. Kap.2,37-45.
[927] „Es ist denkbar, daß sich der Fries in sechs weiteren Szenen mit den Episoden der Apostelgeschichte fortsetzte." DE WERD, Steinreliefs 1987 S.188. Es folgen noch die Kapitel ‚Die Auferweckung der Tabita', ‚Der Hauptmann Kornelius', ‚Petrus in Jerusalem', ‚Erste Christen in Antiochia', ‚Der Tod des Jakobus und die Befreiung des Petrus', sowie ‚Das Ende des Herodes Agrippa'.
[928] DE WERD, Steinreliefs 1987 S.186f., Abb.6-8.
[929] vgl. hierzu auch die anderen Stücke, die eine Plattendicke von ca. 3-4 cm aufweisen

nach einem Bruch in der oberen Plattenschicht wieder befestigt. Der untere Abschluss des Wappenhelms, der Arm des Mannes nebst Schwertgriff etc. sind in der Reliefschicht beschädigt. Die Blattranken sind im oberen Teil ausgebrochen und der Unterleib des Mannes ist weitgehend verloren.
Die Oberfläche ist ansonsten nur an wenigen Stellen bestoßen, so an den Blättern der Birnenfrucht links des Monogramms und an dem rechten Wappenhelm. Der Engelskopf und das Monogramm in der Mitte unten sind in der Reliefläche angegriffen, ebenso sind der Saum des Frauenrockes und ihr Wappen an den Außenkanten bestoßen.
Auf beiden Seiten ist der diagonale Rand nicht ganz rechtwinklig, willkürlich ausgebrochen worden.
Beschreibung
Seitlich des zentral gegebenen Monogramms werden jeweils spiegelbildlich zunächst die beiden Eheleute als Figuren und nach außen folgend ihre Wappen mit Helmzier, gerahmt durch reiches Rankenwerk, gegeben. Dem Mann kommt dabei die vom Betrachter linke, ihr die rechte Seite des Frieses zu, Abb. 206.
Der Fries wird an allen Seiten durch einen erhabenen circa einen Zentimeter dicken Rand gefasst, der außen rechtwinklig umbricht, zum Relief nach innen jedoch zur Ausbildung einer Raumtiefe schräg angelegt ist und als Standfläche und Begrenzung der Darstellung fungiert.
Die Mitte des Frieses wird durch das Monogramm aus den Buchstaben F und S gebildet, wobei das S durch den Schaft des F durchgesteckt ist. Es wird am unteren Schaft gehalten bzw. überschnitten durch die sinnbildliche Darstellung der Dextrarum iunctio, die im oberen Teil durch den Bruch beschädigt ist. Es wird in der Wahl des Armkleides deutlich zwischen dem Arm des Mannes links und dem der Frau unterschieden. Direkt unter dem Schaftende des Monogramms ist durch dessen Wegbruch ein ebenfalls beschädigter, geflügelter Engelskopf angeordnet. Er fasst in seinem Mund das eingerollte, gespaltene Ende der, das bisher beschriebene Ganze, umfangenden Kartusche. Bei dieser handelt es sich um einen modellierten, zu seiner Mitte leicht konkaven Raumkörper, dessen Rand an allen Seiten aufgebogen ist und einen in der Aufsicht glatten Rand ausbildet. Die äußere Form der Kartusche ist vielfältig und nur in der vertikalen Achse spiegelsymmetrisch aufgebaut. In den beschlagwerkartigen Aufrollungen an allen Seiten sind Bänder und / oder Ranken eingesteckt, die auch sonst vielfältig über den Rand der Kartusche gelegt sind und sie umspielen. Oberhalb der Dextrarum iunctio sind zwei Ösen in der Fläche leicht aufgebogen angegeben, durch die eine gedrehte Kordel gezogen ist. An ihr sind seitlich nach unten fallende Fruchtsträuße befestigt, die außerhalb der Kartusche auf dem unteren Rand zu liegen kommen. Die beiden Figuren, das Ehepaar darstellend, fassen, die Kartusche präsentierend, an den seitlichen Voluten. Sie sind in Frontalansicht gezeigt, aber in Kopf und Armbewegung zur Mitte hin ausgerichtet. Die Figuren sind modisch gekleidet mit federgeschmücktem Barett. Er mit taillliertem Mantel mit Stehkragen und geschlitzten Ärmeln und breit gefälteltem Rock, der wie auch ein Großteil der bestrumpften Beinkleider durch die Beschädigung der Oberfläche nicht in Gänze erhalten ist. Als wichtiges Accessoire seines Standes trägt er ein um den Bauch gegürtetes Schwert. Sie trägt einen ebenfalls mit geschlitzten Ärmeln versehenen Rock mit

hohem Stehkragen und gefälteltem Schoß. Der Stoff liegt hierbei in großzügigen, sehr engen, ‚nass' wirkenden Faltenbögen an den Beinen an und der unbeschädigte Befund an den Unterschenkeln zeigt das hierzu in Kontrast stehende Aufspringen des Faltenstaus um die Fesseln. Die Schuhe sind für den Körper der Frau zu klein gebildet. Beide Figuren tragen eine doppelreihige Kette aus eckigen Gliedern, die der Frau mit zusätzlichem Medaillon.

Den Abschluss bildet auf beiden Seiten das jeweilige Wappen mit Helmzier und zugeordnetem Blattwerk. Es nimmt jeweils etwa ein Viertel der Fläche des Frieses ein. Die auf der unteren Hälfte angeordneten Wappenschilde sind an den Seiten eingezogen, unten dreizipflig, in der Fläche bewegt und an den Kanten aufgebogen. Das Wappen Van Loë zeigt hierbei den bereits beschriebenen Krampen[930], das Von Nesselrode den beidseitig gezinnten Balken. Der Helm und die Zier sind besonders reich und mit in feinsten Reliefunterschieden angelegtem floralem und stilisiertem Ornament belegt. Dass das Wappen umrahmende, akanthusartige Blattwerk mit Blattnerven ist hauptsächlich aus zwei großen s-förmigen Schwüngen gebildet, von dem Verzweigungen ausgehen. Die Blattfläche ist sehr plastisch, räumlich angegeben. Teilweise wird fast eine rundplastische Bearbeitung erreicht. Zahlreiche Reliefgründe werden genutzt. Im Hintergrund sind an langen Stielen herzförmige, dreigeteilte Blätter gezeigt. Auch die Ranken um die Kartusche nehmen in der oberen Hälfte diese Blätter, hier zusätzlich gefiedert, auf. Sie werden straußartig zusammengebunden mit aufrecht stehenden, an Gurken erinnernden Früchten präsentiert. Seitlich und an den anderen Voluten der Kartusche finden sich birnenartige Früchte, dickbackig und an langen Stielen. Die oben bereits genannten Sträuße an den Kordeln nehmen neben diesen Früchten lanzettförmige Blätter und Erbsenschoten auf. Die große Plastizität wird durch die sehr feine Abstufung der Relieftiefen erreicht.

Bemerkungen

Die heutige Montage mit einem breiten Spalt zwischen den Fragmenten entspricht nicht dem durch den Bruch anzunehmenden Substanzverlust. Würde man den Spalt als ehemals vorhandene Substanz deuten, wäre die Proportion der Figuren stark verzerrt und der Unterkörper übermäßig verlängert. Vielmehr sind die Streifen direkt aneinander anzusetzen.[931]

Ob die nicht rechtwinkligen Ausbrüche am Leistenrand zur ursprünglichen Konzeption gehören oder erst für die Zweitverwendung eingebracht wurden, ist nicht mit Sicherheit zu klären, doch wäre ein Umlaufen des rahmenden Profils auch hier anzunehmen.

Zuschreibung

Auch hier kann einer Zuschreibung uneingeschränkt zugestimmt werden, finden sich doch zahlreiche motivische wie stilistische Vergleichsbeispiele. Besonders eng verwandt und mit der größten Vergleichsdichte erscheint das Epitaph Steenhoff, gest. 1546, das sich im Xantener Domkreuzgang befindet, Abb. 135. Es zeigt bei Maria einen für Sophia vergleichbaren Rock, dessen Faltengebung in der stehenden hl. Helena seine Entsprechung findet. Dort findet sich auch sowohl motivisch wie

[930] Anders als bei dem Wappen am Mühlengebäude sind hier die drei Krampen der Helmzier jeweils über einem Federpaar angeordnet, die jedoch weiterhin nicht gekreuzt erscheinen.

[931] Dieser Befund wird zusätzlich unterstrichen durch ein Foto, das den Zustand des Frieses vor der Montage zeigt, vgl. DE WERD, Steinreliefs 1987 Abb.6 S.178 gesamt, Abb.8 S.180 Ausschnitt Sophia van Nesselrode.

stilistisch Vergleichbares z.B. bei der Formulierung des sehr weit herausgezogenen, ballonförmigen Stoffes am Ärmel oder die sich überkreuzenden Halsketten mit eckigen Gliedern und Medaillon. Die Figur des hl. Viktor geht in Haltung wie Proportionierung mit dem der männlichen Figur des Hochzeitsfrieses überein.

Die Fruchtgebinde und die Form der Kartusche mit eingerollten Enden findet sich, jedoch in den Gebinden stilisierter und nicht mehr kombiniert mit Früchten an langen, dünnen Stielen, beim Epitaph Blankenbiel, gest. 1556, das damit später anzusetzen sein dürfte, Abb. 293. Einzelne, an Früchte erinnernde Ornamente fanden sich bereits in den Kandelabern der Epitaphien der zweiten Gruppe, einsetzend mit dem des Theodor Ludger, Abb. 258. Die starke Unterscheidung von Reliefhöhen und dem Auftreten von im Hintergrund in schwächerem Relief Gezeigtem, findet sich bei den Epitaphien nur stark ausgeprägt in der bildlichen Darstellung des Epitaphs Virsen und späterhin am Kamin in Haus Ter Horst, Abb. 278 und 302.

Wappenfries

Der Fries mit von Putten an Schnüren gehaltenen Wappen ist in der Bearbeitung deutlich einfacher gehalten. Auch er wird einzig von De Werd genannt und Van Tricht zugeschrieben, Abb. 216ff.[932]

Maße

Der Fries hat eine Breite von 165 cm und eine Höhe von 26 cm. Die Bildfläche ist mit oberem Rand 23,5 cm hoch. Die unten angebrachte, schräge Leiste hat eine Breite von 3 cm, in der Diagonalen von ca. 4 cm. Der sonst umlaufende, erhabene Rand ist 1 cm breit. Die Plattendicke beträgt 3 cm. Die seitlichen Aussparungen auf der Unterseite des Frieses, die bereits beim Hochzeitsfries zu sehen waren, sind 9,5 cm breit und mit den gleichen Argumenten zu bedenken. Sie zeigen die gleichen Bearbeitungsspuren wie an den Seiten.

Die Wappen haben eine Höhe von ca. 15,5 cm und eine Breite von ca. 14 cm, die Putten eine Höhe von 21,5 cm und eine Breite von ca. 12 cm.

Zustand

Der obere, originale Rand ist an den Kanten zum Teil ausgebrochen. Es gibt einen diagonal verlaufenden glatten Bruch auf beiden Seiten des Frieses. Durch Absanden ist einzig der Löwenkopf in der Mitte der Darstellung in der Oberfläche beschädigt.

Die Relieftiefe bleibt mit maximal 1 cm gegenüber den zuvor gesehen Beispielen recht flach, trotzdem wird durch zahlreiche Reliefebenen eine große tiefenräumliche Gestaltung erreicht.

Es sind keine Farbspuren vorhanden.

Beschreibung

Die Bildfläche wird durch einen umlaufenden erhabenen Randstreifen umfasst, der durch eine schräge, leicht konkave Führung innen zur Grundfläche des Reliefs abgesenkt wird. Dieser Rand wird durch Putten überschnitten, die die drei Kartuschen des Frieses seitlich begleiten. Der Fries ist weitgehend symmetrisch aufgebaut. Die beiden äußeren beschlagwerkartigen Kartuschen nehmen hierbei die

[932] DE WERD, Steinreliefs 1987 S.187, Abb.9f.

Wappen des Ehepaares Van Loe und Van Nesselrode auf. Sie sind an ihrer Ober- und Unterkante zweifach eingezogen und die so entstandenen Laschen sind nach vorn bzw. nach hinten aufgerollt und nochmals gespalten. Die Seitenflächen sind bei den äußeren beiden zur Mitte hin eingezogen und bilden dort eine lange, sich nach außen verbreiternde, gespaltene und nach hinten aufgerollte Lasche aus. Die mittlere der Kartuschen verfügt über einen zusätzlichen Versprung auf der Seitenfläche und die Lasche ist sehr tief gespalten und bildet zueinander gewandte, sich verjüngende Voluten aus. Wie bereits beim Hochzeitsfries gesehen, ist durch die Angabe der Voluten und das Aufbiegen der Außenkante der Kartuschen eine Tiefenräumlichkeit geschaffen, die auch durch die in ihrer Fläche eingebrachten Ösen betont wird. Durch diese sind, wie ebenfalls bereits gesehen, gedrehte Kordeln gezogen, die durch die seitlichen Putten gehalten werden und an deren Enden Fruchtsträuße hängen. Während die Sträuße der äußeren Kartuschen Gebinde aus Birne und Erbsenschote zeigen, sind bei den mittleren beiden nur Birnen zu sehen. Die Wappenschilde werden von Satyrköpfen oben am Rand der Kartusche an Kordeln gehalten. Sie sind symmetrisch und vielgestaltig aufgebaut und mit Einbuchtungen und Vorsprüngen belebt. Sie verfügen über einen erhabenen Rand. Rechts sieht man das Wappen der Sophia van Nesselrode, links das von Franz van Loe.
In der mittleren Kartusche nimmt ein heute beschädigter Frauenkopf, vergleichbar denen der Zwickel des Apostelfrieses, am oberen Rand einen Strauß mit Birne und Erbsenschoten an einer Kordel auf. Außerdem sind hier nach rechts und links, über die untere der beiden Laschenspalten der Kartusche Stoffbahnen geführt, die auf dem Grund zwischen den drei Kartuschen zum Liegen kommen. Die stehenden Putten sind leicht aus der Frontalansicht zur Mittelachse gedreht, greifen mit ihrer zur Mitte gewandten Hand an die Kartusche, mit der anderen halten sie die hinter dem Körper entlang geführte Kordel, an dem das Fruchtgebinde befestigt ist.

Zuschreibung

Für die Fruchtgehänge und die Kartusche an sich gilt der Vergleich mit dem, wohl aber später zu datierenden, Epitaph Blankenbiel, gest. 1556, im Domkreuzgang in Xanten, Abb. 293. Doch auch hier ermöglicht das Epitaph Steenhoff in den heute fast verlorenen Putten des Aufsatzes für die Bildung der Wappen und der plastisch formulierten Seile eine Vergleichsmöglichkeit, wie auch die Körperbildung des Christuskindes, mit dem der Knaben verglichen werden kann, Abb. 135.

Rechteckige Platten

Die beiden rechteckigen Reliefplatten mit männlichen Büsten in Medaillon, die ebenfalls dem Fundkomplex angehören, hat De Werd Arnt van Tricht zugeschrieben, Abb. 219f.[933]

Maße und Zustand

Es handelt sich um rechteckige Platten von ca. 31 cm x 35,5 cm, die ein quadratisches Bildfeld von ca. 31 cm x 31 cm aufnehmen. Der auf einer Seite befindliche ungeglättete Streifen ist ca. 4,5 cm breit. Die Plattendicke beträgt 1,5 cm. Das Relief ist sehr flach. Es existieren keine Farbspuren, der rötliche Einschuss ist durch eine Ader im Stein zu begründen.

[933] DE WERD, Steinreliefs 1987 S.187f., Abb.11f. S.182f.

Platte mit nach links gewandter Büste: Die Platte ist besonders auf ihrer rechten Seite stark abgewittert, ansonsten ist ein Teil des nur grob geglätteten Randes rechts unten weggebrochen.
Platte mit nach rechts gewandter Büste: Die Platte ist vielfältig gebrochen und wieder zusammengesetzt. An den Bruchkanten sind minimale Feinausbrüche vorhanden. Der Rand der Platte ist an einigen Stellen ausgebrochen und auf der rechten Seite abgeschlagen, wie der Vergleich mit der anderen Platte bestätigt.

Beschreibung

Beide Platten, als Pendants geschaffen, zeigen männliche Brustbilder in Lorbeerkränzen in einem durch einen erhabenen Rand umschlossenen Bildgrund. Sie sind einander zugewandt und von der nicht geglätteten Fläche der Platte abgewandt. Der nach links Gewandte trägt einen Vollbart, einen hohen zylindrischen Hut mit breiter umlaufender Krempe und Feder und einen hoch geschlossenen, eng anliegenden Rock mit hohem Stehkragen und Puffärmeln. Der nach rechts Blickende ist etwas mehr aus der Untersicht gezeigt. Er ist grundsätzlich ähnlich bekleidet, trägt den Hut jedoch so, dass man die Hutkrempe nur in Unteransicht sieht. Der Lorbeerkranz ist an allen vier Seiten gefasst und die Abschnitte mit den Van Trichtschen dreifingrigen Blättern gefasst. Aus ihm entspringen zur Füllung der entstandenen Zwickel Voluten. Sie werden räumlich gezeigt und sind mit einem erhabenen Rand versehen.

Zuschreibung

Die Medaillons sind ähnlich den Frontons des Epitaph Hezeler im Xantener Domkreuzgang gebildet, bei dem sich auch das mit erhabenen Kanten gerahmte Band findet. Das Epitaph Steenhoff kann in der Figur des hl. Viktor mit ähnlichem Barett und Schmuckfeder als Vergleich dienen, Abb. 135.

Sturz mit liegendem Putto

Der bisher unpublizierte Sturz mit liegendem Putto, Abb. 221ff., stammt aus demselben Fundkomplex und kann über stilistischen und motivischen Vergleich mit dem Œuvre Van Trichts auf Schloss Wissen übereingebracht werden.[934]

Maße

Das Stück hat eine fragmentierte Breite von ca. 1 m. Der Randstreifen oben und unten ist 2 cm, auf der rechten Seite 2,5 cm breit. Die Fläche mit dem ornamentalen Fries hat eine Höhe von 10 cm. Der Randstreifen ist hier auf der Frontseite ebenfalls 2 cm breit, hinten jedoch ca. 5 cm.

Zustand

Der Sturz weist auf der linken Seite eine Bruchkante auf, und es finden sich Ausbrüche an den Kanten und Ecken. Die gesamte Oberfläche der Vorderseite mit Putto wurde mit dem Scharriereisen beigearbeitet, so dass nur die tiefer liegenden Flächen des Reliefs erhalten sind und die erhabeneren, inklusive des Randes, abgearbeitet sind. Diese groben Bearbeitungsspuren finden sich auch auf dem Rand des ornamentalen Bandes auf der Unterseite, doch liegt das Relief hier so tief, dass es nicht beschädigt wurde.

[934] DE WERD, Steinreliefs 1987 S.186 führt es bei der Aufzählung der Fundstücke nicht auf. Ob der Sturz nachträglich gefunden wurde, ist nicht bekannt.

Beschreibung

Es handelt sich um einen auf zwei Seiten reliefgeschmückten Balken. Die Oberseite ist nur grob geglättet, die heute eingemauerte bzw. Wand zugewandte Seite ist nicht zu beurteilen. Sie wird aber wohl ebenfalls nicht geschmückt sein, wie auch die vom Betrachter gesehen rechte Schmalseite. Die linke gibt, wie der unvermittelte Abbruch der Reliefstreifen andeutet, nicht den ursprünglichen Abschluss wieder.

Die heutige und wohl auch ehemalige Ansichts- / Vorderseite nimmt einen Blattfries, bereichert mit liegendem Putto, Mondmaske und geflügeltem Engelskopf auf. Der letztere, links angeordnet, ist durch die sekundäre Überarbeitung bis auf die Federn der Flügel nur noch im Umriss zu erkennen. Sein vom Betrachter gesehen rechter Flügel wird durch die, die hier beginnende Volute umspielenden Blätter überschnitten. Heute noch schemenhaft zu erkennen, ist dies auch auf dem linken Flügel der Fall gewesen, eine spiegelsymmetrische Komposition aus Blattstiel und Blattform. An langen Stielen, die die Begrenzung der Reliefffläche berühren, entspringen büschelförmig angeordnete Blätter verschiedenster Ausbildung, die den Reliefgrund füllen. Es werden Blattvoluten, herzförmig, dreigeteilte Blätter, aber auch sternförmige große Blüten gezeigt. In einer der rechten Voluten findet sich eine nach rechts blickende Blattmaske. Der die Darstellung abschließende Putto wird von Blattranken berührt. Er liegt auf der Seite, frontal zum Betrachter, gestützt auf seinen linken, angewinkelten Arm und das nach vorn übergeschlagene, angewinkelte rechte Bein und blickt nach unten.

Auf der Unterseite des Sturzes beginnt der ornamentale Reliefstreifen erst in Höhe der Füße des Putto, die restliche Fläche ist ungeschmückt. Das ornamentale Band wird beidseitig von einem erhabenen Rand eingefasst, das zur Rückseite deutlich breiter ist als nach vorn. Spiegelgleiche Sicheln mit einseitiger kleiner Volute sind an ihren Rückseiten durch einen Steg miteinander verbunden und dem nächsten Sichelpaar, das die Volute auf der anderen Seite hat, gegenübergestellt. Die Sichelpaare sind untereinander mit einem dünnen Linienkreuz verbunden. Der Rapport bricht an der Bruchkante ab.

Zuschreibung

Die Blattranke findet sich bei den Epitaphien in Xanten erstmals, und auch dieser Ranke hier am nächsten verwandt, in den Friesen von Sockel und Gebälk des quellenkundlich für Van Tricht gesicherten Epitaph Ludger, gest. 1552, im Xantener Domkreuzgang, Abb. 258. Aus Blattmanschetten an dünnem, gebogenem Stiel entspringen zu Sträußen gefasst, c-förmige Volutenbänder mit erhabenen Rändern, sternförmige Blüten und herzförmige, dreigeteilte Blätter. Die Blattmaske findet sich hier im Zwickel der zentralen Reliefplatte, gefasst in einen Bogen der Ranke findet sie sich am Epitaph Virsen, Abb. 278, der 1554 starb. Der Putto ist beispielsweise in der Art der Hand und Fußgestaltung dem Christuskind des Epitaphs Steenhoff, Abb. 135, nahestehend, das auch das Motiv des geflügelten Engelskopfs zeigt.

Der ornamentale Rapport findet sich hingegen bisher im Werk Van Trichts nur an den seitlichen Unterkanten des Kamins auf Haus Ter Horst, Abb. 305, ist in der Anlage aber vergleichbar.

Pfosten mit zweierlei Reliefdarstellung

Für den Pfosten gilt das unter dem Sturz mit liegendem Putto geäußerte, er ist ebenfalls unpubliziert, Abb. 224.

Die Stele hat eine Höhe von 174 cm. Die Vorderseite hat eine Breite von ca. 16,5-17,5 cm, sie ist durch eine erhaben gearbeitete Leiste von ca. 2,5 cm Breite in zwei Streifen geteilt, von denen der linke vom Betrachter eine Breite von ca. 8 cm, der rechte eine Breite von ca. 6 cm hat. Die Seitenflächen haben eine Tiefe von ca. 13 cm. Auf ihrer wandzugewandten Seite ist ein Rand von ca. 2 cm Höhe, Tiefe und Breite vorhanden.

Zustand

Bei der heutigen Ober- und Unterseite handelt es sich um Bruchflächen. Während die vom Betrachter rechte Seitenfläche bis auf Ausbrüche und den Verlust einer nur noch am Boden vorhandenen Rahmenleiste original erscheint, ist die linke Seite, bestätigt durch den Verlust fast der Hälfte der Darstellung der Vorderseite, stark zurückgearbeitet.

Die Oberfläche ist an wenigen Stellen bestoßen, es finden sich das Relief verunklärende Mörtelrückstände der Zweitverwendung.

Beschreibung

Es handelt sich um ein einzig auf der Vorderseite mit Relief verziertes Werkstück. Die Stele ist, wie die Bruchflächen und das nicht vollständige Muster der Darstellung nahe legen, weder am oberen noch unteren Ende original und damit nicht in voller Höhe erhalten. Die Vorderseite wird durch zwei vertikal verlaufende Zierstreifen unterschiedlichen Charakters geschmückt, die durch ein erhabenes, glattes Band voneinander geschieden sind. Vom Betrachter gesehen links wird ein mit Grotesken bereicherter Stabkandelaber, rechts ein geometrisches Muster, ein Rapport aus gegeneinander gestellten Sicheln. Es folgt dem Beschriebenen des letzten Werkstücks ist aber um eine zusätzliche Verdickung an den Kreuzungspunkten zwischen den Sichelpaaren vermehrt.

Der Kandelaber ist um einen von unten nach oben durchlaufenden geraden Stab konzipiert, der gleich einem Stiel Ausgangspunkt und Stütze von allem ist. Am unteren Abschluss beginnend ist hier nunmehr nur noch der mit hoher Laubkrone geschmückte Kopf eines satyrartigen Wesens zu sehen. Er hält mit angewinkelten, erhobenen Armen zwei sich nach oben trompetenförmig erweiternde Blüten an langen Kelchen in die Höhe, die mit einem Schaftring am Stab befestigt sind und von diesem Punkt nach außen schwingen. Die diskusförmigen Schaftringe treten in unregelmäßigen Abständen auf und können Berührungspunkte mit den aufgereihten Elementen ausbilden. Am Stab weiter oben folgt ein tulpenförmiges Hüllblatt, aus dem zwei Blätter, nach rechts und links emporwachsend, angeordnet sind. Das Relief ist hier, wie auch im nächsten Abschnitt, durch nicht entfernten, aus der Zweitverwendung resultierenden Mörtel verunklärt. Das Motiv wird nach oben gefolgt von vom Stab ausgehenden, hohen, tulpenförmigen Blütenkelchen und darüber einer das Relief in der Breite füllenden Blattmaske mit frontal zum Betrachter ausgerichtetem Gesicht. Darüber bildet der Stab ein Hüllblatt aus, aus dem eine Herme, die in Schoß, Armstutzen und Kopfschmuck Pflanzenformen aufnimmt,

herauswächst. Eine leere Tabula ansata, an den Rändern eingezogen und mit einem erhabenen Rand versehen, folgt. Darüber sind wieder floralere Motive verwandt, Blätter entspringen aus einem den Stab umschließenden Kelch, das nach unten gebogene Blatt wird hierbei durch eine kugelige Frucht mit Hüllblättern bereichert. Sie kehrt an S-Schwüngen hängend wieder, die wiederum durch einen Schaftring am Stab befestigt sind. Sie sind räumlich dargestellt mit erhabenen, sich je nach Drehung perspektivisch verjüngendem oder verbreiterndem Randprofil. Die s-förmige Volute ist auf ihren oberen Enden mit nach innenblickenden Vogelkörpern besetzt, die an Papageien erinnern. Der Stab bildet darüber eine kugelförmigen Frucht mit Kranzblättern aus, auf der ein frontal zum Betrachter ausgerichteter, nackten Mann steht, der vielleicht als oberer Abschluss, als Bekrönung des Kandelabers gesehen werden kann. Er bedeckt mit seiner Linken sein Geschlecht. Neben einem Viertel seiner rechten Körperhälfte ist sein Kopf weitgehend weggebrochen. Man kann jedoch sehen, dass die Figur den Kopf zu ihrer rechten dreht und sie einen Kinnbart trägt.

Zuschreibung

Für den ornamentalen Rapport des Werkstücks bietet sich das vorhergehende Werkstück und der genannte Kamin auf Haus Ter Horst an, darüber hinaus ist für die tulpenartigen Blätter und die Befestigung der Segmente am mittleren Stab auf die Rückwände des Marienretabels in St. Viktor in Xanten zu verweisen, Abb. 156. Außerdem ist der Stabkandelaber in seiner Bildung und Motivwahl dem quellenkundlich für Van Tricht gesicherten Epitaph Ludger, Abb. 258, verwandt. Hier finden sich neben einer ähnlichen Stabformulierung die gleichen stehenden Volutenschwünge mit erhabenen Rändern und sich durch die Außenkante bildende Volutenschnecken, Blattmanschetten aus kleinen herzförmigen, geteilten Blättern, die Tabula ansata, Blattmasken, hängende und nussartige Früchte und eine Blattherme mit ähnlicher Körper- und Blattbildung, die jedoch ‚floraler' aus dem Stab hervor wächst, während sie beim Epitaph Ludger bereits auf einem spatelförmigen Gebilde, ähnlich einem konischen Pfeiler erwächst. Die Bildung des löffelförmigen Diadems findet sich bei den Masken in den Spiegeln der Verkröpfungen.

Rekonstruktion / Bewertung

Schon gleich nach der Auffindung der Stücke zu Beginn der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts wurde Arnt van Tricht als der Schöpfer der Arbeiten benannt[935], doch wurde erst 1987 ein Teil der Arbeiten durch De Werd publiziert.[936]

[935] HÖVELMANN, Wissen 1973 S.111.

[936] Wie oben bereits erwähnt sind zum einen der Wappenstein an der Mühle, sowie der Pfosten mit liegendem Putto und die Stele mit Stabkandelaber nicht berücksichtigt worden. DE WERD, Steinreliefs 1987 S.171-189, zu den Stücken S.184-189. Er urteilt: „Die Übereinstimmungen in Stil, Aufbau, Gliederung und Ornamentik bieten so viele Berührungspunkte mit den anderen, uns bekannten Werken des Kalkarer Bildhauers Arnt van Tricht, daß an dessen Autorschaft kaum Zweifel bestehen können. Wohl muß man einräumen, daß Arnt van Tricht in seiner Werkstatt von Steinmetzgesellen unterstützt worden ist, die ihm bei der Ausführung großer Aufträge behilflich waren. Bedenkt man ferner, daß die in Wissen gefundenen Fragmente offenbar nur Bruchstücke eines sehr umfangreichen Reliefprogramms waren, von dem der größte Teil bei den verschiedenen Umgestaltungen des Schlosses verlorenging, so wird spürbar, welche Geltung diese Werkstatt in einer Epoche besaß, als die Adligen ihre Landsitze, die Patrizier ihre Wohnhäuser, die Städte ihre Rathäuser aufgrund neuen Selbstbewußtseins im Stil einer neuen Zeit ausgestalten ließen." ebd. S.189.

Der mit dem Jahr 1545 bezeichnete, wahrscheinlich nicht in situ angebrachte Wappenstein über dem Portal des Mühlengebäudes, ist nach Ausweis der Wappen unter Franz von Loë und wahrscheinlich dem um dieses Jahr anzusetzenden, schlossartigen Ausbau von Burg Wissen gearbeitet worden.
Seine offenkundige Ähnlichkeit mit den anderen Werkstücken Van Trichts, besonders mit dem Hochzeitsfries, Abb. 205 und 207, legt auch für diese Arbeiten eine Datierung um 1545 nahe.
Eine solche zeitliche Einordnung kann durch die für die Zuschreibung erfolgte Wahl der Vergleichsbeispiele untermauert werden. Eine besondere Nähe ergab sich mit den um 1545 gearbeiteten Epitaphien Hezeler und Steenhoff, Abb. 129 und 135. Die Epitaphien in Xanten zeigen erst nach 1550 mit den Epitaphien Ludger und Virsen eine Abwendung von deren starker Plastizität, Abb. 259 und 278, und boten für die Stabkandelaber und Ranken zahlreiche Vergleichsbeispiele, dürften jedoch, wie bei der Zuschreibung angedeutet, erst nach den Arbeiten in Wissen entstanden sein.
Ein Vergleich der Fruchtgebinde und der Kartusche mit Ösen in Beschlagwerkmanier bot sich einzig in dem um 1556 anzusetzenden, aber auch in der Reihe der Epitaphien isoliert stehenden Epitaph Blankenbiel, Abb. 293. Fruchtgebinde sind in der Graphik allgemein schon zu Beginn des Jahrhunderts gebräuchlich, und es besteht die Möglichkeit, dass die Arbeit auf Schloss Wissen eine neue Ornamentform im Œuvre vor dem Epitaph zeigt. Eine zwingende spätere Datierung erwächst daraus nicht.
Schwieriger als die Zuschreibung und die Datierung gestaltet sich die Festlegung der Nutzung der einzelnen Werkstücke, die in ihrer Qualität und ihrer Dekoration sehr unterschiedlich sind.
So steht der Apostelfries durch seine enorme Breite und das Anstücken von plastischen Gliederungselementen, wie der Darstellung einer Reihe von Szenen, allein. Die von De Werd vorgeschlagene Nutzung des Frieses in der Schlosskapelle aufgrund seiner rein religiösen Thematik ist in der Begründung als nicht zwingend anzunehmen. So lassen sich etliche Beispiele, nicht zuletzt im Werk des Künstlers selbst, in denen biblische Themen in profanen Räumen als Schmuck gewählt wurden.[937]
Eine Altarweihe auf der Burg ist für 1401 belegt[938], doch lässt sich ein Kapellenraum vor dem heutigen neugotischen Bau[939] nicht bestimmen, Abb. 204, in dem sie hätten angebracht sein können.[940]
Eine Anbringung über einer wahrscheinlich hölzernen Wandverkleidung erscheint sinnvoll.
Die qualitativ hochwertigste und feingliedrigste Arbeit der Werkgruppe ist im, auf das Ehepaar Bezug nehmenden, Hochzeitsfries zu sehen. Die Platte ist durch die nach hinten springende, schräge Leiste an der Unterkante eindeutig über einer Öffnung angebracht gewesen. Als Vergleich, auch in Bezug auf die Besitzer des Hauses, bietet sich der Kamin in Haus Ter Horst an, Abb. 300, so dass man wie bei

[937] DE WERD, Steinreliefs 1987 S.188.
So z. B. der Kamin auf Haus Ter Horst mit der Darstellung von Christus und der Ehebrecherin.
[938] KISKY, Wissen 1955 S.7. - KAUL, Burgen 1976 S.137.
[939] BROEKMANN, Wissen 1928 nennt das Baudatum 1766 für die Sakristei, doch dies ist wohl unrichtig.
[940] Die Eheleute, wie auch seine Eltern haben sich für eine Grablege in der kath. St. Cyriakus - Kirche in Weeze entschieden, wie ihr noch erhaltener Grabstein belegt. KUNSTDENKMÄLER GELDERN 1891 S.98f. - DITTGEN, Kunst 1965, S.145. - HOHMANN, Weeze 1984 S.8. - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.184. - GONSKA, Hueß 1994 S.76. Sie besaßen wohl auch, wie der Großvater Wessel dort das Präsentationsrecht zweier Altäre. Für Wessel OEDINGER, Pfarrkirchen 1973, S.319/320.

der heutigen Nutzung angedeutet, von der Anbringung über einer, und wahrscheinlich der repräsentativen, Feuerstelle im Saal der Anlage ausgehen kann.
Dieser Argumentation ist wahrscheinlich auch der ebenso unten abgeschrägt gearbeitete Wappenfries anzuschließen, der in deutlich flacherem Relief gearbeitet ist.[941] Auch hier lässt sich auf die Arbeiten auf Haus Ter Horst verweisen, hat Van Tricht auch hier einen zweiten, weniger elaborierten und nur die Wappen zeigenden Kamin geschaffen, Abb. 308.[942] Eine Nutzung des Frieses als Wandschmuck[943] ist aufgrund der stark zentrierten Darstellung, besonders aber aufgrund der umlaufende Ränder mit dem Rücksprung unten, ausschließen.
Die beiden rechteckigen Platten mit Männerbüsten in Lorbeerkränzen sind, nicht zuletzt durch ihre Ausrichtung wie durch die nur grob bearbeiteten Plattenzungen, auf den ihrem Blick abgewandten Seiten als Wangen eines Vorsprungs, sehr wahrscheinlich eines Kamins, anzusprechen, zu dessen Front sie rechtwinklig zur Wand in dieselbe eingelassen waren.[944] Die Höhe von 31 cm stimmt nicht mit denen der bisher besprochenen Friese überein. Als Vergleichsbeispiele für eine mögliche Nutzung kann man die Platten in Gaesdonck und Pont, wie die kleine Platte auf Schloss Boetzelaer anführen, Abb. 289f. und 227.
Die größten Schwierigkeiten bergen jedoch die beiden verbliebenen Stücke, der Sturz mit liegendem Putto und der Pfosten mit zweierlei Reliefdarstellung. Beim Sturz kann man durch die Ausrichtung der die Blattranke bereichernden Motive mit Sicherheit von einer horizontalen Anbringung des Werkstücks ausgehen. Eine Nutzung als Auflager erscheint durch die nicht reliefierte Ober- und Rückseite sinnvoll. Hierfür spricht auch die ohne Ornament belassene Fläche auf der Unterseite des Sturzes außen, unter der man sich Stützen vorstellen könnte. Die Anbringung unter einer seitlichen Kaminwange ist durch die Breite von fast einem Meter ausgeschlossen. Sinnvoller erscheint es den Puttenkopf als zentrales Motiv des ehemaligen Sturzes anzusehen und unter Berücksichtigung der beschriebenen Blattranken auf dem linken Engelsflügel eine spiegelbildliche Ergänzung des Sturzes vorzunehmen. So kommt man zu einer Gesamtbreite von ca. 160 - 170 cm. Dies ist für einen Kaminmantel eine mögliche Breite, doch fehlt hier die Vergleichsmöglichkeit.
Im Zusammenhang mit dem anderen Werkstück, das durch die den linken Zierstreifen bekrönende Figur als ehemals senkrecht ausgerichtet anzunehmen ist, ist aber auch die Nutzung als umlaufende Rahmung beispielsweise eines Fensters denkbar. Der Verwendungszweck dieses Pfostens ist durch die zwei unterschiedlichen Füllmotive, die einen Bezug zu beiden Seiten bedingen, sehr eingeschränkt. Die erhabenen, höher als die Seitenflächen zu rekonstruierenden Randprofile geben Raum, etwas aufzunehmen. Vorzuschlagen wäre hier beispielsweise die Nutzung als Fensterrahmung am Erker

[941] Doch ist auf die wesentlich geringere Höhe bei fast gleicher Breite gegenüber den Maßen des Hochzeitsfrieses hinzuweisen.
[942] Die merkwürdigerweise an allen Stücken auf Ter Horst und auf Schloss Wissen vorhandenen Abarbeitungen an den unteren Außenkanten lassen sich nicht übereinbringen und zeigen auch nicht wirklich die gleiche Form. Wahrscheinlich handelt es sich, da jedes Mal auch die Darstellung gestört ist, um zufällig ähnliche Veränderungen für die Zweitverwendung.
[943] DE WERD, Steinreliefs 1987 S.187 könnte sich die Nutzung als Sturz über einer Tür vorstellen, doch fehlen für diese These jegliche Vergleichsbeispiele.
[944] so auch DE WERD, Steinreliefs 1987 S.187.

bzw. Risalit im Nordflügel, der in den Darstellungen späterer Jahrhunderte als äußerst reich dekoriert erschien und der zahlreiche Vergleichsbeispiele hat.[945] Er wurde wohl zeitgleich mit den Umbauarbeiten im späten 18. Jahrhundert abgebrochen. Auch im Werk Van Trichts finden sich mit den Arbeiten in Arnheim und den Häusern der Van Rossem Brüder in Zaltbommel Arbeiten an der Außenfassade. Am Haus Waterstraat, Spolien des Hauses Johann van Rossems, in Zaltbommel finden sich ähnlich dimensionierte Werkstücke, Abb. 198.

XII.34. Burg Boetzelaer, Kaminfries

Bei Restaurierungs- und Wiederaufbauarbeiten, die die Nutzbarmachung der zur Ruine verfallenen Burg Boetzelaer im Auge hatten, fanden sich 1994 mehrere, als Fußbodenbelag genutzte, skulptierte Reliefplatten mit Darstellungen von Tugenden und den Wappen Van den Boetzelaer und Von Wylich. Die Wappen sind als die des Ehepaares Dirk van den Boetzelaer und Ermgard von Wylich zu identifizieren, die das Anwesen um die Mitte des 16. Jahrhunderts bewohnten.
Das erste Mal wurden die Reliefplatten durch De Werd publiziert, der sie als Fragmente eines Kamins deutete, der Werkstatt Arnt van Trichts zuschrieb und um 1560 datierte.[946]

(Bau-)Geschichte

KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.11. - KLAPHECK, Baukunst 1915/16 Bd.I S.44, Bd.II S.223. - PETERS, Kriegsschäden 1951 S.227. - WILDEMAN, Wasserburgen 1955 S.14. - VERBEEK, Niederrheinansichten 1957 S.33f. - HILGER, Kleve 1, 1964 S.28f. - DES TOMBE/VAN BOETZELAER, Geslacht 1969, bes. S.14-17 und S.351ff. - DE WERD, Boetzelaer 1998 S.10-19. - WROBLEWSKI, in: BURGENFÜHRER 2001 S.32f. - WROBLEWSKI / ZEUNE, Boetzelaer 2002 S.153-155. - GÜLCHER/GÜLCHER, Chronik o.J. o.S.

Die nördlich des niederrheinischen Ortes Appeldorn gelegene Burg Boetzelaer ist 1265 erstmals bezeugt.[947] Die Herren van den Boetzelaer sind zu dieser Zeit sehr einflussreich und verfügen über die Burg als allodialen Besitz. Da dies den nach Macht strebenden Grafen von Kleve ein Dorn im Auge ist, überträgt Rutger III. van den Boetzelaer 1379 seinen Besitz als Schutz vor Vereinnahmung dem Kölner Erzbischof zu Lehen.[948] Die Burg wird 1396 durch den Klever Landdrost Adolf von Wylich belagert.[949] Der Sohn Rutgers III. Wessel wird 1398 mit dem Besitz nun als Klevischem Lehen

[945] Es ist hier beispielsweise auf die Arbeit am Erker von Burgsteinfurt durch Johann Brabender und Werkstatt, 1558, zu verweisen, vgl. Bildarchiv Foto Marburg, KBB 9.345f. oder fmd447366.
[946] DE WERD, Boetzelaer 1998 S.10-19. Die Zuschreibung und Datierung erfolgt ohne Angabe von Gründen.
[947] WROBLEWSKI, in: BURGENFÜHRER 2001 S.32. - WROBLEWSKI / ZEUNE, Boetzelaer 2002 S.153.
Nach DES TOMBE/BOETZELAER, Geslacht 1969 S.21 F.2 wird das Familienarchiv heute auf Haus Houdringe bewahrt, ist jedoch erst für die jüngere Geschichte von Interesse. Der auf Schloss Liedberg bewahrte Bestand ist mit diesem 1945 verbrannt.
[948] DES TOMBE/BOETZELAER, Geslacht 1969 S.16 nennt die Urkunde bei T.J. Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins. Bd. III, 1840-1950, Neudruck 1960 Nr.837. Rutger III. wird in Folge 1380 von den Klevern festgesetzt und 1381 vom Frieden zwischen Kleve und Köln 1381 ausgenommen.
[949] Rutger III. hatte sich auf der Burg verschanzt, nachdem er der Anstiftung zum Mord am klevischen Rentmeister Adolf von Suytkamen beschuldigt worden war. Er verlor in Folge alle seine Besitztümer und wurde verbannt. WROBLEWSKI, in: BURGENFÜHRER 2001 S.32. Verkürzt auch WROBLEWSKI / ZEUNE, Boetzelaer 2002 S.153.
Die von zahlreichen Autoren ohne Beleg und fälschlich genannte Zerstörung der Anlage 1351 - KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.11. - KLAPHECK, Baukunst 1915/16 Bd.I S.44. - VERBEEK, Niederrheinansichten 1957 S.33.- HILGER, Kleve 1, 1964 S.28. – ist nach DES TOMBE/BOETZELAER, Geslacht 1969 S.16 und F.28 S.22 wahrscheinlich auf Joh. Seiberts, Quellen der westfälischen Geschichte Bd.II Arnsberg 1860 S.245 zurückzuführen und auf Haus Boslar in Westfalen zu beziehen.

bedacht. 1417 erhält die Familie das Erbschenkamt des Herzogtums Kleve. 1439 ist eine zweite Vorburg[950] und für das Ende des 15. Jahrhunderts eine Kapelle belegt[951].

Der Fund der Reliefplatten und ein über einem Tor bezeugter Stein mit den Wappen der Eheleute Dirk van den Boetzelaer (1515-1573) und Ermgard von Wylich (gest. 1584) belegen eine Modernisierung der Anlage zu deren Lebenszeit. Die Eheleute heiraten wahrscheinlich vor dem 12. September 1539, erst danach empfängt Dirk Boetzelaer das Erbschenkamt zu Lehen und wird 1548 nach dem Tod seines Vaters, ebenfalls Dirk van den Boetzelaer, gest. 1546, durch den Herzog von Kleve mit dem Amt des Landdrost von Kleve betraut.[952]

Nach Veränderungen im 18. Jahrhundert[953] erfolgt ein eingreifender Umbau unter Johann Wilhelm von Gülcher, der die Burg im frühen 19. Jahrhundert erwirbt.[954]

Maximilian Freiherr von Wendt erwirbt die im Zweiten Weltkrieg teilzerstörte und zwischenzeitlich zur Ruine verfallene Burg 1978 und lässt zunächst die Gebäude der Vorburg und seit 1992 auch die Burg wiederaufbauen und wiederherstellen.[955]

Baubeschreibung

Die ehemals dreiflügelige Hauptburg mit Bergfried, Ringmauer mit Rundtürmen und im Winkel der NO-Ecke eingestelltem sechsseitigen Turm, lag auf heute weitgehend verlandeten Inseln eines Rheinarms und war mithilfe von Brücken mit den zwischenzeitlich zwei Vorburgen und dem Ufer verbunden. Heute ist von dieser großen Anlage nur noch ein Teil des Westflügels der Hauptburg mit nach Süden anschließenden Turm erhalten, sowie ein Teil des rechtwinklig anschließenden, die mittel-

[950] WROBLEWSKI, in: BURGENFÜHRER 2001 S.33.

[951] Der Papst gestand Sweder van den Boetzelaer (ca.1432 - nach 1505) 1489 einen Hauskaplan zu, der am Altar der wahrscheinlich auch zu diesem Zeitpunkt ausgebauten Kapelle an der NW-Seite zwischen den Türmen Messen lesen durfte. DES TOMBE/BOETZELAER, Geslacht 1969 S.351.

[952] DES TOMBE/BOETZELAER, Geslacht 1969 S.361-364. Vgl. weitere Angaben im Personenverzeichnis im Folgenden.

[953] Die Burg fällt zuvor in der 2. Hälfte des 17. Jahrhundert durch die Heirat der Anna Katharina von und zu Boetzelaer mit Johann Albert von Wylich an die Freiherren Von Wylich zu Kervendonk und durch Heirat derer Tochter Maria Anna Freyin von Wylich (1680-1740) mit Samuel Freiherr von Hertefeld (1664-1730) an dessen Geschlecht. GÜLCHER/GÜLCHER, Chronik o.J. o.S.
Die frühen Baumaßnahme sind durch WROBLEWSKI, in: BURGENFÜHRER 2001 S.33. - WROBLEWSKI / ZEUNE, Boetzelaer 2002 S.154 genannt und durch Stiche Van Lienders 1760 nach Zeichnungen De Beyers 1746 bestätigt. Sie zeigen bereits einen dezimierten Bestand. Die Ringmauer und das Tor sind wie Teile der Vorburg abgerissen und dem Westflügel der Hauptburg wurde im Innenhof eine Arkade mit Portikus vorgeschaltet. Vgl. beispielsweise bei VERBEEK, Niederrheinansichten 1957 Abb.15f. S.33f.

[954] KLAPHECK, Baukunst 1915/16 Bd.I S.44, Bd.II S.223 berichtet von einem eingreifenden Umbau um 1800. HILGER, Kleve 1, 1964 S.28. - DE WERD, Boetzelaer 1998 S.10f. - WROBLEWSKI, in: BURGENFÜHRER 2001 S.33 setzen den Umbau um 1830 an. Bei diesem Umbau wurde u.a. der am Westflügel angebaute Bergfried, der Ostflügel des Wohnhauses und die Ringmauer abgebrochen und es blieben nur der wasserwärts gelegene Hauptflügel und die diesen flankierenden Türme ohne Helm an der Westseite erhalten. Hieran wurde im rechten Winkel ein klassizistischer, lang gestreckter Flügel mit zur Vorburg ausgerichteter Fassade angebaut, der Teile des ehemaligen Innenhofs überdeckt und die Südwand des Vorgängerbaus integriert. Außerdem wurde die Vorburg abgebrochen.

[955] Im Zweiten Weltkrieg wurde nach PETERS, Kriegsschäden 1951 S.227 nur der Anbau des 19. Jahrhunderts schwer beschädigt. Ebenso HILGER, Kleve 1, 1964 S.28, der außerdem von einer Schließung der Südwand und einer Instandsetzung des Daches des mittelalterlichen Gebäudes 1950 berichtet. DE WERD, Boetzelaer 1998 S.10 berichtet vom Einsturz des nördlichen Rundturms in den 1980er Jahren und dass nur noch die Umfassungsmauern des nicht mehr begehbaren Gebäudes stehen.
Ein Gebäudeumriss auf einer Katasterkarte von 1735 im Stadtarchiv, Kalkar – Abb. bei DES TOMBE/VAN BOETZELAER, Geslacht 1969 S.485. – und ein Grundriss des Hauses und ein Foto der Fassade von SW vor bzw. kurz nach dem 2. Weltkrieg finden sich bei HILGER, Kleve 1, 1964 S.29 Fig.4 und Abb.27.
Zur Instandsetzung WROBLEWSKI, in: BURGENFÜHRER 2001 S.32f.

alterliche Südmauer integrierenden klassizistischen Baukörpers, der auf der ehemaligen Fassadenseite heute mit einer modernen Glasfassade geschlossen ist.

Der ehemalige Baubestand und die vorgenommenen Umbauten sind anhand von Darstellungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert dokumentiert. Als früheste ‚Dokumentation' sind die Zeichnungen von Herman Saftleven, entstanden um 1640/50, anzusehen, die eine Fülle verschachtelter und aufgrund der Dachlandschaft offensichtlich ungleichzeitiger Baukörper zeigen.[956]

Die mit Satteldächern gedeckte Hauptburg mit Treppenturm, Bergfried und Rundtürmen ist zur Vorburg noch durch die Ringmauer abgeschlossen, die ein prominentes Tor mit gefülltem Bogenfeld über umlaufendem Profilband und skulptierten Aufsätzen fasst.[957] Neben diesem ist auf ein Gebäude der Vorburg mit reicher Architekturgliederung hinzuweisen. Es ist durch Bänder horizontal gegliedert, mit einer Nische und mit Bögen überfangenen Fenstern geschmückt. Die Giebelstufen sind durch horizontale Bänder und mit Aufsätzen an den Kanten und auf der Spitze betont. Es dürfte in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datieren sein.[958]

Van Spaen dokumentiert um 1800 einen Wappenstein mit den Quartierwappen von Dirk van den Boetzelaer und seiner Frau Ermgard van Wylich, den Auftraggebern der Umbauten in dieser Zeit, an einem Tor.[959] Dieses dürfte mit dem Torhaus der Vorburg zu identifizieren sein, das auf einer Ansicht Saftlevens dokumentiert ist. Es wurde wohl zusammen mit der dieser, vielleicht zusammen mit dem hier platzierten Renaissancegebäude, unter Von Gülcher abgerissen.[960]

Reliefplatten

DE WERD, Boetzelaer 1998 S.10-19 m. zahlr. Abb. (Zuschr.). - WROBLEWSKI, in: BURGENFÜHRER 2001 S.33 (Erw., Zuschr.). - AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.56f. (Erw., Zuschr.). - PAULUS, Prachtkamine 2008 S.250f., S.253-260 m. Abb. (Zuschr.).

---

[956] Sie befinden sich heute im Atlas Bleau in der Wiener Nationalbibliothek, im Rijksprentenkabinet in Amsterdam und im Kupferstichkabinett in Brüssel. Vgl. u.a. DATTENBERG, Niederrheinansichten 1967 Nr.329-332a. Vgl. http://www.bildarchivaustria.at unter den Inventarnummern: +Z124015202 und +Z124015305.

[957] Dieses erweist sich durch die Zeichnungen Saftlevens in Amsterdam und Brüssel, vgl. DATTENBERG, Niederrheinansichten 1967 Nr.331 und 332 m. Abb., als zur mittelalterlichen Burganlage gehörende, doppelte Toranlage mit Innenhof, die an den Bergfried angebaut war.

[958] Wroblewski / Zeune nennen einen Umbau der Hauptburg und Vorburg um 1560, bei dem das Bodenniveau des Innenhofes aufgrund Hochwasserschäden derart erhöht wurde, dass das ehemalige Erdgeschoss des Wohnflügels zum Keller wurde. WROBLEWSKI, in: BURGENFÜHRER 2001 S.33 und WROBLEWSKI / ZEUNE, Boetzelaer 2002 S.154. Eine Begründung für die Datierung wird nicht genannt. Es bleibt unklar, ob sie sich vielleicht nur an die der Reliefplatten durch De Werd anschließt. Dieser nennt allgemein Umbauarbeiten für die Mitte des 16. Jahrhunderts. DE WERD, Boetzelaer 1998 S.17, 19.

[959] Dieses wird von DES TOMBE/VAN BOETZELAER, Geslacht 1969 S.363 als abgerissen genannt. Sie geben nach Van Spaen, fol.17 nr.75 (wahrscheinlich: W. A. van Spaen, Quartieren ende Wapenen gevonden in de kercken van het Hertogdom Cleve, van de Clevesche Rhyn syde. Manuskript im Archief van den Hoge Raad van Adel in Den Haag, um 1800) die Benennung der Wappen: Boetzelaer, Goor, Schulenborg, Oest, sowie Wylich, Gronstein, Schenk und Tengnagel.
De Werd identifiziert das Tor mit dem in der Ringmauer der Hauptburg. Dies geht aus dem Sachverhalt hervor, dass er neben dem Tor zusätzlich auf ein weiteres, größeres Gebäude mit Stilmerkmalen der Renaissance verweist. Er nennt für das Wappen die Jahreszahl 1570. DE WERD, Boetzelaer 1998 S.13f.
Dies ist jedoch unmöglich, da dieses auf der Zeichnung von Saftleven dokumentierte Tor bei De Beyer im 18. Jahrhundert nicht mehr gezeigt ist.
Die Stiche Van Lienders 1760 nach Zeichnungen De Beyers 1746 zeigen bereits einen dezimierten Bestand. Die Ringmauer und das Tor sind wie Teile der Vorburg abgerissen und dem Westflügel der Hauptburg wurde im Innenhof eine Arkade mit Portikus vorgeschaltet. Vgl. beispielsweise bei VERBEEK, Niederrheinansichten 1957 Abb.15f. S.33f.

[960] Hermann Safleven, lavierte Kreidezeichnung, monogrammiert links unten, 51 cm x 39,7 cm. Aufschrift am oberen Bildrand: de Herrlichkeit van de Botzelaer. Wien, Nationalbibliothek, Atlas Bleau, Bd. XXX, 16/1. Abbildung bei DATTENBERG, Niederrheinansichten 1967 Nr.329 S.297.

Erhaltung, Maße

Es wurden drei Reliefplatten aus Sandstein gefunden, Abb. 225 - 230, von denen die beiden breiteren, die neben zwei Tugenden auch Wappen zeigen, eine Höhe von 39 cm und eine nur geringfügig voneinander abweichende, wohl durch den Bruch bedingte, Breite von 95 bzw. 105 cm haben. Ehemals waren die beiden Platten in einem Stück gearbeitet und wurden für die Zweitverwendung beschnittenen.

Die dritte, schmalere Platte hat eine Höhe von 48 cm und eine Breite von 55 cm. Ihre Höhe ist wahrscheinlich auch für die anderen beiden Platten anzunehmen.[961] Die Breite ihrer Felder entsprechen der Breite der schmalen Platte.

Die Plattenoberfläche ist gut erhalten, es finden sich zahlreiche Mörtelreste der Zweitverendung.

Beschreibung

Die schmale Platte hat eine annähernd unversehrt erhaltene Oberkante, die die sehr wahrscheinlich auch für die beiden großen Fragmente zu rekonstruierende Rahmung vollständig zeigt. Jeweils zwei Tugenden, bzw. ein Wappen mit Helmzier, werden durch Balustersäulen auf hohen Sockeln gefasst. Die Sockel sind aus zwei breiten, profilierten Platten gebildet, die ein schmales, spiegelverziertes Zwischenstück mit perlbandverziertem Kapitellkörper zwischen sich aufnehmen, sowie die Platten rechts und links begleitende, stehende s-förmige Ornamentbänder mit erhaben gearbeiteten Rändern. Der auf den Sockeln aufstehende Säulenschaft ist ebenso schmal wie das Zwischenstück des Sockels. Er ist am unteren Ende mit dreigeteilt herzförmigen Blättern besetzt und nimmt einen Schaftring etwa in halber Höhe auf, an dem sich, auf den breiten Sockelplatten aufstehend, nackte Knabenfiguren in unterschiedlichster Pose festhalten oder anlehnen. Wie auch an den Zwischenstücken der Sockel ist wieder ein gedrücktes und aufgeblasenes Perlband als Kapitellschmuck gewählt, nun über zylindrischem, sich nach oben verbreiterndem Korpus. Die sich einmal zurücklehnenden, einmal die Beine überkreuzenden und tänzelnden, die Füße einmal nebeneinander gestellt, einmal nach vorn erhoben oder nach hinten an die Säule haltenden Knaben strecken ihren hinteren Arm nach oben in den Bildraum der Tugenden bzw. der Wappen, während sie mit dem vorderen stets in irgendeiner Weise die Säule berühren. Sie schaffen so eine Verklammerung zwischen Rahmung und Darstellung.

Die Knaben haben dichtes, volles Haar und eckige Gesichter mit leicht schräg stehenden Augen, kleine Stupsnasen, kugelige Wangen, hochgezogene, ungegliederte Schläfenpartien, tiefe Nasolabialfalten, kleine Münder und prägnante, kleine Kinne. Die kindlichen Körper mit leichtem Brustansatz und sich vorwölbendem Bauch sind weich und kleinteilig modelliert. Die kräftigen Schenkel sind mehrfach eingezogen, laufen nach unten konisch zu und sind muskulös. Die Füße wie auch die Hände sind klein proportioniert und mit aufgebogenem Rücken formuliert.

Die Voluten der die Darstellung segmentbogig überfangenden Bänder finden über den breiten Abakusplatten Platz. Sie sind nur noch auf der der schmalen Platte vollständig, auf dem großen Fragment einzig im Ansatz über der Säule zwischen dem Wappen Van den Boetzelaer und den Frauenfiguren

[961] Maße nach DE WERD, Boetzelaer 1998 S.14ff. der die Platten noch ausgebaut messen konnte.

erhalten. Doch während auf der kleinen Platte nur eine Volute über der Säule platziert ist, wie aus der Anordnung ihres Zentrums hervorgeht, haben über den Säulen der großen Platte die Voluten zweier Bänder Raum zu finden. Die nur beim kleinen Relief überbrachten Zwickel sind mit im Profil gezeigten Blattmasken gefüllt, die nach hinten durch in die Volute des Bogens greifende, stehende s-förmige Ornamente begrenzt werden. Das Gesicht der Maske wird durch die aneinandergesetzten Blätter gegliedert, so sind die nur wenig geschwungenen, prägnant gegeben Augenbrauen und die Nasolabialfalten durch Blattränder gebildet. Die Nase ist schmal und groß, die Lippen wie die Augen- und Irisangabe scharf umgrenzt. Die Anordnung der Blattmasken und das Ineinandergreifen der Voluten weit auf der Abakusplatte machen es sehr wahrscheinlich, dass der schmale Reliefstein nur die eine Zweiergruppe umfasste und nicht fortgesetzt wurde. Wie die Zwickel der beiden großen Fragmente gestaltet gewesen sind, ist nicht mehr ersichtlich.

Eine Tiefenraumangabe wird durch das Aufstellen der Figuren und Säulen auf der oben leicht zum Bildhintergrund angeschrägten, erhabenen Profilkante der Platte erreicht. Des Weiteren scheinen die Dargestellten wie von Gewölben überfangen, was durch das tiefere Bildflächenniveau unter den Volutenbändern gegenüber dem flacheren der Zwickeldarstellungen erreicht wird.

Die aneinander gehörenden, längsrechteckigen Fragmente zeigen in den außenliegenden Feldern zwei Wappen und nehmen zwischen sich in zwei Feldern vier weibliche Figuren auf. Das Wappen Von den Boetzelaer mit zwei zu eins angeordneten Wolfsangeln heraldisch rechts und das mit einem Sparren über einem Ring der Frau für das Geschlecht Van Wylich heraldisch links sind in den Schildspitzen und der Ausrichtung der Helmvisiere einander zugewandt. Die eingezogenen und in sich zu den zudem profilierten Rändern in der Fläche aufgebogenen Schilde sind mittels auf der Bodenfläche zum Liegen kommenden Kordeln mit Troddeln unter dem Helm befestigt. Der Helm ist mit feinem, erhabenem Rankenmuster und Nieten besetzt und zeigte der zu rekonstruierenden Höhe nach nur eine Krone und keine weitere Helmzier. Anstelle der Helmdecke entwickeln sich zu beiden Seiten zwei große Blätter. Aus dem oberen entwickeln sich drei Voluten. Die kleinste öffnet sich zum Schild nach unten und bildet mit der Volute des anderen, bis auf den Grund hinab fallenden Blattes ein Zangenmotiv aus. Das obere Blatt zeigt weiterhin eine große, sich zum Helm öffnende Volute, aus der sich nach oben eine weitere nach außen öffnende, nur noch im Ansatz zu erkennende Volute entwickelt. Das akanthusartige Laubwerk ist in sich gedreht, die Oberfläche mit Blattnerven modelliert und sehr plastisch zum Teil weit aus dem Grund herausgearbeitet und unterschnitten, zum Teil nur in Flachrelief wie im Hintergrund angegeben.

Die zwischen den beiden Wappen und auf der kleinen separat gearbeiteten Tafel gezeigten Darstellungen sind einer Kupferstichfolge von Hans Sebald Beham, die die Erkenntnis Gottes und die sieben Kardinaltugenden umfasst, entlehnt, Abb. 231 - 238.[962] Die Konzeption der Darstellung wird bis auf die Landschafts- und die Hintergrundangabe übernommen. Abweichungen treten in der Haartracht, der

[962] Da eine Identifikation mit den Kupferstichen - signiert, 39/40 mm x 24/25 mm klein, auf der Platte der Temperantia datiert mit Jahreszahl 1539 - eindeutig ist, sollen Übereinstimmungen und Abweichungen sogleich in die Beschreibung mit einfließen. Die Tugenden Behams sind durch Inschrift benannt und nummeriert. Vgl. zu diesen PAULI, Beham 1974 Nr.131-138 S.136-144, Taf.XV-XVII. – BARTSCH, Beham 1978 Nr.129-136 S.84f.

Physiognomie der Dargestellten, der größeren Ausbildung der Flügel und der Ausformung der Gewandfalten auf, die, wie bei der Zuschreibung zu zeigen sein wird, aus dem Repertoire des Künstlers schöpfen. Außerdem werden die Figuren hier zu allerdings bezugslosen Zweiergruppen gefasst. Beginnend neben dem Wappen Van den Boetzelaer sind durch die beschriebene Rahmung gefasst Cognitio und Prudentia gezeigt. Cognitio, Abb. 229 und 231, ist nach links gewandt und hat ihre Rechte zeigend zum Himmel erhoben, während sie in der gesenkten Linken einen Stab hält. In der Steinarbeit ist die Figur gestreckter und weniger massiv gebaut und im Unterkörper stärker in die Frontalansicht gedreht. Die zeigende Hand und der Stab sind enger am Körper und steiler nach oben geführt. Die im Kupferstich vor ihr gezeigten, gestapelten Bücher sowie der Topf mit Pflanzen sind übernommen, ob Gottvater ebenfalls in einer Wolke erscheint, lässt sich durch den Erhaltungszustand nicht mehr nachvollziehen. Die Figur ist gegenüber der Vorlage komprimiert. Die grundsätzliche Konzeption des Gewandes mit zweifacher Gürtung und dadurch bedingter Schößchenbildung ist ebenso übereinstimmend wie der bis hoch auf den Oberschenkel reichende, seitliche Beinschlitz. Auch der Fall des stoffreichen, sich aber eng anschmiegenden Rockes ist der Vorlage entnommen. Hier wie da wird der Rock nach hinten geweht, sammelt sich zwischen den Beinen und gibt den rechten Schenkel, im Schlitz des Kleides aufspringend, zur Gänze frei. Die Faltenbildung selbst ist gegenüber der Vorlage grundsätzlich verschieden. Der Stoff liegt stärker am Körper an, um sich an den Faltengraten umso mehr aufzuwölben und tiefe Täler auszubilden. Die kleinteiligen, gekrausten Falten sind zugunsten von weichen, fließenden Bogenformen gelöst. Der dünne Stoff bildet Umschläge aus und ist plastisch mit starker Licht- und Schattenwirkung modelliert. Der Ärmel ist hier stoffreicher gebildet und weht ebenso im Wind wie die ebenfalls abweichenden, langen, in dicken Strähnen fallenden Buckellocken.

Analoge Übereinstimmungen sowie Abweichungen lassen sich auch über die Wiedergabe der ebenfalls nach links gewandten, in Schrittstellung mit vorgestelltem rechten Bein gezeigten Prudentia treffen, die einen gewölbten Rundspiegel in der erhobenen Linken hält und ihre gesenkte Rechte um den Kopf einer sich um ihren rechten Unterarm windenden Schlange schließt, Abb. 229 und 232. Die Gewandbildung mit Rundhals, enganliegendem Oberteil, doppelter Gürtung mit dazwischenliegenden Schößchen und aufspringendem, hoch auf dem seitlichen Oberschenkel angebrachtem Beinschlitz ist durch den Kupferstich vorgegeben. Abweichungen von diesem liegen in der Drehung der oberen Körperhälfte in die Frontalansicht und der steileren Haltung des Spiegels. Nicht übernommen sind die durch lange, wehende Haare ersetzte Frisur, die Gestaltung des Ärmels und die Schließe auf der Schulter. Wieder ist bei gleicher Anlage der Faltengebung ihre Gestaltung abweichend weich fließend und in großen Schwüngen gegeben. Die Attribute Reißzirkel und ein um ein Lot ergänztes Holz sind mehr ins Bildfeld gedreht angeordnet.

Auf der zweiten Platte schließen sich die Darstellungen von Caritas und Fides an. Caritas ist nur leicht nach links aus der Frontalität gedreht und blickt in die Gegenrichtung über ihre rechte Schulter, Abb. 230 und 233. Sie trägt auf ihrem linken Arm ein nacktes Kind und kost mit der ausgestreckten

Rechten ein weiteres, das sich von rechts nähert und sie am Rockschoß fasst. Die Gruppe wird von einem ihr zugewandten Hund, der links vor den Figuren sitzt, begleitet.
Die Reliefgruppe ist gegenüber der Vorlage etwas dichter zusammengerückt. Durch das höhere Umfassen des Halses erscheint die Umarmung des auf dem Arm getragenen Kindes inniger und durch das Verschieben des Armes werden Dekolletee und Oberkörper der weiblichen Gestalt stärker einsehbar. Die doppelte Gürtung des Gewandes ist zudem nach unten zur Taille verschoben. Bei grundsätzlicher Übernahme der Faltenanlage wird der Faltensaum nur bis in Höhe des Knies gehoben und die Faltenformulierung ist abweichend ohne die Knitterfalten in großzügigen, weichen Bögen geführt. Hinzuweisen ist auch auf die abweichende Gestaltung des Ärmels, der sich im Relief am unteren Ende aufbläht und eine reiche Faltenschichtung entwickelt. Der stehende Knabe hat das Gesicht nach hinten über die Schulter weggedreht und ist im Relief aus der Frontal- in die Profilansicht verdreht. Der dichte, fast helmförmige Haarschopf, der kugeligen durch tiefe Speckfalten gezeichnete Körperbau mit muskulöser Beingestaltung weicht von der Vorlage ab und folgt den Knaben der Rahmung.
Die Figur der Fides, Abb. 230 und 234, zeigt im Relief gegenüber dem Kupferstich bei gleicher frontaler Ausrichtung eine etwas geneigtere Kopfhaltung. Das kräftige Körpervolumen ist vor allem im Oberkörper zurückgenommen. Die Figur hält in ihrer angewinkelten Rechten einen Kelch mit Hostie neben dem Körper, während sie in der weiter ausgestreckten Linken ein Kreuz hält. Dieses ist in der Steinarbeit abweichend tauförmig, weniger filigran und etwas mehr zum Betrachter gedreht gezeigt. Annähernd gleich sind die Gesetzestafeln des Moses, eine links hinter der Figur stehend, eine unter ihren Füßen liegend gezeigt. Auf dieser zertritt Fides die kaum mehr erkennbare Schlange. Während das Gewand in Gürtung in der Taille, in den Armbeugen gerafften Ärmeln und viereckigem Halsausschnitt der Vorlage entspricht, ist bei der Steinarbeit der Rock länger und auf der rechten Köperseite in der Taille unter dem Gürtel befestigt. Der Saum wird so nur bis in Kniehöhe gehoben, wo er glockenförmig aufspringt, während bei Beham der Rocksaum bis hoch auf die rechte Schulter gehoben ist und schräg über den Rücken fällt, um links unten wieder bogenförmig nach vorn geführt zu werden. Der rechte Arm wird hierbei (topologisch unmöglich) unter dem Saum nach oben genommenen wie es nur bei einem Manteltuch möglich ist.
Auf der in voller Höhe erhaltenen kleinen Reliefplatte sind Fortitudo und Temperantia unter einem Bogenfeld kombiniert. Fortitudo, Abb. 227 und 235, ist dem Betrachter weitgehend frontal gezeigt und nur leicht zu dem links vor ihr stehenden Säulenstumpf gedreht, auf den sie sich mit dem erhobenen Ellenbogen stützt. Hinter ihr ist ein Löwe in Seitenansicht gezeigt. Als weiteres Attribut hält sie in der rechten Armbeuge einen im Relief stärker in die Diagonale verkippten Säulenschaft. Sie ist bis auf ein Manteltuch, das sie über dem linken Arm trägt und mit der hängenden Rechten vor den Beinen greift, unbekleidet. Wiederum sind bei Übernahme der Gesamtkonzeption Veränderungen vorgenommen. So ist neben einer abweichenden Physiognomie ihr Kopf etwas mehr gesenkt und gedreht, die Frisur ist verändert und mit langen, wellenförmigen Strähnen gebildet, außerdem ist der Mantel etwas mehr auf dem Oberschenkel nach oben gezogen und reicht bis an die Knöchel, wo er

noch stärker geöffnet wird. Der auf dem Kupferstich gezeigte Überwurf über ihrem rechten Arm entfällt und das ionische Kapitell der Säule ist zugunsten eines Blattkapitells ausgetauscht. Der Löwe ist kleiner, in die Länge verzogen und blickt den Betrachter an.
Die Konzeption der Temperantia, Abb. 227 und 236, ist von der Stichvorlage übernommen, doch ist die Figur noch weiter bis in die absolute Rückenansicht gedreht. Durch diese Drehung ist ihr linker Arm, mit dem sie einen Krug hält, durch den Flügel verdeckt. Der nach unten gerichtete, in der erhobenen, angewinkelten Rechten gehaltene Krug entspricht der Vorlage. Ihr Kopf ist zu ihrer Linken in die Profilansicht gedreht und ist wie die das zweifach gegürtete Gewand mit Schößchen mit zu ihrer linken Seite wehendem Saum von der Vorlage übernommen. Ebenso übernommen sind die am Boden liegende Kugel und die rechts von ihr gezeigten Blöcke, diese wurden jedoch um Profile bereichert. Besonders deutlich ist wieder die Abweichung in der Körperfülle und Durchbildung sowie der gänzlich abweichenden Faltenbildung.

Rekonstruktion

Die beiden großen Fragmente mit Wappen sind wahrscheinlich zu einer großen Platte zusammenzuführen, wobei der Bruch zwischen den Tugenden Prudentia und Caritas verläuft. Dies wird unterstützt durch die Tatsache, dass die beiden Säulenfragmente neben den beiden Tugenden unregelmäßig breit erhalten und die Figuren der Kinder sogar beschädigt sind. Seitlich der Wappen sind die Knaben ebenso wie die stehenden s-förmigen Schwünge jedoch völlig unbeschädigt. Außerdem ist der Einsatz durch das nach rechts ausgerichtete Wappen des Dirk van den Boetzelaer festgelegt, das als Pendant zum Wappen der Ehefrau, der heraldischen Norm entsprechend, links angeordnet ist, so dass die Abfolge der Figuren mit Cognitio und Prudentia beginnt.[963] Diese entspricht auch der durch Beham neben den Bezeichnungen der Figuren auf den Kupferplatten ebenfalls mittels Ziffern schriftlich fixierten Abfolge: 1. Cognitio, 2. Prudentia, 3. Caritas, 4. Justitia, 5. Fides, 6. Spes, 7. Fortitudo, 8. Temperantia. Gegenüber der Stichfolge Behams fehlen im Relief die beiden Tugenden Justitia und Spes, Abb. 237f. Ihre Positionierung in der Mitte der Abfolge nach Beham legt nahe, dass ehemals die vollständige Reihe in die Steinarbeit übernommen wurde und nicht nur aus Symmetriegründen davon auszugehen ist, dass eine weitere kleine Platte existierte.
Dass zudem gegenüber der Anordnung bei Beham die vierte und fünfte Position, Justitia und Fides, im Relief gegeneinander vertauscht wurden und Justitia damit von der großen Platte mit Wappen auf die kleine, verlorene Reliefplatte transferiert wurde, hat höchstwahrscheinlich kompositorischen Gründe, da Justitia von der frontal gezeigten Caritas abgewandt und zur Feldrahmung ausgerichtet gewesen wäre. Außerdem ist durch den Tausch auf dem verlorenen, schmalen Reliefstein eine geschlossene Komposition zu sehen gewesen, wie sie für die beiden letzten Tugenden Fortitudo und Temperantia, ebenfalls vorliegt.

[963] Der von De Werd in Abbildung und Text verwendeten Anordnung mit einander mit den ‚Rücken' zugewandten Wappen in der Mitte der Darstellung, die er mit heraldischen Gepflogenheiten begründet, ist zu widersprechen. Seine Abfolge lautet: Caritas, Fides, Wappen Von Wylich, Wappen Von den Boetzelaer, Cognitio und Prudentia.

Der Austausch der Tugenden unterstützt die These, dass die große Platte nicht in direktem Anschluss und in einer Ebene nach rechts weitergeführt wurde, sondern dass die kleinen Platten örtlich versetzt, gegebenenfalls auf den Seitenwangen eines Kaminsturzes, angebracht waren.[964] Fügt man die beiden kleinen Platten auf den Seiten eines Kamins an, liegt der Einsatz der Reihe mit der Cognitio (richtig) auf der Frontplatte des Kamins, springt jedoch nach der vierten Figur auf die vom Betrachter linke Seitenfläche und schließt mit den erhaltenen Tugenden Nummer sieben und acht, Fortitudo und Temperantia, die Reihe auf der rechten Seitenfläche ab. Auch die Breite des großen Sturzes mit ca. 200 cm macht eine Nutzung als Kamin wahrscheinlich.[965] Während eine Zugehörigkeit des Kamins zur Burg durch die Wappen nicht in Zweifel gezogen werden kann, ist der Ort seiner Aufstellung durch die Umbauten nicht mehr nachvollziehbar. Die Anbringung der Platten im verbliebenen Westflügel der Hauptburg ist rein spekulativ, doch existierte hier heute noch ein Kamin mit gerade zur Decke geführtem Abzug im großen wasserwärts gelegenen Saal im ersten Obergeschoss.[966]

Zuschreibung

Die Reliefplatten lassen sich in das Œuvre des Künstlers Arnt van Tricht problemlos integrieren. Bereits ihre Rahmung lässt zahlreiche Verbindungen in der Wahl, Kombination und der stilistischen Ausführung der Segmente zu. So lassen sich die stehenden plastischen Volutenbändern mit erhabenem Profil und vortretendem Voluteninneren, wie die Verwendung übergroßer Profilplatten, Spiegelverzierungen auf kleinen Flächen oder der verzogene, melonenartig aufgeblähte ‚Perlstab' der Postamente, als auch die Bildung der Säulchen mit Blattkranz und Schaftring beispielsweise bei den Arbeiten des Künstlers in Zaltbommel finden. Besonders hinzuweisen ist auf die Spolien der Fassade Waterstraat, wie auch die beiden Kamine im Haus des Maarten van Rossem, Abb. 198 und 102ff. Die Rahmung der Bildfläche mittels eines segmentbogigen Bandes, das durch den Reliefunterschied von Zwickelniveau und Bildhintergrund wie ein Gewölbe anmutet, ist beispielsweise bei den Epitaphien Born, Hezeler und Steenhoff im Xantener Domkreuzgang zu finden. Die ‚Physiognomie' und Blattgestaltung der Blattmasken findet ihre nächste Parallele in den Zwickeln des Epitaphs Ludger ebenda, Abb. 258. Die Kinderfiguren an den Säulen sind in ihrer Körperbildung wie der variantenreichen, tänzelnden Bewegung den Putten der Spolien an Haus Waterstraat in Zaltbommel sowie den Kindern des Kapitells im Teufelshaus in Arnheim, Abb. 191ff. und 198ff., nahestehend. Ihr einseitiges Halten findet sich beispielsweise am Kamin mit Pilastern im Maarten van Rossemhaus in Zaltbommel, Abb. 105. Das Motiv des Eingreifens derselben in den Bildraum und damit die Verknüpfung zwischen Rahmung und Gerahmten findet sich beispielsweise bei dem Kamin mit Christus und der Ehebrecherin auf Haus Horst, Abb. 300ff. Die Gestaltung der Wappen in ihren Schilden, des Helms wie auch des sie umgebenden Blattwerks lässt sich fast wörtlich aus der des Hochzeitsfrieses auf Schloss

[964] Eine solche Nutzung wurde bereits durch De Werd vorgeschlagen. DE WERD, Boetzelaer 1998 S.13.
[965] Die Kaminstürze im Œuvre des Künstlers weisen mit 165 bis 240 cm eine große Spannweite auf, der als Spolie an der Scheune des Hauses Horst in Loenen angebrachte Kaminsturz weist eine identische Breite von 2 m auf, Abb. 308.
[966] Der Kamin war an der Südwestwand gelegen und in die klassizistische Raumausstattung, datiert 1838, integriert. Er war nach dem Krieg, neben der Feuerstelle der Küche im Erdgeschoss, die einzige erhaltene mittelalterliche Kaminaufstellung, so HILGER, Kleve 1, 1964 S.30 m.Abb.26. Für die Innenraumeinteilung vgl. ebd.

Wissen und des Kamins auf Haus Horst ableiten, Abb. 207 und 209 mit Abb. 302f. Die Figuren lehnen sich wie oben erläutert in ihrer Proportionierung an die Stichvorlage von Beham an, doch ist ihre Physiognomie dem Figurenstil Van Trichts zuzurechnen. So ist beispielsweise die Bildung des Gesichtes der Fortitudo mit schmalem Vordergesicht und weit hinaufgezogener, ungegliederter Schläfenpartie, wie auch die schräge Positionierung des Kopfes sehr gut mit der Frauenbüste des Schlusssteins unter dem großen Erker des Teufelshauses in Arnheim vergleichbar. Während die Gewandung der Kupferstichvorlage entnommen ist, ist die Faltenbildung dieser nicht verwandt. Enge Parallelen finden sich im Œuvre Van Trichts beispielsweise in der Gewandung der Sophia von Nesselrode auf dem Hochzeitsfries auf Schloss Wissen, die neben der Faltenbildung auch ein ähnliches Verhältnis von Körper und Gewand zeigt, Abb. 209. Das Anliegen des Gewandes am Körper und das Aufblähen des dünnen Stoffes an Ärmeln und Saum finden sich beispielsweise bei der Darstellung der Ehebrecherin auf dem Kamin auf Haus Ter Horst, Abb. 301.

Datierung

Der späten Datierung in die 1560er Jahre, vorgeschlagen durch De Werd[967], ist, vergleicht man die Reliefplatten beispielsweise mit der Darstellung des Kamins auf Ter Horst, welche durch die Inschrift 1557 datiert ist, nicht zu folgen. Das Überfangen der Felder mittels eines einfachen Bandes und die Bildung der Säulen mit dem hohen, aus Segmenten und speziell dem stehenden s-förmigen Band zusammengesetzten Sockel hier und in Folge im Œuvre des Künstlers nicht mehr anzutreffen. Vielmehr ist von einer Zwischenstellung zwischen den noch instabil anmutenden Konstruktionen der Epitaphien Born, Hezeler und Steenhoff aus der Mitte der 40er Jahre und den bereits mit Satyrhermen gebildeten Spolien in Gaesdonck und Pont oder dem Epitaph Blankenbiel, gest. 1556, auszugehen, und die Reliefplatten sind um oder in die frühen 50er Jahre zu datieren.[968] Für eine Datierung um 1550 spricht auch der Vergleich mit den Arbeiten an der Predella des Johannesretabels. Hier sind sowohl der seitliche Abschluss der Predella selbst mit einer s-förmigen Volute über Kandelabersäule mit großem Balustersegment als auch die Körper-, bzw. Faltenformulierung, beispielsweise der Rückansicht von Temperantia und dem unteren Engel auf der Jakobsleiter, vergleichbar, Abb. 32 und 34.

Bewertung

Die Auswahl des Bildprogramms sieht De Werd im humanistischen Interesse des hochgebildeten Auftraggebers begründet, der dem Künstler die Kupferstiche Behams vorgab. Er räumt aber gleichzeitig ein, dass die Verwendung von Druckgraphik für den Bildhauer nicht unüblich war, die anderen Vorlagen jedoch nicht so ‚modern' waren.[969]

Ein Argument für die Auswahl des Bildprogramms durch den Auftraggeber ist nicht belegbar, zumal die Kupferstiche in der Region in Künstlerkreisen kursierten, wie die Verwendung derselben als Vorlage in der Kölner Ofenkachelproduktion belegt. Dort findet sich, neben weiteren, auch eben diese

[967] DE WERD, Boetzelaer 1998 S.19 ohne Argumentation.
[968] Vgl. die Abb. 130, 136, 289, 292 und 293. Das Epitaph Blankenbiel greift in Anlehnung an das benachbarte Epitaph Hanen, gest. 1544, auf das Überfangen mittels eines Volutenbandes zurück, das Band wird jedoch wie bei den Arbeiten in Pont und Gaesdonck räumlich gestaltet.
[969] DE WERD, Boetzelaer 1998 S.14f., 19.

Stichfolge mit Cognitio und den sieben Tugenden Behams in zahlreichen, unterschiedlich lokalisierten Kacheln. Die Scherben sind in den frühen 1560er Jahren in Köln geschaffen und zeigen die Figuren, ebenfalls unter einer Bogenarchitektur, die wiederum einem Holzschnitt von Hans Holbein entlehnt ist, behalten jedoch entgegen Van Tricht die Isolation der Figuren bei.[970] Kacheln dieses und eines weiteren Zyklus von Beham sind auch für die Innenraumausstattung von Schloss Horst in Broiche nachweisbar und quellenkundlich für den Kölner Kachelbäcker Dyrych Westermann von Buer bezeugt.[971] Durch das Bautagebuch des Bauherrn von Schloss Horst Rütger von der Horst ist die Auswahl der Bildprogramme für die bei Von Buer in Auftrag gegebenen Kombinationsöfen, im Gegensatz zu anderen Arbeiten, nicht belegt. Belegt ist jedoch, dass Von Buer die Medaillons mit Kaiserporträts nach hölzernen Vorlagen des aus Kalkar stammenden Wilhelm Vernuken geschaffen hat. Dieser verarbeitet hier auf Wunsch des Auftraggebers Vorlagen aus dem Werk des Hubertus Goltzius.
Der Kaminsturz belegt einen wie auch immer gearteten Umbau auf Burg Boetzelaer. Der bezeugte Wappenstein ist, glaubt man der überlieferten Jahreszahl, einer späteren Bauphase zuzurechnen. Vielleicht steht die Innenraummodernisierung mit der Belehnung Dirk van den Boetzelaers mit den Gütern der Burg und dem Betrauen mit den Ämtern des Erbschenkamts und Landdrost 1548, nach dem Tod des Vaters 1546, in Zusammenhang, was mit der vorgeschlagenen Datierung der Reliefarbeiten übereingehen würde.[972]

XII.35. Xanten, St. Viktor, Epitaph Balthasar Ghyr (Vulturius), gest. 1549

Das Inschriftenepitaph wird erstmals durch Appel Arnt van Tricht zugeschrieben, Abb. 239f. Es findet jedoch, wohl aufgrund der fehlenden bildlichen Darstellung, in der Literatur nur wenig Beachtung und wird zumeist nur beiläufig oder aufgrund seiner Inschrift zitiert.[973] Es befindet sich im Südflügel des Kreuzgangs in Joch U26.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149f. - APPEL, Skulptur 1934/1983 S.23 (Zuschr.). - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.37f. Nr.43. - VON DORTH, Inschriften 1980 S.220. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.86 (Zuschr. nach Appel).

Zur Person

Balthasar Ghyr oder Geier, latinisiert Vultur oder Vulturius, aus Wesel ist der Bruder des Friederich Ghyr. Er ist 1528-1549 Kanoniker in Xanten und wird am 1. Juli 1528 infolge herzoglicher Präsentation vom 29. Juni admittiert, verzichtet am 1. August 1544 nach Resignation vor dem Herzog von

[970] KAT. KÖLN, Ofenkacheln 1988 S.129-136 m.Abb. Die Architektur entlehnt aus: Hans Holbein d.J., Erasmus von Rotterdam vor dem Terminus, Holzschnitt, 1535-1543. Ebd. S.119f., Abb.121.
Über die zahlreiche Verwendung von Behams figürlichen Kompositionen „…im Kunstgewerbe, in Waffen- und Goldschmiedearbeiten, Kunsttischlereien, namentlich aber in den Tonwaren der rheinischen Töpfereien." berichtet bereits THIEME / BECKER 3, 1909 (1999) S.195.
[971] PEINE, Kaiser 1997 S.61-68, bes. S.65f. Von dessen Hand stammen damit wohl auch die an anderem Ort gefundenen Kacheln.
[972] Zu den Daten DES TOMBE/BOETZELAER, Geslacht 1969 S.363.
[973] APPEL, Skulptur 1934/1983 S.23.
Es verwundert, warum WITTE, Kunst I, 1932 S.232 dieses Epitaph in seiner Aufzählung der über Stilkritik mit dem quellenkundlich gesicherten Epitaph Ludger Arnt van Tricht zugeschrieben Werke nicht aufführt, gleicht es doch dem etwas jüngeren, berücksichtigten des Bruders Friedrich offenkundig, Abb. 241.

Kleve vom 25 Juli 1544 und wird am selben Tag zu einem anderen Kanonikat admittiert, dessen Pfründe er am 2. August 1546 antritt. Bis 1543 ist er Pastor zu Keppeln. Er ist im Dienst der Herzöge Johann und Wilhelm von Kleve tätig, so ist er 1528-1544 als herzoglicher Sekretär genannt.[974] Er stirbt am 9. September 1549.[975]

Er erwirbt die sog. Dechanei - Kurie Nr. 10, Kapitel Nr. 8, nach Kapitelsprotokoll vom 24. März 1539 von / nach Sibert Beer, der 1538 stirbt, für 126 Goldgulden und bewohnt sie bis 1548. [976]

Zustand

Das Epitaph ist bis auf den Verlust der Pokalaufsätze und mehrere den Stein durchziehende Brüche gut erhalten. Die durch diese bedingten kleineren Fehlstellen im Epitaphgrund sind gekittet und die Buchstaben ergänzt. Es ist aus Sandstein und in mindestens vier Teilen gearbeitet, für die verlorenen Aufsätze sind weitere separate Werkstücke anzunehmen. So ist der große Inschriftenstein mit zwei sichtbaren Fugen aus drei Platten zusammengesetzt und der Dreiecksgiebel aufgesetzt.

Das Epitaph hat eine Gesamthöhe von 120 cm, von denen 78 cm auf die Inschriftenplatte, 28 cm auf den Dreiecksgiebel und 14 cm auf das Zwischenstück darüber entfallen und hat eine Breite von 72 cm. So dass man, den Maßen von Clemen folgend, für den Pokalaufsatzes auf der Spitze und damit auch für die seitlichen, eine Höhe von ca. 15 cm annehmen kann.[977]

Es finden sich keine Fassungsreste.

Beschreibung

Die beinahe quadratische Inschriftenplatte ist von einem erhabenen, mehrfach profilierten Rand gefasst, dessen stärkster Anteil ein Rundstab ist. Dieser steht etwas über den Rand hinaus und durchstößt den rechtwinklig zu ihm Stehenden, an Stabwerk erinnernd. Dieser Eindruck steht mit den heute fehlenden, seitlich auf der Inschriftenplatte aufgestellten Vasen oder Pokalen und dem Dreiecksaufsatz mit Muschelfüllung im Kontrast. Der heute zu klein proportioniert wirkende Dreiecksaufsatz verfügt über gebogene Schenkel und unterschiedlich stark profilierte Kanten. So ist die Basis auf dem der Muscheleinsatz aufsteht aus einem einfachen, flachen Bandprofil gebildet, während die beiden Schenkel eine Abfolge von Profilen zeigen, die alle der Biegung der Außenkante folgen. Ein breites, glattes, erhabenes Profil, ähnlich der Basis, wird gefolgt von einem schmaleren, weniger erhabenen Vierkantstab, der zusammen mit dem gleichgebildeten übernächsten ein wieder breiteres noch tiefer liegendes Bandprofil fasst. In die Rahmung, die scheinbar einen Raum umgibt, ist eine Muschelfüllung eingeschrieben, die durch das Einpassen in die vorhandene Form dreieckig ist. Während die nach innen weisenden Rippen vierkantig gebildet sind, sind die Kehlen rundbogig. Alle werden am Außenrand angeschnitten, die Materialdicke in Aufsicht gezeigt. Der Wechsel von rund und eckig ermöglicht den Blick in den angeblich hinterfangenden Raum. Rippen wie Kehlen werden zur Mitte hin schmaler, sind bogig geführt und treffen auf einer Strecke zusammen. Diese liegt hinter dem

[974] CLASSEN, Erzbistum 1938 S.144 nach Kapitelsprotokoll; Pels II 181; Kleve, Reg. praes. II tal. 24^{v}, III fol. 25^{v}.
[975] Ebd. S.148.
[976] WILKES, Topographie 1952 S.50, F.22 und 23 S.54.
[977] KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.150.

plastisch vorgestellten Nodus. Dieser besteht aus einer mittleren breiten, an der oberen Kante zweimal eingezogenen Zunge, die zusätzlich mit einem nochmals erhabenen, rippenbesetzten Dreiecksmotiv besetzt ist, und diese begleitende Zangenmotive. Das tiefe Rund der Ausbuchtung, das die zur Mitte ausgerichteten Spitzen vorbereitet, wird von einer Schwellung in der Oberfläche begleitet, deren Ausläufer bis unter die Auflage der Mittelzunge reicht und diese plastisch durchbildet.
Darüber, unter dem verlorenen, auf der Spitze aufgestellten Pokal, ist als Postament ein quadratisches Element zwischen ansteigenden und bekrönenden Profilen aufgesetzt, das einen eingetieften Spiegel mit einer Groteskenmaske mit übergroßen Ohren, ornamental hängendem, langem Schnurrbart und ornamentaler Haarkrone zeigt.

Inschrift

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.150. - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.38 Nr.43. - VON DORTH, Inschriften 1980 S.220.

> BALTHASARUS VULTURIUS WESALIA ORIUNDUS / INGENIO PROMPTIOR Q(UA)M ELOQUIO CONSILIO / SUBTILIS ANIMO SINCERUS [ET RECTUS MAG]NA / CUM LAUDE IN AULA ILLUSTRISSIMORUM PRIN/CIPIUM NOSTRORUM JOANNIS ET GUILHELMI / VERSATUS POSTEA HUIUS ECCLESIE CANONI/CUS IN EADEM INTEGRITATE PERSEVERANS / CESSIT FATIS 9 SEPTEMBRIS ANNO 1549
>
> AH MIHI GERMANUS FRATER CHARISSIMUS OMNES / INTER MORTALES CONDITUR HOC TUMULO / QUI VIVENS PROPRIUM BALTASSAR NOME(N) HABEBAT / DICTUS ERAT STIRPIS NOMINE VULTURIUS / HUIUS ERAT SACRI COETUS E FRATRIBUS UNUS / DAT QUIBUS AGNOMEN DICTIO GRATA CANON / HUNC IGITUR TUMULUM QUOTQUOT TRA(N)SIBITIS ORO / NE GRAVE SIT VOBIS DICERE VOTA PIA[978]

Die Inschrift in frühhumanistischer Kapitalis ist eingetieft gehauen. Das N hat eine Höhe von 2,2 cm und eine Breite von 1,8 cm. Es finden sich spitzes A mit Deckbalken, M mit schräggestellten Schäften und verschränktes W. Bei >Q(UA)M< findet ein Schluss-M in Form einer 3 Verwendung. Die Abkürzungen bei NOME(N) und TRA(N)SIBITIS geschehen mittels eines Überstrichs.

Zuschreibung und Datierung

Das Epitaph lässt sich aufgrund seines charakteristischen Aufsatzes, wie bereits durch Appel geschehen[979], dem Werk des Arnt van Tricht zuweisen, doch auch die Inschrift ermöglicht aufgrund von Schriftbild und Buchstabenwahl und -bildung eine Zuweisung an den Künstler, Abb. 258f.

XII.36. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, weibliche Heilige

Die stark fragmentiert Skulptur wurde schon früh in Beziehung zum Niederrhein und Arnt van Tricht gesehen, einzig Grimme lokalisiert die Figur nach Antwerpen, Abb. 243.[980]

[978] Die Lesung erfolgt an heutigem Bestand, Ergänzungen im Schriftbild wurden, da nicht immer eindeutig, mitgelesen. KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.150 abweichend >PRINCIPVM<, >ECCLESIAE<. ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.38 Nr.43 abweichend >BALTHAZARIVS<, >ATQUE< anstelle von >QUAM<, sowie >ECCLESIAE<. VON DORTH, Inschriften 1980 S.220 stark abweichend mit eigenen Abkürzungen.
[979] APPEL, Skulptur 1934/1983 S.23.
[980] Ausführlicher Zustandsbericht vgl. Rief, in: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.146f.

Literaturübersicht

SCHWEITZER, Skulpturen 1, 1910 Taf.XIV (Meister des Dreifaltigkeitsretabels). - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.381 (verwandt Meister des Dreifaltigkeitsretabels). - KAT. AACHEN, Kunstschätze 1961 Kat.Nr.141 m.Abb. - KAT. AACHEN, Bildwerke 1977 Kat.Nr.110 S.58 m.Abb. (Antwerpen, um 1535/40, Maria Magdalena). - AUSST.KAT. AACHEN, Himmel 1993 S.138 (Kalkar (Van Tricht?), um 1540). - KAT. AACHEN, Museumsstück 1994 S.38 m.Abb. (Werkstatt Van Tricht, 1540). - AUSST.KAT. TOKYO / NAGOYA, Heilige 1994 Kat.Nr.58 S.263f. m.Abb. (Werkstatt Van Tricht, um 1540). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.5 S.146-148 m.Abb. (Werkstatt Van Tricht, um 1550).

Zustand

Die Heilige trägt die Inv.Nr. SK259. Sie hat eine Höhe von 98,5 cm. Sie ist aus Eichenholz rundplastisch und ohne Höhlung gearbeitet. Die Rückseite ist nur angelegt. Die Holzqualität ist schlecht, gerissen und ausgespänt. Die Troddeln an den Ärmeln und der Miederschürze sind eingesteckt. Die Haube mit eingeschnittenem Netzgeflecht und Perlmuster verziert. Es finden sich Punzen und Stichelmuster.[981] Die Figur wird als ehemals gefasst angesehen, die heutige Fassungsschicht stammt aus späterer Zeit.[982]

Der Eindruck der Skulptur ist durch zahlreiche Substanzverluste und die starke Bestoßung der Oberfläche beeinträchtigt. Es fehlen u.a. der ganze rechte Arm und die linke Hand. Teile des Haubenschirms sind ausgebrochen und große Partien des linken Haarzopfes fehlen. Applikationen und die Bänder des Stoffgürtels sind teilweise beschädigt und verloren. Der schlechte Erhaltungszustand im unteren Bereich und des Sockels ist durch Feuchtigkeit und Schädlingsbefall hervorgerufen. Die zurückgeschnitzten Faltenverläufe auf der linken Seite im Unterschenkelbereich und die Neuanlage eines ehemals nicht vorhandenen Fußes beeinträchtigen und verwirren den Gesamteindruck.

Beschreibung

Die aufgrund eines fehlenden Attributs nicht benennbare Heilige ist in zeitgenössischer Mode sehr aufwendig bekleidet. Sie trägt ein vorn mit einer Schmuckborte geschlossenes Mieder mit einem tiefen, sich leicht nach unten verbreiternden, viereckigen Ausschnitt und unterschnittenen, eingeschlagenen Stofflaschen am Saum. Darunter ist sie mit einem vorn spaltbreit geöffneten, vom glatten Stehkragen mit Rüschenborte aus eng gefälteltem Hemd, das einen Einblick auf den Busen freigibt, bekleidet. Kaschiert wird dieser durch die Auflage einer zweireihigen Kette mit Medaillon, deren viereckige Glieder stark erhaben gearbeiteten sind. Die Ärmel sind mehrfach über Zierbändern gepufft und wie die Miederschürze mit rundplastisch gearbeiteten, eingesteckten Troddeln verziert. Die Miederschürze zeigt zudem eine Saumborte mit erhaben gearbeiteten Halbkugeln zwischen ebensolchen Bändern. Ein in weiten Teilen freiplastisch gearbeiteter, locker um die Hüfte gelegter Stoffgürtel hängt über diese bis weit auf den Unterrock hinunter. Er ist an mehreren Stellen mit Kugeln und Bindungen verschlungen und an den Enden mit Kugelfrüchten verziert.

Anders als das sehr enganliegende, nur Quetschfalten zeigende Mieder ist der Rock stoffreich und fällt in Staufalten weich bis auf den Sockel. Durch das Hochraffen des Rockes werden große diagonale Zugfalten ausgebildet. Diese werden mit dem Vorstellen des Beins und der Raffung des Stoffes unter

[981] KAT. AACHEN, Bildwerke 1977.
[982] AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.147.

der Miederschürze zu tief gemuldeten, leicht nach links aus der Mitte verzogenen Schüsselfalten vor den Oberschenkeln umgebildet. Kleine Knitterfalten treten einzig am Kniegelenk des vom Stoff eng umspannten Beins auf. Das übrige Tuch ist außerhalb der dünnen Faltenstege nur in der Fläche bewegt.

Die Heilige trägt das gescheitelte Haar unter einer Haube mit Kopftuch bzw. Schirm, der das Gesicht als freie Stoffschicht bis unter die Ohren begleitet. Das Haar wird dabei am Haaransatz und im Nacken mit zur Seite hochgesteckten Flechten sichtbar. Die kissenförmig ausladende Haube sitzt am Hinterkopf. Der Stoff zeigt ein plastisch gearbeitetes, netzartiges Muster aus sich berührenden, erhabenen Halbkugeln, deren Mitte nochmals durch ein Loch betont ist. In die Zwischenräume sind Dreiecke eingeschnitten. Auf dem Rand sind erhaben gearbeitete dreieckige Blätter mit von der Mittelader aufsteigender Spreite und zackiger Außenkontur umlaufend aufgelegt.

Die Heilige hat ein ovales Gesicht mit sehr schmal formuliertem, spitzem Mittelgesicht. Die Wangen sind flächig, das Kinn klein und gerundet. Die schmalen, mandelförmigen Augen sind leicht schräg angeordnet. Die Lider, Nasolabialfalten und der Lippenrand sind gratig gearbeitet. Die Nase ist in Teilen ergänzt und daher von der Betrachtung auszunehmen.

Zuschreibung und Datierung

Trotz der starken Beschädigungen gibt sich die Heilige in ihrer Gesamtkonzeption, ihrer Bekleidung, sowie zahlreicher Details, deren Zusammenstellung und Ausarbeitung als Werk des Arnt van Tricht zu erkennen. Die Konzeption der Heiligen folgt der die bereits bei der hl. Barbara in Hanselaer und der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels in Kalkar ausgebildet ist, Abb. 44 und 5. Sie stehen Pate für den Figurenaufbau und die Anlage und Raffinesse der Bekleidung. Beispielsweise sei im Detail auf die Raffung des Unterrockes an den Seiten der Figuren unter dem Mieder oder die Gestaltung des Unterhemdes und seiner Öffnung verwiesen. Selbst Details wie die sich kreuzenden Kettenstränge mit länglichen Kettengliedern, die Medaillons und der Stoffgürtel mit den Troddeln lassen sich vergleichen. Vergleichbare Techniken finden sich in den Applikationen und dem Einschneiden von Mustern, wie dem Perlenmuster oder dem Netzmuster der Haube. Gerade die Haube zeigt zwei typische Formenmotive und eine Übereinstimmung in deren stilistischer Ausarbeitung. Die Blätter finden sich am Hut des hl. Balthasar der Hll. Drei Königen in Xanten, Abb. 244. Das Netzmuster findet sich erstmals bei der Haube der Frau des Handtuchhalters mit Narr in Kleve, Abb. 83, des Weiteren in Sandstein in etwas reduzierterer Ausführung bei der heute leider teilweise zerstörten hl. Helena auf dem Epitaph des Kanonikers Steenhoff, gest. 1546, in Xanten, Abb. 135, sowie der Pfeilerfigur des Kamins im Haus Ter Horst in Loenen, Abb. 307. Die nächste Parallele in der Tracht mit Mieder mit Laschen und Miederschürze, sowie Gürtel mit Früchten zeigt die hl. Cäcilie auf dem Epitaph des Kanonikers Blankenbiel, gest. 1556, in Xanten, Abb. 293. Der Gesichtsschnitt der Aachener Heiligen folgt dem, der seit der Maria des Johannesretabels in Kalkar ausgebildet ist. Die sehr hoch gezogenen, geschwungenen Krähenfüße sind bei der oben erwähnten Figur in Haus Ter Horst ausgebildet, die aber aufgrund der Proportionierung nach der Heiligen entstanden sein dürfte.

Eine Zuschreibung an Arnt van Tricht ist damit trotz des heutigen Zustands sicher zu bejahen, eine Datierung weist in die Zeit um 1550 und bietet damit eine spät im Œuvre anzusiedelnde Holzskulptur.

XII.37. Xanten, St. Viktor, Hll. Drei Könige

An den Langhauspfeilern des Xantener Domes stehen nach Westen zur Maria mit Kind des Dries Holthuys, datiert 1496, ausgerichtet die Figuren der Hll. Drei Könige.[983]
Während von Westen aus erst Balthasar und dann Melchior auf der Nordseite angebracht sind, ist Caspar Balthasar gegenüber auf der Südseite aufgestellt.
Die Könige stehen auf Konsolen und sind von hohen steinernen Baldachinen überfangen, Abb. 244ff.
Zwei der Hll. Drei Könige sind quellenkundlich für Arnt van Tricht gesichert.
Man hat sie stets mit den beiden Königen an der nördlichen Langhauswand identifiziert, da sie sich in ihren Konsolen und Baldachinen gleichen. Über die Zuschreibung des dritten, nicht in Quellen fassbaren Königs herrschen unterschiedliche Meinungen.
Die Veröffentlichung der Quelle bereits durch Scholten hat zu einer stetigen Zitierung, aber nur selten zu einer Beschäftigung mit den Königen in der Literatur geführt.
De Werd 1973 bewertet die Gruppe der Hll. Drei Könige als Werk des Künstlers und geht nicht auf die Problematik der quellenkundlichen Sicherung von nur zwei der drei Königen ein.

Literaturübersicht

SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.VIII, S.92, 94 (Quelle). - WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.23 (Zuschr. / Erw.). - BEISSEL, Bauführung 1889 S.32-40 (Quelle / Zuschr. zweier der Könige). - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.99 (Zuschr. / Erw.). - WOLFF, Geschichte 1893 S.137 (Zuschr. / Erw.). - BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.366 (Zuschr. / Erw.). - LÜTGHEN, Plastik 1917 F.162 Nr.14 S.475, F.191f. S.501/503 (Zuschr. / Erw.). - KLAPHECK, Dom 1930 S.72, 94/98, S.111 m.Abb. (Zuschr. zweier der Könige, der der Südwand unsicher). - KLAPHECK, Kalkar 1930 S.122, 124 (Zuschr. zweier der Könige, der der Südwand unsicher). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.71, 73, 79 m.Abb. (Quelle / Zuschr. zweier der Könige). - WITTE, Kunst 1932 I, S.229, 232f. m.Abb. (Zuschr. / Erw.). - THIEME/ BECKER 33, 1939 S.397 (Zuschr. / Erw.). - APPEL, Plastik 1934 / 1983 S.23 (Zuschr. / Erw.). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.94 (Zuschr. / Erw.). - KOCH, Tätigkeitsbericht 1956 S.292-294, 299-301 (Zuschr. zweier der Könige.). - KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.298f., 301 m.Abb. (Zuschr. zweier der Könige). – DITTGEN, Kunst 1965 S.130 m.Abb. (Zuschr. / Erw.). – DEHIO, Rheinland 1967 S.660 (Zuschr. zweier der Könige / Erw.). - AUSST.KAT. KÖLN, Herbst 1970 S.101 (Zuschr. / Erw.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.82 m.Abb. (Zuschr.). – DE WERD, Steinreliefs 1987 S.176 (Zuschr. / Erw.). - DE RIJK, Rossem 1992 S.109 m.Abb. (Zuschr. / Erw.). - ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.31 m.Abb. (Zuschr.). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S.16, S.270 m.Abb. (Zuschr.). – ROMMÉ, Douwerman 1997 S.226 m.Abb. (Zuschr.). - DE WERD, Boetzelaer 1998 S.19 (Zuschr. / Erw.). - AUSST.KAT. AMSTERDAM, Beeldenstorm 1986 S.213 (Zuschr. / Erw.). - WAGNER, Christopherusstatuen 1999 S.197 (Erw.). - GROTE, Schatz 1998 S.18, 22, 166 (Zuschr. / Erw.). - DE WERD, Handtuchhalter 2001 S.16 (Zuschr. / Erw.). - DE WERD, Heiligen Drei Könige 2006 S.25 (Zuschr. / Erw.)

[983] Maria mit Kind (Pfeiler Nr. 24), Balthasar (Nr. 22), Melchior (Nr. 20) und Caspar (Nr. 21), vgl. Grundriss unter Abb. 320. Die Figur der Maria mit Kind wird 1495 in Auftrag gegeben und der Steinblock von Xanten nach Kleve gebracht.1496 wird die Figur vom Bildhauer und seinen Gehilfen nach Xanten gebracht und aufgestellt.
Die Figur ist von hinten ausgehöhlt und weist nach der Fassungsabnahme Mitte des 20. Jahrhunderts Reste einer Teilpolychromierung auf.
KARRENBROCK, Holthuis 1996 S.80ff. Außerdem: SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.VIII, S.60 (Quelle). - BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.39 (Quelle). - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.297. - THIEME/BECKER 17, 1924 S.406. - NÜSS, Madonnen 1961 Nr.25 m.Abb. – KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.298.

Quellen

> 1551 „Item solvi magistro Arnoldo de Tricht oppidano Kalkariensi qui sculpsit duas imagines trium regium in medio ecclesiae stantes cum capitalibus et in parte coronamentis de lapidibus Monasteriensibus. inclusa vectura de Xanctis ad Kalkare et iterum de Kalkare ad Xanctis. sunt XLVIII marc. II sol.“[984]

> 1553 „Item die martis ipsius ebdomade (in qua fuit festum Petri et Pauli) advenit magister Arnoldus de Tricht, oppidanus Kalkerensis adducens cum curru coronamenta super imagines regum et aliorum stantes in medio ecclesie cum duobus famulis pernoctantibus et comedentibus mecum per dies martis, mercurii, iovis et veneris post prandium, pro expensis illorum trium virorum fac. II. mr. IX. sol. Et dedi dicto magistro Arnoldo pro bibalibus suis cum lapidibus per eum emptis et solutis XVI. daler. Et pro vectura de Kalker ad Xanten XL. alb. praeter expensas in prandiis vectoris cum famulo suo, facit simul XXXVII. mr. III. sol. et pro vectoribus nihil computo.“[985]

Zustand

Die Figuren sind lebensgroß, aus Baumberger Sandstein gearbeitet und sind auf der Rückseite gehöhlt.[986]

Die Hll. drei Könige überdauerten die Zerstörung der Kirche im Zweiten Weltkrieg an den Langhauspfeilern und erlitten zahlreiche Beschädigungen.[987] Die Ergänzungen wurden nach Abnahme der Figuren 1946 durch den Bildhauer Walter Paepen vorgenommen. Nur die die Figur des Caspar, die beide Beine verloren hatte, wurden erst nach 1956 bearbeitet.[988] Das Gefäß und die Hände des Königs Balthasar wurden aus Bruchstücken wieder zusammengesetzt und befestigt, die restlichen Fehlstellen an den beiden Königen der Nordseite wurden zunächst nicht gekittet.[989] Soweit ersichtlich sind heute am ersten König, Balthasar, Teile der Hutkrempe und ein Teil seiner rechten Schulter, der Schwertgriff und die Troddel des Mantels ergänzt. Der hl. Melchior ist scheinbar weitgehend unbeschädigt geblieben. Beim hl. Caspar ist der Kopf wieder befestigt, sowie die Hutkrempe, die Nase und ein Bein ergänzt. Die Baldachine wurden fast gänzlich erneuert, Abb. 321.[990]

Bei der Abnahme des grauen, bleiweißhaltigen Ölfarbanstrichs aus der Mitte des 19. Jahrhunderts fanden sich schwarze Pupillenangaben. Die Maria mit Kind des Dries Holthuys weist zudem eine Teilfassung auf, und „Der noch nicht bearbeitete Mohr der Hll. Drei Könige scheint nach kleineren orientierenden Freilegungen jedoch ganz gefasst gewesen zu sein.“[991]

---

[984] Zitiert nach KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.73. Die Quelle befindet sich im Stiftsarchiv Xanten, Thesaurarie Rechnung, fol.l.95r.

[985] Zitiert nach SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.94 bis auf Korrektur von Wicht in Tricht. Die Quelle befindet sich im Stiftsarchiv Xanten, Fabrikrechnungen, fol.107r.

[986] „nur soweit ausgehöhlt, als es für die Aufstellung vor den Pfeilerdiensten notwendig war.“ KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.299.

[987] KOCH, Tätigkeitsbericht 1956 S.292.

[988] Ebd. S.300f. Koch, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.298 nennt Caspar als noch immer nicht ergänzt und aufgestellt.

[989] KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.298.

[990] Ebd. S.301.

[991] Ders., Tätigkeitsbericht 1956 S.294, S.300. – KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.298. Abweichend wird berichtet, dass bei der Voruntersuchung zur Abnahme des Ölfarbanstrichs bei keiner der Figuren eine Farbfassung festgestellt wurde. Die Abnahme geschah zunächst manuell, dann wurden die Figuren abgebeizt.
Nach KRATZEL, Untersuchung 1964 S.292 war bis auf die Maria mit Kind keine der Figuren westlich des Lettners mit einer mittelalterlichen (Teil-)Fassung versehen.
KLAPHECK, Xanten S.111 nennt eine Fassung der Kirche und der Figuren mit grauweißer Ölfarbe bereits für das 18. Jahrhundert.

Beschreibung

Es ist naheliegend, die beiden auf der Nordseite des Langhauses angebrachten beiden Könige Balthasar und Melchior gemeinsam zu betrachten, da sie in ihrer Körperlichkeit verwandt sind und sich in ihren Konsolen und Baldachinen entsprechen, Abb. 244 -251.

Statuen

Die beiden Könige schreiten auf die am ersten Pfeiler zum Langhaus angebrachte, nach Südosten ausgerichtete Maria mit Kind zu. Während der von Westen gesehen vordere König, Balthasar, ganz Maria zugewandt seitlich vor den Pfeiler gestellt ist und damit dem durch das Südportal ins Mittelschiff tretenden Betrachter entgegen schreitet, ist der König hinter ihm, Melchior, im Oberkörper mehr zum Schiff hin gedreht.[992] Die stärker gedrehte Haltung schafft zugleich auch eine Verbindung zu den ansonsten frontal ausgerichteten anderen Langhausfiguren und bezieht den schräg gegenüber an der Südwand stehenden dritten König in die Gruppe mit ein. Die Schulterwendung ist auch beim ersten König von Nöten, um die Figuren bei Wahrung des rundplastischen Charakters und der von der Größe abhängigen Schulterbreite unter dem nicht allzu großen Raum unter den Baldachinen zu fassen. Um trotzdem die Ausrichtung nach Westen zu ermöglichen, nehmen deshalb beide Könige ihren rechten Arm vor den Körper und schließen die Bewegung, indem sie ihre Linke ebenfalls nach vorne nehmen. Die Figuren mit breiten Schultern und kleiner Körpergröße sind von stämmigem Wuchs. Die weiten, auf der den Pfeilern zugewandten Seite aus statischen Gründen bis auf den Boden reichenden Mäntel unterstreichen zusätzlich den blockhaften Charakter. Dem entgegen steht die Öffnung der Mäntel auf der dem Langhaus zugewandten Seite, hier hat man tiefen Einblick auf die freiplastisch gearbeiteten Beine.

Beide Könige treten mit ihrem dem Betrachter zugewandten linken Bein über den Rand der Konsole. Während es sich bei Balthasar um das angewinkelte Spielbein handelt, ist es bei Melchior das durchgedrückte, noch nicht zur Gänze belastete Standbein.

Der erste König hält mit beiden Händen einen Pokal vor dem Körper, Abb. 244ff. Durch die Armbewegung wird sein weiter Mantel im Saum von hinten nach vorn angehobenen und der Blick auf ein zweiteiliges Gewand mit angesetztem, in breite Falten gelegtem, knielangem Rock frei. Der Mantel ist mit hohem Stehkragen, glattem Schulterbesatz und darunter gefältelt angesetztem, an den langen Enden mit Troddeln verziertem Cape gearbeitet. Durch das Voranschreiten liegt der Rock glatt auf dem Oberschenkel auf und das bestrumpfte Knie und der enge, mit Stulpen und geschlitzten Wülsten versehene Stiefel mit breitem, eckigem Kuhmaul werden sichtbar. Die Beine werden durch die teils mit Troddeln verzierten Saumkanten umspielt, die auf seiner linken Seite weich auf dem tierkopfverzierten Schwert, das er am Schwertband um die Hüften trägt, aufliegen. Die in zwei Bögen tief herabhängende Kette hat eckige kleine Glieder und ein rundes Medaillon. Auf dem Kopf trägt Balthasar einen flachen Zylinder mit blattbesetztem Rand.

[992] Sie sind durch ihre Drehung am Pfeiler dem durch das Südportal vom Markt eintretenden Besucher zugewandt. Vgl. den Grundriss Abb. 320 und die Aufstellung der Figuren Abb. 321. Die Marienfigur ist an Pfeiler Nr. 24, die beiden Könige an Nr. 22 und 20, der hl. Caspar an Pfeiler Nr. 19 aufgestellt, der Eingang durch das Südportal befindet sich in Höhe Joch G3.

Sein Gesicht mit großer Nase, bogigen Brauen, durch Grate formulierten Augenlidern und mandelförmigen Augen mit Krähenfüßen und Augenringen ist beherrscht durch den Vollbart mit bis auf die Brust reichendem, gespaltenem Kinnbart. Das gestufte, ohrlange Haar ist leicht gewellt und durch feine Strähnenangabe charakterisiert.
Die Faltengebung ist großzügig und ganz durch die Bewegung hervorgerufen. Der Mantel bildet im Rücken durch das Hochnehmen des Armes v-förmige Faltenformationen aus. Täler wie Grate sind sehr hoch bzw. tief kissenartig über Niveau gebildet. An den Stiefeln sind dünne Quetschfalten zu sehen.
Der zweite König, Melchior, Abb. 248ff., trägt ebenfalls einen weiten Mantel mit Stehkragen, der jedoch mittels einem sich aus dem Besatz entwickelnden Steg über der Brust zusammengehalten wird und zu beiden Seiten, links bis hoch auf die Schulter, zurückgeschlagen die engen, mit geschlitzten Wülsten geschmückten Ärmel freigibt. Der König zieht ihn mit der Linken von der rechten Körperseite vor den Leib. Somit wird vom Unterkörper einzig der linke Unterschenkel durch den ansteigenden Mantelsaum nicht verhüllt. Der Mantel ist bis auf eine breite, angedeutete Saumborte unverziert. Auch Melchior trägt einen ab der Taille in breite Falten gelegten, knielangen Rock, hohe, enganliegende, mit geschlitzten Wülsten versehene Stiefel mit eckigem Kuhmaul und eine zweireihige Kette mit eckigen Gliedern und Medaillon. Zusätzlich besitzt er eine Geldtasche an einem locker um die Hüften geschlungenen Stoffgürtel und trägt einen einfachen, geschlungenen Turban mit bis auf die Brust reichenden, mit Troddeln verzierten Ohrklappen. Er hat einen langen, vollen, in den Spitzen aufspringenden und sich kräuselnden Backenbart. Bei ansonsten dem ersten König sehr ähnlicher Physiognomie ist die Nase spitzer und das Kinn leicht fliehend. Der Mund ist geöffnet.
Ganz anders erscheint der an der Südseite des Langhauses angebrachte jugendliche König Caspar, der wie die übrigen Figuren des Langhauses in seiner Nähe mit dem Rücken am Pfeiler mit eng geschlossenem Standmotiv gezeigt ist. Er hält sein Gefäß seitlich eng am Körper, Abb. 252f. Caspar trägt einen gerade herabfallenden, vorn geschlossenen, knielangen Mantel mit weiten Ärmeln. Sein breiter, runder, auf den Schultern aufliegender Kragen ist ebenso wie der Ärmelbesatz und die sehr hohe Borte am Saum durch Stichelung als pelzverbrämt gezeigt. Zusätzlich ist der Mantel moiriert dargestellt. Neben einem mit Diadem besetzten Hütchen trägt er als Schmuck nur eine aus großen, runden, dünnen Gliedern gebildet Kette mit aufwendiger Schließe. Er trägt abweichend zu den anderen Königen flache, rundere Schnallenschuhe und steht auf einem gewölbteren Grund.
Er hat ein rundes Gesicht, die Augen sind groß, von bogigen Brauen übergeben, die Nase ist mächtig und breit, der Mund ist mit aufgeworfenen Lippen gezeigt. Die Haare sind durch kleine gebohrte, am Kopf verhaftete Löckchen gebildet.
Des Weiteren trägt er gegenüber den anderen beiden Königen der Nordlanghauswand ein völlig anderes Gefäß. Während die beiden hohe, zylindrische, nur spärlich mit Muschelrippen teilverzierte Deckelpokale tragen - der des Balthasar ist wesentlich größer und an der geknickt einspringenden Wandung mit Masken besetzt - hat das Gefäß des hl. Caspar die Form eines Kapellenreliquiars. Über

vierseitigem, konisch zulaufendem Fuß befinden sich ein viereckiges Behältnis, verziert mit spitzbogigen Feldern und spitz wellenförmiger Oberfläche, darauf ein kleiner Kubus mit eingetieften Feldern und darüber schließlich ein flacherer, größerer mit eingeritztem Zackenmuster.

Konsolen und Baldachine

Die Konsole des dritten Königs, Caspar, entspricht der des neben ihm platzierten hl. Cornelius, Abb. 252, 254 und 256.[993] Sie ist kelchförmig und unten mit einer großblättrigen Blume besetzt. Die Wandung ist mit zwei krautigen Blattkränzen und tiefer Kehle unter polygonaler Deckplatte gebildet. Der Baldachin ist jedoch zur benachbarten Figur des hl. Cornelius[994] bei ähnlich dreistufigem Aufbau im unteren Teil abweichend gebildet, Abb. 252, 255 und 257. Die Dekoration erfolgt in gotischer Formensprache, jedoch ist sie gegenüber der benachbarten Figur in Höhe der Fialen und ihrem Krabbenbesatz zumindest im unteren Teil reduziert. Das über Eck in den Raum Ragen des Baldachins und der Besatz der Ecken mit gleichfalls über Eck gestellten Fialen ist ebenso übernommen, wie das Ausbilden von viereckigen, ‚hängenden Schlusssteinen' am Ende derselben. Doch sind die Fialen weniger verziert und im oberen Abschnitt nicht mit Krabben besetzt. Stärker abweichend ist die Gestaltung der Flächen zwischen den Fialen, die zwar ebenfalls von mit Maßwerk gefüllten Eselsbögen überfangen sind, aber stärker nach vorn ins Rund ausschwingen und jeweils in einer nur kurzen Fiale mit Kreuzblume münden und dichteren, floraleren Besatz zeigen. Die viel niedrigeren Fialen werden von höher angeordneten Giebelchen hinterfangen. Der obere Aufbau, wieder mit eckbetonenden Fialen und Giebelchen und schließlich krabbenbesetztem Helm mit Kreuzblume, ist entsprechend dem des hl. Viktor gearbeitet, nur die Kreuzblume ist massiger gebildet.

Die Konsolen und Baldachine der ersten beiden Könige, Balthasar und Melchior, sind ähnlich gebildet, Abb. 244, 249f., sowie Abb. 247 und 251.

Die Wandung der aus zwei Abschnitten mit zusätzlichem Nodus gebildeten Konsole ist blütenkelchförmig gebildet. Der flache erste Abschnitt besteht aus auf Lücke gesetzten, herzförmigen dreigeteilten und zusätzlich kleingelappten Blättern, vor einfach kleingelappten Blättern. Der bauchig anschwellende und wieder zurückschwingende zweite Abschnitt zeigt einen Kinderreigen hinter einfachem Blattkranz aus gleichgestalteten Blättern. Die Blätter sind am Boden der Spreite zusammengewachsen und bilden runde Augen aus, die Spitze der mittleren Teilung fällt nach vorne über. Die Blattspreite ist mit eingetiefter Blattader und in sich gewölbt modellierter Oberfläche gegeben. Bei Balthasar ist der Raum für die Blattangabe schmaler, wodurch die seitlichen Blattteilungen auf die Mitte der Spreite geschoben werden. Die mit Speckfalten und weicher, mädchenhafter Brustbildung gezeigten Jungen fassen sich vor dem Überfall des Blattes einen Reigen bildend an den Händen. Sie haben ovale Gesichter mit dicken, aufgeblähten Backen, kurzen, breiten Nasen und tiefliegenden, mit Krähenfüßen gezeigten, mandelförmige Augen. Die Haare sind unterschiedlich kurz, wellig behandelt und zumeist

[993] Dieser ist an Pfeiler Nr. 19 aufgestellt. Zumindest der Aufbau der Konsole aus zwei Blattkränzen ist auch mit dem bei dem benachbarten hl. Viktor an Pfeiler Nr. 17, und dem diesem gegenüber aufgestellten hl. Martin, Pfeiler Nr. 18, identisch.
[994] Dessen Baldachin entspricht dem des hl. Viktor und des hl. Martin fast gänzlich bis auf die Maßwerkform.

von einem Wirbel am Oberkopf in alle Richtungen verstrichen. Unter der vorgewölbten Oberkante der Konsole ist ein aus durchgesteckten Ästchen gebildetes Stabwerkmotiv gezeigt.
Die Baldachine folgen im dreizonigen Aufbau den anderen im Langhaus befindlichen, sind jedoch als einzige mit modischem Dekor aus Kandelabersäulchen, Muschelfüllungen und geflügelten Engelsköpfen besetzt.
Anstelle von krabbenbesetzten Fialen treten nun aus Balusterschäften und zylindrischen Zwischenstücken zusammengesetzte Kandelabersäulchen, die gar dieselben vorkragenden, ‚hängenden' Ansätze ausbilden. Während die Zwischenstücke eingetiefte, punzenartige Rechteckfelder aufweisen, sind die am unteren Ende rund eingezogenen Schaftsegmente mit hohen, spaltigen, lanzettförmigen Blattkränzen mit überfallenden Spitzen und erhabenen, sich am Grund aufspaltenden Blattadern gegeben, deren Spreiten an der Basis miteinander verbunden sind und so Augenmotive ausbilden. Die flächenfüllenden Wimperge werden mit gotisierender Formensprache übernommen, die Maßwerkfüllung durch halbrunde Muschelfüllungen mit charakteristisch breiter Nodusbildung mit in die Unteransicht verzogenem rahmendem Zangenmotiv und nur mittigem Rippenbesatz überfangen. Diese bilden eckige Rippen und runde Kehlen mit in Aufsicht gezeigter Kante aus.

Zuschreibung und Datierung

Die beiden auf der nördlichen Langhauswand aufgestellten Könige, Melchior und Balthasar, mit ihren Konsolen und Baldachinen sind als Werke des Arnt van Tricht anzusehen. Dies ist mittels Stilkritik zweifelsfrei belegbar.
Die Physiognomie der Skulpturen ist den Figuren des Johannesretabels in St. Nicolai in Kalkar derart verwandt, dass man eindeutig von der Hand Van Trichts ausgehen kann, Abb. 17 und 22. Mit der Figur des Johannes des Täufers gemein ist auch das über den Sockels Hinaustreten und die Einsehbarkeit der Beine, die auch bei den Reliefarbeiten, wie dem 1557 datierten Kamin auf Haus Ter Horst, zu sehen ist, Abb. 301 und 306. Hier sind sehr verwandt auch Männer mit Zylinderhüten, kurzen Kleidern und hohen Stiefeln gezeigt, die zudem gegenüber früheren Figuren teilweise in den Schultern breiter proportioniert sind.
Bei den Baldachinen und Konsolen ist auf die charakteristischen Blattformulierungen hinzuweisen, die sich beispielsweise bei den Epitaphien Hezeler oder Backer finden, als auch auf die Muschelnischen mit spezifischer Nodusbildung, Abb. 131 und 284.
Der dritte König, Caspar, müsste damit mit der in den Quellen nicht genannten Figur zu identifizieren sein. Dies dürfte darin begründet sein, dass der König zeitlich früher und von anderer Hand gearbeitet wurde. Eine solche Schlussfolgerung ergibt sich nach dem Vergleich der Konsole und des Baldachins mit denen der Königsfiguren sowie den benachbarten Figuren des Langhauses. Mit den letzteren ist eine deutlich größere Übereinstimmung festzustellen, wenn auch das gotische Formenvokabular reduzierter ist. Die Figur des hl. Caspar ist schmächtiger und mehr am Pfeiler verhaftet als die anderen beiden Könige, zudem ist seine Haltung statischer. Die Oberflächengestaltung wie die Angabe des Moiré oder des großflächig angewandten Pelzbesatzes, aber auch die Gestaltung der rundgliedrigen

Kette unterscheiden sich nicht nur von den anderen beiden Königen, sondern finden auch keine Entsprechung im Werk des Künstlers. Nahe verwandt ist hingegen die benachbarte Figur des hl. Cornelius, Abb. 256.

Fassung

Es ist wahrscheinlich, dass die beiden Hll. Könige des Arnt van Tricht, Balthasar und Melchior, ehemals eine betonende Teilfassung aufwiesen, orientiert man sich am dritten König, Caspar, und der Bezugsperson der Hll. drei Könige, der Maria mit Kind. Für diese beiden Figuren sind zumindest Teilfassungen überliefert.

Ein besseres Verständnis der Stofflagen wäre beispielsweise auf der linken Schulter des hl. Melchior durch eine farbliche Gestaltung möglich. Hier sind drei Flächen zu unterscheiden, die Mantelaußen- und Innenseite sowie der Ärmel. Die Mantelinnenseite wird durch einen Umschlag des Saums ab der Taille von vorn über die Schulter hinweg bis auf den Rücken sichtbar und liegt auf der Mantelaußenseite auf und gibt so den Blick frei auf den Ärmel des Gewandes darunter, Abb. 248. Ebenfalls wären dadurch die Lagen des Mantelzipfels vorn zwischen den Beinen des hl. Balthasar deutlich besser verständlich, Abb. 247.

Dies bedeutet, dass wahrscheinlich nicht nur die im Außenbereich angebrachten Arbeiten Van Trichts, die Figuren des Märtyrerportals und die geschützt angebrachten Epitaphien, bei denen eine farbige Fassung nachweisbar bzw. überliefert ist, gefasst gewesen sind.

Vergleich

Regional bieten sich keine im Kircheninnenraum angebrachten Skulpturen aus Stein von dieser Größe zum Vergleich an. Hingegen scheint es im Münsterischen traditionell mehr großformatige Figuren gegeben zu haben, wie sich an den Arbeiten der Brabender Werkstatt aufzeigen lässt. Es sei hier nur an die Leuchterengel des St. Paulus Domes in Münster erinnert, die von Johann und Franz Brabender, ebenfalls noch um die Jahrhundertmitte, gearbeitet wurden und jedoch noch stärker dem hergebrachten Typus des frontal statuarischen Skulpturentyps verhaftet sind, Abb. 346.[995]

Schluss

Die beiden Könige Melchior und Balthasar mit ihren Konsolen und Baldachinen ließen sich auf stilistischer Grundlage mit den in den Quellen genannten beiden Königen identifizieren und damit Arnt van Tricht mit Sicherheit zuschreiben. Die bereits in den Quellen nicht für Van Tricht genannte dritte Königsfigur ist auch über den stilistischen Vergleich aus dem Werk auszugliedern. Die Datierung ist durch die Quellen mit 1551 und 1553 festgeschrieben.

Die beiden Skulpturen lösen sich aus der bezugslosen, frontalen Präsentation und bieten trotz nur knappem zur Verfügung stehendem Raum zwei voneinander unterschiedliche, in sich stimmige Lösungen, die Rücksicht auf den Weg des Betrachters nehmen und eine Anbindung an die älteren Figuren trotz abweichender Konzeption suchen. In der Rücksichtnahme auf die Verwendung von

[995] AUSST.KAT. MÜNSTER, Brabender 2005 Kat.Nr.73 S.243 m.Abb. - Bildarchiv Foto Marburg, 508.342 und 1.083.592. Auch TIMMERS, Kunst II, 1980 S.306 weist daraufhin, dass es wenige steinerne Bildwerke im 16. Jahrhundert im Maasland gibt.

Konsolen und Baldachinen und der Übernahme derer Proportionierung zeigt sich eine tiefe Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten.

XII.38. Xanten, St. Viktor, Epitaph Friedrich Ghyr (Vulturius), gest. 1552

Das heute bis auf ein Rudiment zerstörte Inschriftenepitaph des Friedrich Ghyr in Joch U26 ist über den stilkritischen Vergleich mit dem quellenkundlich gesicherten Epitaph Ludger durch Witte an Arnt van Tricht zugeschrieben, Abb. 241f.[996]

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149f. – WITTE, Kunst I, 1932 S.232 (Zuschr.). - APPEL, Skulptur 1934/1983 S.23 (Zuschr.). – ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.37f. Nr.43. - VON DORTH, Inschriften 1980 S.220. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.86 (Zuschr. nach Appel).

Zur Person

Friedrich Ghyr oder Geier, latinisiert Vultur oder Vulturius, aus Wesel ist der Bruder des Balthasar Ghyr, gest. 1549.[997] Er ist laut Classen 1512 zu Köln immatrikuliert und hat 1544-1552 ein Kanonikat in Xanten inne, zu dem er am 17. August 1544 auf Grund herzoglich klevischer Präsentation vom 25. Juli admittiert; Einführung in die Präbende 18. August 1546.[998] Er starb am 1. Februar 1552.[999] Friedrich Ghyr ist der Präsenzrechnung ab 1545 als Bewohner der Kurie Nr. 28, der sogenannten Steinmetzkurie, in Xanten aufgeführt. Der Verkauf an ihn in ist im Kapitelsprotokoll für den 13. Oktober 1545 ohne nähere Angaben vermerkt.[1000]

Zustand

Das Epitaph aus Sandstein wurde bis auf einen geringen Rest, das in einer gesonderten Platte gefertigte untere Drittel, im zweiten Weltkrieg zerstört. Das Fragment ist im Kreuzgang eingemauert. Es ist mehrfach gebrochen und besitzt gekittete Fehlstellen, der profilierte Rand ist gänzlich abgeschlagen.

Das Fragment mit Spruchband hat eine Höhe von 25 cm und eine Breite von 70 cm. Das Epitaph war nach Clemen so groß wie das Epitaph des Bruders, das er mit einer Höhe von 135 cm und einer Breite von 70 cm angibt.[1001]

Es finden sich keine Fassungsreste.

Beschreibung

Während der Dreiecksaufsatz und die bekrönenden Pokale nach Ausweis der Vorkriegsaufnahme dem des brüderlichen Epitaphs gleichen, ist die Inschriftenplatte etwas abweichend gearbeitet.[1002] Sie springt in Zweidrittel der Höhe schräg ein, um nach wenigen Zentimetern die endgültige Breite

[996] WITTE, Kunst I, 1932 S.232.
[997] CLASSEN, Erzbistum 1938 S.148.
[998] Ebd. nach MATRIKEL UNIV. KÖLN II 703. - Kleve, Reg. praes. III fol. 25^{v}. - Kapitelsprotokoll.
[999] CLASSEN, Erzbistum 1938 S.148. Pels II 181 gibt ein abweichendes Todesdatum 1553, nach WILKES, Topographie 1952 S.148.
[1000] WILKES, Topographie 1952 S.148, F.31 S.149.
[1001] KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149f. gibt die Maße als mit dem Epitaph des Bruders übereinstimmend an.
[1002] Für die Beschreibung vgl. unter Kap. XII.35.

einzunehmen. Die Inschriftenplatte wird durch einen dominierenden, umlaufenden Rundstab begleitet, der von kleineren Profilen begleitet wird.

Die gesamte Grundfläche wird durch die Inschrift gefüllt, nur das untere Drittel der Platte bleibt bis auf ein Spruchband glatt. Das segmentbogige, Buchstaben aufnehmende Volutenband ist durch eingetiefte Linien formuliert. Das Band bildet am Ende leicht nach oben gebogene, nur durch das Fortlaufen der unteren Kantenlinie formulierte, enggerollte Voluten aus.

Inschrift

M: FREDERICVS VVLTVRIVS GRECO ET LATINO ELOQVIO COPIOSISSIME IMBV/TVS CARMINE ET PROSA NOBILITER EXCEL/LENS NEC MINVS MORVM HONESTATE Q(VA)M SCIENTIA SCRIPTVRARVM CONSPICVVS RE/SOLVTIONIS SVE NON IMMEMOR SVVM / ET FRATRIS EPITAPHIVM [HISCE CARMINI]/BVS CONSCRIPSIT PRIMA FEBRVARII / ANNO 1552 VIAM VNIVERSE CARNIS INGRESSVS EST / HIC EGO VVLTVRIVS IACEO FREDERICVS HV[MATVS] / HVIVS DVM VIXI PARS PROPE NVLLA GREG[IS] / ORO QVIBVS DABITVR PRESENS CALCA[RE SEPVLCHRVM] / HVIC ANIME DICANT [O MI]SE[R]ERE [DEV]S[1003]

Spruchband:

INDOLE SVNT MVLTI NOMINE VVLTVR EGO

Die Inschrift ist in frühhumanistischer Kapitalis eingetieft gearbeitet. Es finden sich spitzes A mit Deckbalken, M mit schräggestellten Schäften und verschränktes W. Das Zahlzeichen 5 ist s-förmig. Bei >Q(UA)M< findet ein Schluss-M in Form einer 3 und als Kürzungszeichen Doppelpunkt Verwendung.

Zuschreibung und Datierung

Das Epitaph lässt sich wie schon das seines Bruders Balthasar aufgrund der engen Übereinstimmungen des Dreiecksaufsatzes mit dem des quellenkundlich gesicherten Epitaphs Ludger dem Arnt van Tricht zuschreiben, wie bereits durch Witte geschehen, Abb. 258ff.[1004] Doch lassen sich neben dem Schriftbild und der Buchstabenwahl und -gestaltung, die denen des Epitaphs des Balthasar und des Epitaphs Ludger gleicht, auch die Bildung der Volute des Inschriftenbandes mit den abschließenden Volutenbändern der Epitaphien Hezeler und Steenhoff vergleichen, die aus dem unteren Profil gebildet wird, während das obere ab dem Schnittpunkt nicht weitergeführt wird, Abb. 129 und 135.

XII.39. Xanten, St. Viktor, Epitaph Derick Ludger, gest. 1552

Das Epitaph des Vikars des Antoniusretabels Derick Ludger[1005] nimmt in der Reihe der Epitaphien eine außerordentliche Stellung ein, da es sich um das einzige durch eine Quelle für Arnt van Tricht belegte Werk handelt, Abb. 258ff. Durch die frühe Publikation der Quelle durch Scholten ist das

[1003] Die Inschrift gelesen an der Vorkriegsaufnahme und die nicht erkennbaren Partien nach KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.150 ergänzt. Clemen hier abweichend allein >ANIMAE<. - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.38 Nr.44. VON DORTH, Inschriften 1980 S.220 ohne >QUAM< in der vierten Zeile und abweichend >UNIVERSAE<.

[1004] WITTE, Kunst I, 1932 S.232.

[1005] In der Akte B48b des Stiftsarchivs werden nach WILKES, Geschichte 1948 S.40 eine Patene und ein Kelch der Vikarie des Derick Ludger bei der Schatzung für den Herzog von Kleve 1543 genannt: >item her Derick Ludgers vicarien kelck und patheen voir twee marck.<.

Epitaph in der Literatur als Angelpunkt der Zuschreibungen häufig und beständig zitiert worden. Auch wird schon früh durch Kamphausen[1006] auf die Entlehnung der Komposition von der der Großen Passion Martin Schongauers verwiesen. Das Epitaph ist im Ostflügel des Kreuzgangs im Joch U10 an der Außenwand der Stiftschule eingelassen.

Literaturübersicht

SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.VIII, F.*S.82 (Quelle / Zuschr.). - WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.23 (Zuschr. / Erw.). - BEISSEL, Bauführung 1889 III S.107, 115 (Quelle / Zuschr.). - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.148 (Zuschr. / Erw.). - WOLFF, Geschichte 1893 S.137 (Zuschr. / Erw.). - BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.366 (Zuschr. / Erw.). - LÜTGHEN, Plastik 1917 F.162 S.475, F.192 S.503 (Zuschr. / Erw.). - KLAPHECK, Xanten 1930 S.98, 112 (Zuschr. / Erw.). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.73, 80, Abb.57 (Zuschr. / Erw.). - WITTE, Kunst 1932 F:** S.232 (Zuschr. / Erw.). - APPEL, Skulptur 1934/1983 S.23 (Zuschr. / Erw.). - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.30f. Nr.23 (Zuschr.). - THIEME/BECKER 33, 1939 S.397 (Zuschr. / Erw.). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.94 (Zuschr. / Erw.). - KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.300 (Zuschr. / Erw.). - BADER, Vermischtes 1964 S.356f. (Zuschr. / Quelle). - HILGER, Kleve 2, 1964 S.36 (Zuschr. / Erw.). - DITTGEN, Kunst 1965 S.162 (Zuschr. / Erw.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.663 (Zuschr. / Erw.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.51 S.90 (Zuschr. / Erw.). - HILGER, Dom 1984 S.25 (Erw.). - SCHIRMER, Plastik 1991 S.44 f., 83-87, S.232f. Kat.Nr.114, Abb.20. (Zuschr.). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Zuschr. / Erw.). - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.176f., Abb.1 (Quelle / Zuschr.). - DE WERD, Boetzelaer 1998 S.29 (Erw. / Zuschr.).

Zustand

Das Epitaph ist aus Sandstein gearbeitet und hat eine Höhe von 135 cm und eine Breite von 67 cm. Die Größe des Bildfeldes beträgt 61,5 cm in der Höhe und 58 cm in der Breite. Der Dreiecksaufsatz hat eine Höhe von ca. 25 cm. Die Inschriftenplatte ist 26,5 cm hoch und 45 cm breit.

Obwohl das Epitaph kaum Kriegsschäden aufweist, ist und war die Oberfläche auch schon vor dem Zweiten Weltkrieg, wie alte Aufnahmen belegen, verwittert. So war der Dreiecksaufsatz bereits stark angegriffen, die seitlichen und der bekrönende Aufsatz verloren. Der Dreiecksgiebel wurde zwischenzeitlich durch eine moderne Kopie ersetzt.

Zusätzlich sind die Gesichter der Häscher vom Betrachter links über und rechts neben Christus weggeschlagen. Der freiplastisch gearbeitete Stock des Jünglings vom Betrachter rechts von Christus ist weggebrochen, ebenso wie die in den Mund gesteckten Finger des Gaffers. Auch ist der plastisch formulierte Stab des Peinigers im Bildhintergrund nur noch als Grat erkennbar. Der untere Sturz und die Inschriftenplatte sind mehrfach gebrochen.

Der nach Ausweis von Vorkriegsaufnahmen dem linken entsprechende Rapport der rechten Rahmenleiste ist falsch montiert, so ist das abgebrochene Werkstück mit dem Kelch nicht am unteren, sondern am oberen Ende zu denken. Die auf den Kanten vorhandenen Beschädigungen am inneren Rand sind aufgefüllt.

Von der urkundlich belegten Farbfassung wurden bei den Reinigungsarbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg keine Spuren mehr gefunden.[1007]

Beschreibung

Die Dornenkrönung Christi ist auf einer rechteckigen Platte, die von einem Segmentbogen überfangen wird, dargestellt. Die Platte wird von Konsolen getragen und mit spiegelverzierten Leisten und

[1006] KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.80.
[1007] KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.300. - BADER, Vermischtes 1964 S.356f.

bekrönendem Dreiecksaufsatz gerahmt. Die Figuren werden ohne Hintergrundangabe gezeigt und treten aus bzw. unter der Rahmung hervor ins Bildfeld.[1008] Die Hintergrundfläche wird oben nischenartig nach vorn gezogen. Die Kante vermittelt den Eindruck einer angeschnittenen Raumwölbung und bildet gleichzeitig die Profilierung des Bogenabschlusses. Sie verschmilzt im Scheitel mit dem flachen Profilband der Platte. Die so entstehenden Zwickel sind mit in Profil gezeigten Masken gefüllt. Ihr Gesicht wird durch die Modellierung und die Ränder der drei sie bildenden herzförmigen, geteilten Blätter gestaltet. Beispielsweise werden Augenbrauenbogen und Nasolabialfalten durch Blattränder gebildet. Die großen Augen mit Krähenfüßen sind mandelförmig, die Nase ist groß und in der Spitze betont, die Lippen sind voll gezeigt.

Die hochformatige und mit großer Raumtiefe arbeitende Bildkonzeption der zu Grunde liegenden 'Dornenkrönung Christi' Martin Schongauers wird bei ähnlicher Figurenordnung breiter angelegt, Abb. 262. Die andersartige Raumwirkung ist durch das Fehlen der Architektur im Hintergrund, speziell der aufsteigenden Rippen, und die gedrücktere, segmentbogige Führung der Bildrahmung hervorgerufen. Die im Relief kaum darstellbare Raumtiefe durch eine Anordnung der Figuren am Bildvordergrund und leichte Verschiebung der Figuren in eine Linie reduziert. Schongauer zentriert alles auf Christus. Er wird im Bildmittelfeld thronend, betont von einem vor ihm vorschwingenden Podest, von Peinigern umgebenen und einer Arkade hinterfangen gezeigt. Hier im Relief werden alle Figuren auf einer nach hinten ansteigenden Bodenfläche platziert und der nur noch im Ansatz erkennbare Sitz Christi nach rechts aus der Mittelachse verschoben. Abgewandelt ist auch die Haltung Christi. Während Schongauer dem Betrachter den Gepeinigten frontal präsentiert, ist er im Relief im Profil mit gesenktem Kopf gezeigt und im Rumpf nach rechts aus dem Bild gedreht, während er von einem Peiniger an der Schulter zurück zur Bildmitte gedrückt wird. Die Bewegung des Häschers ist bei Schongauer als Griff zur Halsfessel Christi gezeigt und verschafft den Figuren mehr Freiraum. Die Veränderung im Relief wie die Platzierung außerhalb der Mitte bedingen eine Verschiebung der Figuren, die bei Übernahme der Haltungsmotive der Peiniger im Relief zu Unstimmigkeiten führen muss. Dies betrifft vor allem die sich zurücklehnende Figur des Jünglings vorn, dessen auf dem Boden aufgestellter Stock zudem Christus überschneidet. Das bei Schongauer in der Zahl der Häscher vorherrschende Ungleichgewicht in der Verteilung rechts und links von Christus wird im Relief korrigiert und die Leerstelle vom Betrachter rechts schräg über Christus mit einer Figur mit Barett gefüllt. Die Figuren auf der anderen Seite von Christus, seiner Rechten, werden von fünf Häschern und einem Hund auf drei Häscher und den kleiner dargestellten, betenden, knienden Stifter im Bildvordergrund verringert. Außerdem wird die im Kupferstich neben Christus kniende Gruppe auseinander gezogen, um den durch den Wegfall der Figuren im Hintergrund entstandenen Leerraum zu füllen. Der hier mit Kappe gezeigte Scherge wird dafür in die Frontalansicht gedreht und greift sich mit seiner Rechten in den Mund, während er nun seine Linke zur Bildmitte streckt. Zum Füllen des nun entstandenen Raums

[1008] Diese geht wie bereits bemerkt in der Komposition auf die Darstellung im Kupferstichwerk der >Großen Passion> Martin Schongauers zurück. Die Übernahmen von diesem und die Abweichungen und Neuinterpretation des Bildhauers sollen bei der Beschreibung bereits formuliert werden.

wird auch der rechte Arm des hinter Christus gezeigten Schinders noch weiter erhoben. Der vordere der beiden knienden Peiniger wird etwas mehr hin zur Seite Christi genommen und stärker in die Seitenansicht gedreht, um dem Stifter Platz zu machen.
Die Bekleidung der meisten der Figuren wird weniger aufwendig gestaltet und dem Zeitgeschmack angepasst. So werden nun ‚Zylinderhüte' und Barett gezeigt, die Ärmel und Hosen werden geschlitzt und gerafft, aber es kommt auch zu Anlehnungen wie dem Spitzhut des Peinigers vom Betrachter rechts über Christus, dem kurzen Rock des Jünglings oder den offenen, langen Ärmeln des knienden Häschers und den von Schongauer gewählten Typen, die jedoch ebenfalls nur allgemein übernommen werden. Die Figuren haben vollen, zumeist lockigen Haarschopf und volle Bärte.
Die Faltengebung unterscheidet sich grundsätzlich von der Vorlage und ist durch große, weite Zugfalten bestimmt. Die langen Faltengrate wechseln mit tiefen, diese unterschneidenden Tälern und werden nur geringfügig von kleineren Falten begleitet.
Sockel- und bekrönendes Abschlussgebälk unterscheiden sich nur geringfügig in ihrer Gestaltung. Beide sind fast spiegelgleich nach außen, unten bzw. oben, durch eine breitere Abfolge von schräg zum Bild angeordneten Profilen gebildet, die mit breitem, fallendem und steigendem Karnies zum Rand in betonte Vierkantprofile auslaufen. Der innere, flachere Abschluss des Gebälks ist nach beiden Seiten abfallend, vornehmlich auf der Bildseite profiliert. Ein Dreiviertelstab wird hierbei durch Karnies und kleineren, meist eckigen Leisten begleitet. Der so gefasste, tiefliegende Fries wird mit einer auf eine mittige Blattformation zentrierten Blattranke geschmückt, die nicht auf die seitlichen Verkröpfungen über den Konsolen und unter den ‚Lisenen' übergreifen. Hier sind in eingetieften Spiegel groteske Masken mit langen Schnauzbärten, übergroßen Ohren und einem fächerförmig angeordneten Kopfschmuck gezeigt. Die Blattranke, oben lockerer in der Abfolge, geht von einem zentralen, aus einer Blattmanschette vortretenden Arrangement aus, das aus stehenden ‚einmal herzförmigen dreispaltigen und zweimal in Seitenansicht gezeigten, dreispaltigen, lanzettförmigen, Blättern besteht. Von diesen geht ein erhabener, in Wellen zu den Seiten rankender Stängel aus, der über Blattmanschetten aus herzförmig dreigeteilten Spreiten verschiedene Blätter oder Volutenbänder ausbildet. Diese sind stark plastisch durchgebildet. Die Bänder sind mit erhabenen Rändern und mit auf der Volute aufgesetzten Blatthäubchen verziert. Die Blätter weisen kugelig, beulenartige Aufwölbungen auf. An den Enden der oberen Ranke finden sich Delphinmasken.
Die Konsolen sind auf ihrer Vorderseite s-förmig gebildet und mit einem nach unten ausgerichteten Blattband aus gleichbleibenden Spreitenabschnitten gebildet. Ein solches kommt scheinbar von der Rückseite und wird auf der sich nach oben öffnenden Volute sichtbar.
Die zwischen die Gebälke gestellten Leisten sind ohne Kapitell und Sockel lisenenartig mit eingetieftem Spiegel verziert gebildet. Die Spiegeldekoration unterscheidet sich stark von der floralen Ranke des Gebälks. Gezeigt ist ein Kandelaber, dessen Stab segmentartig, jeweils durch eine Blattmanschette aus herzförmig dreigeteilten Blättern getrennt, von einem neuen Motiv begleitet oder ersetzt wird. So sind von unten nach oben stehende Voluten mit erhabenen Rändern und vortretender

aus der Unterkante gebildeten Volutenschnecken, dann ebenfalls zueinander ausgerichtete, stehende Bänder mit Delphinköpfen mit gedrückter Schnauze und hochstehender Stirnlocke gezeigt. Sie werden gefolgt von einem von zwei stehenden birnenartigen Früchten begleiteten Herme mit Blattrock, -armstummeln und satyrähnlicher Kopfbildung mit Hörnern, vollem Haarschopf, langem Oberlippen- und zweigeteiltem Kinnbart. Über einer Tabula ansata mit hängenden, ebensolchen Früchten ein Kelch durch den der Stab durchgesteckt erscheint.

Der nur über dem Fries aufgestellte, nicht über die Verkröpfungen des Gebälks reichende Dreiecksaufsatz entspricht mit seinen konkav gebogenen, gegenüber der Basis profilierteren, hier mit einem Punzmotiv aus gegeneinander gestellten Dreiecken verzierten Schenkeln und eingeschriebener Muschel dem des Epitaphs Balthasar Ghyr, das auch für die Aufstellung von zu rekonstruierendem, begleitendem und bekrönendem Zierwerk wie das folgende Epitaph Virsen nahe verwandt ist, Abb. 239, 278.

Inschrift

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.148. - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.30f. Nr.23. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.233.

> DOM / THEOD[ORI]CO LVDGERI CLIVE(NSI) VIRO / HONES[TO] HVIVS SACRAE AEDIS VIC[A]/RIO QV[I] [A]N(NO) [S]ALVT(IS) 1552 1[8] SEPTEMB(RIS)/ IN D(OMI)[NO] DEC[E]DES HI[C] [SEP]VLTVS E(ST) / E[X]E[C](VTORES) MEMOR(IAE) / ER(GO) POS(VERVNT)[1009]

Die Inschrift in frühhumanistischer Kapitalis ist eingetieft gearbeitet. Das N hat eine Größe von 2,4 cm Höhe und 1,8 cm Breite. Das E von CLIVE ist zweibogig gegeben. Der spitze Buchstabe A mit Deckbalken. Das Zahlzeichen fünf ist s-förmig gewählt. Mit Doppelpunkt gekürzt sind E[X]E[C]:, MEMOR:, POS:. VICARIO mit Doppelpunkt als Trennungszeichen.

Quelle

> „Anno 1552 die XVIII. Septemb. obiit D. Theodoricus Lutgeri vicarius altaris divi Anthonii in eccl. Xantens. etc." "Item adhuc solvi de particulari predicto magistro Arnoldo de" Tricht, "oppidano Kalkerensi pro Epitaphio super sepulchrum dicti quondam D. Theodorici stante VI. daleros fac. XII. mr. III. sol. Et dictus magister Arnoldus posuit dictum epitaphium cum famulo suo, mecum in domo et mensa pernoctantes, ad III. dies, pro quolibet die pro duobus viris in prandio, cena et ientaculis extraordinarie XII. alb. fac. II. mr. Et feci depingi dictum epitaphium per Theodoricum de Duysborg pictorem et dedi III. daleros praeter expensas per me factas in domo mea."[1010]

Zuschreibung und Datierung

Das Epitaph Ludger bietet durch die Überlieferung des Bildhauers, des Malers und des Entstehungszeitpunkts einen Dreh- und Angelpunkt in der Reihe der Epitaphien im Xantener Domkreuzgang. Zudem zeigt es als erstes einer Abfolge einen neu auftretenden Epitaphtypus mit spiegelverzierten, rahmenden Leisten. Trotz des schlechten Erhaltungszustands bietet das Epitaph viel Vergleichsmaterial für andere Arbeiten. Störend ist der Verlust der rahmenden Elemente des Giebels, die den

[1009] KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.148 und danach SCHIRMER, Plastik 1991 S.233 abweichend CLIV., ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.30 ohne Anzeigen ergänzt CLIVENSI. Alle drei Autoren ergänzen oder lösen ohne Anmerkung auf: ANNO, SALVTIS, SEPTEMBRIS, DOMINO, EST und lesen anstelle von DECEDES DECEDENS. ENGELSKIRCHEN löst zudem die Abkürzung EXEC MEMOR ER POS ohne Kenntlichmachung.

[1010] Quelle ist ein der Baurechnungen der Hll. Drei Könige beigelegter Zettel. Zitiert nach SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 Fußnote S.92. Hierbei wurde die Korrektur des Lesefehlers >Wicht< in Tricht vorgenommen.

heute isoliert stehenden und so zu klein proportioniert wirkenden Dreiecksaufsatz umgaben, und der des bekrönenden Aufsatzes über einem Zwischenstück, wie er bei anderen Epitaphien wie dem Epitaph Virsen noch zu sehen war, Abb. 278.
Die Reliefdarstellung der Dornenkrönung mutet für Van Tricht ungewohnt an, so ist die Konzeption auch von einer viel älteren Vorlage übernommen. Die vielfigurige Szene war sicherlich durch die heute fehlende Fassung übersichtlicher. Für die Blattranken auf Sockel und Gebälk finden sich, wie auch für die Stabkandelaber der seitlichen Rahmenleisten, zahlreiche Parallelen, beispielsweise im Johannesretabel der St. Nicolaikirche in Kalkar, Abb. 17. So sind ähnliche Blattranken, ebenfalls mit Delphinköpfen und Blattmasken, Blattgebinden, Blattmanschetten und ihre jeweiligen Blattformen wie herzförmige, geteilte Spreiten, lanzettförmige, spaltige Spreiten, beide auch in gefalteter Seitenansicht an den Zierformen des Retabels zu finden. In der Zeitstellung neu ist das Auftreten von nussartigen bzw. birnenartigen Früchten und vor allem der satyrartigen Hermen des Stabkandelabers. Die formale Gestaltung hat sich verändert, Rahmenleisten begrenzen anstelle der reichornamentierten, unruhigen Silhouette der Kandelabersäulen nun das Bildfeld. Dieser rahmende Effekt wird durch die Verbreiterung des unteren Gesimses zu einem Gebälk und dem neu eingeführten horizontalen Abschluss des Epitaphs durch ein Gebälk oben, anstelle eines aufliegenden Bogens unterstrichen. Der Rahmen und das Bildfeld sind damit deutlicher als bisher voneinander geschieden. Gleichzeitig nimmt der Reliefcharakter des Bildfeldes zu, der sich bereits in der ebenfalls kleinteiligen Szene des Pfingstwunders im Epitaph Hezeler andeutete.
In Hinsicht auf spätere Werke Van Trichts ist besonders auf die Haltung des Kopfes und das schräge Tragen des Hutes des zweiten Häschers auf der linken Seite Christi hinzuweisen.

XII.40. Amsterdam, Rijksmuseum, Epitaph der Familie Ros

Das Epitaph der Familie Ros, das aus der Grote Kerk in Wageningen stammt, wurde zunächst durch Veenstra Colijn de Nole zugeschrieben, Abb. 263[1011] Diese Zuschreibung fand bereits im Katalog des Rijksmuseums keine Zustimmung, es wurde wieder allgemein in den nördlichen Niederlanden entstanden gesehen.[1012] In der Berichtigung des Katalogs wurde im Anhang durch De Werd die Zuschreibung an Arnt van Tricht im Vergleich mit den frühen Epitaphien des Xantener Domkreuzgangs Born und Hezeler, gest. 1544 und 1545, vorgenommen.[1013] Die Datierung Veenstras, 1540, oder die des Katalogs, 1530-40, wird damit noch etwas nach hinten verschoben.[1014] In späteren Arbeiten von De Werd wird der Aufbau des Epitaphs Ruter in Xanten, gest. 1556, als Vergleich herangezogen und

[1011] In Vergleich mit dem Kamin des Kampener Rathauses im Detail und in der Ausführung Colijn de Nole zuzuschreiben. Diese ist auch anhand des Kamins mit Pilastern im Maarten van Rossem Haus in Zaltbommel befürwortet, den er aufgrund der angeblichen Herkunft aus Utrecht ebenfalls als Werk des De Nole ansehen wollte. VEENSTRA, De Nole 1938 S.129. Nach den Angaben in VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.198 zu urteilen, fanden sich bereits damals keine weiteren Epitaphien vor Ort oder waren bekannt, nur Grabplatten sind erhalten.
[1012] KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973 S.108.
[1013] Ebd. S.515.
[1014] VEENSTRA, De Nole 1938 S.128 datiert nach seiner unsicheren Lesung des Todesdatums der Mutter von Gerberich van Omeren 1540. - KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973 S.108.

Datierung um 1550 vorgeschlagen.[1015] Er sieht den 1511 entstandenen Holzschnitt Albrecht Dürers für die Darstellung des Gnadenstuhls vorbildlich, Abb. 265.[1016]

Literaturübersicht

KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwwerken 1915 Nr.137 S.40. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.198 (Erw.). - VEENSTRA, De Nole 1938 S.128f. (De Nole). - MUSCHART, Grafzerken 1938 S.379 Nr.56. - KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973 Nr.103 S.108, S.515 m.Abb. (Zuschr.). - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.177 (Zuschr. / Erw.). - MEIERINK, Johannsen 1991 S.109 (Zuschr. / Erw.). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Zuschr. / Erw.). - DE RIJK, Rossem 1992 S.109, Abb.115 (Zuschr. / Erw.). - KAVALER, Jubé 1994 S.370 (Zuschr. / Erw.). - AUSST.KAT. UTRECHT, Leven 1999 S. 62f. m.Abb. - STENVERT, Adelssprache 1999 S.451 (Zuschr. / um 1550). - KAT. AMSTERDAM, Kunst 2000 S.16, 18 m.Abb. (Zuschr.). - AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 Kat.Nr.16 S.54-57 (DE WERD) m.Abb. (Zuschr.).

Zustand

Das Epitaph wurde 1851 beim Beginn von Wiederherstellungsarbeiten in der Grote Kerk in Wageningen gefunden.[1017] Es befindet sich seit 1883 im Rijksmuseum in Amsterdam unter der Inv.Nr. N.M.3099, wurde jedoch zunächst 1877 als Leihgabe der Gemeinde an das heute mit dem Rijksmuseum in Amsterdam aufgegangene Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst in Den Haag gegeben.[1018]

Das Epitaph ist aus Sandstein gearbeitet[1019] und hat eine Höhe von 144 cm und eine Breite von 104 cm.[1020] Es finden sich zahlreiche Fassungsreste.[1021]

Die zahlreichen Schäden, besonders das Abschlagen der Köpfe der Figuren ist auf Schäden im Wageninger Bildersturm,1578, zurückzuführen.[1022] Abgeschlagen sind die Köpfe von Gottvater, Christus, den beiden stehenden Engeln und dem Stifter, sowie der Oberkörper des kleinen Engels auf dem Postament, der Arm der vorderen Stifterin, die Hand des ihr gegenüber sitzenden Stifters, die Hände des Geistlichen, Teile des Ärmels des vom Betrachter linken Engels, das rechte Bein von Gottvater und der Oberschenkel Christi sowie dessen linker Arm. Mit diesem verloren sind die rechte Hand des vom Betrachter rechts stehenden Engels und Teile seines linken Ärmels. Abgebrochen sind auch die inneren Spitzen der Gebälkprofile und der Aufsätze. Der Katalog von 1915 nennt die Inschriftenplatte als nun abgebrochen.[1023]

[1015] DE WERD, Steinreliefs 1987 S.177. - KAT. AMSTERDAM, Kunst 2000 S.16, 18.
Auch sieht DE WERD in: AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.57 den Stil der Epitaphe in den fünfziger Jahren unruhiger und das aus Wageningen daher eher dem Stil der frühen Sandsteinarbeiten van Trichts verwandt. Er datiert kurz nach dem Tod des Stifters 1548 um 1550. Die Todesdaten der anderen Dargestellten sind, da sie nach der Vollendung auf der Inschriftplatte hinzugefügt wurden, für die Datierung des Epitaphs nicht relevant. Ebenso KAVALER, Jubé 1994 S.370.
[1016] KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973 S.515.
[1017] VEENSTRA, De Nole 1938 S.128. DE WERD nennt in AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.54 abweichend den Ausbau bei den Renovierungs- und Umbauarbeiten 1861.
[1018] KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973 S.108.
[1019] KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwwerken 1915 S.40. VEENSTRA, De Nole 1938 S.128 nennt als Material Kalkstein. Abweichend die VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.198 nennt als Material Holz.
[1020] Maßangabe nach KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973 S.108. Ebenso KAT. AMSTERDAM, Kunst 2000 S.18. Eine abweichende Breite von 94 cm ist bei gleicher Höhe im KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwwerken 1915 S.40 genannt.
[1021] Die Fassungsreste sind, da sie beispielsweise auf den Haaren, nicht aber auf den abgeschlagenen Kopfpartien zu finden sind, wohl als ursprünglich anzusehen.
[1022] VEENSTRA, De Nole 1938 S.129. - KAT. AMSTERDAM, Kunst 2000 S.16. - AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 Kat.Nr.16 S.54.
[1023] KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwwerken 1915 S.40.

Als Besonderheit ist auf die verlorenen, mittels eines Stiftes aufgebrachten Applikationen hinzuweisen, die auf den Aufsätzen[1024], dem Gebälk, sowie dem Sockel angebracht waren.

Beschreibung

Das fast hochrechteckige Bildfeld mit der Darstellung der hl. Dreifaltigkeit gerahmt von Engeln und Stiftern, wird von einem auf Säulen ruhenden, segelförmig gebildeten Tonnensegment überfangen. Die Bildtafel wird durch eine Rahmenarchitektur aus von Wandvorlagen hinterfangenen Säulen und sich über diesen verkröpfendem Gebälk gebildet. Der Sockel, unter dem die noch erhaltene Inschriftenplatte angebracht war, ist verloren. Die heute auf dem Gebälk aufgestellten Aufsätze sind die diese vielleicht rahmenden Konsolen.

Die Inschriftenplatte ist aus zwei Ebenen gebildet, von denen die untere die Trägerfunktion für die Inschriftenplatte und das sie umgebende Zierwerk übernimmt. Die Fläche für die Inschrift nimmt oben die gesamte Breite des Bildfeldes ein und springt nach unten, an den Rändern gefasst durch ein breites, glattes, aus aneinandergesetzten Bogenschwüngen gebildetes Band, ein. Das leicht sphärisch verzogene, sich nach außen öffnenden c-förmige Band bildet an den Enden Voluten mit vortretenden Zentren aus. Die untere der beiden wird zusätzlich durch das hier mündende, die Ebene nach unten abschließende, einfach wellenförmige Band gespeist und mit einem Blatt belegt. Dieses bildet an seinem anderen Ende einen kugeligen, nicht aufliegenden Überfall aus, unter dem ein herzförmig, dreiteiliges Blatt, an langem Stiel in flachem Relief angegeben, entspringt dessen mittlerer Teil gelängt und zur Seite weggebogen ist. In der Rundung des c-förmigen Volutenbandes ist ein maskenartig verzogenes männliches Gesicht eingepasst. Es ist mit prägnant geschnittenen mandelförmigen Augen, mit ausgeprägtem Lidrand, Augenring, großer Nase, starken Nasolabialfalten und aufgeworfenen, scharf umrissenen Lippen charakterisiert und aus seinem Mund entspringt ein Blattpaar aus ebensolchen, nur sehr flach gearbeiteten, Blättern in Profilansicht. Die Spitze der Inschriftenebene ist mit einem kleinen Blättchen besetzt, aus dem in geringerem Relief zwei sich zu den Seiten aufbiegende Volutenbänder mit erhabenen Kanten und vortretender Volute entspringen, deren Flächen mit Punzen aus gegeneinandergestellten Dreiecken verziert sind.

Die mit eckigen Kanneluren und in der unteren Hälfte mit Stabkandelaber verzierten Säulen werden vor glatten, breiteren Wandvorlagen gezeigt. Der Schaft über tellerförmiger Basis ist unten stark eingeschnürt und mit leichter Entasis gezeigt. Der weitausladende, die Vorderseite der dreiviertelrund gezeigten Trommeln umfassende Stabkandelaber setzt über einem einfachen mit erhabener Blattader und durchmodellierter Blattspreite gezeigten Kranz an. Der mit dünnem, zentralen Stab gebildete Kandelaber wird von einem Pokal und aus herzförmigen und tulpenförmigen Blättern gebildeten Manschetten unterbrochen und zeigt in Profilansicht herzförmig dreigeteilte Blätter, Volutenbänder mit erhabenen Rand und Punzen sowie Voluten, die in zum Stab ausgerichteten Delphinköpfen oder Blattmasken enden. Auf Dreiviertel der Höhe sind drei mondförmige, in der Physiognomie denen der Inschriftenplatte entsprechende Masken mit aufgebogenen Spitzen angebracht. Das über betontem

[1024] VEENSTRA, De Nole 1938 S.128f. möchte die Aufstellung der beiden Aufsätze unter einem Fußstück sehen. AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 Kat.Nr.16 S.54 nennt den Sockel fehlend.

Halsring ansetzende, kelchförmige Kapitell ist unten mit doppelreihigem Blattkranz mit am Fuß verbundenen Spreiten und darüber nur mit zwei flach nach innen geführten Voluten mit erhabenen Rändern, vortretendem Zentrum und Punzverzierung gebildet, die eine Blüte an langem Stiel zwischen sich aufnehmen.

Das Gebälk verkröpft sich über den Säulen und bildet auf sonst glatter Fläche Spiegel mit eingetieft gezeigten Satyrmasken aus. Sie sind mit kleinen Eselsohren, in zwei tropfenförmigen Bündeln gefassten Haaren mit Mittelscheitel und offenen Mündern mit langem Oberlippen- und Kinnbart gezeigt. Der Fries wird von je einer liegend s-förmigen Blattranke beidseits eines Medaillons gezeigt. Dieses ist mit profiliertem Rahmen mit Punzverzierung gebildet und nahm im heute leeren Feld, aufgrund der bestehenden Bohrung eine Applikation auf. Die Ranke bildet am inneren Ende einen Delphinkopf mit Kopfvolute und offenem Fischmaul, am anderen Ende eine nach außen blickende, in der Volute gefasste Blattmaske aus. Die Maske hält ein kleines Blatt an langem Stiel im Mund. Der dünne Stängel der Ranke wird durch einen Pokal mit unterteilter Wandung und eine Blattmanschette untergliedert und ist teils mit aufliegenden, langen Blattspreiten belegt. Er wird von kleinen birnen- und rispenartigen Früchten und Blättern an abzweigenden, langen Stielen begleitet.

Die das Gebälk fassenden Gesimse, das untere ist etwas schwächer ausgebildet als das obere, sind aufsteigend, mittels kleinerer und größerer Profilstufen und oben mit bekrönenden Karnies gebildet. Über den Gebälkverkröpfungen sind Aufsätze aus einem den Verkröpfungen ähnlichen, rechteckigen Glied aufgestellt. Sie sind wie diese mit einem eingetieften Spiegel versehen, in dem der Abdruck einer und die Bohrung für eine verlorene, runde Applikation sichtbar wird. Eine oberen stärker als unten vorspringende Profilabfolge fasst das Segment, das von einem halbrunden Kompartiment mit eingeschriebener, nach innen gewölbter Muschelfüllung bekrönt wird. Die Muschelfüllungen verfügen über breiten Nodus mit aufgelegt, von der Rückseite kommenden Rippen und sie begleitendem, aus der hier glatten Fläche vorbereitetem, Zangenmotiv. Die innen gezeigten Rippen sind eckig, die Kehlen gebogen. Dies wirkt sich auf die Bildung des Randes, der in Aufsicht gezeigt wird, aus. Die Segmente werden nach oben mit kleinen Elementen fortgesetzt, die wie gedrechselte Tellerpodeste wirken.

Während die Komposition der Gruppe der hl. Dreifaltigkeit vom Holzschnitt Albrecht Dürers bis auf die Faltenformulierung übernommen ist, ist die Anzahl und die Anordnung der diese begleitenden Engel auf zwei verringert und die Haltung und Bildung der Engel bei gleichem Eingriff auf die Hauptgruppe verändert. Hinzu gekommen und auf die Nutzung hin ausgerichtet, ist die bei Dürer nicht vorhandene mittig vorschwingende Podestanlage mit den davor rechts und links knienden Stiftern, der Umraum mit flankierenden Säulen und überfangendem Bogen und der Gottvater hinterfangende Thron mit hoher Rückenlehne.

Der dem Betrachter frontal zugewandt sitzende Gottvater hält den Leichnam seines Sohnes in verhüllten Händen. Er wird gerahmt von der halbrundschließenden Paneele der eigentlich rechteckigen, mit geflügelten Engelsköpfen besetzten Rückenlehne des Throns. Seitens des Throns stehen

die beiden Engel auf gleichem Niveau. Der linke der beiden Engel stimmt mit der Vorgabe in der Armhaltung überein. Er hält mit der Rechten den Mantel Gottvaters, während er mit der inneren, linken Hand den Oberarm Christi stützend umgreift. Hingegen vereinigt der vom Betrachter rechte Engel, der ebenfalls mit der äußeren Hand den Mantel, mit der inneren die Linke Christi hält, die Tätigkeiten zweier auf dem Holschnitt gezeigter Engel. Sie tragen nur vage übereinstimmende, gegürtete und mit Schößchen geschnittene Diakonsgewänder mit reicher Ärmelbildung, die über engem Schnitt am Unterarm flatternde Überfälle ausbilden. Sie ziehen den weiten, mit glatter, umlaufender Borte und Fransen am Saum verzierten Mantel Gottvaters bis weit vor den Körper, so dass dessen sich um die Beine spannendes Gewand sichtbar wird. Christus ist entgegen dem Holzschnitt von schmalerem, fast eingefallenem Körperbau mit Angabe der Rippenbögen, der Linea alba, der strahlenförmigen Ansätze der Bauchmuskulatur und des Bauchnabels geschildert. Die Beine des Toten sind minimal stärker angewinkelt, der Körper aber ebenso schräg vom Betrachter weg nach hinten präsentiert.

Der Gnadenstuhl ist durch das halbrunde Vorschwingen des Podestes nochmals betont. Seitlich desselben knien vor der hohen Podeststufe vom Betrachter links zwei männliche, rechts zwei weibliche Stifterfiguren.

Der vordere der Männer hat sein Barett auf dem Podest abgelegt und trägt eine Schaube mit an den Ellenbogen geschlitzten und von da ab herabhängenden Ärmeln und kinnlanges Haar. Der Mann dahinter ist aufgrund seines kleingefältelten Chorgewandes als Geistlicher charakterisiert. Die innere der beiden Frauen ist mit Kopf- und Kinntuch verschleiert und trägt einen Rosenkranz in den Händen. Die Frau hinter ihr ist als junge Frau mit langem, offenem, über den Rücken fallendem Haar gezeigt und trägt einen zweiteiligen Rock mit in Falten gelegtem Unterteil und einen durch das Gewicht der Almosentasche herabgezogenen Gürtel um die Hüften. Die Gewänder sind stoffreich und durch das Knien liegt der Stoff mit Faltenumschlägen weich am Boden auf. Stofflagen sind mittels Unter- und Hinterarbeitungen als einsehbar gezeigt und der Stoff liegt an den Schenkeln am Körper an.

Die Figuren werden durch, auf gleicher Höhe, etwas vom Bildrand zurückstehende, Säulenpostamente mit stehenden nackten Putten, die kleine Tabulae ansatae an langen Stangen halten, die das Profil des Sockels überschneiden, flankiert. Die Putten sind als Kleinkinder mittels Einschnürungen an Bauch und Oberschenkeln charakterisiert und haben eine sehr weiche Brustbildung, sowie kurzes, nach hinten gekämmtes Haar. Darüber sind am unteren Ende stark eingeschnürte, sich nach oben verjüngende Säulenschäfte mit Blattkranz am Fuß und Schaftring in Dreiviertel der Höhe geschmückt, deren eckige Kannelur nach dem Wirtel erneut ansetzt. Das flache Kapitell wird aus einer einfachen Abfolge von Buckeln gebildet und nimmt über seiner Deckplatte scheinbar beide Enden eines sich zum Scheitelpunkt segelartig verbreiternden und dort tonnenartigen Gewölbesegments auf. Dessen Stärke wird dem Betrachter wie im Profil aufgeschnitten als schmales, sich an den Enden über den Kapitellen aufrollendes Band gezeigt, das im Scheitel von der, die Platte oben und unten abschließenden, geraden Profilkante überschnitten wird. In den Zwickeln werden Engel in vielfacher Drehung und Bewegung

gezeigt, die Weihrauchfässer anblasen und schwingen. Ihre Gewänder sind lockerer gebildet als die der Stifterfiguren mit sich aufblähenden Säumen, den Körper nah umspielend, beim rechten der beiden Engel sogar das gesamte Bein entblößend.

Inschrift

Die Inschrift ist zweigeteilt. Während der obere, fast völlig vergangene Text an die verstorbenen Eheleute erinnert, ist der untere eingetieft in den Stein gehauen und gedenkt der beiden Kinder derselben. Beide Inschriften sind in gotischer Minuskel und in niederdeutscher Sprache verfasst.[1025]

> INT IAER ONS HERĒ MV^{c} XLVIII o$\overline{p}$ SINTE EGIDII DACH STERF DERRICK ROS A^{o} DNI V^{c} ..... STERF NERTWICH SIJN HUYSFROU ..... SIEL;

in ausgehauenen Buchstaben steht darunter

> AN^{o} MV^{e} EN LXVI DEN II DACH MEIJ STERF GERBERICH VĀ ŌMEREN HOER DOCHTER A^{o} DN̄I 1569 OP S: MARGARETĒ DACH STERF HEER GIJSBERT ROS BIDT G(od) V(oor) D(ie) ZIELLE[1026]

Personen

In der gemalten Inschrift sind die Eltern, Derrick Ros, gest. 1548, und seine Frau Nertwich genannt. Im abweichend gehauenen Text, der damit eine spätere Anbringung vermuten lässt, sind Gerberich van Omeren, gest. 1566, und ein Gijsbert Ros genannt, der 1569 starb.[1027]

Zuschreibung und Datierung

Der Inschriftenstein ist sehr wahrscheinlich ohne Beschriftung bzw. Inschrift nach Wageningen geliefert worden. Eine Beschriftung mittels aufgemalter Buchstaben ist im Werk Van Trichts ohne Parallele und dürfte wahrscheinlich ohne ein Mitwirken seinerseits aufgebracht worden sein. Auch verwendet Van Tricht zum anzunehmenden Datierungszeitpunkt bereits eine Kapitalis.
Das Todesdatum des Mannes, 1548, und das seiner Frau können, da das sie angebende Schriftbild kaum mehr zu beurteilen ist, nur noch sehr allgemein zur Datierung herangezogen werden.
Die Zuschreibung an Van Tricht ist ohne Probleme und mittels vielfältiger Vergleiche möglich. Neben übereinstimmenden Einzelmotiven besticht nicht nur deren entsprechende Ausführung, sondern auch ihre analoge Kombination.
Zunächst ist der Aufbau des Epitaphs mit der zweiten Gruppe der Epitaphien in Xanten, die mit dem Epitaph Ludger, gest. 1552, einsetzt, evident, Abb. 258. Nur sind hier plastische Halbsäulen anstelle von dort lisenenartigen Leisten gezeigt. Die Leisten zeigen wie die Säulentrommeln Stabkandelaber, doch erscheinen sie bedingt durch den schmalen Streifen, in den sie eingepasst sind, geradliniger. Hier

[1025] In KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwwerken 1915 S.40 sind nur Teile der Inschrift und stark abweichend zitiert. VEENSTRA, De Nole 1938 S.128 zitiert die Inschrift nicht, nennt nur das vermeintliche Todesdatum der Mutter von Gerberich 1540. MUSCHART, Grafzerken 1938 S.379 Nr.56 zitiert einmal nach Katalog Amsterdam und dann mit abweichender Berichtigung nach Veenstra.
[1026] Inschrift zitiert nach KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973 S.108, die Datumsangabe MV^{c} XLVIII um das L berichtigt nach Lesung AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.54.
[1027] Der letztere ist durch seine Darstellung in Ornat als Geistlicher zu benennen. De Werd weist daraufhin, dass sich in den Quellen ein Cornelis van Oemeren als Schöffe nachweisen lässt, der möglicherweise als Ehemann der Tochter zu identifizieren ist, sonst lassen sich keine Angaben zu den Personen und der Familie Van Ros finden. AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.54.

ist in der Ornamentierung besonders das Epitaph Virsen, gest. 1554, vergleichbar, Abb. 278, das auch eine sehr nah verwandte Friesgestaltung mit einer s-förmigen Ranke seitlich eines mittleren Motivs, allerdings hier im Sockel und nicht im Gebälk, zeigt. Sie beinhaltet ebenso Delphinköpfe und Blattmasken wie Kelchmotive und Blattbelegung des Stängels. Mit diesem Epitaph sind auch die Bildung des Kapitells der inneren Säule der Darstellung und die Muschelfüllungen der Aufsätze vergleichbar. Vergleichbar und abweichend zum zuvor entstandenen Epitaph Ludger zeigt das Epitaph Virsen auch bereits die gleiche Profilierung des Gebälks. Auch mit dem Epitaph des Pfarrers Backer vom Domfriedhof in Xanten, ebenfalls gest. 1554, Abb. 284, lassen sich beispielsweise in den hier jedoch nur in Relief angegeben Säulen mit der Aufstellung über hohem Sockel, der Einschnürung am Säulenfuß, der Entasis, der Verwendung von eckigen Kanneluren, dem Besatz mit Masken, der Abtrennung von Segmenten mittels Wirteln, dem betonten Halsring und auch der Bildung des Kapitells schlagende Übereinstimmungen anführen. Das wahrscheinlich nur wenig später zu datierende Epitaph Blankenbiel, gest. 1556, zeigt bei verändertem Restvokabular mit Fruchtgebinden eine ähnliche Gewölbeangabe und auf Stützen aufliegendem Bogen mit kleinen Voluten. Mit diesem Epitaph ist auch die Faltengebung vergleichbar und die Verwendung eines Medaillons im Gebälk.

Applikationen finden sich sonst nur bei den Arbeiten auf Schloss Wissen, bei denen sich auch Beispiele für die in verschieden hohem Relief angegebenen Blätter finden, und im Gewölbe des Erkers im Teufelshauses in Arnheim, Abb. 209f. und 183f.

Die Gestaltung der Inschriftenplatte ist konventionell und bereits bei dem durch Dries Holthuys geschaffenen Epitaph des Kanonikers Schoen, gest. 1492, in St. Viktor in Xanten zu finden, Abb. 347. Wie beim Epitaph des Pfarrers Backer ebenda, der ebenfalls 1554 verstarb, hat Van Tricht hier eine Arbeit Dürers als Kompositionsgrundlage verwandt, Abb. 284. Die Elemente aus dem Holzschnitt Dürers hat Van Tricht hier souverän verarbeitet und seinen stilistischen Eigenheiten in Körperbildung und Faltenangabe angepasst. Der im Himmel über Wolken schwebende Gnadenstuhl wurde stimmig in einen Innenraum übertragen und auf einem Thron platziert. Dieser findet sich fast wörtlich im Kalkarer Relief der Handwaschung des Pilatus wieder. Die Rückenlehne des Throns war bereits hier nicht mit der Vorlage, einem Stich Martin Schongauers, übereinstimmend und scheint daher eine Lösung Van Trichts zu sein, Abb. 286f.[1028] Doch ist möglicherweise von diesem Stich Schongauers die Grundbildung des Podestes mit vorschwingender Mitte übernommen.

Ein Vermittlung Van Trichts nach Wageningen oder die Bekanntheit des Künstlers in der bei Arnheim gelegenen Stadt, kann neben der Nähe beispielsweise zum Teufelshaus, auch über die Familie Rossem geschehen sein, die hier begütert war, wie das Testament des Johann van Rossem beweist.[1029]

[1028] Bei Schongauer und Arbeiten Dürers, wie Holzschnitten mit der heiligen Brigitta - Brigitta verteidigt ihr Werk vor Nonnen und Mönchen, Vision der Brigitta oder Brigitta verteilt ihr Werk an Kaiser, Könige und Fürsten - ist die Rückenlehne stets abweichend geschwungen ausgebildet.

[1029] Er vererbt an seine beiden nicht geistlichen Töchter, verheiratete Van Dorth und Van den Boetzelaer „vehr und toll under Huessden, Wagenyngen und Dornick gelegen, …“ GRASWINCKEL, Hulhuizen 1927 S.26 nach Abschrift in den Rechterl. Archieven der Kleefsche Enclaves, no.3036. Rijksarchief in Gelderland. Urkunde vom 3. August 1556.

XII.41. Kleve, Stiftskirche, Hochaltar

Literaturübersicht

SCHOLTEN, Cleve 1879 S.411. - BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.115. - SCHOLTEN, Geschichte 1905 S.154. - LÜTGHEN, Plastik 1917 F.162 S.475. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.72. - THIEME / BECKER, 33, 1939 S.397. - HILGER, Kleve 4, 1967 S.55ff.

Quelle

Am 4. August 1552 wurde ein Meister Van Tricht für unbestimmte Arbeiten am Hochaltarretabel, dem dort aufgestellten Reliquienkasten und dem Lettner der Stiftkirche mit 31 Mark und 4 Schill. bezahlt.

>dat hogaltaer mytten reliquienkasten ind Oxaell reformyert ind vernyget hefft<.[1030]

Das Hochaltarretabel wurde 1810 zu Gunsten einer klassizistischen Anlage abgeräumt, auch der Lettner wurde wohl abgerissen.[1031] Somit sind keine der genannten Arbeiten mehr nachvollziehbar.[1032]

XII.42. Xanten, St. Viktor, Berendoncksche Stiftung

Der Kanoniker Gerard Berendonck[1033] hat zu Lebzeiten zwischen 1525 und 1536 vier Stationsbilder in Häuschen, den Ölberg, die Ecce homo, die Grablegung und die Auferstehung sowie eine externe auf breitem Sockel aufgestellte Kreuzigungsgruppe, die vor dem Südportal und schräg gegenüber seiner Kurie neben dem Michaelstor aufgestellt ist, errichten lassen.[1034] Der bzw. die Schöpfer der Arbeiten sind noch immer nicht identifiziert, doch scheint sich eine lokale Herkunft auszuschließen.[1035]

Diese Gruppen sind insoweit für das Œuvre Van Trichts von Belang, als belegt ist, dass Gerard Berendonck den Wunsch, Arnt van Tricht möge das unter dem Kreuz zu befestigende Inschriften-epitaph und seine Grabplatte hauen, äußerte. Aus anderer Quelle sind zudem Arbeiten Van Trichts an der Station des Ölbergs für 1553 bekannt.

Die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg machten eine Kopie der Kreuzigungsgruppe, der Inschriften-tafeln und der Grabplatte nötig,[1036] die Ölberggruppe wurde bisher nicht wieder aufgestellt. So ist eine Beurteilung heute nur eingeschränkt und möglich, Abb. 266f. und 270.

Literaturübersicht

VON DORTH, Inschriften (1980) S.204f. - AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1857 S.43f. - BEISSEL, Hauseinrichtung 1882 S.68, 77. - BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.49-57, S.107. - KUNSTDENKMÄLER

[1030] SCHOLTEN, Cleve 1879 S.411.

[1031] HILGER, Kleve 4, 1967 S.49ff. - Scholten möchte in Anlehnung an die Lieferung einer Maria für den Leuchterbogen in St. Viktor in Xanten, auch diese Quelle auf einen ehernen Leuchterbogen beziehen, den er im in der Quelle genannten Oxal sieht. Dieses ist für zahlreiche Kerzenaufstellungen überliefert. SCHOLTEN, Geschichte 1905 S.154.

[1032] Für die in diesem Zusammenhang von HILGER, Kleve 4, 1967 S.55ff. zugeschriebene Wurzel Jesse vgl. unter den abgeschriebenen Werke, Kap. XII.55.5.

[1033] Gerard Berendonck ist 1510 bis zu seinem Tod am 15. Juli 1553 Kanoniker an St. Viktor in Xanten. Er ist als Kellner und Bursar 1511, 1512, 1520, 1521, 1525-1528, 1535, 1537 und als Präsentiar 1515-18 genannt. CLASSEN, Erzbistum 1938 S.142. Er ist bei Rechtsgeschäften genannt. FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 F.5 S.353 mit Verweis auf die Nennungen. Sein Testament hat dem Erzbischof von Köln zur Approbation 1558 vorgelegen. StA Düsseldorf, Jülich-Berg, Geh.Rat. – Geistl. Sachen. Generalia 9 I S.64-66, nach REDLICH, Verzeichnis 1934 S.129.

[1034] Es handelt sich um die Kurie Nr. 18, einen Teil der späteren Marienschule, 1513-1559. WILKES, Topographie 1952 S.88. Vgl. Abb. 322 auch für die Lage der Kreuzigungsgruppe.

[1035] KAMPHAUSEN, Berendonck 1931. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.31-44. - WITTE, Kunst I, 1932 S.232f. – FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.350-352. - Krutisch, Kruzifixe 1987 S.185 und S.406. - Karrenbrock, Kreuzigungsgruppe. In: Jerusalem 1998 S.63

[1036] KOCH, Wiederherstellung 1952.

MOERS 1891 S.100-103. - BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.366. – LÜTGHEN, Spätgotik 1915 S.370. - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.489f. – KLAPHECK, Xanten 1930 S.88ff. – KLAPHECK, Kalkar 1930 S.122. – KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.31-44, S.72. – WITTE, Kunst I, 1932 S.232f. - HETSCH, Altarwerke 1937 S.64. – SCHMIDT, Kalkar 1950 S.94. – KOCH, Wiederherstellung 1952 S.38-47. - KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964 S.297-304. – BADER, Dom 1978 S.152. - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.348-356. – DE RIJK, Rossem 1992 S.104.[1037]

XII.42.1. Grabplatte und Inschriftenepitaph des Gerard Berendonck

Inschriftenepitaph

Die für Arnt van Tricht genannte Inschriftenplatte befindet sich am Sockel der Kreuzigung. Die Inschrift ist von einem Stabwerkrahmen gefasst. Die originale Platte aus Sandstein wurde im Zweiten Weltkrieg fast vollkommen zerstört, Abb. 269. Sie wurde 1953 geborgen und magaziniert. Heute befindet sich an alter Stelle eine Platte aus Udelfanger Sandstein, deren Inschrift durch Bildhauer Paepen nach dem Original und Fotografien gehauen wurde.[1038]

Literatur

BEISSEL, Hauseinrichtung 1882 S.68, 77. - BEISSEL, Bauführung 1889 S.52. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.100f. - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.489. - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.348.

Quelle

> Item vertragen mit Meister Arndt van Tricht, dass er das Epitaphium hauen soll mit erhöhtem Lettner ind auf den Stein einen Bären mit dem Wappen und zwei Reihen Lettern. Und er soll haben 4 ½ daler.[1039]

Inschrift

BEISSEL, Bauführung 1889 S.52. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.101. - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.489. - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.348.

> GERARDO BERENDONCK CANONICO SENIO(RI) OMNIUM SAECULORUM MEMORIA DIGNISSIMO, OMNIBUS CHARO, CUI DELECTABILE INGENIUM AC PRAECIPUAS ANIMI ET CORPORIS DOTES, QUIBUS PER OMNEM AETATEM INTER MIORTALES POLLEBAT, SOLA MORS INVIDIT. ANNO DOMINI 1553 DIE 15. JULII AETATIS 67. VALETE SUPERSTITES, MORTALITATIS NON IMMEMORES.[1040]

Die Inschrift ist in erhaben gearbeiteter, frühhumanistischer Kapitalis angegeben. Als Abkürzung bei SENIO(RI) wird der Doppelpunkt verwandt. Die Interpunktionszeichen, die bei allen Autoren für die Inschrift angegeben werden, sind auf der zerstörten Originalplatte aufgrund der Oberflächenverluste nicht beurteilbar, doch sind sie im Vergleich mit den Epitaphinschriften im Kreuzgang in dieser Form wohl als nicht original anzusehen.

Grabplatte

Die für Arnt van Tricht genannte Grabplatte des Gerard Berendonck befindet sich heute, durch eine Kopie ersetzt, vor der Kreuzigungsgruppe und dem Epitaph des Kanonikers, Abb. 266f.

[1037] Die Literatur bezieht sich einzig auf die Arbeiten Van Trichts.
[1038] KOCH, Wiederherstellung 1952. S.40.
[1039] BEISSEL, Hauseinrichtung 1882 S.77. Hier auch Mitteilung über die Auftragsvergabe zur Beschaffung des Steins. Pfarrarchiv XVI c, Nachlass Berendonck. Papierhandschrift in schmalem Folio, Currenthandschrift deutsch und lateinisch, 200 Seiten. Geschrieben 1553-1557 nach BEISSEL, Hauseinrichtung 1882 S.68, 77. „Der Transport des Sercksteen vom Rheine nach Xanten und sein Legen auf das Grab kostete je ½ daler."
[1040] Die Inschrift gelesen an der Kopie, auf ein Aufzeigen der Fehlstellen wurde bewusst verzichtet, ist der Bestand sehr fragmentarisch und kann der Wortlaut der Inschrift durch zahlreiche Lesungen als gesichert gelten.

Der Stein zeigt in eingetieftem, rechteckigem Feld einen kauernden Bären und das Wappen mit geteiltem Feld, in diesen Stern und Bärenklaue.[1041]

Inschrift

VON DORTH, Inschriften (1980) S.203. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.103.

GERARDUS BERENDONCK CANONICUS XANTENSIS DIE 15.JULII 1553.[1042]

XII.42.2. Engel mit Medaillon

Am Stamm des Kreuzes Christi befand sich auf Vorkriegsaufnahmen in situ zu sehen, an der heutigen Kopie nicht berücksichtigt, ein eingesetztes Relief mit einem auf einer Konsole nach rechts schreitenden, ein Schild mit Inschrift haltenden Engel, Abb. 266 und 268, der augenscheinlich mit dem Werk Arnt van Trichts in Zusammenhang gebracht werden kann.

Bis auf den bereits zutreffenden Vergleich Kamphausens hat der Engel, entgegen seiner Inschrift, bisher keine Beachtung gefunden. Kamphausen weist auf die Divergenz im Stil zur Kreuzigung und auch dem Datum der Eingabe der Kreuzreliquie in den Kreuzstamm 1532 hin und verweist auf den ‚sehr verwandten Engeltyp', der sich am Epitaph Ingen Winckel, gest. 1559, im Kreuzgang findet und datiert daher das Relief in die Zeit des Todes Berendoncks 1553.[1043]

Gerard Berendonck ließ in den Stamm des Kreuzes eine Kreuzreliquie einbringen und erwirkte 1532 von Papst Clemens VII. Ablass für deren Anbetung.[1044] Die Reliquie war in einem erhaben gearbeiteten, wohl ebenfalls nachträglich in den Kreuzstamm angebrachten, Blattkranz präsentiert, wie die Vertiefungen, eine runde und vier begleitende kleinere Bohrungen, auf alten Abbildungen nahe legen. Diese auf die heutige Kopie nicht übernommen.

Literatur

KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.33. - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.349 (Erw.).

Beschreibung

Der Engel schreitet, sein rechtes Bein vorstellend, vom Betrachter aus nach rechts und hält vor seinem frontal präsentierten Oberkörper mit beiden Händen, die Daumen zugewandt, eine wappenschildartige, gebogene Kartusche mit Inschrift. Er trägt ein ‚Diakonsgewand' mit dem Hals umspielenden, reich gefältelten Amikt und gestuften Ärmeln, die zunächst am Oberarm gepufft sind. Der obere, weite, am Saum schräg geschnittene Ärmel reicht nur bis zum Ellenbogen, während der eigentliche Ärmel erst weich hochgeschoben, dann eng am Unterarm zu sehen ist. Der weite Rock wird durch scheinbar von unten kommende Luft aufgebläht und gewährt den Blick auf die Knöchel, der nur auf den Zehenspitzen aufgestellten Füße. Der Saum wird in Schlaufen hintereinander geschichtet gezeigt und die tiefen Falten tief hinter- und unterarbeitet.

[1041] Das Wappen des Verstorbenen findet sich, wie auch ein Stifterbild, an jedem der Kreuzwegstationen.

[1042] Abweichend VON DORTH, Inschriften (1980) S.203: Gerardus Berendonck Canonic. Sanct. Obiit anno 1553 die 13. Julii.

[1043] KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.33. Bei FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.349 nur als Träger der Inschrift erwähnt, aber wohl zusammen mit dem Einbringen der Kreuzreliquie zu Lebzeiten Berendoncks datiert.

[1044] BEISSEL, Bauführung 1889 S.56. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.33. Vgl. zur Problematik des Kölner Nuntius FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.349 und F.14 S.355.

Der Kopf ist verloren, das Gesicht dürfte jedoch, wie auch die Vorkriegsaufnahme von fern zeigt, frontal gezeigt gewesen sein.

Inschrift

VON DORTH, Inschriften (1980) S.204. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.33. - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.349.

ECCE LIGNUM SANCTAE CRUCIS

Die Inschrift ist in frühhumanistischer Kapitalis mit erhaben gearbeiteten Buchstaben gegeben.

XII.42.3. Arbeiten am Stationsbild des Ölbergs

Das erste der vier Stationsbilder, der Ölberg, stand bis zu seiner relativen Zerstörung im Zweiten Weltkrieg an der Gartenmauer der Kurie Nr. 29[1045], dorthin wurde es nach Ausweis der Baurechnungen vom Friedhof, dem Laienfriedhof im Westen der Kirche, etwas nach Osten in die Hofmauer versetzt, Abb. 322 und 270.[1046]

Nach der Translokation 1553 wurden Arbeiten an der Ölbergstation nötig, die Arnt van Tricht ausführte. Die Errichtung wird in der Literatur zumeist nur erwähnt oder die Quelle zitiert. Der Annahme einer Überarbeitung des Christusbildes durch Van Tricht geht jedoch einzig Kamphausen nach, der den Christus der Ölbergstation ohne positiven Befund im Hinblick darauf betrachtet.[1047]

Literatur

BEISSEL, Bauführung 1889 III S.56/57 (Quelle). - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.101 m.Abb. - BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.366 (Versetzung) - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.33 (Quelle), S.44, S.72. - LÜTGHEN, Spätgotik 1915 S.370. - KLAPHECK, Dom 1930 S.94/98 (Versetzung und Überarbeitung). - KLAPHECK, Kalkar 1930 S.122 (Versetzung und Überarbeitung). - WITTE, Kunst I, 1932 S.232 /233 (Versetzung und Überarbeitung). - HETSCH, Altarwerke 1937 S.64 (Überarbeitung). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.94 (Versetzung). - SCHMIDT, Wechselwirkungen 1965 S.94 (Restaurierung). - BADER, Dom 1978 S.152 (Versetzung). - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.349 (Versetzung und Überarbeitung/ Quelle). - DE RIJK, Decoratie 1992 S.104 (Versetzung und Überarbeitung / Quelle).

Quelle

BEISSEL, Bauführung 1889 III, S.56/57 (dt.). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.33. – FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.349. - DE RIJK, Decoratie 1992 S.104 (dt.).

> Item dedi magistro Arnoldo de Tricht atque duobus famulis de Kalkar et Johanni Michaeles laborant(ibus) et immitant(ibus) atque reparant(ibus) imaginem domini effigiem salvatoris ponent(ibus) in muro domini Roperti Wachtendonck 1 ½ dies, sunt 1 mr. 3 sol.

Beurteilung

Die Quelle berichtet von allgemeinen Arbeiten am, der Reparatur des Bildes des Herrn und vom Einstellen in der Mauer. Mit der Bezeichnung Bild des Herrn ist wahrscheinlich allgemein die gesamte Ölberggruppe und nicht, wie teilweise angenommen, eine Überarbeitung des Christusbildes selbst gemeint. Die Figuren mussten an die neue Aufstellung im Stationshäuschen angepasst und zusammengefügt werden. Die Hand Van Trichts lässt sich, speziell am Bild Christi, nicht erkennen. Die Physiog-

[1045] Die Kurie Nr. 29, ab dem Ende des 16. Jahrhunderts Wohnstatt der Jesuiten, wird erst 1552 nach dem Tod des Portars Wolfgang von Duven von Robert (Rabath) von Wachtendonk, Kanoniker zu Xanten und Dechant zu Aachen, bewohnt. WILKES, Topographie 1952 S.150-152. Von Wachtendonk ist jedoch bereits seit dem 18. Januar 1542 auf Grund herzoglich klevischer Präsentation vom 24. November 1541 admittiert. CLASSEN, Erzbistum 1938 S.147/148.
[1046] BADER, Dom 1978 S.152.
[1047] KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.44 und, 72.

nomie Christi, Haar und Bartlänge sind mit dem der anderen Figurengruppen übereinstimmend, angeführt sei als Beispiel der tote Christus der Grablegungsgruppe. Auch die Faltengebung des Gewandes Christi ist beispielsweise mit der der Maria Magdalena derselben Gruppe vergleichbar, Abb. 271.

XII.42.4. Zuschreibung

An der Ölbergstation ließen sich keine Veränderungen und Überarbeitungen seitens Van Trichts feststellen, wahrscheinlich handelt es sich wie die Quelle andeutet nur um den Wiederaufbau, das Zusammenführen und das Anpassen der Figuren an den neuen Aufstellungsort für die die Hand eines Steinbildhauers nötig war.

Die heutige kopierte Grabplatte aus hartem Blaustein lässt nicht auf ein Vorbild durch die Hand Van Trichts schließen. Die quellenkundliche Bezeugung der Arbeit einer Grabplatte in Blaustein ist jedoch insofern wertvoll, als sie für die Werkstatt Van Trichts ein bisher unbekanntes Arbeitsfeld aufzeigt.[1048]

Die Gestaltung der Inschrift des Epitaphs, soweit dies noch beurteilbar ist, geht mit solchen Van Trichts aus dem gleichen Zeitraum überein, beispielsweise sei auf die Inschrift des Epitaphs Backer, gest. 1554, zu verweisen, Abb. 269 und 284. Die Schrift ist ähnlich gleichmäßig in Verteilung und Größe der Buchstaben gebildet.[1049] Die Möglichkeit der Gestaltung der Inschrift mit erhabenen Schriftzeichen findet sich ebenfalls für Van Tricht in den jedoch früheren Epitaphien Hezeler und Steenhoff im Domkreuzgang. Die Wahl der teureren erhabenen Inschrift dürfte in Anlehnung an die ebenfalls erhabene, ehemals über dieser am Kreuzfuß angebrachten Inschrift von 1525 gewählt worden sein, während die zwischenzeitlich entstandenen Inschriften der Stationen eingetieft gearbeitet sind.[1050]

[1048] Vgl. unter Kap. V.4.5, Unterpunkt Inschrift.

[1049] Der Buchstabe A ist ebenfalls ohne Deckbalken gegeben und das R hat einen ähnlich großen Bogen gegenüber kurzer Cauda. Für die Bildung des M liegt keine Vorlage mehr vor. Die Abkürzung mittels Doppelpunkt findet sich auch bei diesem.

[1050] Die Zuschreibung des Inschriftenepitaphs und des Engels mit Kartusche, der den Hinweis auf die bereits seit 20 Jahren am Kreuz befindliche Reliquie gibt, lässt die Frage aufkommen, ob es sich bei den Inschriften unter den Kreuzwegstationen ebenfalls um nachträglich angebrachte Arbeiten Van Trichts handelt. Doch sind die Inschriften nur überliefert und die heute angebrachten nur nach Textvorlage und wenigen Bruchstücken geschaffen, so dass der Aussagewert eingeschränkt ist. Die Kopien und die Fragmente deuten jedoch darauf hin, dass es sich bei den Inschriftenplatten nicht um Arbeiten des Künstlers und wahrscheinlich bei Aufstellung der Stationen gearbeitete Inschriften handelt.

1525 Inschrift am Fuß des Kreuzes des Kalvarienberges

VON DORTH, Inschriften (1980) S.204. – AUS'M, Kunstdenkmäler 1857 S.44. - BEISSEL, Bauführung 1889 S.52. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.101. - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.489. - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.348.

HEVS TV SISTE VIATOR QVIS SIM. SVSPICE. FIXVS PRO TE CONDITOR ORBIS CVLPAM MORTE PIAVI RESTAT POPLITE FLEXO DENVDES CAPVT ATQUE SERVATORIS ADORES IMMORTALE TROPHEVM GERARDVS BERENDONCK CANONICVS XANCT. F. C. 1525

Gelesen an den Fotos nach der Wiederherstellung 1951. Abweichend HEVS bei BEISSEL, Bauführung 1889 S.52. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.101. - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.348.

Die Inschrift ist in frühhumanistischer Kapitalis mit erhabenen Buchstaben gearbeitet. Die hohen Buchstaben sind in geringem Maße unterschiedlich hoch und die Buchstaben unterschiedlich dicht. Die Ergänzungen nicht angezeigt. siste mit eckigem E. Das U bei ATQUE mit unklarem Bestand.

Sehr wahrscheinlich dürfte über den Vergleich der Inschrift mit der allerdings eingetieft gearbeiteten und heute stark verriebenen Inschrift des Epitaphs Broickhusen, die Inschriftenplatte vom Meister der Kreuzigung oder einem seiner Mitarbeiter selbst gearbeitet sein. Dies gibt mit dem Datum 1525 eine frühe Datierung der erhabenen frühhumanistischen Kapitalis in Xanten.

Der von KOCH, Wiederherstellung 1952 S.43, geäußerten Vermutung, dass die Inschriftenplatte sich ehemals auf der Vorderseite des Kreuzes befand ist zu entsprechen, hat die die Renovierung aufzeigende Platte von 1873 die gleiche Größe und dürfte zu diesem Zeitpunkt an Stelle der originalen Platte getreten sein. Die direkte Ansprache des Vorübergehenden in der Inschrift erscheint auf der Rückseite wenig sinnvoll. Die Vermutung, dass der gesamte Kreuzstamm erneuert wurde, ist

Aus welchen Gründen bei beiden, Grabplatte und Epitaphrahmen, auf gotisches Formengut zurückgegriffen wurde, ist kaum zu klären, doch lehnte man sich mit der Ornamentwahl scheinbar an die noch gotische Architektur und Ornamentik der Stationshäuschen oder aber auch des nahen Südportals an.
Der Engel am Kreuzstamm lässt sich, wie bereits Kamphausen vorschlug, sehr gut mit dem unter der Inschriftenplatte des Epitaphs Ingen Winckel angebrachten, das Familienwappen präsentierenden Engel vergleichen. Dieser ist bis auf die Reliefhöhe dem der Berendonckschen gleich in Dreiviertelansicht über einer tellerartigen Konsole gezeigt.
Eine Zuschreibung an Van Tricht ist damit anzunehmen und eine Datierung zusammen mit dem Epitaph und der Grabplatte ist vorzuschlagen.
Die Beurteilung des Ensembles ist durch die Veränderungen des 18. und 19. Jahrhunderts, doch vor allem durch die Zerstörungen im 2. Weltkrieg und den daran anschließenden vereinfachten Austausch beeinträchtigt. Das heute erneuerte und zuvor barocke Gitter trennt Grab und Epitaph voneinander und macht die Epitaphinschrift nur schwer lesbar. Auch dürfte die Grabplatte im Niveau und der absoluten Lage verändert sein, wurde der Umraum -Bodenniveau, Pflaster, äußerer Sockel etc. – im Laufe der Zeit und schon anhand von Bildmaterial nachvollziehbar verändert.[1051] Der Verlust des Kontextes, die Anbringung auf dem Friedhof, lässt die Kreuzigung heute isoliert stehen.
Gerard Berendonck wählte seine Bestattung nicht, wie es ihm aufgrund seiner Stellung zugestanden hätte, bei den Kanonikergrablegen im Kreuzgang, sondern auf dem Gemeindefriedhof vor der von ihm

---

aufgrund der Kriegszerstörungen und dem heutigen Austausch der Gruppe gegen Kopien in härterem Steinmaterial kaum mehr nachvollziehbar, deutet sich jedoch in der Form des Kreuzfußes und dem aufgesetzten Kreuztitulus an.
FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.350 nennt die Renovierung abweichend bereits für 1573 und die Fassung mit Ölfarbe für 1771, während sie bei KOCH, Wiederherstellungen 1952 S.51f. ebenfalls mit dem Jahr 1873 angegeben wird.
Er folgt damit der Angabe von BEISSEL, Bauführung 1889 S.57, der die Figuren ebenfalls 1771 mit Ölfarbe überstrichen nennt. Wahrscheinlich sind beide Daten richtig und die Figuren wurden zweimal gefasst.

1531 Inschrift auf dem Sockel unter der Ecce homo Station
Unter der Ecce homo Station befindet sich noch heute eine Inschriftenplatte, die jedoch keine erkennbaren Buchstaben mehr zeigt.
DORTH, Inschriften (1980) S.205. - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 F.4 S.353.
SILICET HAEC NITIDA EST RECUTITAE GRATIA GENTIS LANGUIDA CU¯ VARIIS SOLVISSET CORPORA MORBIS FLAGRA ALAPAS VEPRES LUDIBRIA SPUTA REPENDIT NEC MOVET HANC PRAESES MITEM DUM OSTENTAT JESU¯ ECCE HOMO AIT QUIN VERSUS PROBUS ABIECTA PLEBI AC VITAE AUCTORE¯ REBOANT CRUCE TURPE NECANDU¯ CHRISTO JESU SERV. SACR. GERARD9 BERENDONCK CAN. XANCT. F. C. 1531
Damit kann die Inschrift für eine Beurteilung nicht mehr herangezogen werden. In Anlehnung an die Inschrift von 1536 ist eine Kapitalis angenommen. Zitiert nach VON DORTH, Inschriften (1980) S.205. Die Inschrift dort ohne Lokalisation, doch über die den Text und die Reihenfolgen der Inschriften im Text als die der Ecce homo Station zu identifizieren. FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 F.4 S.353 gibt keine Ortsangabe.

1536 Inschrift auf dem Sockel zwischen den Stationsbildern der Grablegung und der Himmelfahrt
VON DORTH, Inschriften (1980) S.205. - Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler 1857 S.43. - BEISSEL, Bauführung 1889 S.53. - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.489. - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.348.
CORPVS VBI EXANIMVM JVSTVS DEPONIT JOSEPH SINDONE • CONVOLVENS: ALTER AROMA PARAT. MYRRHA ALOE INVNCTVM CONCLVDVNT MAVSOLEO. FVNEREE ASPECTANT: FLETIBVS VSQVE PIIS: ATTAMEN INFERNI DIRVPTIS ILLE CATENIS EMICAT IN LVCEM: VICTOR VBIQVE POTENS. EMPTVS AD EXCVBIAS MILES: DEPREHENDIT INANES SEMPER ENIM DOMINI SPENDIDA VERBA MANENT GERARDVS BERENDONCK CANONICVS XANCT. F. C. 1536
Gelesen an der heutigen neuen Tafel. Die Inschrift kann für eine Beurteilung nicht mehr herangezogen werden, ist sie heute und nach Ausweis alter Aufnahmen größtenteils ohne Befund erneuert. Auf alten Aufnahmen ist die Inschriftenplatte bereits in großen Teilen durch Abplatzungen verloren. Außerdem erscheinen die Buchstaben nachgearbeitet oder nachgemalt. Die Buchstaben selbst stehen zwar heute denen der Epitaphinschrift nahe, doch dies muss nicht auf ursprünglichem Bestand gründen.

[1051] Aus diesen Gründen ist der Beschreibung bei FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.348f. „Die Grabplatte lag unmittelbar vor dem Sockel in einer eigenen Einfassung und bildete so gleichsam eine ansteigende Trittplatte vor der Kreuzigungsgruppe…" bei Betrachtung alter Fotografien bereits zu widersprechen.

gestifteten Kreuzigungsgruppe und in der Nähe der wahrscheinlich auf dem Friedhof vor den Westtürmen aufgestellten Stationen. Die Bestattung in unmittelbarer Nähe des Eingangsbereichs ist als ausgezeichnete Grabstelle auf dem Friedhof anzusprechen.[1052] Der ältere Kalvarienberg mit Stifterfigur und Epitaph am Sockel wird so zum großen Grabmonument umgedeutet.[1053] Doch ausschlaggebend dürfte die Beerdigung vor der von ihm gestifteten Reliquie des hl. Kreuzes sein. Darauf deutete auch die, wohl erst bei Anbringung des Epitaphs eingebrachte, von einem Engel präsentierte Hinweisinschrift.

XII.43. Xanten, St. Viktor, Märtyrerportal

Die Aufsatzfiguren des Märtyrerportals im Osten der Südflanke des St. Viktor Domes in Xanten wurden, wie quellenkundlich überliefert ist, durch Arnt van Tricht geschaffen. Dies geht aus einer Nebenbemerkung der Baurechnungen hervor, in der der Fabrikmeister die Bezahlung der Fassung des von Van Tricht geschaffenen Portals abrechnet.

In der Quelle ist der Aufstellungsort der drei mit hll. Viktor, Mauritius und Gereon benannten Figuren nur indirekt genannt. Der Zusatz, gegenüber der Kurie des Heinrich Ingen Winckel, bestätigt die Identifikation mit den drei auf dem Märtyrerportal aufgestellten Figuren. So bewohnt Heinrich Ingen Winckel die Kurie Nr. 15, die alte Propstei, die sich gegenüber dem Märtyrerportal befindet, Abb. 322.[1054]

Das Portal befindet sich neben der Sakristei, die bis 1530 in einer zweiten Bauphase erweitert und im Anschluss bis 1533 mit Gewölbemalereien und bis 1547 mit einer aufwendigen Farbverglasung geschmückt wurde[1055], in Joch C1, der äußeren Chorkapelle in Verlängerung des Zugangs zum Chorraum.

Das Märtyrerportal und seine Figuren sind in ihrer heutigen Aufstellung Kopien, die das im 2. Weltkrieg zerstörte ersetzen, Abb. 272. Die Bewertung der vor der Zerstörung vorhandenen Originalsubstanz ist in der Literatur unterschiedlich ausgefallen.[1056] Man kann jedoch aus den Angaben erschließen, dass es jeweils ein Original und eine neuzeitliche Kopie mit Ergänzungen gab.

[1052] Soweit auch FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 S.348f.

[1053] Dass dies nichts völlig Ungewöhnliches ist, belegt der auch für Xanten vorbildliche große Kreuzweg in Wesel. Auch hier ließ sich nach Prieur der Stifter Van Saelen unter dem gestifteten Kreuz beerdigen. PRIEUR, Frömmigkeit 1996 S.62.

[1054] Heinrich Ingen Winckel bewohnt die Kurie von 1545 bis zu seinem Tod 1559. Sein Epitaph, ebenfalls ein Werk des Arnt van Tricht befindet sich im Kreuzgang. Er kauft das Haus 1546 für 502 Taler, wie das Kapitelsprotokoll vom 6. Oktober 1546 mitteilt. Es bleibt in Familienbesitz, Otto Ingen Winckel, Kanoniker ab 1553 und Portar, bewohnt es bis zu seinem Tod 1608. WILKES, Topographie 1952 S.75.

[1055] Die Sakristei wurde in einer ersten Bauphase 1475-1480 errichtet, dann 1519-1522 und 1527-1530 nach Nordosten in spätgotischen Formen erweitert. Sie wurde durch Meister Hermann Leuken um 1533 ausgemalt. In der Zeit von 1543-47 entstanden die Glasfenster mit Passions- und Heiligendarstellungen.
BEISSEL, Bauführung 1889 S.104f. - OIDTMANN, Glasmalereien 2, 1929 S.370. - KLAPHECK, Dom 1930 S.37. – GROTE, Schatz 1998 S.36.
Ein Portal mit liturgischer Funktion gab es auch an der alten Sakristei. Die ‚porta Lodsche' wird im Zuge der Viktorstracht von 1464 genannt. Durch sie zogen die Kanoniker und Vikare zur gegenüberliegenden Kurie des Heinrich Mulre, es handelt sich um die Kurie Nr. 16, auf deren Rückseite den Pilgern, von einem Holzgerüst aus dem ersten Stock, die Heiligtümer auf dem Markt präsentiert wurden. WILKES, Topographie 1952 S.81.

[1056] KLAPHECK, Dom 1930 S.98: Die Originale sind im Inneren der Kirche, Kopien am Portal aufgestellt. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 F.107 S.73. Breuer, Xanten, fertigte Kopien nach den originalen Torsen. Diese sind auf dem Portal aufgestellt. – WITTE, Kunst 1932 I, S.232: stark verwitterte Originale durch Kopien ersetzt. – APPEL, Plastik 1934 / 1983 F.22 S.23: sehr ergänzte Figuren. – DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.84 nennt die Figuren als bis 1945 über dem Märtyrerportal aufgestellt und um 1900 durch den Bildhauer Breuer hergestellt; in F.58 S.90 hingegen spricht er bei den nach dem Krieg geborgenen Stücken von Originalen mit Ergänzungen.

In der Dombauhütte befinden sich heute, leider durch eine sehr hoch gelegene Magazinierung im Detail nicht zu untersuchen, die drei Figuren jeweils zweimal. Bei den einen handelt es sich um die nach den Originalen angefertigten Kopien mit den modernen Zutaten (= 1. Kopie), die heute teilweise zerstört sind, da sie im 2. Weltkrieg auf dem Märtyrerportal standen. Die anderen Skulpturen hingegen sind die Van Trichtschen Originale, Abb. 273. Leider sind diese durch die Gipsergänzungen, die als Vorarbeit für die Erstellung der 1. Kopie angebracht wurden, beeinträchtig. Der Eindruck ist fleckig und eine die Originalsubstanz überlagernde Schicht ist an einigen Stellen anzunehmen.

Literaturübersicht

BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.103, 115 (Quelle / Erw.). – LÜTGHEN, Plastik 1917 S.475 (Zuschr. / Erw.) – KLAPHECK, Dom 1930 S.98, 112, 122. (Zuschr.). – KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.73 (Zuschr.). - WITTE, Kunst 1932 I, S.232 (Zuschr. / Erw.). – APPEL, Plastik 1934/1983 F.22 S.23 (Zuschr. / Erw.). – THIEME/BECKER 33, 1939 S.397 (Zuschr. / Erw.). – DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.84 m.Abb. (Zuschr.).

Quelle

> >1555. ‚Ich Everhard Maeß, Fabrikmeister der Victorskirche, schloß mit Meister Theodorich, dem Maler von Duisburg, einen Vertrag ab, wonach er die drei Bilder bemalen und vergolden soll, die vor der Thüre der Kirche (am Südportal?), dem Hause des Canonicus Heinrich Ingenwinkel gegenüber stehen. Sie stellen die Heiligen Victor, Mauritius und Gereon dar und sind von Meister Arnold von Tricht für 7 daler gemacht worden. Der Maler soll 10 daler erhalten. Das macht 20 Mark.'<[1057]

Zustand

Der Erhaltungszustand bzw. der Grad der Ergänzung der ca. 80 cm hohen Figuren lässt sich nicht immer genau festlegen. Der Gips scheint bei großen Partien originale Substanz zur Anarbeitung der Ergänzung zu überdecken, bzw. ist die Oberfläche nachmodelliert. Die Steinoberfläche ist insgesamt leicht angewittert, aber die Handschrift des Künstlers ist noch deutlich erfahrbar.

Kopf und Gesicht sind beim mittlere der drei Heiligen am Besten erhalten, Abb. 274. Hier sind nur Teile des Baretts und der Stirnlocken und die Nasen- und Kinnspitze in Gips ergänzt. Doch sind bei dieser Figur die Arme und Schultern, sowie große Teile des rechten Oberschenkels, Mantels und Schildes zumindest in ihrer Oberfläche ergänzt. Der Tunierhelm scheint in großen Teilen erhalten.

Von der linken Figur, Abb. 275, ist ein großer Teil des Untergesichtes und des Baretts eine Ergänzung in Gips, doch scheint zumindest die linke Körperhälfte mit dem Arm in weiten Teilen original erhalten.

Bei der rechten Skulptur, Abb. 276f., sind im Gesicht und am Barett große Fehlstellen zu beklagen, auch die beiden Arme und das Schild, sowie zumindest die Oberfläche des Helms sind als ergänzt anzusehen.

Beschreibung

Betrachtet man zunächst die Aufstellung vor Ort, so ist die Märtyrerpforte ein schmaler, hoher Eingang über wenigen Treppenstufen, links und rechts von Strebepfeilern gefasst, Abb. 272. Die heute nach Vorbild in anderem Stein erneuerte Türrahmung besteht aus einer von vortretenden Pfeilern

[1057] Zitiert nach BEISSEL, Bauführung 1889 III, S.108.

gerahmten, zweistufigen Stabwerkrahmung und horizontaler Bauinschrift. Die Pfeiler über hohem Sockel nehmen zwei breite Kehlen auf und tragen das sich über ihnen verkröpfende Gesims, auf dem mittig über dem Portal ein halbrundes Tympanon und über den Pfeilern fialenähnliche Postamente für die Statuen Aufstellung finden. Diese, wie eine ebensolches über dem Tympanon selbst, sind mit eingetieftem Spiegel mit Dreipassbogen gefüllt und mit einer Deckplatte begrenzt. Dem halbkreisförmigen Tympanon mit profiliertem Rahmen ist eine das Halbrund nicht füllende, sehr flach gearbeitete Muschelfüllung eingeschrieben. Die gleich langen, gekehlten Muschelrippen sind gegenüber den fast nur wie Schnittpunkte wirkenden, schmalen, eckigen Rippen dominant. Die in Aufsicht gezeigte Muschelkante erscheint wie eine Reihung von Halbkreisen. Die Muschelfüllung wird von einem mit Profilen gerahmten Band eingenommen, dem rautenförmige Rahmen eingeschrieben sind. Der profilierte Rand ist außen mit halben Blattkrabben besetzt.

Die drei Ritterheiligen stehen alle frontal zum Betrachter und halten auf ihrer Linken ein Schild mit dem Stiftswappen und in der anderen Lanze oder Schwert, wobei es sich bei den Waffen durchweg um Ergänzungen handelt.

Allein der mittlere der Heiligen steht im Kontrapost, Abb. 273. Er hat den Oberkörper leicht zu seiner Linken verdreht und den Kopf leicht zur Seite und nach hinten geneigt. Er trägt wie die anderen ein einfaches Manteltuch über der, bis auf die Nuten, unverzierten Rüstung mit hohem Kinnreff, Harnisch, Beinschienen und Schwertbrechern. Während das Manteltuch auf seiner rechten Schulter nur aufliegt und direkt über die Schulter nach hinten fällt, um über den Arm genommen wieder nach vorn geholt zu werden, hängt das Tuch auf seiner Linken vor dem Körper herab, gibt seinen Arm frei und kommt auf dem Topfhelm zum Liegen. Das rechte Bein hat er angewinkelt neben den zur Stabilisierung der Figur vor dem linken Standbein positionierten Helm gestellt, ohne die Plattenkante des Sockels zu überschneiden. Die Fläche ist nicht größer als die benötigte, oval und leicht gebogen in der Oberfläche über geradem Rand. Seinen linken Arm hält der Ritter am Körper und hat ihn auf den am Standbein angelehnten und nur im Profil sichtbaren Schild locker aufgelegt. Er trägt ein Barett mit kleinem, nicht überstehendem Schirm gerade auf dem Oberkopf und eine zweireihige Kette mit eckigen Gliedern und rundem Medaillonanhänger. Er hat ein schmales Vordergesicht und sich nach hinten flächig verbreiternde Wangen, Abb. 274. Die flachbogigen Augenbrauen enden in der breiten Nasenwurzel der kleinen, kurzen Nase. Die Augen sind flach mandelförmig mit deutlicher Lidfalte und weich überhängendem Oberlid. Dieses endet in weit nach außen auf die Schläfen gezogenen, geschwungenen Krähenfüßen, die das weiche Gewebe einziehen. Der kleine Mund hat volle Lippen und ist leicht geöffnet. Das Kinn ist klein und vorspringend, das Gewebe darunter ist weich und neigt zum Doppelkinn. Das Haar ist in ohrlangen, gelockten Strähnen gezeigt und seitlich auf den Ohren aufspringend nach hinten gestrichen. Die Haare sind mittels unterschiedlich tiefer Riefen untergliedert, und die Enden sind als Spitzen formuliert. Über der hohen, leicht gewölbten Stirn sind die Haare als Pony in kurzen Lockenenden nebeneinander gesetzt.

Die seitlichen Ritter tragen ihre Manteltücher bei gleicher Bekleidung beide über ihrer linken Schulter, Abb. 275f. Der Stoff wird, die Taille freilassend, über den Körper geführt und mit dem rechten Arm gehalten. Doch während der linke der beiden Ritter den Arm von unten durch den Stoff führt, hat die rechte der Figuren ihren Arm in der Mantelschlinge. Auch wird das Wappenschild unterschiedlich, links vor, rechts hinter dem Körper gehalten. Die Physiognomien der Gesichter sind in den Kopien stark durch die Ergänzungen dominiert. Doch lassen sich in den Resten der Originalsubstanz der mittleren Figur vergleichbare Charakteristika in der Augen-, Wangen- und Unterkiefergestaltung feststellen, Abb. 277. Dieser Ritter trägt als Besonderheit über kurzem, in Büscheln gefasstem Haar ein Barett mit nach vorn überhängendem Federschmuck.

Die Faltengebung der Manteltücher ist sehr beruhigt und weich, nur wenige Zugfalten werden gebildet und es ist fast eher von einer Modellierung und Wölbung der Fläche als von wirklicher Faltenbildung zu sprechen.

Zuschreibung und Datierung

Die durch den Quellentext mögliche Zuschreibung an Arnt van Tricht lässt sich trotz der leicht verwitterten Oberfläche auch stilistisch bekräftigen. Die Proportionierung und Haltung der Figuren, besonders die Gestaltung der Physiognomien sprechen sicher für eine Zuschreibung an den Künstler. Zum Vergleich wird beispielsweise auf die Figuren des Frieses und auf die männlichen Pfeilerfigur des Kamins auf Haus Ter Horst verwiesen, die auch in der beruhigten Faltengebung Parallelen aufweisen, Abb. 301 und 306.[1058]

Die Portalrahmung, heute zusätzlich durch die Kopie in einer anderen, härteren Steinsorte erneuert, war wahrscheinlich keine Arbeit des Künstlers. Denn auch wenn sich allgemein in den hohen Postamenten der Figurenaufstellung und in der Muschelfüllung der Bogenrahmen an sich Parallelen beispielweise zu den Maarten van Rossembauten bieten, sprechen die Mischung der Stilformen und die Bildung der Muschelnische dagegen.

Die Quelle gibt keine Datierung der Figuren, jedoch wird durch die Fertigstellung der Sakristei 1546 und mit der Fassung der Figuren 1555 ein Zeitrahmen gegeben. In die gleiche Zeit fällt die Neuordnung der Stationen der Berendonckschen Stiftung, so dass von einer geplanten Neugestaltung der Südfassade von St. Viktor ausgegangen werden kann. Für eine bewusste Entscheidung des Kapitels spricht auch die einheitliche farbige Gestaltung, denn das Portal wurde, wie auch die Berendoncksche Stiftung, in den Quellen bezeugt, gefasst.[1059]

XII.44. Xanten, St. Viktor, Epitaph Johannes Virsen, gest. 1554

Das Epitaph des Kanonikers Johannes Virsen, auch to Negen van Viersen, then Neghen oder van Vyrsen, Abb. 278f., wurde schon früh und stets aufgrund der eklatanten Ähnlichkeit des Rahmen-

[1058] Dies steht entgegen der Beurteilung durch DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.84, der die Standbilder an eine frühere Zeitstufe anknüpfen sieht, Abb. 142f. und 134.

[1059] Die Figurengruppen der sog. Berendonckschen Stiftung erhielten erst 1771 einen grauer Anstrich und waren zuvor polychrom gefasst. KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1963 S.113.

aufbaus mit dem quellenkundlich für Arnt van Tricht gesicherten Epitaph Ludger in der Literatur zitiert und dem Œuvre des Künstlers zugeschrieben. Es befindet sich auf der gleichen Wand des Kreuzgangs in U5.[1060]

Neben dem Epitaph ist für den Kanoniker auch die Grabplatte, die über der Bestattung im Kreuzgang angebracht war, erhalten, die eine abweichende Inschrift trägt und ebenfalls posthum von den Testamentsexekutoren errichtet wurde, Abb. 283.[1061]

Die Grabplatte ist heute auf der Nordseite des Südflügels an der Wand aufrechtstehend platziert.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.147. – KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.81f. (Zuschr.). - WITTE, Kunst I 1932, S.232 F:** (Zuschr. / Erw.). – APPEL, Skulptur 1934 / 1983 S.23 (Zuschr. / Erw.). - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.26 Nr.11. – THIEME/BECKER 33, 1939 S.397 (Zuschr. / Erw.). – SCHMIDT, Kalkar 1950 S.94 (Zuschr. / Erw.). – ENGELSKIRCHEN, Nachlese 1955 S.202 (Erw.). – KOCH, Tätigkeitsbericht 1957 S.74. – BADER, Vermischtes 1964 S.357 (Erw.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.663 (Zuschr. / Erw.). – DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.51 S.90 (Zuschr. / Erw.). - VON DORTH, Inschriften II, 1980 S.216. - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.177 (Zuschr. / Erw.). - SCHIRMER, Plastik 1991 S.44f., S.83ff., S.236 Nr.120. (Zuschr.)

Zur Person

Johannes Virsen ist 1530-1554 Kanoniker in Xanten. Er wird am 5. August 1530 vom Kapitel gewählt und admittiert, intr. preb. am 17. November 1533. Er ist gleichzeitig Scholaster in Zutphen. Er stirbt nach Ausweis der Quellen am 2. Dezember, nach der Epitaphinschrift am 3. Dezember 1554.[1062] Er bewohnt die zuvor von Jakob Alisleger bewohnte Kurie Nr. 8, Kapitel Nr. 7, die Henrich Broickhusen, wahrscheinlich in seinem Auftrag für 225 Goldgulden erwirbt, da Virsen in den Rechnungen von 1535-1554 als Bewohner genannt wird und Broickhusen bereits als Bewohner der Kurie Nr. 3 erwähnt ist.[1063]

Zustand

Das Epitaph ist aus Baumberger Sandstein[1064] gearbeitet und hat eine Höhe von 147 cm inklusive des Dreiecksgiebels und eine Breite von 68 cm. Die seitlichen Rahmenleisten sind 61,5 cm hoch und

[1060] Nach WILKES, Topographie 1952 S.43, F.19a, 20 S.44 im Kapitelsprotokoll vom 23. August 1536 als Johann to Negen van Viersen. Nach ENGELSKIRCHEN, Nachlese 1955 F.3 S.202 in den Armen – Stiftungen des Stiftsarchivs Joh. then Neghen condictus Vyrshen.

[1061] Die Steinplatte zeigt mittig den eucharistischen Kelch mit Hostie, außen in vertieftem Band umlaufender Text in erhaben gearbeiteter Kapitalis zwischen durch Linien markierten Bändern. Die Buchstaben hochrechteckig. In den Ecken in Vierpassformen Evangelistensymbole. Textbeginn ist über dem Kelch. Blaustein, 290 cm hoch, 150 cm breit, in vier große Teile zerbrochen, ab dem oberen Drittel nach unten stark abgetreten. Inschrift nach ENGELSKIRCHEN, Nachlese 1955 S.202 Nr.4: JOANNI A VIRSEN CANONICO XANT ... UM PROVID...OBIIT...I(?) NO(?)DECEMB A 54 EXCE TESTA B. M. POS.
Ob man auch bei der Grabplatte von einer Arbeit Van Trichts ausgehen darf, ist am Bestand kaum mehr beurteilbar, doch weist das Schriftbild der Epitaphien in Sandstein nicht in die Richtung, doch vgl. Kap. V.4.5, Unterpunkt Inschrift.

[1062] „Joannes à Vierßen obiit 3 Decembr. 1554, fuit etiam Scholasticus Zutphaniae dedit Epytap. et Lapidem sepult. in Ambitu.“ Pels II, folio 160 nach KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.147. Er gibt ein zur Inschrift abweichendes Todesdatum und weist bereits auf das Vorhandensein von Grabplatte und Epitaph im Kreuzgang hin. Außerdem CLASSEN, Erzbistum 1938 S.145.
Wahrscheinlich ein naher Verwandter ist im fast gleichzeitig admittierten Kanoniker am Stift in Xanten Urban van Viersen zu sehen. Dieser admittiert am 19. August 1510 und verzichtet am 11. April 1549. Urban van Viersen ist 1488 zu Köln immatrikuliert und 1499-1508 Prokuratorfiskal der Kölner Kurie; außerdem Kanoniker von St. Andreas zu Köln. CLASSEN, Erzbistum 1938 S.142 nach Kapitelsprotokoll, Pels II fol.151 und Keussen, MATRIKEL UNIV. KÖLN II 244.

[1063] Erwerbung nach Kapitelsprotokoll vom 23. August 1536. WILKES, Topographie 1952 S.43, F.19a, 20 S.44.

[1064] KOCH, Tätigkeitsbericht 1957 S.74.

haben eine Breite von 8 cm. Die Darstellung ist 45 cm breit. Die Inschriftenplatte hat eine Höhe von 30 cm und eine Breite von 44 cm.

Die Vorkriegsaufnahme zeigt eine noch besser erhaltene Oberfläche. Vor dem Krieg sind bereits die Peitschengriffe der Geißler rechts und links von Christus verloren, die, da sie keine Abdrücke hinterlassen haben, wahrscheinlich à jour gearbeitet waren. Es fehlten bereits die rechte Hand des Geißlers rechts von Christus, die linke Hand des Gaffers über der Säule, die Hände des Stifters, die rechte Fußspitze Christi und Teile des rechten Unterarms des Rutenbinders.

Als Kriegsschäden sind Brüche in der Inschriftentafel, im Sockel, im Relief und im Dreiecksaufsatz zu beklagen, besonders häufig gebrochen war das Gebälk. Als Verluste sind der linke Unterschenkel des Knechts rechts von Christus, die rechte Hand und das Gesicht des Häschers über diesem und die rechte Hand Christi aufzuzeigen. Das ‚Postament' des Puttos auf der Spitze des Dreiecksaufsatzes ist verlorengegangen. Die Fragmente der bereits vor dem zweiten Weltkrieg von starker Steinzersetzung betroffenen und verstümmelten Putten waren so stark zerstört, dass sie nicht identifizierbar waren und nicht mehr auf dem Epitaph angebracht wurden.[1065]

Es fanden sich folgende Farbreste: „An der Geißel unten rechts, in den Tiefen grün, neben dem rechten Bein des Heilands im Gewand und Pfeiler blau."[1066]

Beschreibung

Gezeigt ist die Geißelung Christi. In einem Innenraum an zentraler Säule ist Christus mit nach hinten gebundenen Händen und Fußfesseln gezeigt. Er ist aus der Frontalansicht durch die Gewalteinwirkung der Peiniger zu seiner Linken hin verschoben. Trotzdem steht er auf durchgedrücktem linkem Bein und hat das andere leicht angewinkelt nach außen gedreht. Sein Haupt wird durch das Reißen an seiner linken Haarlocke zur Seite und nach unten gezogen und in Profilansicht gezeigt. Zwei Peiniger, zu beiden Seiten angeordnet, schwingen Peitschen mit kugelbesetzten Lederriemen und verlorenen, rundplastisch geschnittenen Griffen bis hoch ins Gewölbe. Der rechts von Christus ist in gegrätschter Schrittstellung fast frontal zum Betrachter ausgerichtet und greift mit der Linken an die Armfessel Christi nach unten. Der links von Christus steht ebenfalls in Rückenansicht zum Betrachter. Vor ihm kniet ein weiterer Häscher in Seitenansicht, vom Geschehen abgewandt, den Rumpf in die Bildtiefe verdreht. Er knotet mit beiden Händen die am Boden liegende Rute. Auf gleicher Höhe, aber in verkleinerter Darstellung findet vor dem erstgenannten Häscher, rechts von Christus, der kniende Stifter Platz. Er hat die Hände zum Gebet gefaltet und trägt ein reich gefälteltes Chorhemd und ohrlanges Haar. Er nimmt nicht am Geschehen Anteil, sondern blickt nach außen. Im Hintergrund stützt sich rechts der Mitte ein Gaffer mit seiner Linken an der Säule ab[1067], mithilfe der Rechten schneidet er eine Fratze. Im Hintergrund ist in flachem Relief eine weitere Person eingefügt, die ehemals durch den heute verlorenen Geißelstab und Arm des Peinigers überschnitten und somit ehemals nicht so gut zu

[1065] KOCH, Tätigkeitsbericht 1957 S.74, 76, vgl. hier zu detailliertem Befundbericht.
[1066] Ebd. S.74. BADER, Vermischtes 1964 S.357 schreibt von einer farbigen Fassung sei auszugehen.
[1067] Die Hand ist verloren. Ob der Abdruck am Kopf Christi als Negativ seiner Hand gedeutet werden sollte, ist kaum zu entscheiden. Ein Stoß würde die Seitenneigung des Kopfes erklären. Der Arm wäre jedoch überlängt dargestellt gewesen.

sehen war. Dem Gaffer gegenüber tritt ein großer, barhäuptiger, mit Buckellocken gezeigter Mann heran, der über dem Kopf Christi eine Kerze zur Beleuchtung des Geschehens hält.
Die mit Tellerbasis und geringer Entasis gebildete, glatte Säule trägt ein mit melonenartigen Wülsten geschmücktes Kelchkapitell. Sie trägt zusammen mit einem Sims, der den von den Seiten schräg einspringenden Bildraum nach oben abschließt, zwei angeschnittene Gewölbejoche, die zugleich auch als Überfang zweier Nischen gedeutet werden können. Diese sind mit Muschelfüllungen gefüllt, deren Unterkante und Nodus hinten auf dem Sims aufliegen. Unter dieser wird, ermöglicht durch den Wechsel von eckigen Rippen und runden Kehlen, der vermeintliche Gewölbegrund sichtbar, dessen Stärke nach vorn durch ein glattes Profil in Draufsicht wie ‚angeschnitten' erscheint. Der Nodus entspricht in der Bildung dem des Dreiecksaufsatzes der Rahmung, der mit den zuvor besprochenen Epitaphien übereinstimmt. Die durch die gerade Rahmung entstehenden Zwickel sind mit geflügelten Engelsköpfen gefüllt.
Die Figuren sind nicht sehr groß gebaut und haben kurze Beine ohne untersetzt zu wirken. Die in Momentaufnahme gezeigte Bewegung ist flüssig. Der schmale Körper Christi ist durch lange dünne Arme, eingezogene Taillen- und Leistengegend und eine sehr weiche Weichteilgestaltung über dem Skelett ausgezeichnet.
Die Männer haben ohrlanges, gesträhntes und gewelltes Haar und die beiden Peiniger im Vordergrund und Christus, der langes am Kopf anliegendes, mittelgescheiteltes Haar mit langen eingedrehten Lockensträhnen besitzt, tragen bis auf die andere Hintergrundfigur lange Vollbärte. Die beiden Häscher rechts und links von Christus haben lang herabfallende Oberlippenbärte und lange, sich in zwei Strähnen teilende Kinnbärte. Der Bart Christi ist kurz geschnitten und läuft am Kinn spitz zu. Die Kleidung der Figuren ist aus modischen Komponenten gebildet, so findet man geschlitzte und gepuffte Ärmel, geschlitzte Kniebundhosen, Barett oder Zylinder, Geldtasche und Ochsmaulschuhe. Der Stoff der Gewänder umspielt die Körperkontur und gibt diese teilweise fast gänzlich preis. Die Falten und häufig gezeigten Stoffumschläge sind in ihrer Ausrichtung durch Zug bestimmt, im Faltenverlauf geschwungen, rund geführt ohne begleitende Knitterfalten. Besonders hinzuweisen ist auf den flatternden, reichen Stoffüberfall über der Gürtung des Gewandes des Peitschenden links von Christus.
Aufbau und Dekoration der Rahmung entsprechen in weiten Teilen dem des Epitaphs Ludger, so dass auf die Beschreibung der Konsolen, der Gebälkverkröpfungen mit Maskenschmuck, sowie der Spiegelverzierung der Lisenen, die wörtlich übernommen zu sein scheint, ebenda verwiesen werden kann. Auch der Dreiecksaufsatz entspricht diesen, nur auf die Punzverzierungen wurde verzichtet. Einzig abweichend ist der Fries des Sockelgebälks gestaltet. Der Fries des oberen Gebälks ist ungeschmückt.[1068] Mittig ist ein breiter Kelch über Blattmanschette gezeigt, der über einer Art Deckel eine ebensolche zeigt. Der Kelch wird, ohne mit diesem konstruktionstechnische verbunden zu sein, begleitet von einer aus Hüllblättern zusammengesteckten Blattranke, die innen in eine Art Delphinkopf

[1068] Vielleicht sollte hier eine Inschrift wie beim etwa zeitgleich entstandenen Epitaph Backer angebracht werden, doch ist durch nichts auf eine solche ehemals vorhandene zu schließen. Für eine Rankenverzierung hätte man die Fläche nicht glatt abarbeiten müssen.

mit Kopfvolute endet, der auswärts gewandt ein herzförmig, dreigeteiltes Blatt an langem, dünnem Stängel im Maul hält, und nach außen einen ebensolchen, nun glockenförmig wirkendes Kelchmotiv ausbildet. Die Kelchwände sind bei allen mit blattbelegtem Kelchboden, Wandungsprofil und erhabenem Ringmotiv geschmückt. Wieder neu und nur begleitend, folgt nach außen eine weitere Blattranke mit einer aus herzförmigen Blättern und erhabenem Nodus gebildeten Blüte und einer nach außen blickenden Blattmaske am äußeren Ende, die in der Volute gefasst wird.
Die heute verlorenen, seitlich und auf dem Dreiecksaufsatz aufgestellten Putten haben nach Ausweis der Vorkriegsaufnahme die Leidenswerkzeuge Christi Säule, Lanze und Kreuz präsentiert. Die seitlichen Putten sind weitgehend frontal gezeigt, haben im Kontrapost das Spielbein auf eine Kugel aufgestellt. Der obere Putto balanciert mit beiden Füßen auf einer Kugel und ist im Unterkörper etwas zur Seite verdreht. Die Körper sind relativ gestreckt, die Weichteilangabe modelliert mit Brustbildung und tiefer Einschnürung der Speckfalten an Armen und Oberschenkeln, außerdem ist die Taille angegeben, eine tiefe Bauchfalte weist den Beginn der Lendenpartie aus.

Vorlage

Als Kompositionsgrundlagen sind ein Kupferstich Martin Schongauers aus der Kupferstichfolge der Großen Passion, um 1475,[1069] und ebenwertig der auf diesem aufbauende Holzschnitt Albrecht Dürers aus der sog. Albertina – Passion, um 1495, anzusehen, Abb. 280f. Da das Relief des Epitaphs gleichwertig jeweils nur aus einem der beiden vorkommenden Motive zitiert, ist von der Vorlage beider Blätter auszugehen. Für die Vorlage des Dürer Holzschnitts sprechen die zweiteilige Gewölbebildung und die Platzierung der Darstellung in den unmittelbaren Bildvordergrund, die an anderem Ort zitierte Figur des Rutenbinders, der rechts von Christus gezeigte Peiniger, der mit der gesenkten, linken Hand an die Fessel Christi, seine rechte zum Schlag ausholend erhoben hat und der hinter ihm angeordnete Gaffer. Die Arbeit Schongauers scheint jedoch bildgebend für die Haltung des Peinigers in gegrätschtem Stand, doch kommt es durch die Anordnung der Figur in Höhe des Dürerschen zu einer Überschneidung mit dem Fuß Christi. Enger mit dem Schongauer Stich scheint auch der Peiniger links von Christus verbunden, der neben ähnlicher Bekleidung ein ähnliches Schrittmotiv zeigt, aber das bei Dürer vorgebildete Reißen an den Haaren aufnimmt.
Besonders stark abweichend ist die Haltung und Körperbildung Christi wie das den Raumeindruck verändernde Herunternehmen der Gewölbe.
Abweichend zeigen Bekleidung und Physiognomie nur eine weitläufige Orientierung an den Vorlagen.

Inschrift

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.147. - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.26 Nr.11. – VON DORTH, Inschriften II, 1980 S.216. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.236 Nr.120.

Vgl. Abb. 282.

[1069] Zuweisung der Stichvorlage Schongauers durch DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.51 S.90.
Martin Schongauer, Geißelung Christi (Lehrs 22), um 1475, Kupferstich. Der runde Bildausschnitt in der Stichfolge nur bei Lehrs 23 Geißelung Christi gewählt. Christus wird ‚andachtsbildhaft' dargeboten. Mit dem Rock im Vordergrund und dem die Dornenkrone flechtenden Häscher im Hintergrund werden bereits Verweise auf die folgenden Geschehnisse gegeben.

D.O.M. JOANNI A VIRSEN CANO/NICO XANCT(ENSI) PROBATAE IN DE/VM RELIGIONIS ATQ(VE) I(N) HO/MINES PIETATIS VIRO. / EX[EC](VTORES) FACI/VND(VM) CVR(AVERVNT) / OB(IIT) 15[5]4 2.DEC(EMBRIS) [1070],

Die Inschrift ist in Renaissance Kapitalis eingetieft gearbeitet. Das N hat eine Größe von 2 cm Höhe und 2 cm Breite. Das A ohne Deckbalken, das M mit schräggestellten Schäften, das Zahlzeichen 5 s-förmig, das der 4 aufgerichtet. Abkürzung mit Punkt bei XANCT.; I(N) mit ausgebuchtetem Kürzungszeichen. Bei DECEMBRIS ist das E im D als Enklave gezeigt.

Zuschreibung und Datierung

Das Epitaph lässt sich in der Rahmengestaltung so eng mit der des quellenkundlich gesicherten Epitaphs Ludger, Abb. 258, vergleichen, besonders eng stehen neben dem Aufbau an sich die fast wörtlich wiederholten seitlichen Leisten mit ihrer Stabkandelaberfüllung und die Masken der Spiegel der Verkröpfungen, so dass man der Zuschreibung ohne Umschweife zustimmen kann.

Aber auch das zum Epitaph Ludger abweichende, plastischere Reliefbild der Geißelung Christi lässt sich über Stil – und Motivvergleich mit dem Werk des Arnt van Tricht überein bringen. Als Vergleich sollen die Gestaltung des Körpers und des einfach geschlungenen Lendentuchs Christi angeführt werden, die sich bereits beim Epitaph Born finden, das abweichend die für den toten Christus im Œuvre Van Trichts deutlichere Rippenangabe und den eingefalleneren Bauch zeigt, Abb. 127. Vergleichbar ist auch die Körperlichkeit und Proportionierung des Auferstandenen im wahrscheinlich zeitnah entstandenen Epitaph Backer, Abb. 284. Auch sind auf diesem Epitaph beispielsweise vergleichbar gezeigt: die Gesichtsphysiognomien und Darstellung in Profil- und Dreiviertelansicht bei leichter Kopfneigung, die Gesäßbildung der Figuren, das Aufstellen der spitzzulaufenden Füße, Buckellocken - des am linken Rand Dargestellten und des Fackelträgers der Geißelung etc. Es steht damit entgegen der unruhigen, flächigeren Darstellung in geringerem Relief des Epitaphs Ludger in der Reihe und gibt aufgrund seiner Verwandtschaft der Rahmung einen guten Ausgangspunkt für weitere Zuschreibungen.

Auch vermittelte der Vorkriegszustand des Epitaphs einen Eindruck des mehrteiligen Aufsatzes, der wesentlich ausgewogener war, als er sich heute bei diesem und den anderen Epitaphien dem Betrachter darbietet.

Die in der Mitte zusammenlaufenden Rahmungen der Zwillingsbögen und die Art der Muschelfüllungen lassen sich mit den wahrscheinlich Bögen über den Fenstern des Teufelshauses in Arnheim vergleichen, Abb. 187, doch handelt es sich dort gänzlich um neuzeitliche Rekonstruktionen. Die gefundenen Farbspuren und die quellenkundlich bezeugte Bemalung des nahverwandten Epitaphs Ludger lassen auch bei diesem Epitaph auf eine vorhandene, ursprüngliche Fassung schließen. Ebenfalls fanden sich hier à jour gearbeitete Darstellungselemente.

[1070] ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.26 Nr.11 nennt abweichend das Datum des 3. Dezembers. SCHIRMER, Plastik 1991 S.236 Nr.120 PROBATE anstelle von PROBATAE.

XII.45. Xanten, St. Viktor, Epitaph Jakob Backer, gest. 1554

Das Epitaph des Pfarrers an der gleichzeitigen Pfarr- wie Stiftskirche St. Viktor befand sich bis zur Zerstörung des Anwesens an der Dom zugewandten Seite der Kurie Nr. 20, Kleverstraße 1/3, an einem kleinen Nebengebäude, Abb. 284.[1071] Die Kurie war von alters her Wohnstatt des Pfarrers und grenzte unmittelbar an den Laienfriedhof im Westen der Kirche. Eine Beerdigung der Pfarrer an ihrer Kurie und bei ihren Gemeindemitgliedern scheint Usus gewesen zu sein, wie die an dieser Stelle überbrachte Grabplatte des 1519 verstorbenen Pfarrers Nikolaus Tzyll und eine überlieferte aus dem 18. Jahrhundert bezeugen.[1072]

Literaturübersicht

KLAPHECK, Kunstreise o.J. (1925) S.194 (Erw.). - KLAPHECK, Xanten 1930 S.140 (Erw.). - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.84f. (Zuschr.). - WITTE, Kunst 1932 I, S.232 (Erw. / Zuschr.). - APPEL, Skulptur 1934 / 1983 S.23 (Erw. / Zuschr.). – ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1934 S.41 Nr.52. - ENGELSKIRCHEN, Nachlese 1939 S.124 Nr.7 (Erw.). - THIEME/BECKER 33, 1939 S.397 (Erw. / Zuschr.). - WILKES, Topographie 1952 F.17 S.98 (Erw.). - ENGELSKIRCHEN, Nachlese 1955 S.202 (Erw.). – BADER, Dom 1978 S.150/151 (Erw.) - irrig SCHIRMER, Plastik 1991 S.45f., S.86, Kat.Nr.102 S.225f. (vgl. Fußnote 1073)

Zustand

Die Einzelteile des aus Sandstein gearbeiteten Epitaphs sind magaziniert.[1074] Der untere Teil der Inschriftenplatte, eine Rahmenleiste und das Gebälk sind gebrochen. Das Relieffeld ist an einigen Stellen am Rand ausgebrochen. Die Oberfläche ist bestoßen.

Die Vorkriegsaufnahme zeigt, dass der Aufsatz dem ungestörten Verputz der Umgebung nach zu urteilen bereits längere Zeit verloren ist. Als fehlend sind die Ecken der Verkröpfungen und die linke Hand Christi, als besonders beschädigt die Gesichter und Körper unter der Weltkugel und das obere Profil des Sockelgebälks zu nennen.

Beschreibung

Das Epitaph besteht aus einem rechteckigen, kastenartig vertieften Bildfeld und einer Rahmung über Konsolen, die im Aufbau dem des Epitaphs Ludger entspricht. Auch die Dekoration der Glieder mit eingetieften Feldern ist in Teilen völlig übereinstimmend gestaltet, so die Blattranken auf den Konsolen oder die Masken auf den Verkröpfungen des Gebälks oben.

Die Inschriftenplatte schließt bündig zwischen den Konsolen an und ragt weit, erst gebogen, dann wieder eckig einspringend, nach unten vor. Das Sockelgebälk ist bei ähnlichem Aufbau mit seitlichen Verkröpfungen und unten stärker als oben vorspringenden Profilen höher dimensioniert als die ältere Lösung der Epitaphien Ludger und Virsen. Hier findet eine zur darüber im Hauptfeld gezeigten Darstellung des Jüngsten Gerichts gehörige Höllendarstellung Platz. Doch scheint die an sich logisch darunter - unter der Erde - angebrachte Szene durch die andere Figurengröße nicht wirklich zugehörig. Auf den seitlichen Verkröpfungen über den Konsolen und unter den seitlichen Leisten sind über einem

[1071] WILKES, Topographie 1952 S.98, F.17. - BADER, Dom 1978 S.150.
[1072] BADER, Dom 1978 S.151.
[1073] Sie verbindet das Todesjahr 1554 mit dem 1563 entstandenen Epitaph eines Anonymus, ebenfalls mit der Darstellung der Auferstehung, das sich im Kreuzgang befindet.
[1074] vgl. Abbildung der Rahmenleisten und der Inschriftenplatte in: Bildarchiv Foto Marburg, RBA 831 037.

Kelch breitbeinig hockende Wesen, eine Mischung aus Satyr und Blattmensch mit Blattärmchen und Bocksbeinen gezeigt. Die Wandung des weitausladenden Kelchs über Blattfuß ist zweigeteilt, über gebuckeltem Grund und einem Rundprofil setzt sie neu, weiter innenliegend an, um unverziert, stark konisch nach oben geführt zu werden. In den Spiegeln der seitlichen Rahmenleisten sind durch die geringe zur Verfügung stehende Breite sehr hohe, schmale Kandelabersäulen dargestellt. Sie sind aus zwei übereinandergestellten Kompartimenten gebildet, wobei der untere zylindrische fast wie ein hohes Piedestal für das mehr als doppelt so hohe und sich verjüngende, verzierte, obere Segment anmutet. Dieses beginnt mit einem stark eingezogenen Fußring über der Deckplatte des Zylinders. Das kugelig geformte Ende des oberen Segments ist dabei mit einem hohen Blattkranz aus unten zusammengewachsenen, an der Spitze überfallenden, lanzettförmigen Spreiten besetzt. Der Schaft ist nach 7/8 der Höhe durch einen Wirtel abgeteilt, beide Teile sind mit nicht bis an den Rand durchlaufenden, eckigen, schmalen Kanneluren geschmückt. Zusätzlich wird er in etwa 2/3 der Höhe mit zu den Seiten ausgerichteten, an den Enden aufgebogenen Blattmasken besetzt. Das Kapitell über dem Halsring ist kelchförmig und mit drei Blättern geschmückt, von denen die äußeren beiden nach innen ausgerichtete Voluten ausbilden. Der Fries des Gebälks ist mit einer Inschrift verziert.

Die trotz der großen Figurenanzahl überschaubare Darstellung des Jüngsten Gerichts ist in vier horizontale Zonen aufgeteilt. Die Höllendarstellung im Sockel, die noch in den Leichentüchern verfangenen, aus den Gräbern steigenden Auferweckten am Boden und dahinter stehend die durch die zentral angeordneten Erzengel Michael und einen Teufel in Gruppen geschiedenen Seligen und Verdammten, die seitlich aus dem Bildfeld herausgedrängt werden. Darüber thront Christus fast die gesamte obere Bildhälfte der großen Platte einnehmend auf dem Regenbogen sitzend, die Füße auf der halbkugelig vortretenden Weltkugel aufgestellt. Er wird einzig flankiert durch posaunenblasende, halbfigurig gezeigte Engel, die aus Wolkenbändern vortreten.

Die in größerer Abmessung wie auf der Hauptplatte dargestellten Teufelswesen des Sockelfrieses ziehen bzw. schieben einen bärtigen, mit vollem Haarschopf gezeigten, liegenden Nackten in den Schlund der durch ein Ungeheuer versinnbildlichten Hölle, aus dem Flammen hervorkommen, die weite Teile des Hintergrunds füllen.

Die Auferstehenden sind in Partien rundplastisch gearbeitet und sind am Boden noch halb in den Gräbern verborgen und von den Leichentüchern umfangen gezeigt. Sie blicken erschreckt, die Köpfe in den Nacken gelegt, zur Erscheinung Christi nach oben. Die dicht hinter den Auferweckten stehenden Seligen sind ebenfalls weitgehend unbekleidet wie auch die Verdammten, die von dort zu den Seiten gedrängt werden. Hinzuweisen ist auf das stoffreiche Aufspringen der Gewandsäume an Ellenbogen, Taille und Rocksaum des Engels und die Körperbildung des bocksbeinigen Teufels mit zur weiblichen Brust neigender, weicher Weichteilgestaltung und kräftig muskulösen Schenkeln. Die Gerichteten sind statisch und in Bewegung in Vorder-, Seiten- und Rückansicht gegeben. Mimik und Gestik sind verhalten. Der Körperbau der gleichaltrig gezeigten Männer und Frauen ist bis auf die Geschlechtsmerkmale androgyn einheitlich gestaltet. Die Proportionen sind stimmig, die Körper-

formen weich mit Angabe von Wirbelsäule, Lendenfalte und Gesäß. Die meisten haben ihren Kopf in die Dreiviertelansicht gedreht, so dass die eine Gesichtshälfte frei und vollständig gearbeitet erscheint. Die Gesichter sind mit großen, geraden, spitzen Nasen und in der Nasenwurzel zusammenlaufenden, geraden, nur wenig geschwungenen Augenbrauenbögen über kleinen, mandelförmigen Augen mit scharfer Lidangabe charakterisiert. Die Wangen sind flächig und weit nach oben gezogen, die Lippen deutlich formuliert und wenig geschwungen. Die Haare sind modisch bei den Männern mit kurzem Pony und ohrlangem glattem Haar oder kurzen Buckellocken gestaltet, die Frauen tragen offene, in langen, dicken Strähnen fallendes Haar oder hochgesteckte Zopffrisuren. Die meisten Männer sind bartlos, zwei werden mit Vollbärten, langem Oberlippen- und spitzzulaufendem Kinnbart gezeigt. So auch Christus, dessen Bartenden sich teilen und nach außen aufspringen. Er hat langes, glattes, über den Ohren in zwei großen Wellen aufspringendes, nach hinten über die Schultern genommenes Haar. Er trägt um die Schultern einen sehr langen, weiten Mantel, der vorn mit einer Agraffe verschlossen, jedoch durch die erhobenen Arme nach hinten geöffnet ist und von seiner linken Seite nach vorn über die Beine genommen wird und hier seitlich auf dem Regenbogen zu liegen kommt, während das andere Ende auf seiner rechten Seite schildförmig herabhängt. Der schwere, zahlreiche Überschläge ausbildende Stoff liegt eng am Körper an und gibt die aus Gründen der Bildtiefe sehr kräftig proportionierten Knie unter dem Stoff zu erkennen. Dabei werden im Schritt tiefe, flächige Faltentäler und hohe rundgezogene Faltengrate ausgebildet. Die Engel leicht nach außen aus der Frontalansicht gedreht, haben ebenfalls ohrlanges Haar mit aufspringenden Haarspitzen und Pony. Sie halten mit beiden Händen die langen an den Enden nach oben aufgerichteten Posaunen, in die sie aus vollen Backen blasen. Sie tragen Diakonsgewänder mit sehr weiten Ärmeln, die in den Ellenbogen aufspringen und die Untergewänder frei geben. Das Wolkenband ist mit auf Lücke sitzenden Schlaufenmotiven gebildet, deren aufgebogene Fläche durch erhabene, an der Außenkante nochmals eingezogene Ränder gerahmt wird und die in ihrer Mitte ein Auge ausbilden.

Vorlage

Auch bei diesem Epitaph bildet eine Arbeit Albrecht Dürers, hier aus der sog. Kleinen Holzschnittpassion von 1509/11, in Teilen die Basis der Komposition, Abb. 285. So ist die Gestalt Christi in Haltung und Gewandung fast gänzlich und selbst der Segensgestus seiner Linken, der auf dem Epitaph völlig unmotiviert ist, übernommen. Verändert ist im Relief die schmächtigere Körperbildung und die Faltenbildung, sowie die Größe der Weltkugel zu den Füßen des Weltenrichters. Ebenso nur in der Grundanlage übernommen sind die beiden Posaune blasenden Engel, die wiederum mit Wolkenband, Kleidung und Physiognomie dem Sprachgebrauch des Künstlers angepasst werden. Die bei Dürer als Beiwerk weit unten in starker Verkleinerung gezeigte Teilung der Erlösten und Verdammten ist beim Epitaph Backer unmittelbar unter Christus dargestellt. Eine Übernahme ist möglich und deutet sich für die grobe Anlage in dem direkt vor dem Engel gezeigten weiblichen Rückenakt an, doch ist sie nicht evident. Gezeigt wird hier auch der Höllenschlund, in dessen Maul ein Teufel aktiv die Menschen in den Schlund zieht.

Die Darstellung des Regenbogens, bei Weltgerichts Darstellungen nichts Seltenes, könnte vielleicht, bleibt man bei Dürer, aus der Marienkrönung übernommen sein, die Van Tricht im Auszug des Johannesretabels in St. Nicolai in Kalkar verwandt hat.

Inschrift

ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1934 S.41 Nr.52.

> ECCE VENIO CITO ET MERCES MEA MECVM EST / REDDERE VNIEVIQ(VE) SECVNDVM OPERA SVA APO(C.) 22 // DEO. OPT(IMO) MAX(IMO) IACOBO BACKER AMSTEL/REDAMO HVIVS ECCLESIAE PASTORI VIGILAN/TISS(IMO) QVI CVM CREDITVM SVAE FIDEI GREGE(M VE)R/BO ET EXE(M)PLO STVDIOSE PAVISSET. TA(N)/DE(M) I(M)MARCESSIBILE(M) AB ILLO PASTORV(M) PRIN/CIRE PERCEPTVR(VS) AETER(NAE) GLO/RIAE CORO[N]A(M) OBDORMIVIT / IN D(OMI)NO 15. IVN(II) ANN(I) 1554. / Expecto donec veniat im(m)utatio mea.[1075]

Die Inschrift ist in frühhumanistischer Kapitalis und Minuskel eingetieft gearbeitet. Der Buchstabe A erscheint ohne Deckbalken, das M mit schräggestellten Schäften, die Ziffer 5 s-förmig.
Die Ziffer 3 ist als Abkürzungszeichen bei VNIEVIQ[VE] und 9 bei PERCEPTV(VS) verwandt. Mit Punkt oder Doppelpunkt abgekürzt werden die Wörter: APO:, OPT:, MAX., VIGILANTISS:, AETER., IVN., ANN. Abkürzungen mittels ausgebuchtetem Kürzungszeichen über dem gekennzeichneten Buchstaben finden sich bei GREG**E**, EX**E**PLO, T**A**D**E**, **I**MARCESSIBIL**E**, PATOR**V**., D**N**O. Die beiden Wörter GREGE(M VE)R/BO sind in den Buchstaben M und VE ver- und überschrieben, das V erscheint zweimal über / unter M und E.

Zuschreibung und Datierung

Das Epitaph das sich einzig nicht im Kreuzgang, sondern auf dem Laienfriedhof befand, ist der Gruppe nach dem Epitaph Ludger über die Rahmung zuzuweisen, Abb. 258. Es weicht jedoch als einziges in einzelnen Punkten ab. So ist die Sockelzone erhöht und der Fries durch eine szenische Darstellung eingenommen und die seitlichen Rahmenleisten nehmen in ihren Spiegeln in Relief gezeigte Kandelabersäulen auf. Doch fügt es sich problemlos in Proportionierung, Ausarbeitung und Motivik in das Œuvre des Künstlers.
Die Säulen lassen zudem eine Verbindung zwischen den beiden Gruppen zu den frühen Epitaphien mit Kandelabersäulen Born, Hezeler und Steenhoff, Abb. 127f. und 135. Hier finden sich die motivisch nah verwandten, sockelartigen, zylindrischen Kompartimente, darüber die kugelige Einziehung über einem ‚Fußring', der Blattkranz mit Augenbildung und überfallenden Spitzen, der Besatz mit Masken, Wirtel in ¾ der Höhe, ausgeprägter Halsring und ein wie beim Epitaph Born ebenfalls sehr klein proportioniertes Kapitell in Kombination.
Auch in der Figurengestaltung finden sich nahe Parallelen, so ist beispielsweise auf die Beingestaltung im frontalen Sitzen zu verweisen, die sich bei der Mariendarstellung des Epitaphs Steenhoff findet und die gleichzeitig einerseits die Beruhigung und Reduzierung der Faltenführung vor Auge führen kann, andererseits finden sich im Wind flatternde, aufgebauschte Gewandsäume und Ärmel, die sich zwar im Epitaph Steenhoff beispielsweise in der Ärmelgestaltung Helenas andeuten, aber noch besser mit

[1075] Ergänzungen und Auflösungen nach ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1934 S.41 Nr.52. Er liest abweichend UNICVIQUE, APOC. 22,12 und PRINCIPE.

Arbeiten beispielsweise am Hochzeitsfries auf Schloss Wissen zu finden sind. Mit dem Apostelfries ebenda sind die Physiognomien und die Kopfhaltung aufs nächste verwandt, Abb. 206 und 213.
Die Datierung um das Todesdatum ist aufgrund der Nähe zum Epitaph des ebenfalls 1554 verstorbenen Johannes Virsen wahrscheinlich, verwiesen sei nur auf die Kelchformulierung, auch erscheint der Epitaphaufbau gegenüber dem Epitaph Ludger gefestigt, wie sich beispielsweise in der Profilierung von Sockel und Gebälk andeutet.

XII.46. Kalkar, St. Nicolai, Relief mit der Handwaschung des Pilatus

Eine skulptierte Reliefplatte mit der Darstellung der Handwaschung des Pilatus, die sich in der Sakristei der Kalkarer Nicolaikirche befindet, wurde bereits durch Witte 1932[1076] Arnt van Tricht zugeschrieben, Abb. 286. Das Relief wird in der Literatur oft beiläufig und zumeist im Zusammenhang mit einem Relief gleicher Thematik in der Plankammer der Willibrordikirche in Wesel genannt.

Literaturübersicht

KLAPHECK, Kalkar 1930 S.132f., Abb.S.132 (Erw.) - WITTE, Kunst 1932 I S.232 (Erw. / Zuschr.). - APPEL, Skulptur 1934/1983 S.26 (Erw. / Zuschr.). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.98 (Erw.). - HILGER, Kleve 2, 1964 S.36 m.Abb. (Erw.) - GORISSEN, Tricht 1966 (Erw. / Zuschr.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.51 S.90 (Erw. / Zuschr.). - FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 F.16 S.134 (Erw. / Zuschr.). - DICTIONARY OF ART 1996 S.322 (Erw. / Zuschr.).

Formales

Klapheck berichtet vom Fund des Reliefs im Jahr 1910 zusammen mit einem Plattenfragment der Kreuzigung Christi mit Stiftern auf dem Platz südlich der Kirche, wo beide Reliefs als Bodenbelag verwendet wurden.[1077]

Das Relief ist aus Sandstein gearbeitet und hat heute eine Größe von 63 cm x 72 cm.[1078] Der obere und der linke Rand der Platte sind nicht original, der rechte zeigt zwischen den Armen des in Rückenansicht gezeigten Häschers den originalen Abschluss mit einer erhaben gearbeiteten, glatten Profilleiste. Der untere Rand des Reliefs ist der Länge nach mit unregelmäßiger Kante abgebrochen.[1079] Der linke Rand zeigt hingegen Abplatzer, die von der Rückseite nach vorn auf das Relief verlaufen. So ist die oberste Reliefschicht bis weit auf das Bein des wasserausschenkenden Dieners und den Kopf der äußeren der beiden im Hintergrund gezeigten Figuren verloren. Die insgesamt stark bestoßene Oberfläche ist im linken Bildfeld noch etwas stärker in Mitleidenschaft gezogen. Verloren sind auch die linke Gesichtshälfte Christi und der schräg über ihm angeordneten Figur.

Beschreibung und Vergleich

Dem Relief mit der Handwaschung des Pilatus liegt ein Kupferstich Martin Schongauers zugrunde, dessen Komposition in weiten Teilen übernommen wurde, Abb. 287. Daher soll bei der Betrachtung

[1076] WITTE, Kunst 1932 I S.232.
[1077] KLAPHECK, Kalkar 1930 S.132. Vgl. zum Relieffragment der Kreuzigung Kap. XII.47.
[1078] nach HILGER, Kleve 2, 1964 S.36.
[1079] Auf der bei KLAPHECK, Kalkar 1930 S.132 publizierten Abbildung ist der untere Rand noch erhalten und zeigt bereits an einen Riss der der heutigen Bruchkante entspricht. Durch die hier noch erhaltene untere Ecke auf der rechten Seite lässt sich die ursprüngliche Kante auf der rechten Seite des Reliefs nochmals bestätigen. Die obere und die linke Kante zeigen den gleichen Befund.

des Reliefs bereits eine Gegenüberstellung mit der Vorlage vorgenommen werden, um Übernahmen und Abweichungen zu benennen.

Pilatus ist frontal gezeigt und sitzt, von der hohen Rückenlehne seines Thrones hinterfangen, leicht dezentral nach vom Betrachter aus gesehen links verschoben auf einer vorspringenden Podestanlage. Er wird umgeben durch Bedienstete. Auf seiner rechten Seite sind ein ihm Wasser in eine Schüssel gießender Diener und zwei einander zugewandte männliche Figuren gezeigt, von denen die äußere durch den Substanzverlust nicht mehr eindeutig zu erkennen ist. Auf seiner linken Seite wird Christus von vier Schergen herbeigeführt.

Während die grundsätzliche Anlage des Podestes mit vor dem Thron vorgreifendem Rund der Vorlage entnommen ist, entfallen alle weiteren im Kupferstich gezeigten Sockelaufbauten und die Figuren werden im Relief abweichend auf einem nach hinten ansteigendem Bodenniveau gezeigt. Das Podest ist höher und die Rundung wird durch eine Stufung bereichert. Die auf der Vorlage gezeigten Hunde entfallen. Die Stufen erscheinen fast wie die Treppe zum Thron, der hier entgegen der Vorlage in der Lehne gerade gebildet und mit Girlanden verziert ist. Auch wird auf der Steinplatte die Seitenwange des Sitzes gezeigt und die im Kupferstich geschaffene, enge räumliche Bindung zwischen Pilatus und dem herangeführten Christus, die sich sogar in den Gewändern berühren, durchbrochen. Die so geschaffene Zweiteilung der Darstellung wird durch die Schulter- und Kopfdrehung des Pilatus zur gereichten, stärker verkippt gezeigten Waschschüssel unterstrichen. Die Gruppe auf der vom Statthalter aus gesehen linken Seite ist gegenüber dem Stich entzerrend in die Breite gezogen. Der auf dem unteren Bodenniveau gezeigte Knecht entspricht der Figur des Stiches, bis auf eine etwas weitere Drehung in die Rückenansicht, in der sehr gotisch anmutenden, gespreizten, tänzelnden Bewegung und der Bekleidung mit kurzem, gegürteten Rock mit zipfeligem, großem Kragen und der auffälligen, aus Tüchern gewundenen Kopfbedeckung. Nur in ihrer Bekleidung verändert sind die Figuren über diesem, so trägt der Christus umfassende Scherge einen anderen Helm. Seine weit nach hinten gelehnte Haltung erscheint im Relief durch das Auseinanderziehen der Gruppe merkwürdig unmotiviert. Um die durch das Entzerren entstandene leere Fläche über Christus zu füllen, wurde der, hier anstelle des kahlen Schädels mit Kappe gezeigte Ankläger, der auf dem Stich vor der Thronlehne gezeigt ist und seine Rechte zu Pilatus vorstreckt, nach oben versetzt und zeigt nun mit dem Zeigefinger der linken Hand. Christus ist der Vorlage entsprechend mit knöchellangem, gegürtetem Gewand bekleidet, doch zeigen sich in der dickastigen Dornenkrone, den zu dicken, lockigen Strähnen gefassten, auf die Schulter fallenden Haaren und der Gewandfältelung deutliche Unterschiede. Für den abweichenden Faltenverlauf sind vor allem das Vorstellen seines linken Beines anstelle seines rechten auf dem Stich und das stärkere Vorbeugen verantwortlich. Das Gewand ist wie bei Pilatus, dessen Rock entgegen der Vorlage mit vielfach geschlitzten Ärmeln versehen ist, enganliegend und zeichnet die Körperkontur nach. In den Faltenrücken ist der Stoff jedoch volumenreich und erhaben gearbeitet. Große Zugfalten werden ausgebildet, die Faltenangabe ist großzügig, geradlinig und weich.

Zuschreibung und Datierung

Die Zuschreibung an den Künstler kann besonders leicht ebenfalls anhand zweier Stiche Schongauers verarbeitenden Epitaphien bekräftigt werden, die zugleich einen Datierungsrahmen vorgeben. Das Epitaph Ludger, gest. 1552, ist durch Quellen belegt eine Arbeit Van Trichts, und das Epitaph Virsen, gest. 1554, befindet sich im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten, Abb. 258 und 278.

Mit diesen beiden Arbeiten und auch anderen Arbeiten des Künstlers gemein sind beispielsweise das schräg ansteigende Bodenniveau, die Schichtung der Figuren hinter und übereinander, das Verdeutlichen von Staffelung durch unterschiedlich hohes Relief und die damit verbundene Angabe von Figuren in Flachrelief im Hintergrund. Mit den beiden genannten Epitaphien besonders nah verwandt sind die Bildung der Physiognomie mit eng stehenden Augen und flächiger Wangenpartie, die dichten Haarschöpfe und die mit kleinen Locken gebildeten, spitzen Bärte, wie auch die Verwendung von verschiedenen Kopfbedeckungen und das Auftreten von weit ins Gesicht gezogenen Zylinderhüten.[1080] Die in Teilen etwas antiquiert anmutende Bekleidung und die teilweise für Van Tricht untypische Körperhaltung und Bewegung sind durch Übernahmen aus dem erheblich älteren Stichwerk Schongauers bedingt.

Eine Datierung in die frühen 50er Jahre ist in Abgrenzung zur Stofflichkeit und Faltenbildung der Gewänder der etwas später entstandenen Epitaphien Blankenbiel und Ruter, beide gest. 1556, anzunehmen, Abb. 294 und 296. Sicher ist das Pilatusrelief vor dem durch Jahreszahl datierten Kaminfries in Haus Ter Horst in Loenen, 1557, anzusetzen, Abb. 301. Dieser zeigt ebenfalls die hier vorkommenden Gestaltungselemente, wie die in Flachrelief dargestellten Personen im Hintergrund oder auch den Blattschmuck der Girlande, entfernt sich aber in der Bartgestaltung und der fast durchgängigen Verwendung von Zylinderhüten sowie dem Gewand- und Körperverhältnis von dem Pilatusrelief.[1081]

Rekonstruktion

Klapheck vermutet bei den beiden an einem Ort gefundenen Platten, dieser und der mit Darstellung der Kreuzigung Christi, einen Zusammenhang und eine Nutzung als Stationen eines im Freien aufgestellten Kreuzwegs.[1082] Diese These soll im Anschluss an das zweite Relief untersucht werden.[1083]

Das von Witte mit dem Kalkarer Relief in Verbindung gebrachte, stark fragmentierte Pilatusrelief in der Willibrordikirche in Wesel bietet über den thematischen Vergleich und seine angedachte Nutzung als Kreuzwegstation hinaus keinen Zusammenhang und kann damit an dieser Stelle vernachlässigt werden.[1084]

[1080] Auch im Epitaph Ludger findet sich eine vom Kupferstich übernommene, diagonal im Bildfeld angeordnete Figur, die ebenfalls durch Raum- und Figurenverschiebung im Relief eine gänzlich andere, deplatzierte Wirkung aufweist.

[1081] SCHMIDT, Kalkar 1950 S.98 datiert ohne Begründung in die Mitte des 16. Jahrhunderts, HILGER, Kleve 2, 1964 S.36 in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

[1082] KLAPHECK, Kalkar 1930 S.132f. In der Nutzung als Kreuzweg folgt ihm SCHMIDT, Kalkar 1950 S.98. - HILGER, Kleve 2, 1964 S.36.

[1083] Vgl. Kap. XII.47 für die Rekonstruktion.

[1084] Vgl. beispielsweise Abb.29 bei KARRENBROCK, Kreuzigungsgruppe 1998.
WITTE, Kunst 1932 I S.232; V S.101 schreibt das Relief in Wesel in Nachfolge des Kalkarer Werkes Johann Gerwinssen zu, dem einzigen im seiner Meinung nach in Frage kommenden Zeitraum tätigen Bildhauer, der nach 1555 am neuen Lettner der Kirche gearbeitet hat. In der These der Nachfolge auch APPEL, Skulptur 1934/1983 S.126. DE WERD, Beeldhouwer 1973 F.51 S.90 sieht dieselbe Vorlage im Stich Schongauers. FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986 wiederspricht der gemeinsamen

XII.47. Kalkar, St. Nicolai, Relieffragment einer Kreuzigung Christi

Das bisher in der Literatur kaum beachtete und noch nicht mit Arnt van Tricht in Zusammenhang gebrachte Relief zeigt den linken Teil der Darstellung der Kreuzigung Christi, Abb. 288.

Literaturübersicht

Klapheck Kalkar 1930 S.132f. m.Abb.S.133. (Erw.). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.98 (Erw. / Mitte 16. Jh.). - HILGER, Kleve 2, 1964 S.36 m.Abb. (Erw. / 2. H. 16. Jh.).

Zustand

Nach Klapheck wurde das zusammen mit dem heute in der Sakristei aufbewahrten Relief der Handwaschung des Pilatus auf dem Platz südlich der Kirche als Bodenbelag verwendete im Jahr 1910 gefunden.[1085]

Das Relief ist aus Sandstein gearbeitet. Das erhaltene Fragment zeigt etwas mehr als ein Drittel der zu rekonstruierenden Bildbreite wie sich aus dem gerade angeschnittenen Knoten des Lendentuchs Christi ergibt, wenn man neben dem Kreuz Christ noch ein drittes Kreuz für den zweiten Schächer annimmt. Die derzeitige Größe der Platte beträgt 72,5 cm x 30 cm,[1086] so dass wahrscheinlich von einem ursprünglich beinahe quadratischen Format mit einer Kantenlänge von 75-80 cm ausgegangen werden kann.

Die Steinplatte ist bis auf die Oberkante an allen Rändern gekürzt oder beschädigt. So ist rechts ein gerader Schnitt, bedingt durch die Zweitverwendung zu sehen, die anderen Kanten sind durch von der Rückseite ausgehende, keilförmige Abplatzer bis weit auf das Relief beschädigt. So sind die Füße und der Gewandsaum der beiden Stifter und der Kopf und der rechte Arm des Schächers verloren. Der obere Rand, in Teilen ebenfalls weggebrochen, zeigt den ursprünglichen, erhaben gearbeiteten Rand. Neben den besonders die oberste Reliefschicht betreffenden Bestoßungen und oben genannten Abplatzern sind als Verlust zu benennen: die Hände, das Gesicht und Teile des Schleiers über dem rechten Auge der Stifterin, sowie Partien ihres rechten Beins und des Gesäßes, die rechte Gesichtshälfte des Stifters und Ausbrüche aus der Haarmasse. Der Schächer hat neben den genannten Beschädigungen sein rechtes Knie und Teile seines rechten, sowie den ganzen linken Fuß verloren.

Das Relief ist sehr aufwendig aus zahlreichen Schichten aufgebaut und zeigt im Bereich der Figuren eine dreiviertelrunde Bearbeitung, während die Landschaft in sehr flachem Relief angegeben ist. Auch werden die Körper und der sie umgebende Stoff, wie der die Stifterin umhüllende Mantel zeigt, ausgeprägt plastisch ausgearbeitet.

Beschreibung

Das Relief zeigt den linken Teil einer Kreuzigungsdarstellung mit dem Guten Schächer und vor dessen Kreuz angeordneten Stiftern. Gezeigt sind eine stehende Frau und ein vor ihr kniender Mann, beide

---

Stichvorlage und datiert das Relief in Wesel in Zusammenhang mit einer Nachricht zu einem Kalvarienberg in den Quellen der Willibrordikirche in das Jahr 1500. KARRENBROCK, Kreuzigungsgruppe 1998 S.46, F.12f. S.77 datiert das Relief ebenso zu Beginn des 16. Jahrhunderts, bejaht wiederum eine gemeinsame Vorlage des Schongauer Stiches und schlägt die Möglichkeit der Herkunft der Platte vom Kreuzweg der Van Saelenschen – Stiftung vor der Stadt Wesel vor.

[1085] KLAPHECK, Kalkar 1930 S.132. Vgl. zu dem Relief mit Handwaschung des Pilatus Kap. XII.46.

[1086] HILGER, Kleve 2, 1964 S.36.

mit zum Gebet gefalteten Händen. Bereits zwischen ihnen ist ein zur Mitte ansteigender Hügel, gebildet aus von dünnen Bodenlagen bedeckten Gesteinsbrocken, gezeigt, auf dem das Kreuz Christi zu stehen kam. Ein in Flachrelief gezeigter, ornamental aufgefasster, nur aus kleinen Einzelblättern geformter Baum füllt den Freiraum zwischen den Stiftern und dem noch erhaltenen Ende des, weitausschwingenden, stoffreichen Lendentuchs Christi.

Die am Rand stehende Frau ist leicht aus der Frontalansicht zur Bildmitte gedreht. Sie trägt einen langen Schleier, ein Kinntuch und einen Rock mit glattem, eng anliegendem Oberteil und hoch ansetzendem, in breite Parallelfalten gelegtem Rock. Darüber trägt sie ein weit auf die Oberarme gezogenes Manteltuch, das sie mit den gefalteten Händen von den Seiten vor dem Bauch wieder zusammenführt und nach oben nimmt, so dass ihr Unterkörper fast gänzlich verhüllt ist. Durch das Hochnehmen des Stoffes werden vor dem Körper weiche Umschläge und Zugfalten zu den Seiten ausgebildet. Während die Zugfalten mit viel Stoff gebildet sind, liegt der Mantel auf der Fläche nah am Körper an und betont ebenfalls eng anliegend das dem Betrachter zugewandte Spielbein. Das ovale Gesicht ist etwas aus der Seitenansicht verzogen, doch ist das Vordergesicht weggebrochen und nur die flächige Wangenpartie ist erhalten.

Der vor der Frau etwas zurückversetzt kniende Mann hat eine breite Statur und trägt eine bodenlange, gegürtete, vorn geschlossene Schaube mit weiten Ärmeln, im V-Ausschnitt wird an ein Amikt erinnernder, weich geraffter, stoffreicher Kragen sichtbar. Sein Gewand legt sich an die Oberschenkel an und staut sich dafür in dichten Parallelfalten zwischen den Beinen. Sein rundes Gesicht zeigt auf der dem Betrachter abgewandten Seite noch Auge und Wange. Das kleine, mandelförmige Auge ist scharf umrandet, zeigt Krähenfüße und Augenring und eine ausgeprägte Lidfalte. Die Augenbraue ist gerade und nur bis in die Hälfte des Auges als Grat gezeigt. Die Wange ist flächig, die Stirn gerade und hoch. Die ohrlangen, glatten, durch Kerben gesträhnten Haare springen am Ende leicht auf und sind über der hohen Stirn zu einem kleinen Pony gekürzt.

Der Schächer ist mit plastisch gearbeiteten Stricken an ein mit der Rückseite am Untergrund verhaftetes, tauförmiges Kreuz gebunden, wobei die Arme über den Kreuzbalken gehängt sind. Über seinem Kopf war unter dem sehr nah konzipierten Rand nur wenig Platz. Sein Körper weist drastische Misshandlungsspuren auf, so sind offene Brüche an beiden Schienbeinen und seinem rechten Arm gezeigt. Der Körper ist dreiviertelplastisch gearbeitet und vom parallel zum Bildgrund ausgerichteten Kreuz soweit als möglich zur Mitte hin verdreht. Der Körper des Schächers ist schmal proportioniert und mit angedeuteter Bauchmuskelangabe und rundgefasstem Bauchnabel gezeigt. Das Weichteilgewebe ist fein modelliert und zeigt eine weiche Brustbildung. Der Schächer ist mit einer vorn mit einer Schlaufe geschlossenen Unterhose bekleidet, deren gekräuselte Ränder mit einer Borte gefasst sind.

Zuschreibung und Datierung

Die Zuschreibung an Arnt van Tricht lässt sich durch mehrere Punkte untermauern.

So ist beispielsweise das aus der Seitenansicht leicht verzogen dargestellte Gesicht ein typisches, häufig verwandtes Merkmal und findet sich beispielsweise bei der Trägerfigur des Kamins auf Haus

Horst in Loenen, Abb. 307. Die auf dessen Fries gezeigte Szene von Christus und der Ehebrecherin erscheint besonders nah verwandt, so ist die Faltenbildung der Gewänder der Figuren mit denen der Stifter gut vergleichbar, Abb. 301. Hingewiesen sei auf die sich zwischen den Beinen stauenden Parallelfalten und dem gleichzeitigen Sichtbarwerden der Beinkontur durch wie nass anliegende Stoffareale oder die charakteristische Falte in der Kniebeuge der Stifterin, die sich, wie die Faltenführung vor dem Bauch, bei dem Mann rechts außen wiederfindet.[1087] Die Gewandgestaltung und Körperbildung der Stifterin, hingewiesen sei auf den langen Schleier, das weit auf die Brust fallende Kinntuch und den hochansetzenden, breitgefältelten Rock unter enganliegendem, die kleine Brust betonendem Oberteil, findet sich beispielsweise bei der Pietà im Landesmuseum in Münster, Abb. 141. Bei dieser Figurengruppe ist ein dem Schächer ähnlich schmächtig proportionierter, nackter, männlicher Körper zu sehen, der jedoch bedingt durch die Größe und Materialverschiedenheit stärker durchgebildet ist.

Während bei den rundplastischen Kreuzigungsgruppen des Künstlers in Warbeyen oder im Gesprenge des Hochaltarretabels in Hanselaer das weit flatternde Ende des Lendentuchs Christi auf der anderen Körperseite ausgebildet ist, ist beim ebenfalls in Relief gearbeiteten Epitaph Born in St. Viktor in Xanten, Abb. 78, 51 und 127, eine sehr ähnliche Lendentuchgestaltung mit Knoten auf der rechten Körperseite Christi anzutreffen.[1088] Im Epitaph ebenfalls zu sehen sind die Ausbildung der Schädelstätte, die nah dem Gekreuzigten gezeigte Stifterfigur und die Ausformung des Kreuzholzes im Relief. Eine Datierung in die erste Hälfte der 50er Jahre ist daher vorzuschlagen.

Rekonstruktion

Das Relief wurde durch Klapheck mit dem am gleichen Ort gefundenen Relieffragment der Handwaschung des Pilatus in einen Entstehungszusammenhang gesehen, zudem äußert er die Möglichkeit einer Nutzung der beiden Platten als Teile eines im Freien aufgestellten Kreuzwegs.[1089]

Die beiden Van Tricht zuzuschreibenden Werke sind tatsächlich etwa im gleichen Zeitraum entstanden, doch zeigen sie in der Ausführung deutliche qualitative Unterschiede.

Das Relief mit Kreuzigung ist wesentlich feiner gearbeitet und als höherwertig zu beurteilen.

Die Maße der beiden Werke sind ebenfalls abweichend.

Doch müssen diese beiden Argumente nicht unbedingt gegen eine Zusammengehörigkeit sprechen, da bei der Ausführung auf den Endpunkt der Darstellungsreihe mit der Kreuzigung Christi wie auf die Abbildung der Stifter besonderer Wert gelegt worden sein kann. Auch das Argument der

[1087] Der ornamental anmutende Baum findet einen Verwandten in der Szene der Heilung des Lahmen im Apostelfries auf Schloss Wissen, Abb. 212.

[1088] Diese auch beim Christus der Ecce homo –Darstellung im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten, Abb. 149. Interessanterweise hat sich Van Tricht nicht der Bildfindung der Berendonckschen Kreuzwegstation vor dem Südportal der Xantener Viktorskirche bedient, die Van Tricht 1553 renoviert hat. Ähnlichkeit besteht allenfalls in der Schindung des Schächerleibes.

[1089] KLAPHECK, Kalkar 1930 S.132f., diese Nutzung ist ebenso bei SCHMIDT, Kalkar 1950 S.98 und HILGER, Kleve 2, 1964 S.36 vorgeschlagen.

unterschiedlichen Größe ist mit der größere Platte für die Kreuzigung Christi mit der Stifterdarstellung analog zu entkräften.[1090]

Leider bietet sich kein direktes Vergleichsbeispiel der nur wenigen im weiteren Umkreis erhaltenen Stationsbilder an. Die Mehrzahl der Kreuzwege sind rundplastisch gearbeitete, großplastische Werke, die wenigen in Relief gearbeitete Stücke haben eine gleichbleibende Plattengröße.[1091] Eine Nutzung der Kalkarer Reliefplatten als Epitaphien erscheint nicht plausibel, da die Bildfelder derjenigen des Künstlers eine geringere Größe haben und zudem durchgängig hochrechteckige Formate aufweisen.[1092] Sie nehmen zudem alle den Stifter im Bildfeld auf, was jedoch beim Relief mit der Handwaschung des Pilatus nicht der Fall ist.

XII.48. Gaesdonck, Relief mit Christus und der Ehebrecherin

Im vormaligen, 1802 säkularisierten, Augustiner Chorherrenstift und heutigen Collegium Augustinianum Gaesdonck nahe Goch befindet sich eine reliefierte Sandsteinplatte. Sie wurde schon früh, jedoch nur in einer Randbemerkung, durch Appel[1093] Arnt van Tricht zugeschrieben, Abb. 289ff. Die Zuschreibung blieb in der Folgezeit unberücksichtigt, jedoch wurde stets eine Abhängigkeit zu den Epitaphien der Xantener Viktorskirche gesehen. Appel und dann erst wieder De Werd[1094] zeigen den Zusammenhang mit der Darstellung auf dem Kamin in Haus Ter Horst in Loenen auf.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.21, 445. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.102, Abb.60. – APPEL, Skulptur 1934/1983 F.30 S.26 (Erw., Zuschr.). – HILGER, Kleve 1, 1964 S.94, Abb.299. – DE WERD, Steinreliefs 1987 S.178 (Erw., Zuschr.). - SCHIRMER, Plastik 1991 S.84, 85, 90, Kat.Nr.31 S.175 (Zuschr. Werkstatt Van Tricht). - PAULUS, Prachtkamine 2008 S.251f., S.253-260 m. Abb. (Zuschr.).

[1090] So finden sich auch bei den rundplastisch ausgeführten Kreuzwegstationen in Xanten, der sog. Berendonckschen Stiftung, in der Größe unterschiedlich gewichtete Gruppen, die in der frei aufgestellten Kreuzigungsgruppe mit Stifterdarstellung und Grabplatte desselben gipfelt.

[1091] Zum niederrheinischen Kreuzweg vgl. allg. AUSST.KAT. KLEVE, Beeldensnijder 1963 S.19/20. SCHOLTEN, Kruiswegstaties 1994 S.217-235 beschäftigt sich mit einem der wenigen in Relief ausgeführten, wahrscheinlich in Münster um 1530 gefertigten Kreuzwege, der in Aalten (NL) gefunden wurde und sich heute im Rijksmuseum in Utrecht befindet. Er hat eine Plattengröße von nur 30 cm x 30 cm. Weiterhin führt er einen der gleichen Werkstatt zugehörigen Kreuzweg, gefunden bei Schloss Havixbeck, in die Diskussion ein und schließt zwei, der Werkstatt ebenfalls zuzuschreibenden Einzelplatten, ehemals in Münsteraner Privatbesitz und eine im Berliner Museum, als Kreuzwegstationen, trotz gleicher Darstellung und Abmaßen, wegen der Darstellung von Stifterdarstellungen auf der Platte aus, vgl. dazu S.220. Diesem Argument ist beispielsweise in Hinsicht auf die stets wiederkehrende Stifterfigur des Kanonikers Berendonck bei den Stationsbildern in Xanten zu widersprechen. Im weiteren nennt er nur den durch einen Kupferstich nach Jan de Beijers überlieferten Kreuzweg an der Außenfassade der Klever Stiftskirche, dessen Stationen dort als Reliefs in breiten Steelen erkennbar sind, vgl. ebd. Abb.224, und den in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandenen Kreuzweg in Vught. Scholten nimmt in Anlehnung an diesen eine Anbringung der Kreuzwegstationen in Aalten in der Außenmauer der Kirche an. Die Stationsreliefs von Vught sind unter den Chorfenstern in die Mauerstärke eingelassen, haben eine Plattengröße von 60 cm x 60 cm und sind in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datieren, vgl. ENGELBREGT, Reliefs 1971 S.142f. m. Abb. Bei dem zur Kapelle führenden Kreuzweg der Van Saelschen Stiftung, dem heute auch die Reliefplatte mit der Handwaschung des Pilatus in Wesel zugerechnet wird, dürfte es sich um Reliefs in Stationshäuschen gehandelt haben. Vgl. zu rundplastischen Gruppen auch KARRENBROCK, Kreuzigungsgruppe 1998 S.48ff.
Die Arbeiten werden derzeit mit dem einzig noch nicht klar umrissenen Œuvre des Lüdeke Brabender, wohnhaft in Münster, in Verbindung gebracht. KARRENBROCK, Einflüsse 2005 S.95-98, sowie AUSST.KAT. Brabender 2005 Kat.Nr.100f S.279-284 m.Abb.

[1092] So hat beispielsweise das für Van Tricht bezeugte Epitaph Ludger eine Bildflächengröße von 45 cm x 61 cm.

[1093] APPEL, Skulptur 1934/1983 F.30 S.26.

[1094] DE WERD, Steinreliefs 1987 S.178.

Zustand

Die Reliefplatte hat eine Größe von 37,5 cm x 47 cm und eine Stärke von 4 cm. Die Ränder sind wahrscheinlich aufgrund eines Ausbaus aus einer größeren Fläche unterschiedlich breit und unregelmäßig. An breitester Stelle ist der linke 1,2 cm, der rechte hingegen 3,5 cm, die oberen und unteren jeweils knapp 1 cm breit.

Das Relief ist bis auf die stark zerstörte untere und die seitlichen Randflächen in der Oberfläche relativ unverwittert erhalten. Besonders beschädigt sind die seitlichen Hermenpilaster und die Beine der Figuren im Vordergrund unterhalb der Knie, so bei dem Pharisäer auf der vom Betrachter aus gesehen linken Seite der ‚Ehebrecherin' und Christus, dessen rechte Hand zusätzlich beschädigt ist, sowie bei der Figur am rechten Bildrand. Im Relief selbst sind große Ausbrüche vorhanden, so an der Hutkrempe des Pharisäers links, am Hut des Mannes rechts der Frau und im Gesicht der Gehenden rechts hinter der Frau und ganz rechts außen. Weiterhin finden sich zahlreiche kleinere, weniger ins Gewicht fallende Bestoßungen: die Nase der ‚Ehebrecherin' fehlt, am Rand sind schilbenartige Ausbrüche.

Der Rand ist weiß gefasst. Hierbei handelt es sich sicherlich um die Reste der Wandfarbe des Anbringungsortes. An zahlreichen Stellen, so beispielsweise der Hose des Pharisäers rechts der Frau, der Kleidung der Männer am rechten Bildrand oder am Bildhintergrund finden sich Reste einer rotvioletten Farbe, die, wenn sie nicht einer sekundären einheitlichen Überfassung angehört, wahrscheinlich als Grundierung einer verlorenen Fassung anzusprechen ist.

Beschreibung

Die Platte nimmt in einem erhabenen Rand unterschiedlicher Breite ein Relief mit ikonographisch eindeutiger Darstellung von Christus und der Ehebrecherin[1095] auf. Die Szene wird in einem gewölbten Raum gezeigt, dessen segmentbogiges Gewölbe vorn auf zwei Hermenpfeilern, hinten auf einer von Pfeilern getragenen, gestuften Arkadenstellung ruht, deren Zwickel dekorativ mit dreiblättrigen Blüten gefüllt sind Die Frau wird von zwei Pharisäern an den Ellenbogen links im Bildvordergrund dem Betrachter und Christus präsentiert, der rechts vor diesen in die Knie gegangen ist um mit dem Finger auf den Boden zu schreiben. Er stützt sich hierbei mit seiner Linken auf das vorgestellte rechte Knie. Im Hintergrund erscheinen hinter Christus sowie der Gruppe drei weitere, gestikulierend diskutierende Pharisäer, die nach links zum Gehen gewandt sind.

Die Figuren sind in fünf Schichten nach hinten in der Relieftiefe abnehmend angegeben. Die Raumtiefe wird durch ein schräg ansteigendes Bodenniveau sowie die leicht nach oben verschobene Anordnung der Köpfe ab der zweiten Reihe erreicht.

[1095] Darstellung nach Joh. 8,1-11, speziell 8,8f. als Christus bereits die Worte gesprochen hat, >wer ohne Schuld ist, werfe den ersten Stein<, sich niederbeugt, um ein zweites Mal mit dem Finger auf die Erde zu schreiben und ein Ankläger nach dem anderen den Tempel verlässt. Der Text auf der Erde wird hier nicht genannt.
„Seit der Spätgotik und vor allem im Barock wird die Szene des Auf-die-Erde-Schreibens wieder bevorzugt, wobei Christus in der Regel steht ..." LCI Bd.1 Sp.582. Die Darstellung entspricht der für die Graphik und Buchkunst zunehmenden Darstellung des späten 15. und 16. Jh., bei der die Ehebrecherin stets modisch, die Pharisäer mit Edelmannskappen dargestellt sind. Als Verwendung des Themas sei hier nur auf zahlreiche Arbeiten des Lucas Cranach hingewiesen.
Auch die Bereicherung des szenischen Aufbaus um das dramatische Moment des an der Schulter Haltens der Frau, laut RDK IV, 1958 Sp.797f. charakteristisch, ist hier aufgegriffen.

Alle bis auf den mit einer langen Tunika bekleideten Christus tragen modische Kleidung. Die Frau ist mit einem zweiteiligen Rock mit eng anliegendem Oberteil mit Stehragen und gerafften und gepufften Ärmeln und weitem Unterteil bekleidet. Auf dem Kopf trägt sie eine zweiteilige, den Haaransatz freilassende, flache Haube. Die Pharisäer erscheinen ebenso in variantenreicher modischer Kleidung wie Zylinderhüten und Mützen, eng anliegenden Oberteilen mit geschlitzten und gerafften Ärmeln und Stehkrägen, geschlitzten Kniehosen und Mänteln. Die Körper werden besonders in den zum Teil eng anliegenden Oberteilen wie dem der Frau gezeigt, doch bei den stoffreicheren Kleidungsstücken werden sie nur in den tieferen Faltentälern sichtbar. Die einzelnen Falten sind von gerundet bis spitzoval gebildet.

Bezeichnend neben der Faltenangabe und der Physiognomie ist die Darstellung der Köpfe in leichter Auf- und Unteransicht, die sich besonders in den Hutkrempen wiederspiegelt. Das Kopf- und Barthaar ist stets durch einzelne lockige Strähnen gegliedert, die unterschiedlich langen Kinnbärte sind zweigeteilt und die Oberlippenbärte mit vollen langen, bis weit auf die Wangen reichenden Enden angegeben. Die Gesichter sind bis auf die der beiden äußeren Figuren im Hintergrund spitzoval und mit kleiner, gerader, spitzer Nase, hochgezogenen Wangenflächen, schräg nach hinten springender Stirn und deutlich eingegrabenen Nasolabialfalten ausgezeichnet. Die Frau hält den Kopf kokett leicht schräg. Das Gesicht ist rundlicher, aber in der Physiognomie den andern verwandt. Zusätzlich lassen sich hier die in der Nasenwurzel endenden Augenbrauen, die mandelförmigen Augen, der durch eine scharfe Lippenkontur geformte Mund und das kleine, vorspringende Kinn nennen.

Die Satyrhermen sind sehr stark verwittert, im Oberkörper aus der Frontalität zur Bildmitte gedreht und als Torso nur mit Armansätzen und einem konisch ansteigenden Pfeiler als Unterleib gezeigt. Der Übergang zu diesem wurde mit Hilfe eines Tuches geschaffen, das zipfelig ins Bildfeld ragt.[1096] Ein Blattkranz über der Abakusplatte nimmt den Platz eines Kapitells ein und verbirgt gleichzeitig den Gewölbeansatz. In den verbleibenden Zwickeln von Gewölbe und Plattenrahmen ist ein aus dem Kranz hervorkommender Zweig mit Dreiblättern und nussartigen Früchten angebracht.

Zuschreibung und Datierung

Der Relief- und Figurenaufbau lassen sich sehr gut mit zahlreichen Epitaphien Van Trichts in St. Viktor in Xanten vergleichen, so z.B. dem Epitaph des Kanonikers Blankenbiel (gest. 1556), Abb. 293. Dieses zeigt zwar einen architektonischeren Bildaufbau, ist aber in der den Körper nur partiell preisgebenden Stoffbildung gut vergleichbar. Auch die Dreiblätter und nussartigen Früchte sind mit den Epitaphien zu vergleichen. [1097] Daher ist eine Datierung um die Mitte der 50er Jahre vorzuschlagen.[1098]

[1096] Vgl. zur Verdeutlichung des Aufbaus den in Gänze nahe verwandten Hermenpfeiler des Epitaphs Blankenbiel (gest. 1556) im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten, Abb. 293.

[1097] Für diese vgl. Epitaph Ruter (gest. 1556), Abb. 296, Epitaph Ingen Winckel (gest. 1559), Abb. 312, beide in Xanten, oder den Kandelaberschmuck des Pfostens auf Schloss Wissen, Abb. 224.

[1098] Clemen in: KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.21 nennt eine Datierung um 1550, KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.102 eine vor dem Xantener Epitaph Ruter, HILGER, Kleve 1, 1964 S.94 um 1540 und SCHIRMER, Plastik 1991 S.175 datiert um 1530.

Rekonstruktion

In der Literatur wurde die Nutzung des Reliefs als Epitaph angesprochen.[1099] Eine solche Nutzung ist aufgrund des die Reliefplatte begrenzenden Rahmens denkbar, der eine Integration in eine fortlaufende Komposition einschränkt. Eine somit zu rekonstruierende Inschriftenplatte ist jedoch, falls ehemals vorhanden, bereits 1892[1100] nicht mehr genannt. Für eine solche Nutzung spräche die ebenda dokumentierte Aufbewahrung des Stückes im Kreuzgang des ehemaligen Augustiner Chorherrenstifts[1101], für den Begräbnisse genannt werden.[1102] Doch ist einzuwenden, dass sich neben diesem keine weiteren skulptierten Epitaphien[1103] und keine Grabplatten in Gaesdonck erhalten haben.[1104] So stellt sich die Frage, ob das Relief Ende des 19. Jahrhunderts in situ vermauert war oder nicht, oder ob es, wie Kamphausen meint, aus dem säkularisierten, nahegelegenen Kloster Graefenthal stammt[1105].
Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass auch das Stift Gaesdonck säkularisiert wurde und zu diesem Zeitpunkt kaum als sicherer Ort für Kulturgut angesehen werden konnte.[1106]
Gegen die Nutzung als Epitaph muss eingewandt werden, dass die als solche gesicherten Epitaphien des Künstlers ein anderes, hochrechteckiges Format der Bildfläche besitzen.
Dem Relief ist formal ein ebenfalls als Spolie verwandtes und damit kontextloses Relief in Pont direkt anzuschließen. Dieses verfügt ebenfalls, jedoch auf der gegenüberliegenden Seite, über ein einseitig breiteres Randprofil. Die sich daraus ergebende Rekonstruktion soll daher gemeinsam im Anschluss an diese Arbeit Van Trichts angeschlossen werden.[1107]

XII.49. Pont, Relief mit Christus und der Samariterin am Brunnen

Über dem Scheunentor des Anwesens Antoniusstraße 28 in Pont bei Geldern ist ein stark verwittertes Relief mit Darstellung von Christus und der Samariterin am Brunnen als Spolie angebracht, Abb. 292. Es fand in der Forschung nur wenig Beachtung und wurde durch De Werd mit dem Relief in

[1099] Als Epitaph angesprochen in: KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.21. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.102. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.175.
[1100] KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892 S.21.
[1101] Ebd. S.21. Bereits Kamphausen KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.102 nennt das Relief in der Bibliothek.
[1102] SCHOLTEN, Gaesdonck 1906 S.29. Eine Weihe des Friedhofs und einen Teil des Kreuzgangs sind für 1406 bezeugt. HILGER, Kleve 1, 1964 S.87.
[1103] Wohl aber die Votivtafel mit Inschrift des Johannes von Goch (gest. 1549), Malerei auf Holz. HILGER, Kleve 1, 1964 S.92, Abb.306. SCHOLTEN, Gaesdonck 1906 zählt im Kapitell XI die Stiftsangehörigen auf und informiert allgemein darüber, wer von diesen in Gaesdonck beerdigt wurde.
[1104] Für den geringen Befund ist möglicherweise verantwortlich, dass bereits bis zum Kunstdenkmälerinventar einzig der südliche Kreuzgangflügel mit darüber liegender Bibliothek und Teile des Nordflügels aus dem 15. Jh. erhalten waren und andere Stücke den Umbauten zum Opfer gefallen sind. HILGER, Kleve 1, 1964 S.87ff. SCHOLTEN, Gaesdonck 1906 S.29 berichtet von einer Fertigstellung des südlichen, westlichen und nördlichen Arms um 1470, die durch Schenkungen von Fenstern als gesichert angenommen werden kann.
[1105] KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.102 zweifelt die Herkunft aus Gaesdonck an und vermutet aufgrund der Darstellung eine Herkunft aus dem nahegelegenen Zisterzienserinnenkloster Graefenthal, das 1802 säkularisiert und 1808 abgerissen wurde. Von dort sind tatsächlich einige Stücke nach Gaesdonck gelangt, wie z.B. eine Inschriftentafel mit den Namen der Äbtissinnen von 1741 oder die Urkunden des Klosters von 1520 bis zur Aufhebung, die Ausstattungsstücke gingen jedoch vornehmlich nach Pfalzdorf, Kessel und Asperden, wo sich auch das, jedoch hochformatige, Epitaph der 1536 verstorbenen Äbtissin des Klosters Beatrix de Honselaer befindet. HILGER, Kleve 1, 1964 S.33ff., 95, 97; zum Epitaph S.32, Abb.35.
[1106] Die Ordensleute erwarben die Gebäude kurze Zeit später zurück, 1828 wurde ein Hilfspriesterseminar eingerichtet, HILGER, Kleve 1, 1964 S.88.
[1107] Das dargestellte Thema wurde von Van Tricht zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal auf einem Kamin im Haus Ter Horst verwandt, aber die Darstellungen zeigen wenige Gemeinsamkeiten, Abb. 301.

Gaesdonck in Verbindung gebracht und damit Arnt van Tricht zugeschrieben.[1108]
Laut Überlieferung gelangte das Relief bei Abbruch der Kapelle[1109] in den Besitz des Küsters, ein Mitglied der Familie Van Issem, und wurde schon zu einem frühen Zeitpunkt über dem Scheunentor des Anwesens eingemauert.
Der ursprüngliche Kontext ist nicht bekannt.

Literaturübersicht

FRANKEWITZ, Geldern 1986 S.25 Nr.15, Abb.S.25 (Erw.). – FRANKEWITZ, Kunstdenkmäler 1987 S.101, Abb.S.101 (Erw.). – DE WERD, Steinreliefs 1987 S.178 (Erw., Zuschr.). - PAULUS, Prachtkamine 2008 S.251f., S.253-260 (Zuschr.).

Zustand

Die querrechteckige Platte ist aus Sandstein und hat eine Größe von 40 cm x 46 cm.
Die glatten Randstreifen sind unterschiedlich breit. So ist der vom Betrachter aus gesehen linke breiter. Die Reliefoberfläche ist teilweise stark verwittert und von Flechten bewachsen.
Die Risse im Relief, von denen einer horizontal über die Breite der Darstellung oberhalb der Köpfe, ein anderer senkrecht links des Brunnens bis in die äußere Rahmung verläuft, wurden mit Zement notdürftig geschlossen.

Beschreibung

In einem erhabenen Rahmen ist auf querrechteckiger Fläche ein segelförmig aufgespannter Segmentbogen eingeschrieben, der hinten und vorn mit einem Profil abschließt. Er ruht links und rechts auf Hermenpfeilern. Über konisch zulaufenden Pfeilern mit schmalen Basen sind Satyre aufgestellt, die in die Dreiviertelansicht gedreht und nur mit Armansätzen und muskulösem Oberkörper angegeben sind. Der Übergang zum Pfeiler wird durch zipfelig ins Bildfeld ragende Blätter verdeckt. Blätter anstelle von Kapitellen verdecken auch den Bogenansatz über deren Köpfen. Die verbleibenden Zwickel sind mit nur noch schwer erkennbaren Blatt- und Fruchtzweigen gefüllt. Auf dem Bildfeld sind in ikonographisch eindeutiger Darstellung Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen gezeigt. Mittig befindet sich der Brunnen mit Überdachung, der Eimer hängt außerhalb der Brunneneinfassung an einem Seilzug hinab, rechts des Brunnens sitzt Christus in langem Gewand barfuß auf einem Schemel. Er begrüßt die von links heranschreitende Samariterin mit vorgestrecktem linkem Arm. Er ist ihr zugewandt und dem Betrachter in der Seitenansicht gezeigt. Sein linkes Bein ist angewinkelt etwas unter den Sitz zurückgestellt, das rechte gerade nach vorn ausgestreckt. Es trifft sich fast mit dem im Gehen vorgestellten Bein der Frau vor dem Brunnen, so dass eine Verklammerung entsteht. Sie tritt den Gewandfalten zufolge eilig heran, ihre Linke ist erhoben, in der Rechten trägt sie einen, der Haltung nach, leeren Krug hinter sich. Sie ist modisch mit tief dekolletiertem Rock bekleidet, die Ärmel des Rocks sind gepufft, der Rocksaum wird hoch genommen. Im Hintergrund ist links hinter der Frau das Tor einer Architektur erkennbar, die Struktur hinter Christus lässt sich nicht mehr eindeutig deuten.

[1108] DE WERD, Steinreliefs 1987 S.178.
[1109] Die Kapelle wurde um 1650 zur Pfarrkirche erhoben. Der heutige Kirchenbau wurde 1865 begonnen. KUNSTDENKMÄLER GELDERN 1891 S.63.

Zuschreibung und Datierung

Die Reliefplatte lässt sich trotz des schlechten Erhaltungszustands als Werk Arnt van Trichts benennen und ist mit dem Relief des Künstlers in Gaesdonck in Zusammenhang zu sehen, Abb. 289.[1110] So entsprechen sich der äußere Aufbau der Rahmung mit Segmentbogen über Satyrhermen und die Zwickelfüllungen bis ins Detail.

Die Darstellung von Christus und der Samariterin findet sich im Œuvre des Künstlers und bekräftigt die Zuschreibung durch den motivischen Vergleich.[1111] So zeigt das Epitaph des Kanonikers Nikolaus Ruter, gest. 1556, in St. Viktor in Xanten eine in der Anordnung der Figuren, dem Szenenaufbau und der Wahl des Zeitpunkts mit Ankunft der Samariterin am Brunnen nahestehende Komposition, Abb. 296. Die auf die Hauptfiguren konzentrierte Szene in Pont wirkt dort jedoch durch Zugabe der Stifterfigur und die Bereicherung um Apostel rechts oberhalb Christi gedrängter und weniger breit angelegt.[1112]

Frankewitz datiert das Relief pauschal in die 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, De Werd enthält sich gänzlich einer Einordnung für dieses und das Relief in Gaesdonck.[1113] Doch erscheint eine zeitliche Einordnung um die Mitte der 50er Jahre anhand der gezogenen Vergleiche sowohl was die Faltengebung als auch die Rahmung mit Satyrhermen[1114] betrifft, plausibel.

Rekonstruktion

Die Rahmung und der querrechteckige Bildgrund entsprechen vollständig dem Relief in Gaesdonck. Vergleicht man zusätzlich die weitgehend übereingehenden Maße[1115], so stellt sich die Frage nach einer Zusammengehörigkeit der Platten.[1116] Gegen die Nutzung als Epitaph sprechen die bereits für das Relief in Gaesdonck aufgeführten Argumente. Die auf beiden Platten einseitig verbreiterten Randflächen, die zudem auch noch auf den gegenüberliegenden Seiten, in Gaesdonck rechts und in Pont links, zu finden sind, können kaum bei beiden zufällig beim Ausbau aus dem ursprünglichen Anbringungsort entstanden sein. Vielmehr drängt sich ein Vergleich mit den Platten mit umkränzten Profilköpfen auf Schloss Wissen und noch stärker zu dem ohne Pendant erhaltenen schmalen der drei Reliefsteine auf Burg Boetzelaer auf. Diese verfügen über ebensolche einseitige Randstreifen, die zum

[1110] Der Zusammenhang wird von DE WERD, Steinreliefs 1987 S.178 F.14 angedeutet, aber nicht ausgeführt.
[1111] LCI 4, 1994 Sp.26-30, speziell Sp.29 nennt die Darstellung als im 16./17. Jh. mit größter Spannweite. Tatsächlich aber finden sich in der Region nur wenige skulpturale Umsetzungen des Themas, so auch AUSST.KAT. TOKYO/NAGOYA, Heilige 1994 S.240 in dem zwei, jedoch rundplastische, Zweiergruppen, ehemals wohl in Retabeln aufgestellt, genannt werden.
[1112] Wahrscheinlich war hier im Hintergrund Vegetation neben einer Stadtansicht gezeigt, doch ist die Darstellung von Aposteln nicht mit Sicherheit auszuschließen.
[1113] FRANKEWITZ, Geldern 1986 S.25. – DERS., Kunstdenkmäler 1987 S.101. – DE WERD, Steinreliefs 1987 S.178.
[1114] Vgl. das Epitaph Blankenbiel, gest. 1556, in Xanten, Abb. 293, oder den Kamin in Haus Ter Horst, Abb. 301, sowie die Ausführungen zum Relief in Gaesdonck, Kap. XII.48.
[1115] Pont: 40 cm x 46 cm, Gaesdonck: 37,5 cm x 47 cm. Die geringfügige Differenz kann als Messfehler durch den nicht deutlich sichtbaren Rand in der Einmauerung, sowie durch den beschädigten Rand des Reliefs in Gaesdonck bedingt sein.
[1116] Zudem stehen die Themen nach LCI 4, 1994 Sp.29 in Zusammenhang: Die Darstellung von Christus und der Samariterin am Jakobsbrunnen und Christus und der Ehebrecherin werden „bereits in frühchristlicher Zeit …“ miteinander kombiniert gezeigt, die Kombination „ist nicht typologischer, sondern liturgischer Art: am Freitag nach dem dritten Fastensonntag wurde das Ev. nach Johannes 4,5-42 verlesen, und als Gegenstück folgt am Samstag derselben Woche das Evangelium nach Johannes 8,11…“.

Einlassen in die Wand dienten.[1117] Damit ist eine gemeinsame Herkunft von einer wie auch immer gearteten größeren Struktur, sehr wahrscheinlich einem Kaminsturz, anzunehmen.

XII.50. Xanten, St. Viktor, Maria eines Leuchters

Van Tricht wird nach einer Quelle von 1556 für eine Maria auf einem ehernen Leuchter bezahlt.

Literaturübersicht

BEISSEL, Bauführung 1889 S.22-25 (Zuschr.). - HELBIG, Sculpture 1890 S.147f. (Zuschr.). - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.361 (Zuschr.). - BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.366 (Zuschr.). - SCHOLTEN, Geschichte 1905 S.154 (Zuschr.). - LÜTGHEN, Plastik 1917 F.162 Nr.15, F.192 S.502 (Zuschr.). - KLAPHECK, Xanten 1930 S.98, S.127/130, m.Abb. (Zuschr.). - KAMPHAUSEN, Plastik S.71, 78, 82 m.Abb. (Zuschr.). - WITTE, Kunst 1, 1932 S.158, 203, 205 m.Abb. (Zuschr.). - DEVIGNE, Sculpture 1932 S.121f., F.S.268, m.Abb. (Zuschr.). - APPEL, Plastik 1934 F.19 S.23 (Abschr.). - THIEME / BECKER 33, 1939 S.397 (Zuschr.). - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.92, 94, S.105 (Zuschr.). - NÜSS, Madonnen 1961 Nr.47 m.Abb. (Zuschr.). - SCHMIDT, Wechselwirkungen 1965 S.94 (Zuschr.). - DEHIO, Rheinland 1967 S.659 (Zuschr.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.84, 86 (Gussvorlage?). - TIMMERS, Kunst 1980 S.221 m.Abb. (Zuschr.). - PRIEUR, Leuchterbogen 1990 S.21-26 (Zuschr.). - GROTE, Schatz 1998 S.28, 34 (nicht eindeutig).

Quelle

> 1556 „Item dedi magistro Arnoldo Tricht de Kalkar pro imagine divinae virginis quae stat supra Candilabrum aereum in choro II marc. IV sol et de deauratione Theodoro pictori de Duisborgh 5 marc.“[1118]

Bewertung

Die Identifikation der Quelle mit einer eigenhändig gearbeiteten Figur Van Trichts ist nicht möglich. Die auf dem Leuchterbogen von 1501 aufgestellte, gegossene Marienfigur, die in der Forschung in Kombination mit der Quelle als Werk Van Trichts gesehen wurde, ist abzulehnen.[1119]

XII.51. Xanten, St. Viktor, Epitaph Anton Blankenbiel, gest. 1556

Das Epitaph des Vikars an St. Viktor in Xanten Anton Blankenbiel, befindlich in Joch 12 auf der Nordseite des Kreuzgangs. Es wurde erstmals von Witte mit dem Werk Arnt van Trichts in Verbindung gebracht. Selten ist es in der folgenden Literatur näher betrachtet worden, Abb. 293ff.[1120]

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.148f. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.101f. - WITTE, Kunst 1932 Bd.I S.232 (Zuschr. / Erw.). - APPEL, Plastik 1934/1983 F.21 S.23 (Zuschr. / Erw.). - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.33 Nr.30. - DE WERD, Mörser 1986 S.44f. m.Abb. (Werkstatt Van Tricht). - DE WERD,

---

[1117] Vgl. Kap. XII.33, Abb. 219f. und Kap. XII.34, Abb. 231.
[1118] Zitiert nach: KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.73.
[1119] Vgl. Kap. XII.55.10 der Abschreibungen mit ausführlicher Begründung und Lösungsvorschlag.
[1120] Der Vikar ist möglicherweise mit Baumeister Heinrich Blankenbyl aus Wesel, als Bildhauer im 15. Jahrhundert mehrfach hier in der Kirche nachweisbar oder Bernd Blankebijl, tätig in Münster, verwandt, doch ist der Name am Niederrhein häufig und der Zusammenhang bleibt spekulativ. DE WERD, Mörser 1986 S.43f. - KARRENBROCK, Kreuzigungsgruppe 1998 F.86 S.79. Zu Heinrich BEISSEL, Bauführung 1889 I, S.168 oder II, S.3 und S.159.
Im Museum Kurhaus Kleve befindet sich ein von ihm gestifteter Mörser, Inv.Nr.840601, angekauft im Kunsthandel mit Inschrift und Datierung 1553. Weiterhin zwei Friese, der obere zeigt Medaillons mit Männer- und Frauenköpfen im Wechsel, der untere größere zeigt ein stets wiederholtes Dreigesicht mit drei Nasen etc. in Lilienarmen als Zeichen der Dreifaltigkeit, vgl. hierzu DE WERD, Mörser 1986 S.42-48 m. Abb.
Ob die Wahl der Heiligen Cäcilie und der besonders gezeigte Orgelprospekt mit Stiftungen zur zuvor neuerrichteten Orgel in Zusammenhang stehen, ist spekulativ. Vgl. zu diesen BEISSEL, Bauführung 1889 III S.115. – LÜTGHEN, Plastik 1917 F.162 Nr.15 S.475.

Steinreliefs 1987 S.177 (Zuschr. / Erw.). - SCHIRMER, Plastik 1991 S.45, 84ff., S.226 Kat.Nr.103 (Nachfolge Van Tricht).

Zustand

Das Epitaph ist aus Sandstein gearbeitet und hat eine Gesamthöhe von 126 cm, davon entfallen auf die Inschriftenplatte 28 cm, die Breite beträgt 62 cm. Das Epitaph ist aus drei Platten gearbeitet: einer Inschriftenplatte, einer großen, hochrechteckigen Platte und einem bekrönenden Bogenaufsatz.
Vor dem Zweiten Weltkrieg war nur das Gesicht der Cäcilie abgeschlagen und das Gesicht des Stifters und des Engels bestoßen. Durch die Zerstörung ist das Relief dann in große Teile zerbrochen, ein Bruch läuft von links oben über die Orgel hinweg und stößt auf einen vom Gesicht der rechten Satyrherme kommenden Bruch vor dem Kopf des Stifters. Dieser Bruch läuft über die Hand Cäciliens bis zur linken unteren Ecke. Durch diese Brüche sind das Gesicht der Satyrherme, die Hand und Ärmelmanschette der Heiligen und das Faltenspiel auf ihrem rechten Bein abgeplatzt. Die Oberfläche ist zum Teil verrieben. Es finden sich keine Fassungsreste.

Beschreibung

Das Epitaph zeigt den Stifter im Ornat rechts im Bild vor der hl. Cäcilie kniend, hinterfangen von ihrem Attribut, einer Orgel. Die beiden sind gleichgroß und beinahe gleichwertig in den Bildhälften verteilt, doch dominiert Cäcilie allein durch ihre Haltung und das aufrechte Stehen das Bildfeld. Cäcilie streckt dem Vikar die Hand entgegen und blickt ihn mit leicht zur Seite geneigtem Kopf an, doch ist ihr Körper aus der Seitenansicht ausgedreht, dem Betrachter in den Schultern und der Hüfte annähernd frontal gezeigt. Sie trägt ihr glattes Haar im Nacken zu geflochtenen Zöpfen gefasst, die über einen gedrehten Stirnreif mit Perlband und Steinverzierung auf dem Hinterkopf nach oben genommen sind, bevor sie weit auf dem Rücken herabhängen. Ihr Vordergesicht ist weggeschlagen, doch ist die flächig schräg nach oben zur Schläfe gezogene Wange ohne Wangenknochenangabe gut erkennbar. Ihr zweiteiliger Rock ist sehr körperbetont, besonders das vorn aufspringende, mit einem Brustschild geschlossene, tief mit viereckigem Ausschnitt dekolletierte und mit umlaufender Borte verzierte Mieder spannt sich mit kleinen Zugfältchen unter der Brust, die sich auch unter dem plissierten, im Ausschnitt sichtbaren Hemd mit Stehkragen abzeichnet. Neben den äußerst reich verzierten Ärmeln mit Puffungen, unterschiedlich weit vorgezogenen, zum Teil geschlitztem Stoff, der besonders am Ellenbogen einen stoffreichen, schwingenden Überfall über einer Verengung bildet, ist der Rock unter einem Überfall aus Laschen in der Taille mit einem mit Borten und Troddeln verzierten, schildartigen Sattel geschmückt. Zusätzlich ist ein mittels beerenförmigen Troddeln locker gegürtetes Stoffband um die Taille geschlungen, dessen baumelnde, ebenso verzierte Enden die Heilige in der abgestreckten Rechten seitlich hinter dem Körper hält. Den stoffreichen, mit weichen Überfällen auf dem Boden aufliegenden Rock hat sie unter ihren linken, vorgestreckten Arm geklemmt, so dass der Unterrock sichtbar wird. Der den rechten Oberschenkel umspielende Stoff bildet dadurch von ihrem rechten Fuß ausgehende, diagonal nach oben ziehende Falten aus, die ihre linke Seite verhüllen und einen tütenartigen Stoffumschlag ausbilden. Das Faltensystem ist großgliedrig, die hohen Grate sind weich u- bis v-förmig geschwungen, die Faltentäler sind tief und ihr Grund liegt teilweise hinter den Graten.

Sie sind nur geringförmig durch kleinere, begleitende Falten untergliedert und flächig auf dem Körper anliegend modelliert. Die Dichte der Falten ist am Chormantel des Vikars bei gleicher Ausformung durch das Plissieren größer. Die Almucia ist mit tremolierter Oberfläche eindeutig von pelzartiger Struktur. Der Vikar hat erhaben angegebenes, glattes, gesträhntes, ohrlanges Haar und sein in Dreiviertelansicht gezeigtes Gesicht ist mit hoher Stirn, flächigen Wangen und Doppelkinn charakterisiert. Das über hohem, schmalem Sockel auf einer Brüstung aufgesetzte Orgelprospekt ist mit plastisch gearbeiteten Pfeifen in einem rundbogig überhöhten Kasten mit weitgeöffneten, ungeschmückten Flügeln gezeigt. Auf der Spitze des Instruments ist über einem Wolkenband die Halbfigur eines frontal, mit ausgebreiteten Armen gezeigten Engels mit großen Flügeln und Diakonsgewand zu sehen, der in den Bogen der Rahmung eingeschrieben ist.

Die die Darstellung rahmenden Satyrhermen sind in den durch das erhabene Kantenprofil der Reliefplatte und die tiefe Bodenfläche formulierten Raum eingestellt und leicht aus der Frontalansicht ins Bildfeld gedreht. Über würfelartigem, kleinem Sockel mit starken Profilen setzt der konische, sich nach oben verbreiternde Pfeilerschaft an, der mit zwei kurzen, eckigen Kanneluren verziert ist. Der Ansatz zum armlosen Oberkörper wird mittels eines vorn geknoteten, seitlich weit nach unten herabfallenden Tuches verdeckt, aus dem unten eine längliche Fransenborte hängt. Der Körper ist mit, besonders beim rechten Satyr, zur weiblichen Brust neigender, weicher Körperformulierung gezeigt, prägnant sind Schlüsselbein, Lenden- und Bauchfalte angegeben. Das Gesicht ist fratzenhaft mit großen Augen in tiefen Höhlen, offenem Mund mit sichtbarer Zunge, langem, bis auf die Schultern reichendem, bandartigem Oberlippenbart und hoch ansetzenden Fledermausohren. Sie tragen auf ihren Köpfen aus Fruchtgestecken gebildete Kapitelle mit Deckplatte, über denen die Volute des das Gewölbe bildenden Bandes mittig zum Liegen kommt. Das dicke Band ist mit erhabenen Kanten gegeben und die Zentren der nach innen aufgedrehten Voluten treten vor. Es ist leicht nach vorn in die Unteransicht verzogen. Am Wendepunkt zum Bogenfeld sind zwei Querstreben eingezogen, zwischen denen die in den Zwickeln zwischen Band und Plattenraum bäuchlings liegenden Satyre nach vorn aus dem Bild blicken. Die Gesichter erinnern entfernt an Großkatzen und sind mit schildartigem Kinnbart, herausgestreckter Zunge, langem, seitlich herabhängendem, aus Lefzen hervorkommendem Oberlippenbart und seitlich angesetzten Ohren fratzenartig gebildet.

Ebenso breit wie das Bildfeld ist die querrechteckige Inschriftenplatte. In einem erhabenen, flachen Rahmen ist über eingetiefter Grundfläche eine Kartusche eingepasst, deren Kanten zur Mitte ebenfalls erhaben, mittig zu den Seitenkanten einschwingen um dort und an den Ecken auf den Längsseiten Laschen auszubilden, die oben und unten in der Mitte nach vorn, sonst nach hinten Überfälle ausbilden. In den in der Fläche modellierten Grund sind in Stoßrichtung aufgebogene Ösen eingebracht, durch die Seile mit Fruchtgehängen gesteckt sind. Die Gebinde sind aus einer birnenartigen Frucht und kleinen, lanzettförmigen Blättern und aufspringenden Erbsenschoten gebildet. Vor die Kartusche ist mittels einer Schnur, ebenfalls an einer solchen Öse, eine Tafel mit Inschrift gehängt. Deren Kanten

sind alle segmentbogig eingezogen und die Fläche ist mit einem glatten, erhabenen Profil an den Kanten gerahmt.

Inschrift

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149 - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.33 Nr.30. - DE WERD, Mörser 1986 S.45. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.226 Kat.Nr.103.

> ANTONIVS BLAN/KENBIEL. VICA(RIVS) XA(NTENSIS) / MVSARVM ALVNVS. / NOVISS(IMUM) HIC DIE(M) O/PERIT(UR) OB(IIT) 1556.[1121]

Die Buchstaben der frühhumanistischen Kapitalis sind eingetieft gearbeitet. Das N hat die Größe von 2 cm Höhe und 2 cm Breite, vgl. Abb. 295.

Die Anfangsbuchstaben der Wörter sind zum Teil größer geschrieben. Es finden sich spitzes A ohne Deckbalken, M mit schräggestellten Schäften. Das Zahlzeichen 5 s-förmig. Die Abkürzungen VICA**.**, XA**.**, NOVISS**.**, PERIT**.**, OB**.** mit Punkt ausgedrückt, bei DIE kein Befund. Bei >Q(UA)M< Verwendung eines Schluss-M in Form einer 3. Abkürzung mittels eines Überstrichs bei NOME(N) und TRA(N)SIBITIS.

Zuschreibung und Datierung

Das Epitaph nimmt eine Sonderstellung in der Reihe der Epitaphien im Kreuzgang von St. Viktor ein, folgt es doch nicht den Arbeiten der 50er Jahre mit Rahmenleisten. Es greift vielmehr in Kontur und Aufbau auf Arbeiten aus den 40er Jahren zurück, was sich vielleicht durch die Anlehnung an das benachbarte Epitaph Born erklären lässt.

Die Inschrift des Epitaphs ist entgegen den zuvor beschriebenen Epitaphien Backer, Ruter und Virsen nicht auf einer einfachen, glatten, wenn auch verschieden geformten Platte angebracht, sondern ist auf eine Tabula ansata geschrieben. Auch nimmt sie die gesamte Breite des Epitaphs ein und ist nicht von Konsolen gefasst.

Doch spricht die Ornamentik, die außerdem die Zuschreibung eindeutig belegt, für die Datierung um das Todesdatum des Anton Blankenbiel, nicht zuletzt, weil sich die Satyrhermenpfeiler mit gegürtetem Tuch als Träger bei dem 1557 datierten Kamin auf Ter Horst finden, Abb. 301. In zeitlichem Zusammenhang muss man auch den Wappenkamin auf Schloss Wissen sehen, der die gleichen Fruchtgebinde und Tafeln mit eingezogenen und eingerollten Kanten, Kordeln und Ösen zeigt, Abb. 216ff.

Die Figur der hl. Cäcilie folgt dem Typus der bereits mit der Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels geprägten ‚schönen Heiligen', eine nahe Verwandte findet sich beispielsweise in der hl. Helena des Epitaphs Steenhoff, die ähnlich kokett mit ihrem langen Stoffgürtel spielt, Abb. 135. Auch hier sind die Übereinstimmungen motivischer wie stilistischer Natur derart frappant, dass man auf eine Aufzählung an dieser Stelle verzichten kann.

[1121] Aufgelöst nach ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.33 Nr.30.
KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149 und ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.33 Nr.30 lesen inhaltlich richtig, aber abweichend zur Inschrift ALUMNUS, ohne die Diskrepanz zu vermerken. Clemen in KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.149 liest DIEM EXPECTANS ohne Grundlage. SCHIRMER, Plastik 1991 S.226 zitiert nach diesem dasselbe, liest aber abweichend ALUMNU. und NIVISS.

XII.52. Xanten, St. Viktor, Epitaph Nikolaus Ruter, gest. 1556

Das durch Appel Arnt van Tricht zugeschriebene Epitaph des Kanonikers Nikolaus Ruter mit der Darstellung der Samariterin am Brunnen, Abb. 296ff., wurde in der Literatur von Beginn an als in der Ornamentwahl weiterentwickelt und teilweise als soweit abweichend von den vorherigen Arbeiten van Trichts in Xanten gesehen, dass als Schöpfer des Epitaphs der an Haus Horst in Broiche nachweisbare Kalkarer Meisters Heinrich Vernuken als Schöpfer vorgeschlagen wurde, dessen Schaffen, entgegen dem seines Sohnes Wilhelm, noch immer undeutlich ist.

Das Epitaph befindet sich in Joch U3 des Kreuzgang Ostflügels.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.146f. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.100/101 m.Abb. (Zuschr. Vernuken). - APPEL, Plastik 1934 / 1983 S.23 (Zuschr. / Erw.). - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.25 Nr.6. - THIEME/BECKER 34, 1940 S.288f. (Zuschr. Vernuken / Erw.). - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.177 (Zuschr. / Erw.). - SCHIRMER, Plastik 1991 S.44f., 83ff., 234f. Kat.Nr.117 (Zuschr. Umkreis Van Tricht / Erw.). - HEUER, Vernuken 2000 S.30, 202f. (Zuschr. Vernuken / Erw.)

Zur Person

Nikolaus Ruter (auch Rutter oder Ruiter) ist 1540-1556 Kanoniker an St. Viktor in Xanten. Er admittiert am 8. Oktober 1540, intr. preb. am 7. November 1544.[1122] Er ist der Gründer der Xantener Studienstiftung.[1123] Er wird 1541-50 als Besitzer der Kurie Nr. 22a – Kleverstraße 7 in Xanten genannt[1124], zusätzlich oder abweichend für den Zeitraum 1542-1559 auch als Besitzer der Kurie Nr. 16 – Kapitel 15, östlich der Michaelskapelle[1125].Er stirbt als Kanonikus Senior am 19. März 1556.[1126]

Zustand

Das Epitaph hat eine Höhe von 160 cm und eine Breite von 88 cm. Die Inschriftenplatte nimmt davon 28,5 cm Höhe und 60 cm der Breite ein, die Bildfläche 67 cm in der Höhe und 59 cm in der Breite.

Bis vor seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg war das Relief gut erhalten. Neben den das Gesamtbild nicht störenden Ausbrüchen an den Rahmenleisten waren nur der bekrönende Aufsatz des Dreiecksgiebels und der linke Arm des vom Betrachter rechten Puttos, außerdem die linke Hand Christi und der Samariterin, sowie die Hände des Verstorbenen verloren. Die Gesichter waren bereits zum Teil stark bestoßen, so das von Christus, der Samariterin und Petrus.

Das Epitaph ist aus vielen zum Teil sehr kleinen Fragmenten wieder zusammengesetzt. Die Fehlstellen wurden nicht rekonstruiert, sondern einfach flach belassen. Die Putten des Aufsatzes sind verloren. Die Oberfläche des Erhaltenen ist stark verrieben und in Teilen abgeplatzt. Die Inschrift ist in weiten Teilen nicht mehr entzifferbar.[1127]

[1122] Nach Angabe im Kapitelsprotokoll CLASSEN, Erzbistum 1938 S.147.

[1123] Nach Urkunde XE 10 und 11 im Stiftsarchiv in Xanten WILKES, Topographie 1952 S.108.

[1124] Das Haus wird vor dem 19. September 1552 für 50 Silbertaler an den Kanoniker Gerhard Keup verkauft. WILKES, Topographie 1952 S.108, F.8 S.110 nach Kapitelsprotokoll.

[1125] WILKES, Topographie 1952 S.80, F.9 S.81.

[1126] „Nicolaus Ruiter Can. Sen. obiit 19. Februar. 1556 ... Presbyter in Concionando singularis et in Ecclesia Xant. extraordinarius reliquit splendidas fundationes. dedit Epytaphium in Ambitu.“ Pels Vol.II, fol.142 nach KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.100.

[1127] Das Bildfeld war in weit mehr als zwanzig Einzelstücke zersprungen und zum Teil in mehreren Schichten abgeplatzt wie am Oberschenkel Christi. Es fehlen Teile des Kastenraums links oben und an beiden Seiten der Architektur im Hintergrund,

Es ist keine Fassung bezeugt und keine mehr vorhanden.

Die Oberfläche der Almucia ist mit einer Folge kleiner Striche ‚tremoliert' und als Pelz gezeigt.

Beschreibung

Das von einer Leistenrahmung umfangene Bildfeld zeigt die Begegnung von Christus und der Samariterin am Brunnen.[1128] Die Darstellung ist in einem mittels perspektivisch angegebener Kanten versinnbildlichtem Raum gezeigt, dessen Decke mit einer Blume in erhabenem Rautenfeld geschmückt ist. Christus, die Samariterin und der Stifter sind im Bildvordergrund beidseitig des nach rechts aus der Mitte verschobenen Brunnens angeordnet. Von hinten rechts kommen Apostel heran, links des Brunnens ist im Hintergrund eine Stadtansicht gezeigt.

Der Bildparallel auf einer Bank rechts des Brunnens sitzende Christus stützt sich auf sein ausgestrecktes rechtes Bein, während er das linke angewinkelt hält und der von der anderen Seite des Brunnens sich nähernden Samariterin die Linke entgegenstreckt. Er trägt ein weites, ungegürtet herabfallendes Gewand mit langen Ärmeln aus weich fließendem Stoff, der die Körperformen umspielt und besonders den massigen Oberschenkel und das Gesäß erkennen lässt. Neben Stoffumschlägen werden nur wenige Faltenzüge ausgebildet, deren hohe Grate weich und u-förmig geführt werden. Die Sohle der wenigen Täler, der Grund zwischen den Graten ist flächig und entlang der Körperform modelliert, liegt zum Teil hinter den Graten verborgen. Der Stoff bildet an der linken Fessel und dem linken Handgelenk einen nicht durch die Bewegung motivierten Faltenbausch aus. Er hat langes mittelgescheiteltes Haar, das in wenigen dicken, wellig fallenden Strähnen auf die Schultern fällt und trägt einen kurzen Vollbart. Die Samariterin macht eine gegenläufige Bewegung, wenn sie mit dem rechten Bein vortretend, mit der Linken nach dem Seil des über eine Winde geführten Brunneneimers greift. Durch ihre zurückgenommenen Linke, in der sie den leeren Krug hält, ist sie dem Betrachter im Oberkörper aus der Seitenansicht zugedreht. Sie trägt einen tief dekolletierten, in der Taille gegürteten und mit Schößchen und Borte über dem Oberschenkel verzierten Rock. Der rundovale, mit einer Kante geschmückte Ausschnitt gibt den Blich auf das dünne Tuch des ebenfalls rundausgeschnittenen Hemdes frei, unter dem sich die Brüste kugelig abformen. Die langen, engen Ärmel werden von weiten, zipfeligen, flatternden Überwürfen überfangen. Der Stoff des Rockes erscheint dick und bildet nur am Schößchen w-förmige Faltenbögen aus, sonst werden nur zwischen den Beinen Parallelfalten gezeigt. Ihr langes, mittelgescheiteltes Haar wird in Schläfenhöhe eingeschlagen und ist am Hinterkopf durch eine mehrteilige Haube gehalten.

Neben der zierlichen Person wirkt der in Profil gezeigte, kniende, die Hände zum Gebet erhoben haltende Stifter massig und der Figur Christi auf der anderen Seite kaum untergeordnet. Er trägt ohrlanges, glattes Haar mit Pony. Sein Gesicht ist voll, das Kinn prononciert, doch lässt sich eine wirkliche Charakterisierung durch den Abrieb nicht mehr gewinnen. Der Stoff seines die Körper-

drei der fünf Apostel rechts oben, ein Teil mit der rechten Hand und dem Knie Christi und Stücke im Saum der Samariterin. Das Sockelgebälk und die Inschriftenplatte waren in mehr als fünf Teile, die seitlichen Leisten in zwei und vier Stücke, von denen Teile fehlen, das Gebälk in mehr als drei Partikel zerbrochen. Dies ist eindrucksvoll durch Fotografien, aufgenommen während der Rekonstruktion 1955, dokumentiert, vgl. Bildarchiv Foto Marburg, RBA 831 006 bis 8.

[1128] Der Beschreibung liegt die Vorkriegsaufnahme zu Grunde.

kontur verhüllenden Chormantels ist durch das sehr dichte Plissee mit einem dichten Netz von Parallelfalten überzogen, die durch die Bewegung u-förmige Schwünge ausbilden, wobei die Faltentäler teilweise hinter den Graten ihren tiefsten Punkt haben.
Fünf der Apostel eilen rechts über Christus aus der Ferne heran. Deutlich sind Petrus, Paulus und der bartlose Jüngling Johannes, die die Gruppe anführen, zu identifizierten. Sie tragen über vorn geschlossenem Gewand Manteltücher, haben volle Haarschöpfe mit ohrlangen oder kurzen von einem Wirbel am Oberkopf von hinten nach vorn ausgehenden Strähnen. Die eckig bis ovalen Gesichter sind in Dreiviertelansicht gezeigt und der Kopf meist schräg gehalten. Sie tragen Vollbärte mit langem Oberlippenbart und Kinnbärten, die bei Petrus rund, bei Paulus und zwei weiteren spitz geschnitten sind.
Die Häuser der Stadtansicht sind hinter einer perspektivisch unrichtig nach schräg oben geführten Stadtmauer gezeigt. Sie ist mit Zinnen und Schießscharten, die mithilfe von gegeneinandergestellten Dreieckspunzen verbildlicht sind, und einem großen, hinter dem Stifter platzierten Rundturm mit Tor ausgestattet.
Für den Aufbau der Rahmung ist die bereits zuvor bei den früheren Epitaphien angewandte gültig. Die Konsolen erscheinen bei ähnlichen Abmessungen durch das Überschneiden der Blattspitzen der Ranke schmaler. Der Durchmesser der Volute am unteren Ende ist weniger stark. Die Verkröpfungen des Sockels sind mit weit vortretenden Kinderköpfen mit ovalen, pausbäckigen Gesichtern geschmückt.
Der Schmuck des zwischenliegenden Frieses wird von einem nur zwei Kompartimente hohen Stabkandelaber aus Blattmanschetten entwickelt. Aus der untern der beiden erwachsen zwei stehende Bänder mit erhabenen Kanten, die anstelle von Voluten Blattmasken zeigen, die nach außen im Nacken Blattschwänze ausbilden. Augenbrauen und Nasolabialfalten werden durch die Blattränder, das restliche Gesicht durch Blattmodellierung gebildet. Die Maske hält ein in Profil gezeigtes, herzförmiges Blatt an langem Stiel im Mund. Aus dem ‚Nacken' der Maske entspringen mehrere Stiele die ebensolche Blätter, nussartige Früchte und einen Blattkelch tragen. In diesem setzen die nächsten Motive an, eine Frucht, eine bandartige Volute, wieder mit erhabenen Rändern, aus deren oberen Kante sich die Schnecke mit vortretendem Zentrum entwickelt, sowie eine in Unteransicht gezeigte vierblättrige Blüte. Sie wird von ihrem bogenförmig geführten Stil umrahmt und ihre Blätter sind im Zentrum kugelig aufgebogen.
Das gleiche Formenvokabular findet sich auf dem Fries des oberen Gebälks rechts und links, bereichert um ein von Blatt-Putten gehaltenes Medaillon und ein in Profilansicht gezeigtes Lanzettblatt mit kugelig aufgebogener Spreite und einem tellerförmigen Schaftring. Die beiden in Blattkelchen mündenden, geflügelten Putten halten mit jeweils hinterem erhobenem Arm ein Medaillon. In diesem wird ein Männerkopf in Profilansicht vor gloriolenähnlichem Strahlenhintergrund gezeigt. Das Phantasieporträt mit kurzem, gesträhntem Haar und langem, gespaltenem, zur Seite wehenden Vollbart trägt einen Hut derart auf der abgewandten Seite, dass die Krempe in Unteransicht zu sehen ist.
Der Stab des auf den Spiegelflächen der seitlichen Rahmenleisten gezeigten Kandelabers läuft von unten nach oben durch und beginnt zunächst über einer Abschnürung etwas stärker und bleibt

konstant, bis er oben in einer Blattkrone endet. Er wird durch scheinartige Wirtel unterbrochen, zwischen denen verschiedene Elemente Platz finden. Stehende s-förmige Voluten, Blattkelche, stehende mit Blattschwänzen besetzte Volutenbänder, melonenartig, gerippte Kelche werden gefolgt von unterschiedlich proportionierten Volutenbändern, die gestapelt oder ineinandergreifend Spangenmotive ausbilden. Mittels solcher wird am oberen Ende des Kandelabers ein männlicher Oberkörper eng umfasst, so dass nur die Arme freigeben sind.

Der Aufsatz ist den beschriebenen verwandt gebildet, nur sind die Schenkel des Dreiecks noch stärker eingezogen, die Kantenrahmung nur einfach und die Putten liegen, durch Kugelaufsätze von ihren angestammten Plätzen über den Verkröpfungen verdrängt, auf den Schenkeln.

Inschrift

Die Inschrift ist heute kaum mehr entzifferbar. Neben zahlreichen Brüchen ist die Platte gegenüber dem durch eine Fotografie dokumentierten Vorkriegszustand zudem stark verrieben. Daher liegt der Lesung diese Aufnahme, die den Bestand hervorragend dokumentiert, zugrunde, Abb. 298.

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.146f. - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.25 Nr.6. - SCHIRMER, Plastik 1991 S.44f., 234f. Kat.Nr.117 (Umkreis Van Tricht / Erw.).

> D.O.M. NICOLAO RVTERO CANO(NICO) ET ECCLESIA/STAE XAN(TENSI) Qui cum annis aliquot dulciss(imi) diuini / uerbi aquas. ex ipsis scripturae fontib(us) haustas di/ligenter populo ministrasset: eidem pio operi im/mortuus est. Cuius interitum tota defleuit Resp(ublica) / Obiit An(no) do(mini) 1556 Die. 19. Martii. / EXEC(UTORES) POS(UERUNT) / Bonorum laborum gloriosus est fruct(us) Sap. 3:

Die frühhumanistische Kapitalis und humanistische Minuskel sind eingetieft gearbeitet. Das N hat eine Größe von 2,5 cm Höhe und 2,5 cm Breite.

Die Anfangsbuchstaben der Wörter sind zum Teil größer geschrieben. Es finden sich spitzes A ohne Deckbalken und M mit Schrägschäften. Das Zahlzeichen 5 ist s-förmig. Als Abkürzungszeichen fungieren Punkt oder Doppelpunkt: CANO**:**, XAN**:**, dulciss**:**, fontib**:**, Resp**.**, An**.**, do**.**, EXEC**:**, POSS**:**. Als Trennungszeichen findet sich der Doppelpunkt: ECCLESIA/STAE, als spezifisches nummerisches Kürzungszeichen: fruct(us).[1129] Im weiteren finden sich eine Enklave bei **CA**NO(NICO), R bei Resp. mit stachelförmiger Kauda, sowie Schaft-s bei dulci**s**s, ip**s**is, **s**cipturae, hau**s**tas, mini**s**tra**s**et, e**s**t, Re**s**p., glorio**s**us. Über den Zahlen des Todesjahres und des Datums befindet sich ein waagerechter Strich.

Zuschreibung und Datierung

In der Literatur gibt es zwei unterschiedliche Meinungen zum Autor des Epitaphs Ruter. Während nach Appel das Epitaph Arnt van Tricht zugeschrieben wird, kommt es nach Kamphausen, wie auch für das folgende Epitaph Ingen Winckel, immer wieder auch zur Zuschreibung an den ebenfalls in Kalkar lebenden Heinrich Vernuken, dessen Werk jedoch immer noch unscharf ist.[1130] Von seiner und der Hand seines Sohnes Wilhelm sind die Arbeiten am Kalkarer Rathaus, die jedoch einen völlig anderen Reliefaufbau und Figurenstil zeigen.

[1129] INSCHRIFTEN 1999 S.80.

[1130] APPEL, Plastik 1934/1983 S.23. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.100/101. Nach diesen auch HEUER, Vernuken 2000 F.692.

Der Zuschreibung von Appel ist zu folgen, finden sich sehr viele Schnittpunkte mit anderen Arbeiten Van Trichts, die eine Zuschreibung nahe legen. Die Ordnung und die Ausarbeitung des Rahmens mit Formulierung und Proportionierung der Profile und Spiegelflächen ist dem des Epitaphs Virsen nah verwandt und auch die Ornamentik ist der vorherigen Lösungen sehr vergleichbar, Abb. 278. Die Auffassung und Dichte des Stabkandelabers, sein Verhältnis zur Fläche wie die Wahl und Kombination der Motive lassen keinen Zweifel an der Autorschaft Van Trichts. Das nun verstärkte Auftreten bandwerkartiger Elemente hat sich beispielsweise in der Zwickellösung des Epitaphs Blankenbiel für die Epitaphien im Xantener Kreuzgang angekündigt. Hinzuweisen ist auf die gegenüber früheren Lösungen abweichende Formulierung der Voluten mittels der oberen der beiden Randprofile der Bänder. Die Reliefhöhe entspricht der des Epitaphs Virsen, doch ist hier endgültig der Schritt hin zum an allen Seiten formulierten Kastenraum vollzogen und Bild und Rahmung noch endgültiger voneinander geschieden.

Auch für die Darstellung lassen sich viele Übereinstimmungen mit Arbeiten Van Trichts aufzeigen, die neben der Zuschreibung auch für die zeitliche Einordnung um das Todesdatum des Stifters 1556 sprechen. Zwar ist die Vorlage für die Komposition der Darstellung nicht verwandt, doch ist sie im Werk des Künstlers ein zweites Mal auf dem wahrscheinlich als Kaminseitenwange zu deutenden Relief in Pont, Abb. 292, zu sehen.[1131] Die Gestaltung der Faltengebung ist wie das Verhältnis zum, gegenüber früherer Arbeiten, nun massigeren Körperbau aufs engste mit dem 1557 datierten Kamin auf Haus Ter Horst vergleichbar, Abb. 301. Der Vergleich der beiden Christusfiguren ist bestechend, wenn auch die Bildung von Gesicht und Frisur dem des Epitaphs Virsen näherstehend ist. Die unharmonisch ins Bild gesetzte Architektur, findet ihre Entsprechung in den Darstellungen des Apostelfrieses, der Steinigung des Stephanus und der Taufe des Kämmerers auf Schloss Wissen, Abb. 213f.

XII.53. Loenen, Haus Ter Horst

Im Haus Ter Horst bei Loenen, Provinz Gelderland, Niederlande, ehemals dem Herzogtum Geldern zugehörig, befindet sich ein reliefierter Kaminsturz, der bereits 1934 durch Appel[1132] Arnt van Tricht zugeschrieben wurde, Abb. 300. Diese Zuschreibung wurde in der Forschung nie in Frage gestellt. Der durch das Allianzwappen des Ehepaares Hacfort / Boshof[1133] und die Jahreszahl 1557 datierte Kamin steht augenscheinlich mit dem gleichzeitigen Umbau bzw. Neubau des Hauses in Verbindung. Das Haus zeigt Rudimente von Hausteinschmuck und soll daher kurz betrachtet werden. In der Forschung weitgehend unbeachtet blieb bisher eine Spolie an einem Nebengebäude, die, aus derselben Bauphase stammend, in die Betrachtung aufgenommen werden soll, Abb. 308.

[1131] Vgl. zu diesem Kap. XII.49. Die Darstellung der Apostel in der Szene, die dort wahrscheinlich nicht gezeigt war, findet ihre Grundlage im Bibeltext bei Johannes 4, 1 – 42, in dem die herannahenden Jünger, die in der Stadt Sychar Nahrung besorgt haben, genannt sind. Ihre Aufnahme in die bildliche Darstellung ist nicht selten und wird als Zeichen des Höhepunkts der Handlung angesehen - LCI 4, 1994 Sp.26-30, bes. Sp.27. – doch ist sie in der Skulptur selten zu finden.

[1132] APPEL, Skulptur 1934/1983 F.30 S.26.

[1133] Identifizierung durch WERNER, Kasteel 1893 S.46, 61. Er beschreibt das Wappen der Familie Hacfort mit goldenem und rotem Querbalken, begleitet von drei silbernen Lilien in Anordnung 2:1, sowie einem sitzenden, silbernen Windhund mit rot-goldenem Halsband als Helmzeichen.

(Bau-)Geschichte

WERNER, Kasteel 1893 S.38-64. - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.8. – VAN VEEN, Huis 1920 S.19f. - VERMEULEN, Handboek 1931 S.307f., Abb.610. - APPEL, Skulptur 1934/1983 F.30 S.26. - GIDS 1966 S.59, Abb.S.58. - KUNSTREISBOEK 1969 S.232. - ATLAS 1980 S.226. - ELIËNS / HARENBERG, Kasteelen 1984 S.309-312 m.Abb. - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.150. - MEIERINK, Rezeption 1990 S.85. - MEIERINK, Johannsen 1991 S.110f. - KUYPER, Entry 1994 S.192, Abb.233. - SCHLOSS 1997 S.192.

Das Anwesen, gelegen am sog. Groote Grintweg von Deventer nach Arnheim, wurde durch Wijnand Hacfort[1134], Bürgermeister von Arnheim und seiner Frau Aleid Boshof von der Familie Van Stepraedt 1557 erworben und zeitgemäß umgebaut, Abb. 299.[1135]

Das Haus wurde im spätklassizistischen Stil 1791/92[1136] durch Oliver Baron Hacfort umgebaut. Er ließ auf der ehemaligen Gartenseite im Norden, heute die Hauptfassade, eine neue Eingangsfront errichten, die auf die gleichzeitig errichteten, vorgelagerten Wirtschaftsgebäude ausgerichtet ist und die Innenraumaufteilung verändern.[1137]

Baubeschreibung

Das freistehende Haus wird aus einem in Ost-West Richtung gelagerten, in Breite und Höhe dominanten Baukörper mit im Süden vorgelagertem, nur leicht niedrigerem Eingangsflügel gebildet. Dieser ist mit einem einfachen, wellenförmigen Schweifgiebel geschmückt, der in den Einziehungen der Kante Kugelaufsätze über hohen Postamenten aufnimmt. Auf der östlichen Achse dieser Fassade liegt der ehemalige Haupteingang. Er ist mit einer geschossübergreifenden, bis in den Giebel reichenden Pilasterdekoration überfangen, die ins Mauerwerk integriert ist. Diese zeigt sich reduzierende Bogenstellungen aus Backstein, die unter Zuhilfenahme von Hausteinelementen übereinandergestellt werden.[1138] Die beiden weitggehend ungeschmückten Seitengiebel nehmen die zwei Kaminabzüge, die jeweils zwischen den äußeren Fenstern Platz finden auf, Abb. 299. Diese werden in einen breiten Schornstein

---

[1134] Zu den Hacforts vgl. im Personenverzeichnis.

[1135] ELIËNS / HARENBERG, Kasteelen, 1984 S.309 und 312 verweist auf Mauern des Vorgängerbaus aus dem 15. Jahrhundert. Ebenso WERNER, Kasteel 1893 S.59, der im Keller befindliche Kreuzgewölbe desselben nennt. VAN VEEN, Huis 1920 S.19f. spricht von einem bäuerlichen Gut, das im Kentenisboek der Stadt Zutphen, fol.127, für die Familie van Doirnick erwähnt ist. Das Gut scheint über Agnes van Doornick, einer Tochter des Henrick van Doornick, einem langjährigen Magistratsmitglied der Stadt Arnheim, die Derck van Staepraedt heiratete an dieses Geschlecht gegangen zu sein.
APPEL, Skulptur 1934/1986 F.30 S.26 äußerte bereits die Vermutung, dass es sich beim Baumeister des Hauses um Arndt Johannsen, den Stadtbaumeister von Arnheim, handeln könnte.
Dass eine enge Beziehung zwischen dem Stadtbaumeister Arnt Johannsen und dem Arnheimer Bürgermeister Hacfort und dem Haus Horst bestand, ergibt sich beispielsweise aus dem Abschluss des Arbeitsvertrag zwischen diesem und Rutger von der Horst, dem Bauherrn von Schloss Horst in Broiche, dort: "ist also vertragen zur Horst uf der Velau, in des Erenvesten und frommen Arnolden von Hackfort Burgermeistern zu Arnheim behausung. Und zur urkundt ….mitgetheillt, auch durch jetzermelten Burgermeister Hackfort (auf beger) auch beide Partheien selbst mit eignen handen underschrieben… Wynanth Hackforth" Bautagebuch des Rutger van der Horst, fol.69v, SCHLOSS 1997 S.192.
Der Vertragsabschluss in Privathäusern von Vertrauenspersonen ist nicht unüblich, wie der im Haus des Goldschmieds und Weinhändlers Peter van Rijseren geschlossene Vertrag mit Ludwig Jupan aus Marburg 1507/08 zum Hochaltarretabel in St. Nicolai in Kalkar bezeugt. GORISSEN, Jupan 1969 S.34/35, S.72.

[1136] KUNSTREISBOEK 1969 S.232.

[1137] VERMEULEN, Handboek S.307f. – GIDS 1966 S.59. – ATLAS 1980 S.226.
Bei diesem Umbau wurden die Nordecke des Ostgiebels und beide Ecken des Westgiebels sowie der südliche Giebel bis zum ehemaligen Eingangsflügel mit einem klassizistischen Gebälk am Dachansatz versehen und die Renaissancegiebel beschnitten.

[1138] Für eine Ansicht der ehem. Eingangsfassade im Süden vgl. Abb. in Gelders Archief, Nr. 16064.
Die Pilasterdekoration zur Betonung des Eingangs findet sich in sehr ähnlicher Form bei der 1543 durch Maarten van Rossem erworbenen und umgebauten, nicht sehr weit entfernten Cannenburch in Vaassen wieder. VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.150. Eine Verbindung zwischen Maarten van Rossem und Wynand Hacfort lässt sich nach MEIERINK, Johannsen 1991 S.111 u.a. durch die Nachbarschaft der Arnheimer Stadthäuser in der Koningstraat beweisen. Vielleicht kam es durch diese Verbindung zur Vermittlung der bereits am Teufelshaus arbeitenden Künstler nach Ter Horst.

im First zusammengeführt. Die Giebel zeigen zum Teil Fensteröffnungen mit gemauerten Dreiecksbögen mit Sturz. Außer mit segmentbogigen Entlastungsbögen sind die Fassaden nur durch die aufwendige, gemauerte Schweifgiebel geschmückt. Drei gestaffelte, zur Mitte gestufte Giebelenden werden in glattem Mauerwerk nach oben gezogen und nur durch eine erhabene Mauerkante betont abgeschlossen. Die Kante ist mehrfach eingezogen, geschweift, gebaucht und gebrochen.[1139]

Kamin mit Darstellung von Christus und der Ehebrecherin

WERNER, Kasteel 1893 S.60 (Erw.). - VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.8 (Erw.). - APPEL, Skulptur 1934/1983 F.30 S.26 (Zuschr., Erw.). - VRIEND, Bouwkunst, Bd.III 1950 S.41f. m.Abb. (Erw.). - DICTIONARY OF ART 1966 S.322 (Zuschr., Erw.). - KUNSTREISBOEK 1969 S.232 (Erw.). - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.84, Abb.34 (Zuschr.). - ELIËNS / HARENBERG, Kasteelen 1984 S.310 (Zuschr.). – BEELDENSTORM 1986 S.212 (Zuschr., Erw.). - VOS / LEEMAN, Ornament 1986 S.150 (Erw.). - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.178, 187, Abb.2, 3 (Zuschr.). - MEIERINK, Rezeption 1990 S.85 (Erw.). - MEIERINK, Johannsen 1991 S.110f. (Zuschr.). - DE RIJK, Rossem 1992 S.114f., Abb.106f. (Zuschr., Erw.). - SAUR, Künstlerlexikon 5, 1992 S.255 (Zuschr., Erw.). - KUYPER, Entry 1994 S.192 (Erw.). - DE WERD, Boetzelaer 1998 S.18, Abb.12 (Zuschr.). - AUSST. KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.56f. (Zuschr., Erw.). - PAULUS, Prachtkamine 2008 S.252f., S.253-260 mit Abb. (Zuschr.).

Der heute funktionslose Kamin[1140] steht zwischen den beiden südlichen Fensterachsen der Westfassade, Abb. 300ff. Zwei mit Figuren belegte Pfeiler stehen an der Rückwand und tragen über Konsolen einen weit in den Raum vorspringenden Kaminmantel mit einem reliefierten Fries. Der hinter dem Gebälk des Frieses zurückliegende Abzug ist einfach verputzt, wird schräg zur Wand zurückgeführt und bindet in diese unter Deckenhöhe ein.

Zustand

Die Stützen und der Kaminsturz bestehen aus Sandstein. Die beiden Pfeilerplatten mit den Hochreliefiguren haben eine Gesamthöhe von 158 cm und eine Tiefe am oberen Abschluss von 11 cm. Ihre Sockelhöhe beträgt ca. 20 cm, die Figuren haben eine Größe von 131 cm x ca. 30 cm. Die darüber befindliche Konsole hat eine Höhe von ca. 8 cm, das von ihr getragene Gesims von 5 cm. Es nimmt auf der ca. 9 cm breiten Unterseite einen eingetieften Musterrapport von 9 cm x 4,5 cm (links) bzw. 5,5 cm(rechts) auf, der von den Rändern und dem nächsten Muster ca. 2 cm entfernt ist. Das Gesims knickt (rechts 2,5 cm weit) auf die Vorderseite um. Der Fries der Seitenwange hat eine Größe von 46 cm x 67,5 cm, der der Frontseite 44 cm x 238,5 cm. Davon nehmen die Mittelszene 78 cm und die Wappenfelder 75,5 cm, gemessen ab der Mitte der Hermenpilaster, ein. Die Bildfläche wird oben und unten durch einen erhabenen Rand von 1 - 2 cm Breite gerahmt. Die Relieftiefe ist auf den Wappenflächen geringer als bei der szenischen Darstellung mit 2,5 - 3 cm. Die beidseits vorhandenen Laschen sind unten rechts gemessen zunächst 14 cm breit und springen etwa bei ebenfalls 14 cm um die Hälfte zurück, um nach weiteren 17 cm nochmals einen Rücksprung von 13 cm auszuführen. Auf der quadratischen unteren Fläche ist die Konstruktionsritzung der Rücksprünge sichtbar. Das oben abschließende Gebälk hat eine Höhe von 13 cm.

Pfeiler mit Figur des Mannes: ergänzt ist die Ecke des Kapitells über den Hutfedern, ebenso die Ecke über seiner rechten Schulter. Der Rand der Hutkrempe ist an ihrer Schlitzung ausgebrochen, die Nase

[1139] Die im Obergeschoss ausgebildete Dreipassform wird im Mauerwerk auch an anderen Stellen wiederholt.
[1140] Der Abzug ist mit einer Rigipsplatte verschlossen.

ist ab der Mitte ergänzt, die Ausplatzungen auf der Stirn und dem Jochbein sind ausgekittet. Es finden sich minimale Bestoßungen und Ausplatzungen der Gewandfalten, die Schwertscheide über der Spitze ist ausgebrochen, auf den Beinen sind Kerben eingeschlagen, sein rechter Fuß ist ab dem Mittelfuß ergänzt, ebenso die rechte Ecke der Basis.

Pfeiler mit Figur der Frau: Am Kapitell ist ein Teil des Eierstabs über dem Federbusch ergänzt. Neben der Ergänzung der Nase findet sich eine weitere auf ihrer linken Wange. Das Gewand ist bestoßen. Ihr rechter Zeigefinger fehlt und ihr rechter Fuß ist verstümmelt.

Kaminsturz: Der Kaminsturz ist im Bereich der rechten Wappenfläche gering bestoßen. Der Fries wurde sekundär an beiden Seiten unregelmäßig gekürzt, der dabei entstandene Trümmerbruch auf der rechten Wappenfläche wurde gekittet. Zahlreiche Kittstellen sind auch zur Montage der Stücke, wie den seitlichen Laschen auf der Frontseite und dem oberen Gebälk vorhanden.

Beschreibung

Unter dem Kaminsturz stehen flach vor die Wand gestellt zwei auf Sockeln aufstehende, von Pilastern hinterfangene Relieffiguren eines Mannes und einer Frau, Abb. 306ff. Sie sind frontal zum Betrachter ausgerichtet, wenden ihre Köpfe, nicht aber die Blicke, einander zu. Durch plastische Durchbildung der Gewänder und Hinterschneidungen wirken die Figuren in der Frontalansicht halb- bis dreiviertelansichtig, sind jedoch, wie in der Seitenansicht zu sehen, flach gearbeitet.

Der Mann trägt ein tailliertes Wams mit V-Ausschnitt und überfallendem Stehkragen. Die angesetzten, mit geschlitzten Wulsten versehenen Ärmeln geben am Handgelenk den gerüschten Saum des Unterkleides frei. Unter dem Wams wird ein gefälteltes Hemd mit gerüschtem und mit Ritzmuster versehenem Stehkragen am Halsausschnitt sichtbar. Unter kurzen, variantenreich geschlitzten und aus Stoffbahnen zusammengesetzten Pumphosen mit Schamkapsel trägt er über dem Knie seitlich durch Knoten gehaltene, um diese Zugfalten ausbildende Beinkleider. Er hält mit seiner vor dem Körper entlang geführten Linken den von der rechten Schulter geglittenen, die linke Körperseite jedoch fast völlig bedeckenden Mantel mit Kragen in Hüfthöhe und zieht ihn nach vorne. Neben dem schräg sitzenden, kleinen Barett mit Federschmuck trägt er eine doppelt gelegte Halskette mit eckigen Gliedern und Medaillon bis auf die Brust, ein Schwert, von dem der Schwertgurt, der Griff auf seiner Linken und die Schwertscheide rechts unten sichtbar sind und eine Blume in der linken Hand, die er zur Mitte hin vor der Brust hält. Er trägt schmale, hochgeschlossene, geschlitzte Schuhe.

Sein auch in der Frontalansicht ausgearbeitetes ovales Gesicht wird bestimmt durch ein ausgeprägtes Kinn, die aus breiter Nasenwurzel leichte schräg ansteigenden Augenbrauenbögen, sowie das Fehlen deutlich formulierter Wangenknochen. Die Augen haben flache Augäpfel mit eingeritzter Iris und Pupille, ausgeprägter Oberlidfalte, spitz zulaufende, harte Tränensäcke und Krähenfüße. Der Mann trägt einen bis auf die Wange reichenden Oberlippenbart und hat kurzes Haar, das strähnig in einzelnen tropfenförmig gefassten Haarbüscheln angegeben ist.

Die Frau trägt einen zweiteiligen Rock mit tiefem, viereckig ausgeschnittenem und vorn geschlossenem Mieder, das eng am sehr schmalen Oberkörper anliegt und mit einer umlaufenden Borte

versehen ist. Die Ärmel sind mehrfach gerafft und geschlitzt und geben an den Ellenbogen den weichen Unterfüllstoff preis. Der aus dickem Stoff gebildete Rock des Kleides ist in der Taille faltig angesetzt und vorn geschlitzt. Die Frau greift mit ihrer Linken in den Rock und hebt ihn leicht an, so dass neben den Parallelfalten auch Faltenbögen entstehen und der darunter getragene ‚Unterrock' am Saum sichtbar wird. Unter dem Kleid trägt sie weiterhin ein plissiertes Hemd mit hohem mit Ritzmuster verziertem Stehkragen. Ein lockerer Stoffgürtel liegt schräg nach links um ihre Hüften und ist mit bis zu den Knien herunterhängenden Enden seitlich an ihrem linken Oberschenkel geknotet. Sie trägt nebst einem Barett mit Federbusch vorn eine doppellagige Haube über dem an Stirn und Schläfe sichtbaren, seitengescheitelten und weich zurückgenommenen Haar.
Sie hat ein ebenmäßiges Gesicht mit kleinem, spitzem Kinn, unter dem sich durch die Drehung des Kopfes eine Hautfalte ausgebildet hat. Unter hoch gewölbter Stirn liegen Augen, Mund und Nase weit auf dem Vordergesicht, so dass eine zum Ohr gezogene Fläche entsteht, die kaum durch Jochbögen und Kieferknochen gegliedert wird. Die Anlagen von Augen, Nase und Mund sind mit den entsprechenden des Mannes eng verwandt. Die reich verzierte Überhaube ist mit kreisförmigem Netzmuster und Perlrändern versehen. In ihrer vor der Brust gehaltenen Rechten hält sie ein Tuch[1141], um den Hals eine der des Mannes entsprechende Kette.
Der die Figuren hinterfangende Pilaster wird weitgehend nur über und unter denselben sichtbar. Sein Sockel tritt hinter dem der ‚Figurenpodeste' hervor. Oben wird über einem Profil eine Kämpferzone ausgebildet, die an der Oberkante mit einem Eierstab mit ihn überfangender Volute, die an ein ionisches Kapitell erinnert, geschmückt ist. Der Eierstab findet sich auch auf den Seitenflächen. Auf dem Kämpfer liegt eine Deckplatte mit abgeschrägten Ecken.
Die darüber angebrachten, viel zu schmalen Konsolen sind aus zweitverwendeten Werkstücken gearbeitet. Die Ornamentierung der beiden entspricht sich nicht, lehnt sich in der Gestaltung der Volutenbänder aber an der Formulierung der Seitenwangen des Kaminfrieses an. Sie sind Wandzungen vorgeschaltet, die mit der Seitenwange des Kamins in einem Stück gearbeitet sind. Das Profil des Kaminsimses nimmt auf die Wandzunge Rücksicht. Die Unterseite des Kaminsimses ist geglättet und nimmt einen auf den beiden Seiten unterschiedlich gestalteten, geometrischen Rapport aus eingetieften Rechteckfeldern mit eingeschriebenen, sich aufrollenden Bändern auf. Er ist unregelmäßig gearbeitet und wird an der Wand durch die Konsole überschnitten, Abb. 305.
Die beiden Seitenwangen des Kaminfrieses, Abb.304ff., sind im Ornament und in der Bearbeitungssorgfalt etwas unterschiedlich, gehören aber zusammen. Das rechte über der Frauenfigur ist in der tiefenräumlichen Gestaltung weniger elaboriert. Das im Untergrund gepickte Feld wird bei beiden von einer erhaben gearbeiteten Tabula eingenommen, die auf allen vier Seiten mittels mittig angeordneter knaufartig geformter Halter am Rand der Platte befestigt ist. Sie wird hinter- und umfangen durch eine sie an vielen Punkten umgreifende Kartusche mit unregelmäßiger Umrissform. Die bandartigen Enden werden in der Fläche bzw. nach vorn oder hinten aufgebogenen. Die Konstruktion des Musters ist im

[1141] Es könnte sich um ein Taschentuch, aber auch um Handschuhe handeln.

Anriss der Mittelachse noch erkennbar. Entgegen dem angearbeiteten unteren Gesims ist das nach oben folgende Gebälk des Kaminfrieses aufgesetzt. Dafür spricht nicht nur die schlecht aneinanderpassende Fuge, sondern auch die beigeschmierten Ausbrüche zwischen Feld und Gebälk. Das Gesims wird aus einer hohen, geraden Kante, tiefer Kehle und flach ansteigendem, gebauchtem Wulst gebildet, das Gebälk aus einem zwischen eckigen Profilen angeordneten, anschwellenden Wulst.
Der Fries des Kaminsturzes ist auf der Vorderseite ebenfalls mit dem unteren Gesims in einem Stück gearbeitet, wohingegen das obere Gebälk aufgesetzt ist, Abb. 300ff. Dies lässt sich wiederum an den dort, aber nicht im Fries, vorhandenen Brüchen aber auch an der verkitteten Fuge zwischen den Werkstücken ersehen. Der Fries und das darunterliegende Gesims sind auf beiden Seiten auf ganzer Höhe stufig gekürzt worden um in das von den Seiten auf die Front umknickende Material eingepasst zu werden. Durch das Einkürzen entstand wohl auch der Bruch auf der rechten Seite des Frieses, der sich bis weit in das Wappenfeld hineinzieht. Dass es sich bei der Kürzung nicht um eine ursprüngliche Disposition handelt, lässt sich an der rüden Beschädigung der Reliefbilder und der fehlenden Rücksichtnahme der Darstellung auf die Aussparungen ersehen.
Der Fries wirkt durch die Angabe zahlreicher Reliefebenen äußerst plastisch. Als oberste und rahmende Ebene fungiert ein wohl ehemals umlaufender, heute aber nur noch an der Ober- und Unterkante erhaltener Randstreifen. Zwischen diesen werden vier Hermenpfeiler gespannt, die den Fries in drei Felder gliedern, von denen die beiden äußeren helmgeschmückte Wappen tragen und das mittlere mit einer szenischen Darstellung von ‚Christus und die Ehebrecherin' geschmückt ist. Ihre perspektivisch angegebenen Sockel tragen mit zum Eindruck des nach hinten ansteigenden Bodenniveaus bei, auf dem die Figuren, aber auch die Wappen angeordnet sind. Die beiden äußeren der aus Satyrkörpern gebildeten Hermen wurden durch die Kürzung des Frieses beschädigt, waren jedoch den anderen gleich mit zu beiden Seiten bogenförmig nach oben ausgebreiteten Armen gebildet, wie sich im Muskelspiel andeutet. Die Satyre sind mehr unter dem Reliefrand eingepasst als dass sie als Atlanten das Tragen desselben übernehmen. Sie berühren die Kante nur mit dem Kopf und den Handrücken und halten Bänder zu beiden Seiten. Während die seitlichen Felder architektonisch ungegliedert erscheinen, ist das mittlere mit einem auf Pfeilern ruhenden Kreuzgratgewölbe überfangen. Die vorderen Pfeiler werden durch die Hermen verdeckt. Die Figuren des Mittelfeldes wie auch die Wappendarstellungen sind durch zahlreiche Reliefhöhenabstufungen ebenfalls raumbildend gestaltet und über- und hinterschneiden die Hermenpfeiler.
Während an den von den Satyren gehaltenen Bändern die Wappenschilde der äußeren Felder selbst befestigt sind, ist vor dem Mittelfeld zusätzlich durch einen mittig angebrachten Löwenkopf eine Blattgirlande, an der eine tabula ansata mit Inschrift A° 1557 befestigt ist, gespannt.
Die Satyre sind sehr athletisch mit schmaler Taille und breitem Becken / Gesäß gebaut. Der Körper wird durch sehr feines Muskel- und Sehnenspiel, beispielsweise an den Armen und am Bauch, und weich modellierte Oberflächenangabe, wie bei den Brustwarzen, gestaltet. Die offenen Münder, die Vollbärte mit langen Oberlippenbärten, die spitzen Ohren und die weit auf dem Oberkopf platzierten

Hörner lassen sich gut mit anderen Arbeiten des Künstlers vergleichen. Der Übergang zu den konisch zulaufenden Pfeilern wird mit Hilfe eines voluminösen, hinten tief herunterfallenden, vorn in Lendenhöhe geknoteten Tuches kaschiert.
Die seitlichen Felder werden durch ein in die gesamte Fläche eingepasstes Wappenschild mit Helm, Helmzier und darunter hervorquellendem Laubwerk ausgefüllt, Abb. 302f. Der tiefenräumliche Eindruck entsteht sowohl durch das fast stoffähnliche Aufliegen des Wappens am Boden als auch durch die schräge, in die Bildtiefe weisende Anordnung des Helms, sowie aufgrund der stark plastischen Modellierung und mehrlagigen Anlage des großlappigen, mit Blattnerven versehenen Blattwerks. Das Blattwerk wird durch die sehr stark im Hintergrund gezeigten herzförmigen, dreigeteilten Blätter an langen, dünnen Stielen bereichert.
Das Wappenschild wird dem Betrachter frontal präsentiert. Es ist mehrfach eingezogen und in der Fläche aufgebogen mit erhabenem Rand gearbeitet. Das vom Betrachter aus gesehen linke Wappen zeigt einen Balken mit Lilien in Anordnung 2:1 sowie über dem Helm und einem gedrehten und verschlungenen Stoffband einen zur Mitte blickenden, in Gänze als Helmzier gezeigten Jagdhund mit Halsband und langem aufgerichtetem dünnen Schwanz. Das rechte der beiden Wappen zeigt eine von einer Pfote mit verdickten Gliedern gehaltene zweikronige distelartige Pflanze mit Wurzel, über gleicher Helmkrone eine ebensolche Frucht gestützt von zwei aufgerichteten Pfoten als Helmzier.
Das zentrale Bildfeld zeigt auf nach vorn abfallendem, bühnenartigem Bodenniveau eine große Anzahl von Personen, Abb.301. Sie sind in fünf Schichten weitgehend hintereinander angeordnet, nur hinten rechts wird bei den vom Geschehen Forteilenden die zunehmende Entfernung durch Höhenstaffelung geschaffen. Die Figuren werden durch eine Arkadenstellung hinterfangen, die das Kreuzgratgewölbe tragen und den Bildraum definieren. Das Hauptgeschehen der ikonographisch eindeutig als Christus und die Ehebrecherin[1142] zu deutenden Szene ist im Zentrum platziert. Allein der sich zum Schreiben weit nach vorn auf dem Boden beugende Christus ist in vorderster Reliefschicht angegeben, es folgen vom Betrachter aus rechts die von zwei Pharisäern nach vorn geschobene Frau und ein zum Verlassen der Szene abgewandter Pharisäer. Hinter ihm links befindet sich einer von drei ihn begleitenden Aposteln, der durch Buch und Bekleidung - langes, gegürtetes Gewand mit Mantel und barfuß - als solcher erkennbar ist und ihm bekräftigend die Hand auf den Rücken legt.
Die neun zahlenmäßig deutlich überlegenen, durch modische Kleidung mit Stiefeln, beinfreier Gewandung, modischen Hüten und Manteltüchern und Anordnung vor und seitlich von Christus ausgezeichneten Pharisäer sind nur noch in der Minderzahl an der Anklage der Frau beteiligt, die meisten sind bereits zum Gehen gewandt. Alle Figuren erscheinen in Bewegung, nur Christus ist im Oberkörper bildparallel gegeben. Die plastischer herausgearbeiteten Köpfe sind in Dreiviertel- oder Seitenansicht, teilweise in für Van Tricht häufiger zu findender leichter Untersicht gezeigt. Zum Betrachter wird kein Blickkontakt aufgenommen.

[1142] Darstellung nach Joh. 8,1-11. Diese Darstellung findet sich in der Zeit häufiger auf Gemälden für die private Nutzung, vgl. zahlreiche Repliken im Werk von Cranach.

Bei verhaltener Mimik sind die Gestik und die Beinstellung der Figuren als bewegt zu bezeichnen. Besonders die Hände schaffen durch Zeigen, Halten oder Auflegen eine Verbindung der Figuren untereinander, wobei die Finger vom aufgebogen formulierten Handteller abgespreizt werden. Auch die Gesichtstypen mit wenig ausformulierten Backenknochen, weit zu den Schläfen hochgezogener Wangenpartie, der Augengestaltung und gerader, schmaler Nase, ausgeprägten Nasolabialfalten und kleinem Mund sind, wie die Haar- und Barttracht, gut mit anderen Werken des Künstlers vergleichbar. Es finden sich hingegen nur selten breiter angelegte, massigere Gesichter wie bei den in der hinteren Reliefschicht rechts außen gezeigten Pharisäern und hinter Christus. Die Proportionen der Figuren sind rechts besser gelungen als links, wo die Beinpartie gegenüber dem Oberkörper stark gelängt erscheint. Besonders Christus ist disproportioniert und würde die Anwesenden, würde er sich aufrichten, weit überragen. Die etwas zu klein proportionierten Füße sind ausgestellt und entweder nackt und durch aufgebogene Fußrücken charakterisiert oder mit breiten, eckigen Maulschuhen bekleidet.
Der Stoff der Gewänder liegt eng am Körper an und gibt die Körperkontur teilweise fast schon wie unbekleidet wieder (Oberschenkel Christi, Pharisäer rechts vorn), gleichzeitig springt der Stoff stark durch Bewegungen, Umschläge oder Raffungen motiviert mit hohen Faltenrücken auf. Die Faltenangabe ist stets weich und flüssig in großen Schwüngen geformt. Besonders hinzuweisen ist auf den Rock der Frau, dessen Stoff zunächst zwischen den Oberschenkeln gequetscht zurückfällt, um ab Kniehöhe umso weiter nach vorn quellend aufzuspringen und nur teilweise auf dem Boden zum Liegen kommt.

Zuschreibung und Datierung

Die Zuschreibung des Kamins durch Appel[1143] ist nie in Zweifel gezogen worden und kann mittels vieler durch frühere Arbeiten vorbereiteter Formulierungen bestätigt werden.
Bereits die Formulierung des Randstreifens und die Nutzung desselben als Grund für die Darstellung lassen sich exemplarisch mit denen der Reliefplatten auf Schloss Wissen vergleichen. Hier findet sich auch der mittig angebrachte Löwenkopf der Rahmung auf dem Wappenkamin, ebenfalls ist die Bildung des Kapitells der biblischen Szene mit denen des Apostelfrieses vergleichbar, Abb. 206, 210 und Abb. 216ff. Die Satyrhermen der Rahmung greifen ebenso wie bereits die an den Säulen lehnenden Knaben am Kaminfries auf Burg Boetzelaer in die Darstellung ein, Abb. 225, und halten die Schnüre der Wappen, ein Motiv, das man als seitlich stehende Knaben am Wappenkamin auf Schloss Wissen antrifft. Dass die Satyre vor die Architektur gestellt sind und keine tragende Funktion übernehmen, findet sich früh im Werk des Künstlers, beispielsweise bei den Satyren der Konsolsteine des großen Erkers des Teufelshauses in Arnheim, Abb. 180ff., die wie auch die Kinder des Kapitells im Innenraum, ebenda, exemplarisch für eine verwandte Körperbildung mit fein modelliertem Muskel- und Sehnenspiel genannt werden können, Abb. 192. Satyrhermen hat Van Tricht beispielsweise am Epitaph Blankenbiel, gest. 1556, im Kreuzgang von St. Viktor in Xanten verwandt, Abb. 293. Die Wappen sind in Schild-, Blatt- und Helmgestaltung den Schöpfungen auf Schloss Wissen und Burg

[1143] APPEL, Skulptur 1934/1983 F.30 S.26.

Boetzelaer aufs Engste verwandt, Abb. 207 und 225. Die Physiognomien der Figuren des Sturzes und der Pfeilerfiguren mit weit auf dem Vorderkopf angeordneten Augen, Nase und Mund, den fehlenden Wangenknochen und der weit nach oben gezogenen Schläfenpartie ist im Œuvre des Künstlers häufig anzutreffend, wie das eine leichte Auf- oder Unteransicht bewirkende Schrägstellen des Kopfes. Die Bildung der Gewänder ist ebenfalls typisch, so beispielsweise der im Saum aufspringende Rock der Ehebrecherin und der der des Christus vom Epitaph Ruter, gest. 1556, im Xantener Domkreuzgang, Abb. 296. Über dieses und das Epitaph Ingen Winckel, gest. 1559, lässt sich auch die stilistische Entwicklung gerade in der Gewandbildung und der Beruhigung der Szene bestätigen, Abb. 310. Die Haubengestaltung der Pfeilerfigur mit dem speziellen Netzmuster findet direkte Vergleichsbeispiele im Handtuchhalter im Museum Kurhaus Kleve in Kleve und der Heiligenfigur im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum, Abb. 243.

Die Zahlzeichen und Buchstaben der Datierung sind neben solche des Epitaphs Ruter zu stellen. Hier findet sich fast wörtlich übereinstimmend auch die Verkippung des Zahlzeichens fünf, Abb. 301 und Abb. 298.[1144]

Die Wahl des Themas des Christus und der Ehebrecherin auf einem Kaminsturz ist nicht gänzlich ohne Vergleichsbeispiel, so zeigt eine in Köln 1572 gefertigte Ofenkachel die Szene, die einem Holzschnitt von Maarten van Heemskerk entlehnt ist.[1145] Auch finden sich ähnliche Szenenaufbauten und Thematiken in den Arbeiten Van Trichts in Gaesdonck und Pont, Abb. 289ff.

In der Literatur wurde stets darauf hingewiesen, dass es sich bei den beiden Pfeilerfiguren um die Darstellung der oben in den Wappen benannten Eheleute Wijnand Hacfort und Aleid Boshof handelt. Die Identifizierung erscheint durch die zeitgenössische Bekleidung, den Bezug der Figuren zueinander und die Anordnung unter den Wappen gegeben. Zudem unterstützen die Attribute, die sich auch auf zeitgenössischen Porträts von Ehepaaren finden, die These. So ist die Blume häufig auf Porträts und speziell Doppelporträts von Ehepaaren anzutreffen, doch finden sich nur selten Beispiele bei denen der Mann, der zumeist Handschuhe oder einen Rosenkranz hält, und nicht die Frau mit einer solchen gezeigt sind.[1146]

Die Darstellung der ‚Hausherren' findet beispielsweise eine Entsprechung auf dem als Kamin anzusprechenden Hochzeitsfries auf Schloss Wissen, Abb. 206.

Eine derartige, fast lebensgroße Darstellung der Auftraggeber im Relief ist nicht häufig. Beispiele von solch ‚tragenden Bildnissen' sind von Schloss Horst in Broiche bekannt, wo Porträtbilder über

[1144] Die Abkürzung von ANNO hat sich bisher jedoch noch nicht gefunden.

[1145] Die Kachel entstammt wahrscheinlich der Bibel-Serie.
Vgl. KAT. KÖLN, Ofenkacheln 1988 S.158f., m.Abb. der Kachel und des Holzschnitts.
Eine Van Tricht ähnliche Komposition zeigt ein Holzschnitt Sebald Behams mit der Darstellung mehrerer Gerechtigkeitsbilder, die die Titelrahmung zu Justinus Gobler, Der gerichtlich Proceß, zuerst 1532 veröffentlicht, bilden. Doch sind die Übereinstimmungen nicht so groß, dass man von einer Vorlage sprechen kann. Abb. in: LCI 2, 1994 Sp.137f.

[1146] Vgl. zahlreiche Beispiele von Barthel Bruyn bei WESTHOFF-KRUMMACHER, Bruyn 1965 und einzig Kat.Nr.85f. für ein Beispiel bei dem der Gatte die Blume hält. Ebd. S.67 Die Blume ist symbolisch - christologisch zu deuten, wie z.B. die Nelke als Zeichen für die Passion Christi steht. "In der unmittelbaren künstlerischen Umgebung des Barthel Bruyn ist diese Symbolsprache also noch intakt und verstanden."

Hermenpfeilern verwandt wurden.[1147] Bildnisse ihrer Auftraggeber finden sich hingegen beispielsweise an der Cannenburch in Vaassen oder dem Erker von Burgsteinfurt.

Rekonstruktion

Die Front- und die Seitenplatten des Kamins gehören offensichtlich nicht zusammen. Zum einen unterscheiden sie sich durch eine gänzlich andere Reliefbearbeitung und Ornamentik, zum anderen ist die Frontplatte für die Montage zwischen den in der Oberfläche beigearbeiteten, auf die Vorderseite des Kamins umknickenden Laschen der Seitenwangen gekürzt. Dies ist anhand der hier entstandenen Brüche wie durch die Beschädigung der Darstellung ersichtlich. Die beiden Pfeilerfiguren sind dem Fries der Hauptseite in der Bearbeitung derart verwandt, dass man von einer Zugehörigkeit ausgehen kann. Die über ihnen angebrachten Konsolen, die zudem wie umgearbeitete Spolien wirken, sind für die Figurenpfeiler viel zu schmal und überschneiden den auf der Unterseite der Seitenwangen gezeigten Rapport. Hier sind zudem hinter den Konsolen noch Reste kleiner, an die Seitenwangen angearbeiteter Träger sichtbar. So ist davon auszugehen, dass die heutige Präsentation des Kamins nicht der ursprünglichen Montage entspricht. Die Konsolen wurden für die heutige Aufstellung der Pfeilerfiguren unter den Seitenwangen aus Spolienmaterial geschaffen. Ob diese noch in situ angebracht sind, erscheint zumindest durch den zwar vermauerten, aber vorhandenen Kaminabzug möglich und wird durch das Kürzen des Sturzes auf den Raum zwischen den Seitenwangen unterstützt. Bei einer gleichzeitigen Montage hätte man die Frontplatte kaum eingekürzt.

Wie und wo der biblische Fries und die Pfeilerfiguren montiert waren bleibt hypothetisch, möglich ist eine Aufstellung im wahrscheinlich gegenüber dem ehemaligen Eingang gelegenen großen Saal zum Garten hinaus.[1148] Er wäre dann mitsamt dem Rauchabzug dem klassizistischen Umbau des Hauses und der Eingangsverlegung zum Opfer gefallen. Ob er bereits zu diesem Zeitpunkt an Stelle des ursprünglichen Kaminfrieses trat oder erst später eingebaut wurde, ist nicht zu ersehen.

Wappenkamin am Speicher

Im Westen des Haupthauses steht ein Nebengebäude, in dessen Ostwand über einer nachträglich eingebrachten Türöffnung eine bisher wenig beachtete Spolie in die Wand eingelassen ist, Abb. 308f.

Literatur

VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917 S.8 (Erw./16.Jh.). - ELIËNS / HARENBERG, Kasteelen 1984 S.310. (Erw.). - PAULUS, Prachtkamine 2008 S.252f., S.253-260 mit Abb. (Zuschr.).

Zustand

Es handelt sich um eine Platte aus Sandstein mit einer Höhe von 55 cm und einer ungefähren Breite von 2 m. Die eigentliche Bildfläche nimmt eine Höhe von ca. 48 cm ein. Sie ist an den unteren Ecken in zwei Stufen in die Darstellung eingreifend abgearbeitet.

[1147] MEIERINK, Johannsen 1991 S.110/111.

[1148] DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.84 und erneut DE WERD, Steinreliefs 1987 S.178 schlägt eine Aufstellung der Pfeilerplatten vorne unter dem Fries in Anlehnung an den Kamin De Noles im Kampener Rathaus vor. Eine solche Rekonstruktion ist möglich, bleibt aber hypothetisch und widerspricht dem Befund der anderen im Werk Van Trichts vorhandenen Kaminstücke.

Die Platte ist überstrichen. An zahlreichen Stellen löst sich die Steinoberfläche mitsamt der Ölfarbe in Schilben ab.

Beschreibung

Die längsrechteckige Platte mit Wappendarstellung wird an der Ober- und den Seitenkanten bis etwa zur Hälfte durch ein stufiges, am unteren Rand durch ein einfaches Randprofil begleitet, das der schräg nach unten hinten zurückspringenden Unterkante vorgeschaltet ist.

Die Darstellung wird beherrscht durch drei plastisch formulierte Ringe, die die Gesamthöhe des Bildfeldes ausfüllen. Sie werden durch ein mittig angeordnetes, horizontales Wulst-Kehle-Wulst-Profil durchstoßen, das aber nur im mittleren der Ringe zu sehen ist. Die Ringprofile werden im Weiteren durch Bänder hinterfangen, die sich von der Mittelachse, dem Wulst-Kehle-Wulst-Profil, aufbiegen. Bis auf das mittlere untere Band sind alle mit nach hinten gewandten Voluten gezeigt. Einzig dieses wird nach vorn aufgerollt und ist außerdem an den Seitenkanten zusätzlich durch Profile begleitet. Die oberen bilden zusätzlich zu den Voluten noch gerade nach oben abstehende Enden aus. Die Bänder sind innerhalb der Ringe zu sehen, werden aber in den äußeren beiden durch zwei Wappenschilde fast zur Gänze verdeckt. Die die Ringprofile überschneidenden Wappenschilde sind mehrfach eingezogen und eingeschnürt. Die Wappen entsprechen denen des Kamins mit biblischer Szene und sind ebenfalls als die des Ehepaares Wijnand Hacfort und Aleid Boshof zu identifizieren.

Zuschreibung und Datierung

Die Spolie, die als Teil eines Kaminsturzes zu sehen ist, ist ausgewiesen durch die Wappen zu Lebzeiten des Ehepaares Hacfort / Boshof und wohl ebenfalls während des Um- und Innenausbaus des Hauses geschaffen.

Eine Zuschreibung an Arnt van Tricht ist trotz der offensichtlichen Unterschiede in Ornamentwahl und Gestaltung mit wesentlich flacherem Relief möglich. So weisen beispielsweise die Wappen mit denen des Kamins im Innenraum des Hauses in der Gestaltung und Wiedergabe des Schildes starke Ähnlichkeiten auf.

Für die Verwendung von geometrischen Formen ist beispielsweise auf die Gestaltung des Unterzugs des großen Erkers des Teufelshauses in Arnheim hinzuweisen, auf das Vorkommen von Voluten ausbildenden Bändern und Tafeln auf das Epitaph Blankenbiel, gest. 1556, im Xantener Domkreuzgang, Abb. 184 und 293.

Zum anderen lässt sich im Werk des Künstlers mit den Reliefplatten auf Schloss Wissen ein weiterer Werkkomplex aufzeigen, bei dem die Höhe des Reliefgrunds stark differiert, so existiert dort neben dem elaborierten Hochzeitsfries der im Relief deutlich flachere Wappenkamin, Abb. 206 und 216ff.

Rekonstruktion

Die stufige Abarbeitung des Reliefs an den unteren Ecken ruft die ebenfalls stufig gearbeiteten, auf die Vorderfläche umknickenden Seitenwangen des Kamins im Innenraum ins Gedächtnis, die auch vom Schmuck und der Reliefbearbeitung eine Entsprechung böten. Doch lassen sich die Stücke nicht überein bringen, da sich die Höhe und Breite der Stufung nicht entspricht, Abb. 301, 304f. und 308.

So muss davon ausgegangen werden, dass der Sturz von einem dritten Kamin des Hauses stammt, dessen Seitenwangen verloren sind, der aber dem Kamin, von dem die Seitenwangen stammen, in der Dekoration verwandt war.
Es lässt sich nicht klären, ob man von dem beide Male stufigen Kantenverlauf auf ein ursprüngliches Konstruktionssystem rückschließen kann, bei dem die Frontplatte zwischen den umknickenden Seitenwangen aufgehängt war. Die Laschen hätten dabei das Dekorationssystem der Frontplatte weiterführen müssen, wie das Abbrechen der Rahmung und das Einschneiden der Stufung in die Dekoration auf dem Wappenkamin nahe legt. Andernfalls ist nicht erklärbar, dass diese hier abbricht, es sei denn, es handelt sich bei der Stufung um eine zufällig übereinstimmende oder aus einer sekundären Nutzung resultierende Umarbeitung.[1149]

XII.54. Xanten, St. Viktor, Epitaph Otto und Heinrich Ingen Winckel, gest. 1559

Das Epitaph des Kanonikers Heinrich Ingen Winckel und seines Vaters Otto wurde, wie bereits das Epitaph Ruter, in der Forschung als fortentwickelt gegenüber den früheren Epitaphien gleichen Aufbaus eingeschätzt. Es wurde wie dieses von einem Teil der Autoren nach Kamphausen als Arbeit des Heinrich Vernuken angesehen, während andere nach Witte und Appel im Epitaph Ingen Winckel die letzte Arbeit Van Trichts für den Kreuzgang in Xanten sehen. Das Epitaph befindet sich in Joch U7 dem Ostflügel des Kreuzgangs auf der Außenwand der Stiftschule und zeigt die Himmelfahrt Christi, Abb. 310ff.

Literaturübersicht

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.148. - KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.99ff. m.Abb. (Zuschr. Vernuken). - WITTE, Kunst I, 1932 S.232. (Zuschr. / Erw.). - APPEL, Plastik 1934 / 1983 S.23 (Zuschr. / Erw.). - ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.28 Nr.15. - THIEME/BECKER 34, 1940 S.288f. (Zuschr. Vernuken / Erw.). - AUST.KAT. AMSTERDAM, Beeldenstorm 1986 S.212 (Zuschr. / Erw.). - DE WERD, Steinreliefs 1987 S.177 (Zuschr. / Erw.). - SCHIRMER, Plastik 1991 S.44f., 83ff., S.232 Kat.Nr.113 (Zuschr. Umkreis Van Tricht / Erw.). – DE RIJK, Rossem 1992 S.109 (Zuschr. / Erw.). – HECKNER, Ausstattung 1998 F.16 S.113 (Zuschr. Vernuken / Erw.). - HEUER, Vernuken 2000 S.30, 202f. m.Abb. (Zuschr. Vernuken / Erw.).

Zur Person

Otto Ingen Winckel ist 1515-1529 in der Propsteiverwaltung tätig. [1150]

[1149] Vgl. ein ähnliches Phänomen bei Kaminstürzen aus Utrecht. Vgl. u.a. KAT. UTRECHT, Beeldhouwkunst 1997 Abb.S.130 und 140.

[1150] Pels II, fol.222ff. nennt das Epitaph im Zusammenhang mit den Kanonikern des Stifts „Henricus Ingen Winckel Can. Sen. obiit 8 Januarius 1518. fuit Scholasticus. Henricus Ingen Winckel Can. Sen, in flore iuventutis obiit 5. May 1559. fuit Thesaurarius. Otto Ingen Winckel Can. Sen. obiit 20. May 1608 fuit per 40 annos Portarius. dedit Epitaphium in ambitu.“ Zitat nach KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.99.
WILKES, Topographie 1952 F.8 S.77 nennt nach Pels II 157 für den Thesaurar Heinrich Ingen Winckel das Todesdatum 1555.
Bei WITTE, Kunst I S.232 irrig Gebrüder Otto und Heinrich Ingenwinckel, KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.99 und ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937 S.28 berichtigen. Sie führen den verheirateten und 1534 verstorbenen Otto in die Diskussion ein. ENGELSKIRCHEN, ebd. weist auf die abweichende Angabe des 5. anstelle des 4. Mai bei Pels hin und auf das Epitaph der Frau des Otto Gertruid Ellens. Späterhin ist eine Unterscheidung der Personen nicht mehr vorgenommen. Der bei Pels genannte Namensvetter Ottos ist bereits seit 1553 als Kanoniker nachweisbar. Er ist später Portar und bewohnt von 1560-1608 die Kurie Nr. 15, Kapitel 13, und 1608/1609 die Kurie Nr. 12. 1608 liegt sein Testament dem Erzbischof von Köln zur Approbation vor. WILKES, Topographie 1952 S.60, 75.

Er ist der Neffe des aus Xanten stammenden Propstes von St. Viktor Johann Ingen Winkel, der bereits ab 1496 zur römischen Kurie gehört.[1151]

Otto Ingen Winckel ist verheiratet mit Gertruid Ellens was aus der Inschrift und dem Inschriftenepitaph derselben neben diesem hervorgeht.[1152] Heinrich Ingen Winckel ist der Sohn der beiden Genannten. Er ist 1526-1559 Kanonikus an St. Viktor in Xanten, wird am 11. Mai 1526 aufgrund päpstlicher Provision admittiert und am 11. Juni 1530 in die Präbende eingeführt. Er stirbt, vor seiner Mutter, die ihm und ihrem schon lange verstorbenen Ehemann das Epitaph setzen lässt, am 4. Mai 1559 als Thesaurar.[1153]

Heinrich Ingen Winckel bewohnt die bereits vor ihm für einen Namensvetter genannte Kurie Nr. 2, Kapitel 2, 1530-42[1154] und 1545-59 die Kurie Nr. 15, Kapitel 13, die er 1546 für 502 Taler ankauft.[1155]

Zustand

Das aus Sandstein gearbeitete Epitaph hat eine Höhe von 150 cm und eine maximale Breite von 87,5 cm, das Bildfeld hat eine Höhe von 61,5 cm und eine Breite von 58,5 cm, die Inschriftenplatte misst 29 cm in der Höhe und 39 cm in der Breite.

Das Epitaph ist im Zweiten Weltkrieg zerbrochen. Bis auf die seitlichen Kugelaufsätze und eine Fehlstelle im Gesicht des linken Puttos im Aufsatz konnten alle Bruchstücke wieder zusammengesetzt werden. Neben dem Aufsatz war die Rahmenleiste links gebrochen, an den Profilen sind insgesamt kleinere Ausbrüche zu vermerken. In der Darstellung der Himmelfahrt scheint bis auf den Übergang von Christus in die Bildrahmung der Bestand ohne Verlust. Die Oberfläche ist gegenüber dem Vorkriegszustand stark verrieben.

Eine möglicherweise ursprüngliche Fassung ist heute nicht sichtbar.

Die Relieftiefe reicht von (fast) rundplastischer Figurenangabe im Vordergrund zu nur in Flachrelief angegebenen Personen im Hintergrund.

Auf dem Berg und dem Kragen des Kanonikers findet sich eine tremolierte Oberflächenstrukturierung.

[1151] Johann ist ständiger Assistent des Kardinals Giulio di Medici, des späteren Papstes Clemens VII., und hat eine große Anzahl weiterer Pfründe in Köln, Emmerich, Deventer u.a. Orten inne. Johann lässt seine Geschäfte in Xanten durch seine hier bepfründeten Familienangehörigen erledigen. Als Mitglieder der Familie sind u.a. seine beiden Brüder Heinrich und Conrad, sowie seine Neffen, neben Otto ein weiterer Conrad an St. Viktor nachweisbar. STIFT 1986 S.65. - Grote, Schatz von St. Viktor 1998 S.138. - JANSSEN / GROTE, Geschichte 2001 S.161.

[1152] Die niederdeutsche Inschrift bei Engelskirchen 1937 S.28 Nr.16. Dem einheitlichen Schriftbild nach zu urteilen, die Datumsangabe ist nicht ausgesondert, nach dem Tod der Witwe geschaffen und von anderer Hand wie das Epitaph ihres Mannes und Sohnes.

[1153] CLASSEN, Erzbistum 1938 S.144 nach Kapitelsprotokoll und Pels.

[1154] WILKES, Topographie 1952 S.29 und F.10f. S.30 nennt für den Zeitraum von 1513-1528 einen Heinrich Ingen Winkel als Besitzer der Kurie. Weiterhin weist er darauf hin, dass ein Heinrich Ingen Winkel im Kapitelsprotokoll vom 31. Juli 1538, sowie in der Präsenzrechnung seit 1542 als tot bezeichnet wird.
Bei diesem kann es sich nicht um den 1518 verstorbenen Heinrich Ingen Winkel, Bruder des Propstes Johann Ingenwinkel handeln. Zu diesem vgl. u.a. nach Pels II, 337 CLASSEN, Erzbistum 1938 S.S.94, 103, 107. Sowie ENGELSKIRCHEN, Kanonikatspräbenden 1935 S.94. - RAMACKERS/GESCHER, Germania sacra 1940 S.17, 26. - WILKES, Topographie 1952 S.40f., F.19 S.42. - STIFT 1986 S.65. - JANSSEN / GROTE, Geschichte 2001 S.161.

[1155] WILKES, Topographie 1952 S.75 und F.8a S.77 nach Kapitelsprotokoll vom 6. Oktober 1546 und Fabrikrechnung von 1556. Zeitweilig pachtete er auch die Kurie Nr. 21/22, Kleverstraße 5. WILKES, Topographie 1952 S.105, F.55 S.107 nach Kapitelsprotokoll vom 14. April 1546.

Beschreibung

Die Rahmung des Bildfeldes mit Konsolen, Sockel, Leisten, Gebälk und Aufsatz entspricht dem Epitaph des Kanonikers Ruter sowohl im Aufbau wie in der Dekoration fast bis ins Detail.[1156] Einzig treten nun die Wirtel an den Zweigen nun auch im Fries des Sockels auf und die herzförmigen Blätter kommen nicht aus dem Mund der Blattmaske, sondern ebenfalls aus der Blattmanschette. Kleine Veränderungen sind auch an den seitlichen Leisten zu vermerken, wo anstelle von eingehängten Voluten-bändern einmal Kirschen ähnliche Früchte erscheinen und die Verklammerung von zwei Spangensegmenten durch den hier auch mit Unterleib Gezeigten geschieht. Die Friesdekoration des Gebälks ist fast wörtlich dieselbe, nur wird anstelle des Medaillons das Wappen der Familie Ingen Winckel aus zwei über und einem nach links geöffneten Winkel über zwei horizontalen, mittig angeordneten Balken von zwei Blattwesen, ohne Flügel, gehalten. Auch der Aufsatz entspricht sich, einzig haben die Putten den Kopf auf den hier gebeugten Arm gestützt.

Die Darstellung folgt der im Spätmittelalter vorherrschenden Darstellung der Himmelfahrt, bei der nur noch der Unterleib oder die Füße Christi, die Apostel und Maria gezeigt werden.[1157] Als mögliche, grundsätzliche Vorlage der Komposition ist auf den Holzschnitt Albrecht Dürers aus der Kleinen Passion hinzuweisen, Abb. 314.[1158]

In einem durch die Raumfluchten formulierten Kastenraum entschwebt Christus auf einem Wolkenband stehend aus dem Bildfeld. Die zwölf Apostel, die links im Bildmittelgrund stehende Maria und der im Bildvordergrund hinter ihr kniende Stifter sind um die steile, fast kegelige Erhebung des niedrigen Bergrückens herum angeordnet. Zwei der beiden Apostel schauen hinter dem Gipfel hervor, zwei im Vordergrund kniende Apostel sind nur geringfügig kleiner als dieser dargestellt. Die beiden, wahrscheinlich Petrus und Paulus, sind gegenüber denen, die nur wenig entfernt im Mittelgrund gezeigt sind, würden sie sich aufrichten, erheblich größer. Sie tragen kurze, nur bis auf den Oberschenkel reichende Tuniken und lange um den Körper gewundene Manteltücher. Sie sind den Aposteltypen entsprechend mit lockigem Haarkranz und Bärten gezeigt. Während Petrus vor dem Berg, den Kopf nach oben blickend in den Nacken gelegt und die Arme vor der Brust andachtsvoll verschränkt hat, weist der andere Apostel mit erhobener Hand in Richtung des Himmelfahrenden. Der ab den Knien gezeigte Unterkörper Christi ist ähnlich groß proportioniert wie die beiden im Vordergrund Gezeigten und nimmt noch fast ein Drittel der Bildfläche ein. Er steht, sein rechtes Bein vorgestellt, auf einem halbrund geführten Wolkenband, das mittels in der Fläche aufgebogenen, augenbildenden Schlaufen mit erhabenen, mittig eingezogenen Kanten gebildet ist. Die zumeist mit zum Gebet gefalteten Händen dargestellten Apostel sind im Hintergrund dem Halbrund der Wolkengloriole angepasst angeordnet. Sie tragen Tunika und Manteltuch und sind zumeist mit vollem Haarschopf mit bis zu ohrlangem Haar

[1156] Vgl. die Beschreibung in Kap. XII.52 und die Abb. 296.
[1157] LCI 2, 1994 Sp.274f.
[1158] ebd. Abb.5 Sp.271f. Dürer zeigt einen ähnlichen Aufbau. Übernahmen sind im niedrigen Berg, den darum angeordneten Aposteln und der Platzierung der stehenden Maria zu sehen. Zwar sind zwei der Apostel ebenfalls im Vordergrund kniend gezeigt, doch sind sie grundlegend anders angeordnet. Eine Übernahme deutet sich in den Faltenzügen des Mantels Mariens und Christi an, doch ist die Faltenbildung eine grundlegend andere. Christus ist entgegen der Komposition Dürers hier auf dem Wolkenband stehend gezeigt, auch die Raumeinteilung ist eine andere.

und kurzem Stirnhaar gezeigt und tragen großenteils Vollbärte mit langem Oberlippen- und langem, spitzem Kinnbart. Die Gesichter im Profil bis dreiviertelansichtig gezeigt sind oval und mit großen Nasen, flächigen Wangen und mittels Lidfalten, -rand, Augenringen und Krähenfüßen formulierten Augen charakterisiert. Maria ist durch ein über den Kopf vorgezogenes und im Nacken aufgestautes Manteltuch fast völlig verhüllt.

Der Stifter ist bildparallel kniend und, um den Bildraum nicht zu durchschneiden, in den Beinen etwas gestaucht im linken Vordergrund gezeigt und nimmt nicht am Geschehen teil. Sein Mantel ist wie der Mariens aus schwerem Stoff gebildet. Die für die kleinen Darstellungen zu plastisch gearbeiteten Falten sind v-förmig geführt, ganz anders die Faltenangabe der Mäntel der knienden Apostel oder gar das Gewand des unter der Inschriftenplatte angebrachten, ein weiteres Wappen haltenden Engels. Die weichen, flachen Faltenbögen des sich in den Säumen im Wind bauschenden Stoffes sind mit flach am Körper modellierten Tälern und Stoffumschlägen gebildet. Der Engel hält das Wappen frontal vor dem Körper, die Daumen nach vorn ausgedreht, während die Beine in Schrittstellung zu seiner Linken, seinen rechten Fuß vorgestellt, gezeigt sind. Seine Fußspitzen stehen auf einer kleinen, tellerförmigen, an der Unterseite mit Muschelrippen versehenen Konsole. Er ist mit stoffreichem Diakonsgewand mit Amikt bekleidet.

Inschrift

> D.O.M. OTHONI INGEN WINCKEL MA/RITO OPTIMO FILIOQ(VE) CHARISS(IMO) HENRICO / CANO(NICO) XAN(TENSI) VIRIS HVMANISS(IMIS) CONIVNX / MOESTISS(IMA) POSVIT. OBIIT ILLE AN(NO) 1534 DIE 5. / NOVEMB(RIS) HIC VERO AN(NO) 1559. DIE ASCENSI(ONIS) / DO(MINI) QVI FVIT QVARTVS DIES MAII. Beati mortui qui in domino moriuntur. Apoc. 14.

Die Inschrift ist in frühhumanistischer Kapitalis und humanistischer Minuskel eingetieft gegeben. Das N hat eine Größe von 2 cm Höhe und 2 cm Breite. Das A ist ohne Deckbalken, das M mit schräggestellten Schäften, das Zahlzeichen fünf s-förmig, das der vier aufgerichtet. Abkürzungen mittels Punkt und Doppelpunkt finden sich bei: FILIOQ**:**, CHARISS**:**, CANO**:**, XAN**:**, HVMANISS**:**, MOESTISS**:**, AN**.**, NOVEMB**.**, AN**.**, ASCENSI**.,** DO**.** Waagerechter Strich ist über den Todesjahren 1534 und 1559 gezeigt.

Zuschreibung und Datierung

Die Zuschreibung an Arnt van Tricht kann hier mit denselben Argumenten, wie beim Epitaph Ruter geäußert, bekräftigt werden, zumal die Rahmen der beiden Epitaphien nicht nur im Aufbau, sondern auch in ihrer Dekoration fast identisch sind, Abb. 296.[1159]

Die vielleicht, wie in der Inschrift angedeutet, nach dem Todestag gewählte Darstellung zeigt interessanterweise nur den zuletzt verstorbenen Kanoniker. Sie ist in einem dem Epitaph Ruter vergleichbaren Kastenraum eingeschrieben und zeigt eine ähnliche, wenn nicht sogar zunehmend massigere Körperbildung der Figuren. Doch lassen sich auch hier Argumente für die Zuschreibung für

[1159] Vgl. ebd. Kap. XII.52 und die Abb. 296.

Gewandung und Bildung der Physiognomien und Frisuren im Vergleich mit dem Kamin in Haus Ter Horst und dem Epitaph Blankenbiel finden, Abb. 301 und 293.
Besonders deutlich wird die Hand am, unter dem Inschriftenstein befindlichen, das Familienwappen haltenden Engel, der sich beispielsweise mit dem auf der Orgel des Epitaphs Blankenbiel vergleichen lässt, Abb. 293.[1160]

XII.55. Abgeschriebene Werke

XII.55.1. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Christus und die Samariterin am Brunnen

SCHWEITZER, Skulpturen 1, 1910 Taf.XXI (Meister des Dreifaltigkeitsretabels, um 1503). - LÜTGHEN, Plastik 1917 S.381 (stilverwandt Meister des Dreifaltigkeitsretabels). - KAT. AACHEN, Museumsstück 1994 (Brabant, um 1520/30). - KAT. AACHEN, Bildwerke 1977 Kat.Nr.122 S.63f. m.Abb. (Brabant, um 1520/30). - AUSST.KAT. TOKYO/NAGOYA, Heilige 1994 Kat.Nr.27 S.239f. (Brabant? um 1520/30). - AUSST.KAT. ARNHEIM, Nederrijnse kunst 1952 Kat.Nr.38 S.22 o.Abb. (Kalkar, Beginn 16. Jh.).

Die Gruppe[1161] stammt aus der Sammlung Moest und trägt die Inv.Nr.SK0269. Sie ist 33 cm hoch, 39,2 cm breit und 20 cm tief.[1162] Die Figuren zeigen besonders in der Physiognomie wenig Übereinstimmung mit dem Werk Van Trichts.

XII.55.2. Averode, Abteikirche, Kupfergegenstände

THIEME / BECKER 33, 1939 S.397. - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.94.

Die allgemeine Nennung eines Meisters Arnt für Arbeiten in Kupfer ist an dieser Stelle zu vernachlässigen.

XII.55.3. Erkelenz, St. Lambertus, hll. Crispin und Crispinian

KUNSTDENKMÄLER ERKELENZ 1904 S.45 m.Abb. (Niederrhein, um 1500). - AUSST.KAT. KÖLN, Jahrtausend 1925 S.173 Nr.82f. (Niederrhein, um 1500) - AUSST.KAT. AACHEN, Kunst 1968 S.75 Nr.173 m.Abb. (Erkelenz oderLüttich, um 1500). - MEURER, Douvermann 1970 S.102 (Arnt van Tricht). - AUSST.KAT. KEVELAER u.a., Gelre 2001 S.135f. m.Abb. (1.V.16. Jh.).

Die beiden Figuren.[1163] sind durch Meurer Van Tricht zugeschrieben. Die Figuren sind jedoch als Werk eines älteren Künstlers einzuschätzen. Vielleicht stehen sie im Zusammenhang mit den Figuren der gleichnamigen Heiligen in St. Nicolai in Kalkar

XII.55.4. Kalkar, St. Nicolai, Frauenfigur im Siebenschmerzenretabel

ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996 S.28. - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.247f.

Der Sieben-Schmerzen-Altar des Henrick Douwerman wurde 1521 vollendet, Abb. 316.[1164]

Rommé sieht bei allen weiblichen Figuren des Retabels nur einen einzigen Gesichtstyp

[1160] Die für die Epitaphien Van Trichts unübliche Integration von Wappen findet am Ort einen Vorläufer im benachbarten Epitaph Schoen, gest. 1492, von Dries Holthuys, das einen Wappenstein unter der Inschriftenplatte aufweist, Abb. 347.
[1161] Bildarchiv Foto Marburg, 1.086.176.
[1162] AUSST.KAT. TOKYO/NAGOYA, Heilige 1994 S.239.
[1163] Bildarchiv Foto Marburg, RBA 8 161 und RBA 8 162.
[1164] Vgl. zu diesem ausführlich u.a. in: ROMMÉ, Douwerman 1997 S.29ff. mit zahlreichen Abbildungen.

angewendet.[1165] Nicht diesem Gesichtstyp entspräche allein eine Frau links hinten, in der Szene der Darbringung im Tempel, die zur Seite nach oben blickt, Abb. 315. Sie schreibt daher aus dem gesamten Retabel Van Tricht diese eine Figur zu. Sie begründet diese Zuschreibung mit der Ähnlichkeit der Frau mit den Figuren Gottvaters am Marienleuchter, Abb. 118ff.

Dieser Zuschreibung wird hier nicht entsprochen. Die Ausgliederung einer einzigen Figur aus einem vielfigurigen Retabel ist fragwürdig. Der Gesichtstyp mag für Frauenfiguren am Retabel nicht verbreitet sein, doch ist er denen vieler Kinder- und Männerfiguren sehr ähnlich. Die Physiognomie der Kinder ist als eine Mischung aus weiblichen und männlichen Charakteristika anzusprechen: „Ähneln ihre Gesichter eher den weiblichen Figuren durch ihre prallen Wangen, so besitzen sie meistens eine auffallende Nase mit ausgeprägtem, sichelförmigem Nasenrücken, wie sie eher männliche Figuren aufweisen.“[1166]

Die Ableitung über den angeführten Vergleich mit den Gottvaterfiguren des Marienleuchters in Kalkar kann nicht erfolgen, sind diese nicht als Arbeiten Van Trichts anzusehen.[1167] Die Physiognomie der Frau im Siebenschmerzenretabel zeigt keine Übereinstimmungen mit der im Œuvre Van Trichts anzutreffenden. Das Herausschauen der Figur aus der Szene, das ihr eine Sonderstellung einzuräumen scheint, findet sich am Retabel auch an anderer Stelle, wie z.B. bei den beiden weiblichen Figuren rechts im Hintergrund der Grablegung.[1168]

Die Zuschreibung der Figur und die Mitarbeit Arnt van Trichts am Retabel sind damit abzulehnen.[1169]

XII.55.5. Kleve, Stiftskirche, Wurzel Jesse

SCHOLTEN, Cleve 1879 S.416, S.523 (Reliquienkasten 1849 renoviert, Laubwerk von älterem Reliquienkasten). - HILGER, Kleve 4, 1967 S.52ff. (Zuschr.). - MEURER, Douvermann 1970 S.61f. (Zuschreibung an Meister Arnt). - KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973 S.131f. - AUSST.KAT. BRÜSSEL, beeldhouwwerken 1977 S.88ff. (Meister Arnt, 1480-85, Hochaltar / Marien- oder Passionsretabel). - KAT. EMMERICH, Kunstschätze 1977 Kat.Nr. A. 7/A. 8 (Meister Arnt, 1480). - KRUTISCH, Kruzifixe 1987 S.219f. (Meister Arnt, Hochaltar). - AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S.28-31 (Meister Arnt, 1480-85, Hochaltar oder Marienleuchter).

In der Stiftskirche existierte bis zum zweiten Weltkrieg ein hölzerner Reliquienkasten aus dem 19. Jahrhundert, auf den Figuren einer Wurzel Jesse montiert waren.[1170] Die Figuren bringt Hilger mit einer Quelle von 1552 überein, in der Van Tricht für Arbeiten am Hochaltar mit dem Reliquienkasten und dem Oxal bezahlt wurde.

Hilger sieht die Figuren der Wurzel Jesse am Reliquienkasten als Arbeiten Van Trichts und datiert sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Fragmente stammen seiner Meinung nach von einem verlorenen Retabel und wurden auf den jüngeren Kasten montiert, der ein Ersatz für ein Metallreliquiar war.

[1165] „Die Gesichter der weiblichen Figuren bei Douwerman sind einheitlich: gerundete Formen des Gesichtes mit meist kugeliger gewölbter hoher Stirn, langer Nase mit schmalen, fast wie angehängt wirkenden Nasenflügel und querrechteckigem Kinn.“ ROMMÉ, Douwerman 1997 S.67.

[1166] Ebd. S.68.

[1167] Vgl. hierzu Kap. XII.16.

[1168] Vgl. Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, fmd457232.

[1169] Vgl. zu den weitreichenden Schlussfolgerungen auch unter Kap. VI.4.

[1170] Vgl. Abbildung im Bildarchiv Foto Marburg, RBA 601 669 RBA 601 668. Vgl. zur Quelle im Katalog, Kap. XII.41.

Dieser Zuschreibung ist zu widersprechen. Stattdessen sind sie richtig seit Meurer 1970 dem Meister Arnt van Zwolle zugeschrieben und um 1480 datiert. Zudem werden sie korrekt mit Figuren der Wurzel Jesse im Antwerpener Museum Mayer van den Bergh und im Amsterdamer Rijksmuseum gesehen, die vielleicht sogar aus dem gleichen Zusammenhang stammen.[1171]

XII.55.6. Köln, Museum Schnütgen, Predella mit Passionsszenen

WITTE, Kunst 1, 1932 S.170 (Douwerman). - WITTE, Kunst 2, 1932 Abb.227 (Douwerman, um 1530). - KAT. KÖLN, Führer 1936 S.56f. m.Abb. (Douwerman, um 1520). - KAT. KÖLN, Meisterwerke o.J. S.46 (Douwerman, um 1530). - LOUIS, Douverman 1936 S.18, S.45 (Douwerman, um 1530). - HETSCH, Altarwerke 1937 S.25-49 (Douwerman, um 1530). - KAT. KÖLN, Kunst 1956 Kat.Nr.90 m.Abb. (Douwerman, um 1530). - KAT. KÖLN, Schnütgen-Museum 1958 Kat.Nr.130 m.Abb. (Douwerman, um 1530). - NÜSS, Madonnen 1961 Nr.54 m.Abb. (Umgebung Douwerman, um 1530). - HILGER, Kleve 2, 1964 S.34. - NÜSS, Douvermann 1966 (Douwerman). - VAN DER OSTEN / VEY, Painting 1969 S.243 (Douwerman). - KAT. KÖLN, Skulpturen 1970 S.66, 97, 100 m.Abb. (Douwerman, um 1520/30). - KAT. KÖLN, Schnütgenmuseum 1971 S.16 m.Abb. (Niederrhein, um 1530). - GORISSEN, Triumphkreuz 1972 S.214, F.8 S.215. - KAT. KÖLN, Schnütgen-Museum 1977 (Kalkar, um 1525). - KRUTISCH, Kruzifixe S.235 m.Abb. (Douwerman). - DE WERD, Magdalenabeeld 1992/93 S.426f. m.Abb. (Umgebung Douwerman, um 1530). - AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.72 S.355-361 m.Abb., S.364f. (Van Tricht (?), um 1535-40). - ROMMÉ, Douwerman 1997 S.255-261 Nr.56 S.331 m.Abb. (Nachfolger Douwermans, um 1540).

Die wahrscheinlich aus verschiedenen Werkstücken zusammengesetzte Predella im Museum Schnütgen in Köln ist offensichtlich nicht durch eine Hand geschaffen worden.[1172] Die zudem vorgenommenen Veränderungen am Kasten und den Figurengruppen sind im Ausstellungskatalog Aachen 1996 und durch Rommé 1997 aufgearbeitet worden. Die ursprüngliche Zuschreibung an Henrick Douwerman und die Datierung um 1520/30 wird zunächst durch Legner 1971 relativiert.[1173] Aus der Predella herausgelöst wird die dreifigurige Gruppe der Ohnmacht Mariens durch Karrenbrock[1174] an Arnt van Tricht im Vergleich mit der hl. Maria Magdalena des Dreifaltigkeitsretabels in St. Nicolai in Kalkar zugeschrieben, Abb. 317. Rommé rückt zu Recht von dieser These ab. Sie schreibt die Predella einem Künstler zu, der in der Werkstatt Douwermans lernte, jedoch eine große Zahl von am Niederrhein fremden, südniederländischen Elementen aufnimmt.[1175]

Der Abschreibung ist zuzustimmen, da besonders die Gestaltung der Physiognomien gegen eine Zuschreibung an Arnt van Tricht spricht. Auch ist die Dreiergruppe der Maria mit ihren beiden Stützfiguren nicht von seitlich von ihnen stehenden Figuren zu trennen, die noch weniger die Hand Van Trichts erkennen lassen.

[1171] Vgl. Abb. zum Fragment im Rijksmuseum Amsterdam: http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.24418.
[1172] Vgl. für eine Gesamtansicht AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Abb.72.1 S.358 oder Bildarchiv Foto Marburg, RBA 16543.
Inv.Nr. A 859, Kastenmaß 128 cm x 215 cm x 59,5 cm, Eichenholz ohne Fassung. KAT. KÖLN, Skulpturen 1970 S.100. HILGER, Kleve 2, 1964 S.34 lehnt bereits die Vermutung ab, es könne sich um das 1818 abgebrochene Kreuzretabel von St. Nicolai in Kalkar handeln.
[1173] „Der Bildschnitzer stand in Haltung und Ausführung Arnt van Tricht vielleicht näher als Heinrich Douvermann, …“ KAT. KÖLN, Schnütgenmuseum 1971 S.16. Ebenso GORISSEN, Triumphkreuz 1972 S.214 „…der Name Douwerman bezeichnet den zeitlichen und formalen Umkreis der Figur recht gut.“
[1174] Karrenbrock, in: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 Kat.Nr.72 S.359-361, bes. S.361.
[1175] ROMMÉ, Douwerman 1997 S.263.

XII.55.7. Köln, Stadtmuseum, Maria auf der Mondsichel

AUSST.KAT. AACHEN/KÖLN, Collectionieren 2006 Kat.Nr. 5 S. 111-115 (Christoph Claser) m.Abb. (Zuschr.) – CLASER, Meisterwerk 2007 o.S. m.Abb. (Zuschr.)

Die Figur der Maria auf der Mondsichel wurde während der Konzeption der Ausstellung zum Leben und Werk des Kölner Sammlers und Bildhauers Richard Moest (1841-1906) im Depot des Kölner Stadtmuseums entdeckt, Abb. 318. Dorthin gelangte sie 1951/52 mit dem Nachlass der Tochter Richard Moests, Rosa Annacker.[1176] Die Figur hat die Inv.Nr. A 292.

Die Ausstellungskuratoren, unter ihnen Christof Claser, wiesen die Maria dem Künstler Arnt van Tricht oder seinem Umkreis, Utrecht oder Kalkar zu. Man schlug eine Datierung um 1525 vor.[1177]

Formales

Die Figur ist aus Eichenholz gearbeitet. Der Werkblock besteht aus zwei radial aus dem gleichen Stamm herausgetrennten, vor dem Schnitzen blockverleimten Brettern. Sie machen jeweils etwa die Hälfte der Figurentiefe aus. Der Fugenverlauf ist nicht an allen Stellen ersichtlich. Bei der Bearbeitung ist es zu Durchschnitzungen des vorderen Brettes gekommen. Die Figur hat eine Höhe von 63,2cm und eine Breite von 25cm. Ihre Tiefe beträgt 15,1cm. Es wurden Anstückungen vorgenommen, die im Faserverlauf gut eingepasst wurden und als gleichzeitig anzusehen sind. Es finden sich Abarbeitungsspuren an der Brust Mariens und am Oberkörper und am Halsansatz des Kindes. Überarbeitungsspuren finden sich an den Haaren des Oberkopfes Mariens. Das in Relation zu flache Gesicht dürfte überarbeitet sein.[1178]

An der Figur lassen sich zahlreiche Unstimmigkeiten und Fehlstellen feststellen, so ist von einer Überschnitzung des linken Fußes und des dortigen Saumes auszugehen, auch der aus dem Stoffvolumen herausgearbeitete rechte Fuß erscheint so nicht original. Die Stoffzipfel sind bestoßen, ebenso wie die Spitzen der Mondsichel. Ein Teil des linken Armes und Bestoßungen am Kopf des Untieres sind zu nennen. Vielleicht ist die überarbeitet und etwas ungegliedert wirkende Partie unter dem Kind ehemals durch einen vor dem Leib herabfallenden zweiten, frei formulierten Stoffgürtel gegliedert gewesen. Die Figur war möglicherweise mittels zweier Dübel mit einem Strahlenkranz verbunden. Die Skulptur ist heute holzsichtig und gebeizt, eine „spätere Polychromie“ wurde abgenommen, ist aber in Resten, besonders der Kreidegrund, noch vorhanden.[1179]

Beschreibung

Die Maria steht mit leicht vorgeschobener Hüfte auf ihrem linken Standbein. Sie ist sehr zart und lang proportioniert und die sehr schmalen Schultern sind in der Silhouette abfallend gerundet. Der seitlich

[1176] In der Sammlung Moest befand sich auch die Statuette eines Apostels, die sich heute im Suermondt Ludwig Museum in Aachen befindet, vgl. Kap. XII.4. Ob die Arbeiten eine gemeinsame Herkunft haben, oder sogar aus dem gleichen Aufstellungszusammenhang stammen, ist nicht zu klären.

[1177] AUSST.KAT. AACHEN/KÖLN Collectionieren 2006 S.111. Die Datierung erfolgte in Anlehnung an eine dendrochronologische Untersuchung zum Ausschluss einer neugotischen Fertigung. Sie erfolgte durch das Zentrum für Holzwirtschaft der Universität Hamburg und ergab ein Fälldatum möglich ab 1517, eher wahrscheinlich jedoch um 1527. Ebd. F.1 S.114f. Vgl. CLASER, Meisterwerk 2007 o.S.

[1178] AUSST.KAT. AACHEN/KÖLN Collectionieren 2006 S.111.

[1179] Für einen ausführlichen Befundbericht, vgl. auch ebd. S.111. Hier wird aufgrund der Holzqualität und der passgenauen Anstückungen auf eine ursprünglich holzsichtige Konzeption der Figur geschlossen.

durch die Arme fest umschlossene Oberkörper ist durch den tiefen, weit nach außen gezogenen Miederausschnitt ohne Betonung der Brüste bestimmt. Die Taille wird durch das quer gelagerte Christuskind komplett verdeckt. Der gesamte Unterkörper ist bis auf die Partie um das Knie ihres rechten, leicht gebeugten Spielbeins gänzlich durch das Manteltuch verborgen. Der leichte Hüftschwung wird dabei durch die über den rechten Arm geraffte, ausfliegende Draperie verdeckt. Auf ihrer linken Seite ist der Unterkörper ab der Hüfte durch das als schildartig herabhängende, dünnwandige Mantelschild verdeckt. Mit dem unorganisch vorgestellten, schmalen Schuh ihres linken Standbeines steht Maria auf dem Kopf des Drachen. Dieser zeigt ein schweineartiges Gesicht und fellige Hängebrüste und umspannt mit Fledermausflügeln, die mit Armen versehen sind, die abwärts ausgerichtete Mondsichel.

Bewertung

Bei der Beurteilung der Skulptur bleibt trotz der dendrochronologischen Untersuchung eine gewisse Skepsis, ob es sich nicht doch um eine sehr hochwertige neugotische Umarbeitung handelt, die gekonnt auf verschiedene Skulpturen des 16. Jahrhunderts Bezug nimmt. Bleibt man bei einer durch die Holzanalyse intendierten Konzeption, dann ist eine Datierung aufgrund der geschlossenen Außen- und Binnenform und der Bildung der Draperie um 1520-25, wie durch Clasen vorgeschlagen, zu befürworten.

Die vorgeschlagene Zuschreibung an Arnt van Tricht ist hingegen abzulehnen, auch wenn sich in der Draperie des Manteltuchs Bezüge zu Skulpturen des Künstlers finden. Der Maria fehlt jedoch die den Figuren Van Trichts immanente Körperlichkeit und Dynamik. Die geschlossene Form, die nur durch die ausfliegenden Enden der Draperie durchbrochen wird und der fragile, leicht ausgebogene Stand, besonders aber die abweichend schmale, abwärtsfallende Schulterlinie sprechen gegen eine Zuschreibung an den Künstler. Gegen eine solche spricht neben der weniger agilen Haltung ebenso die Körperbildung des Kindes, das bei ähnlich drallen Formen eine weiche und nicht in einzelnen Arealen gefasste Formulierung aufweist. Besonders die Kopfform und die Haarbildung des Kindes gehen nicht mit Arbeiten Van Trichts konform. Kleinigkeiten wie die Bildung der Bluse Mariens mit der im Rundhals schließende Borte ohne Stehkragen oder das sehr weit nach außen unten geschnittene, vorn geschlossene Mieder mit nur geringer Brustangabe sind ebenfalls Indikatoren gegen eine Zuschreibung.

Der schmalschultrige, schlanke Körperbau findet sich hingegen bei der durch Claser in die Diskussion eingeführten Maria auf der Mondsichel im belgischen Berloz. Aber auch diese zwischenzeitlich aus der Kirche Saint Lambert gestohlene Figur dürfte nicht den selben Autor haben wie die Kölner Maria. So sind bei allen Übereinstimmungen Unterschiede in der Gesichtsbildung Mariens, der Konzeption und Formulierung des Christuskindes und in der Beziehung zwischen Maria und Kind vorhanden.[1180]

[1180] AUSST.KAT. AACHEN/KÖLN Collectionieren 2006 S.114 m. Abb. S.113.
Die hier vorgeschlagene Herkunft der beiden Figuren von Köln und Berloz von einem gemeinsamen Marianum ist daher abzulehnen. Sie ist zudem durch die Größenabweichung nicht möglich. Die Figur in Berloz ist mit einer Höhe von 92cm, selbst nach Abzug der möglicherweise berücksichtigten Sockelhöhe, deutlich größer.
Vgl. Abb. unter: http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=B085233&objnr=10014406&nr=68

Der hergestellte Zusammenhang mit Marienfiguren, für die eine Utrechter Provenienz angenommen wird, verwiesen wurde auf eine Figur im Catharijneconvent in Utrecht, Inv. Nr. ABM bh 257, ist in der Körperproportionierung abzulehnen. Die Utrechter Figuren sind deutlich gedrungener und auch die Anlage der Draperie ist kompakter.[1181]

Das in der Aachener Ausstellung angeführte, im Amsterdamer Rijksmsueum befindliche Marienbild, wohl niederrheinischer Herkunft, steht dem Kölner Stück deutlich näher, ist aber jünger und von anderer Hand.[1182] Festzuhalten ist, dass die in der Proportionierung den schlanken, großen Figuren des Jupan von Marburg nahestehende Figur Elemente der niederrheinischen Kunst aufnimmt, aber derzeit nicht mit einem Künstlernamen verbunden werden kann.

XII.55.8. Kunsthandel, Maria mit Kind auf der Mondsichel

DESCHEEMAEKER, Works 2001 m. Abb.

Die Maria auf der Mondsichel wurde 2001 durch den Kunsthändler Bernard Descheemaeker, Antwerpen, publiziert.[1183] Er datiert die Skulptur um 1525 und lokalisiert sie in die östlichen Niederlande oder an den Niederrhein. Speziell nennt er Beziehungen zu frühen Werken Arnt van Trichts, dessen Schulung er in den Niederlanden und vielleicht Utrecht sieht.

Zustand

Die Maria ist aus Eiche gearbeitet. Sie hat eine Höhe von 59cm und zeigt Reste der ursprünglichen Fassung.

Abschreibung

Die Maria mit Kind auf der Mondsichel ist als Werk aus den östlichen Niederlanden, wahrscheinlich sogar als Utrechter Arbeit anzusehen. Die Datierung in die frühen 20er Jahre des 16. Jahrhunderts ist wahrscheinlich.

Eine Beziehung zu Werken Arnt van Trichts lässt sich weder in der Proportionierung der Figur, der Gestaltung des Gewandes, speziell in der Stoffdicke und in der Faltengestaltung, noch in der Physiognomie herstellen.

XII.55.9. Xanten, St. Viktor, Hochaltar

BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.16 (1535), S.18 (1549), S.115 (1549). - LÜTGHEN, Plastik 1917 F.162 Nr.14 S.475 (1549). - KISKY, Marienaltar 1952 S.103 (Erw.). - KAISER, Altar 1978 S.386, 440, 505 (Altarbekrönung unter Mitarbeit von Arnt van Tricht, 1540).

Zwei Quellen nennen angeblich Arnt van Tricht für Arbeiten am Xantener Hochaltarretabel. Während die erste Quelle von 1535 sicher einem „cistifex“ (Schreiner) zuzuschreiben ist, ist die Identifikation

[1181] AUSST.KAT. AACHEN/KÖLN Collectionieren 2006 S.113f. Vgl. KAT. UTRECHT, Hout- en Steensculptuur 2004 S.332f. m. Abb. oder im Online-Katalog des Museums unter der Inventarnummer. Dieser Eindruck verstärkt sich auch bei anderen als nordniederländisch eingestuften Werken, wie den im gleichen Museum befindlichen Marien mit Kind auf dem Drachen, vgl. KAT. UTRECHT, Hout- en Steensculptuur 2004 S. 332f. m. Abb., S.157f. m. Abb. oder Online-Katalog des Museums unter den Inventarnummern Inv. Nr. BMH bh1700 und BMH bh8727.

[1182] Vgl. http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.24398 oder in AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 Kat. Nr.19 S. 62f. m. Abb. Eine sehr ähnliche Skulptur war bis 1912 in der Sammlung Stolk, Haarlem aufbewahrt. Vgl. ebd. S.62.

[1183] Vgl. Abb. unter http://worksofart.be/nieuwsbrieven/nieuwsbrief2.pdf

der zweiten Quelle von 1549, die Arbeiten an der „capsa in summo altari“[1184] nennen, unsicher, aber wohl ebenfalls demselben Schreiner zuzuschreiben.

Für die von Kaiser geäußerte Mitarbeit existieren keine Indizien. Die Hand Van Trichts ist am Retabel nicht festzumachen.

XII.55.10. Xanten, St. Viktor, Maria des Leuchterbogens

SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.55, 67, 72. - AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler Bd.1,1, 1857 S.42 m.Abb. - BEISSEL, Bauführung 1889 S.22-25. - HELBIG, Sculpture 1890 S.147f. - KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.361. - SCHOLTEN, Cleve 1897 S.29. - BEISSEL, Bildhauer 1903 Sp.366. - SCHOLTEN, Geschichte 1905 S.154. - THIEME / BECKER 1, 1907 S.100f. - LÜTGHEN, Plastik 1917 F.162 Nr.15, F.192 S.502. - KLAPHECK, Xanten 1930 S.98, S.127/130, m.Abb. - KAMPHAUSEN, Plastik S.71, 78, 82 m.Abb. - WITTE, Kunst 1, 1932 S.158, 203, 205 m.Abb. - DEVIGNE, Sculpture 1932 S.121f., F.S.268, m.Abb. - APPEL, Plastik 1934 F.19 S.23. - THIEME / BECKER 33, 1939 S.397. - SCHMIDT, Kalkar 1950 S.92, 94, S.105. - NÜSS, Madonnen 1961 Nr.47 m.Abb. - SCHMIDT, Wechselwirkungen 1965 S.94. - DEHIO, Rheinland 1967 S.659. - DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.84, 86. - TIMMERS, Kunst 1980 S.221 m.Abb. - PRIEUR, Leuchterbogen 1990 S.21-26. - GROTE, Schatz 1998 S.28, 34.

Van Tricht wird nach einer Quelle von 1556 für eine Maria auf einem ehernen Leuchter bezahlt.

> 1556 „Item dedi magistro Arnoldo Tricht de Kalkar pro imagine divinae virginis quae stat supra Candilabrum aereum in choro II marc. IV sol et de deauratione Theodoro pictori de Duisborgh 5 marc.“[1185]

Die in der Quelle genannte Maria wurde mit der Marienfigur auf dem mittleren der drei Bögen des die gesamte Breite des Chores von St. Viktor einnehmenden bronzenen Leuchterbogens identifiziert, Abb. 319. Dieser wurde nach Ausweis einer Inschrift auf dem Sockel 1501 in Maastricht gearbeitet[1186], die Quellen der Kirche nennen einen Meister Arnt als ausführenden Künstler. Dieser Meister Arnt soll nun der Schöpfer des 1492 entstandenen Taufbeckens in der O.L. Vrouwekerk in Maastricht sein, das wiederum mit dem Namen Art van Trecht signiert ist.[1187]

Der Leuchter mit 24 Kerzenhaltern hat eine Breite von 13 m und eine Höhe von 5,4 m. Der in drei Segmente geteilte Chorleuchter über zwei freistehenden und zwei Wandpfeilern nimmt über den Freipfeilern die Figuren der Kirchenpatrone, den hl. Viktor und die hl. Helena, auf. Es handelt sich dabei um Bronzefiguren von ca. 1 m Größe. Das Astwerk über dem mittleren Abschnitt ist im Stil abweichend und nimmt in der Mitte eine gegenüber den anderen beiden Figuren kleinere Marienfigur auf.

Eine Identifikation der Quelle zu Arnt van Tricht mit der ggf. nicht zum originalen Bestand des Leuchters gehörenden Marienfigur bietet sich an, da die Marienfigur kleiner ist als die sie begleitenden Heiligen.[1188]

Die Figur zeigt jedoch weder Anhaltspunkte für eine Datierung in die 50er Jahre des 16. Jahrhunderts noch gibt sie Stilmerkmale Van Trichts zu erkennen.

[1184] BEISSEL, Bauführung III, 1889 S.18.
[1185] Zitiert nach: KAMPHAUSEN, Plastik 1931 S.73.
[1186] "Desen luchter is gemackt toe maystrict anno domini Vc en eyn." Zitat nach KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891 S.361. Zu den Baurechnungen SCHOLTEN, Baurechnungen 1852 S.55, 67, 72.
[1187] TIMMERS, Kunst 1980 S.221.
[1188] Vgl. für diese Bildarchiv Foto Marburg, RBA 110 10 und RBA 110 12, sowie eine Gesamtansicht des Leuchterbogens RBA 075 10.

Will man dennoch von einer Identifikation der in den Quellen genannten Maria mit der des Leuchters ausgehen, so kann man aufgrund der völlig abweichenden Proportionierung und Stilistik allenfalls von einem Beschaffen der Figur und nicht von dem Entwurf oder gar der Ausführung derselben ausgehen.[1189] Handelt es sich überhaupt um eine spätere Veränderung, ist es wohl so, dass die Figur in einem Zentrum der Dinanderie bzw. des Bronzegusses oder bei einem fahrenden Händler auf einer Messe oder einem Markt im freien Handel erworben wurde. Die Notwendigkeit von Erneuerungsarbeiten wäre möglicherweise gegeben, nimmt man an, dass der Leuchter während der Arbeiten am neuen Hochaltarretabel abgebaut war.
Doch ist eher wahrscheinlich, dass die Quelle auf eine andere Marienfigur zu beziehen ist.
Das Wissen um den 1556 quellenkundlich belegten Namen Arnt van Tricht und darum, dass der Leuchter in Maastricht von einem Meister Arnt hergestellt wurde, hat in der Forschung zur Schlussfolgerung geführt, dass Arnt der Sohn des älteren Künstlers sei und 1556 erneut an dessen Leuchter gearbeitet hätte. Eine Verbindung zwischen den beiden Künstlern, die rein auf der ähnlichen Namensgebung und der Bezahlung Van Trichts für eine Leuchtermaria beruhen, ist kaum stichhaltig genug, um von einem verwandtschaftlichen Verhältnis auszugehen.[1190]

[1189] Bis heute folgt man dem Urteil "das Modell aber ist in seinen starken Unterschneidungen und seiner Eckigkeit nicht den Gepflogenheiten einer Gussfigur entsprechend. Der Künstler wird das Wachsmodell gefertigt haben, selbst Gießer war er sicherlich nicht." KAMPHAUSEN, Plastik S.82. So beispielsweise DE WERD, Beeldhouwer 1973 S.86.
WITTE, Kunst, 1, 1932 S.205 sieht die Maria als „flach gehaltene, primitive Handwerksarbeit, die an Massenproduktion erinnert."
Gegen eine Identifikation der Maria mit der Quelle und Arnt van Tricht ist zudem eine mögliche Gleichzeitigkeit der Marienfigur und dem mittleren Bogensegment mit der Statuenbasis zu nennen.
[1190] Zur Schlussfolgerung über das Verwandtschaftsverhältnis des Meisters Arnt und Arnt van Tricht vgl. auch im Kap. VI.

XIII. Personenverzeichnis

Boegel, Jan, Stifter der Figur des hl. Johannes des Täufers im Johannesretabel in Kalkar. Er ist durch Rechnungen von 1527-1543 als Mitglied der St. Anna Bruderschaft bezeugt und 1540 in einer notariellen Urkunde als Ratsherr genannt. Es ist bekannt, dass seine Ehefrau 1550 eine Schenkung zugunsten der Armen machte.[1191] Er wird als Schöffe bereits 1543 in den Memorienbüchern der Kirche genannt. Seine Frau Ida Boegel 1563.[1192] Er berichtet weiterhin, Merlo hätte auf dem ehemaligen Friedhof der von St. Viktor in Xanten ein altes steinernes Grabkreuz gefunden, das neben dem Namen Jan Boegel auch dieselbe Hausmarke gezeigt hätte. Über den Verbleib desselben ist nicht bekannt und dürfte auch kaum mit der Person zu identifizieren sein, wohl ist aber archivalisch eine Grabplatte für den Dechanten Wilhelm Bögel, gest. 1716, überliefert.[1193] Der Name Boegel tritt an vielen Stellen am Niederrhein in Erscheinung, ohne das konkrete Familienbeziehungen festzumachen sind. So sind ist der Name im Zusammenhang mit einem führenden Geschlecht in Wesel[1194] und kirchlichen Stiftungen ebd. oder als Name von Kanonikern in Xanten[1195] und in Kranenburg[1196] zu finden. Ob eine verwandtschaftliche Beziehung mit dem Geschlecht Van den Birgel besteht, die der Führungsschicht Kalkars angehörten, Bürgermeister stellten und als Mitglieder Bruderschaft Unserer Lieben Frau nachweisbar sind, ist wohl zu verneinen.[1197]

Boshof (Bushof), Aleid (Aleyd), Frau von Huyninck bei Hall, heiratete 1546 Wijnand van Hacfort vgl. dort. Gestorben am 15. Februar 1583.[1198] Die Familie Boshoff ließ sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf der Veluwe nieder. Ihr Großvater war der Vorsteher der St. Walburga Kirche in Zutphen. Ihr Vater war Gerrit Boshoff, ihre Mutter Christina Berck. Ihre Brüder waren Henrick (verheiratet mit Sophia Goltstein, die Suderas in Vierakker erbte) und Herman (verheiratet mit Maria Momm).[1199]

Hacfort, Wijnand (Wynand), er ist als Bürgermeister von Arnheim auf dem Gericht der Veluwe 1545, 1547 und 1550 nachweisbar. Er heiratete Aleid Boshof 1546. Er starb am 18. Oktober 1563 und wurde in Arnheim beigesetzt. Die Grabplatte des Ehepaars trug die Wappen der Van Hacfort, Van Boshof, Van Ridder, Van Berck, Van Vaeck, Van Iseren, Van Baerl, Van Slindewater.[1200] Er war mit Berndt von Hackfort verwandt.[1201] Er bewohnte laut Schöffenakte von 1532 das in Nachbarschaft des Teufelshauses in Arnheim liegenden Haus, das vormals für Olivier van Hackforth genannt ist.[1202] Er

[1191] WOLFF, Pfarrkirche 1880 S.247 und ders., Geschichte 1893 F.1 S.137.
[1192] AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1860 S.3.
[1193] ENGELSKIRCHEN, Zweite Nachlese 1940 S.142.
[1194] ARAND, Rolinxwerth 1991 S.91f.
[1195] WILKES, Topographie 1952 S.26, S.52, S.98f.
[1196] CLASSEN, Erzbistum 1938 S.224.
[1197] Zu Mitgliedern dieses Geschlechts: WOLFF, Geschichte 1893 S.65. - STADTARCHIV 1897 S.123, 125ff. - WILKES, Schatzverzeichnis 1938 S.272. - WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.118f.
[1198] ELIËNS / HARENBERG, Kasteelen, 1984 S.310.
[1199] http://myweb.absa.co.za/adam.boshoff/ScogPreface.htm
[1200] WERNER, Kasteel 1893 S.49.
[1201] MEIERINK, Rezeption 1990 S.85.
[1202] Ebd. S.111.

war Bürgermeister von Arnheim und besaß ein Haus in Loenen. Dort befindet sich das Haus Ter Horst, indem sich ein durch Van Tricht gearbeiteter Kamin von 1557 befindet.[1203]

Hackforth, Olivier van, Schöffenakte Arnheim von 1532 in der die umliegenden Besitzungen des Teufelshauses benannt wurden, dieses Haus wurde später durch Wynand van Hackforth bewohnt[1204], der Bürgermeister von Arnheim war und ein Haus in Loenen besaß, indem sich ein durch Van Tricht gearbeiteter Kamin von 1557 befindet.

Boetzelaer, Dirk van den, geboren 1515 starb er 1573. Er ist der Sohn des Dirk van den Boetzelaer, Herr van den Boetzelaer und Aldenghoor, Erbschenk und Landdrost von Kleve, gest. 1546, und der Gertrudis van Goor (Goer), gest. 1516. Er empfängt Boetzelaer und das Erbschenkamt von Kleve bereits bei seiner Geburt und wird nach dem Tod seines Vaters 1548 mit diesen belehnt und mit dem Amt des Landdrost von Kleve betraut; 1547 ist er bereits mit Aldenghoor über seine Mutter belehnt worden. Haus Ter Molen u.a. gibt er an seinen jüngeren Halbbruder Johan ab, der damit am 23. April 1550 belehnt wird. Dieser ist mit Anna van Rossem, Tochter des Johan van Rossem und Nichte des Maarten van Rossem, verheiratet. Dirk heiratet wahrscheinlich vor dem 12 September 1539 Ermgard van Wylich. Aus der Ehe gehen die Kinder Dirk, Elisabeth, Geertruid, Hadewich, Alverade und Sweder hervor, von denen wiederum Dirk, geb. 1554, mit Boetzelaer und dem Amt des Erbschenks belehnt wird.[1205]

Boetzelaer, Johan van den, geb. 1518, gest. 1575, ist der Sohn von Dirk van den Boetzelaer, Herr van den Boetzelaer und Aldenghoor, Erbschenk und Landdrost von Kleve, gest. 1546, und dessen zweiter Frau Alijt van Harff. Er ist der Halbbruder von Dirk van den Boetzelaer, geb. 1515, der ihm Haus Ter Molen u.a. überlässt. Er heiratet 1549 Anna van Rossem, die Tochter des Bruders von Maarten van Rossem, Johann van Rossem. Sie erbt von ihrem Vater das Teufelshaus in Arnheim, zusammen mit ihrem Bruder Maarten und ihrer Schwester Johanna, verheiratet mit Dirk van Dorth.[1206]

Dorth, Dirk van, von Kastell Dorth, ist verheiratet mit Johanna van Rossem, der Tochter des Johan van Rossem und der Odilia Zuylen van Nijvelt und Nichte des Maarten van Rossem von dem sie über ihren Vater das Teufelshaus in Arnheim erbt. Er stirbt 1546 im Kampf gegen die Franzosen in Bologna.[1207] Seine Schwester Elisabeth van Dorth ist in erster Ehe mit dem Witwer Johann van der Horst in Broiche verheiratet und damit Stiefmutter von Rütger van der Horst, Baumeister von Schloss Horst in Broiche. Sie heiratete in zweiter Ehe 1537 den Grafen Oswald von s'Heerenberg.[1208]

Loe[1209]**, Franz von,** wird am 28. Mai 1505 als Sohn des Mathias (Thyss) von Loë, gest. 1536/37, und der Elisabeth von Wylich, gest. 1548 geboren. Er ist der Enkel des ersten Van Loeschen Eigners von

[1203] Vgl. Kap. XII.53.
[1204] Olde Meierink, 1991 S.111.
[1205] DES TOMBE/BOETZELAER, Geslacht 1969 S.361-364. Vgl. auch den Stammbaum Van den Boetzelaer.
[1206] Ebd. S.364-367. Vgl. auch hier den Stammbaum Van den Boetzelaer.
[1207] HARENBERG, Kastelen I 1987 S.82-92 zu Kastell Dorth, jedoch handelt es sich nicht um Seino van Dorth, so hießen der Vater und sein Sohn.
[1208] GONKSA, Hueß 1994 S.17ff. Vgl. auch den Stammbaum Rossem.
[1209] vgl. auch die Genealogie mit teilweise etwas abweichenden Daten in: GENEALOGISCHES HANDBUCH Bd.28 1962, S.271-278. Sowie die ausführliche Schilderung der Familiengeschichte in: WASEL-NIELEN, Adelshäuser 1987 S.802ff.

Wissen Wessell von Loë, der 1509 stirbt.[1210] Er heiratet Sophia von Nesselrode 1533.[1211] Er ist Lehnsmann des Herzogs von Kleve und steht seit 1545 auch als Drost von Goch und Holten in klevischen Diensten.[1212] Er verfügt über intensive persönliche Beziehungen zum Haus des Herzogs. So dürfen er und seine Frau bei der unmittelbar nach der Geburt am 2. März 1552 vorgenommenen Taufe der herzoglichen Tochter Anna auf dem Schloss zu Kleve die Patenstelle übernehmen.[1213]
Aus der Ehe entspringen fünf Kinder: ein nicht näher benennbarer, früh verstorbener Sohn, Mathias von Loë, der nächst ältesteste Sohn, sowie der jüngere Sohn Bertram von Loë, 1542 geboren, und die Töchter Elisabeth und Dorothea.[1214]
1568 bis 1570, während der niederländischen Unruhen, wohnt die Familie im Loynhof in Köln. Franz von Loë stirbt an den Folgen eines Reitunfalls am 25. März 1574 und wird im Chor der St. Cyriakuspfarrkirche zu Weeze beigesetzt.[1215] Er vermacht den Stammsitz der Familie seinem noch unmündigen Enkel Wessel von Loë, Sohn des bereits 1572 jung verstorbenen Mathias von Loë. Die Vormundschaft

---

Die Bedeutung des Geschlechts lässt sich durch ihre Nennung auf einer der Karten von Etzlaub 1499, gedruckt von Glockendon, Nürnberg 1501, erkennen, die neben den wenigen genannten Städten wie Köln, Kleve und Geldern auch Von Loe verzeichnet. Maßstab 1:400 000, kolorierter Holzschnitt, Stadtarchiv Löbau. Vgl. auch Ausst. Kat. Torgau 2004 Kat.Nr.14. Hier allerdings Abbildung einer anderen Karte aus dem Kompendium ohne dieselbe Nennung.
Zahlreiche von Loe als Kanoniker an St. Viktor in Xanten in der ersten Hälfte des 16. Jh.s genannt, so:

- Loe, Dietrich van den, 1547-1564 Kanoniker in Xanten; 1547 Dez. 19 admittiert, int. preb. 1550 Jan. 23, verzichtete 1564 April 8. Classen, Erzbistum 1938 S.149.
- Loe, Heinrich von, 1537-1547 Kanoniker von Xanten; 1537 Aug. 9 als "adolescens clericus Leod. dioc." admittiert, intr. preb. 1541 März 8, verzichtete 1547 Dez. 19. Classen, Erzbistum 1938 S.147.
- Loe, Hermann van den, 1542-1547 Kanonikat in Xanten; 1542 Okt. 31 admittiert, verzichtete 1547 Dez. 19. Classen, Erzbistum 1938 S.148.
- Loe, Jakob von, nach der Bursenrechnung von 1493/4 zum Kanonikat Adolfs von Kleve admittiert, gest. 1521 Nov. 3, 1510 Magister. Classen, Erzbistum 1938 S.140. - Ramackers – in: ders./Gescher, Germania sacra 1940 S.26.
- Loe, Wessel van der, 1531 Okt. 9 auf Grund herzoglich klevischer Präsentation als Kanoniker in Xanten admittiert, verzichtete 1535 Dez. 15. Classen, Erzbistum 1938 S.145.

Ob und in welcher Weise diese mit den Haus in Wissen verbunden waren, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden, doch ist von engen Verbindungen auszugehen, die auch eine Vermittlung Van Trichts nach Wissen beinhaltet haben könnte, da der Probst des Stiftes ja der Lehnsherr von Wissen war. Von keinem der Genannten findet sich ein Grabstein oder Epitaph in St. Viktor in Xanten. Auch als Stifter treten Träger des Namens an der Stiftskirche in Erscheinung, so als Stifter eines schwarzen, samtenen Altarvorhangs (antependium) im Schatzverzeichnis von St.Viktor 1573 genannt. Wilkes, Geschichte 1948 S.43.

[1210] Gonska, Hueß 1994 F.755 S.131. Abweichend: Wessel van Loe starb 1511, die Belehnung seines Sohnes This erfolgte im gleichen Jahr. Hövelmann, Wissen 1973 S.111. - Wilkes, Wissen o.J. Urk. vom 5.5. und 13.5.1511.

[1211] Die Eheberedung mit Sophia von Nesselrode fand am 18. Februar 1530 statt, vgl. StA Münster, Bestand Studienfond, Haus Geist, Nr.5842. Gonska, Hueß zor Horst 1994 S.75 und F.761 S.131. Die Hochzeit fand 1533 statt. Hövelmann, Wissen 1973 S.111. - Wilkes, Wissen o.J. Urk. 9.11.1533. Abweichend hierzu nennt De Werd, Steinreliefs 1987 S.184 den 9. Nov. 1535.
Beide Eltern Matthis van den Loe und Johann von Nesselrode sind bei den Huldigungsfeierlichkeiten, festgehalten in den Stadtrechnungen, bei Amtsantritt Johanns III. am 5. August 1522 in Kalkar im Gefolge des Herzogs genannt. Wolff, Geschichte 1893 S.9.

[1212] Abweichend WASEL - NIELEN, Adelshäuser 1987 S.807 und Gonska, Hueß 1994 S.75. Die beide die Erlangung der Ämter mit dem Jahr 1550 angegeben, was durch die Inschrift des Wappensteins am Mühlentor in Wissen revidiert werden muss. Sein Vater der die Stellung des klevischen Amtmanns zu Holten bereits begleitet hatte, war bereits 1537 verstorben. Ein solange Vakanz ist eigentlich nicht vorstellbar, so dass wahrscheinlich auch das Datum 1545 nicht das Ernennungsjahr wiedergeben kann.

[1213] Gonska, Hueß 1994 S.75. Von allgemeinerer Art dürfte die Anwesenheit seines Vaters und Onkels Wessel bei den Huldigungsfeierlichkeiten bei Amtsantritt Johanns III. am 5. August 1522 in Kalkar gewesen sein in dessen Gefolge sie genannt wurden. Das Ereignis ist in den Stadtrechnungen festgehalten. Wolff, Geschichte 1893 S.9.

[1214] Gonska, Hueß 1994 S.75.

[1215] WASEL - NIELEN, Adelshäuser 1987 S.806f.

lag bei den Onkeln Bertam von Loë und den Ehegatten seiner Tanten. Belehnt war zunächst seine Witwe Sophia von Nesselrode.[1216]

Nesselrode, Sophia van, jüngere Tochter des Bertram von Nesselrode, der 1521 starb und auf Haus Palsterkamp wohnhaft war, und der Dorothea von Bodelschwingh aus dem Hause Mengede, die 1528 starb. Nach dem Testament der Mutter von 1525 erbt sie Haus Palsterkamp als Mitgift. Der übrige Besitzt blieb bis zum Tod im Besitz der Großmutter väterlicherseits, Anna von Oer, und wird dann zwischen ihr und ihrer Schwester Anna von Nesselrode aufgeteilt. Die Teilung erfolgt 1533: Sophia, erhält Haus Geist mit seinen 149 hörigen Höfen und 6 Kotten. Ebenfalls gehört zu diesem Besitz im Münsterland die Herrlichkeit Strünkede bei Herne und Haus „Stilsdorf sowie alle Güter, Renten, Zinsen, Höfe, Eigenleute, Wald, Land, Wiesen, Jagd, Fischerei, Obrigkeit und alles, was zum Schlosse Ehrenstein früher gehört hatte, sowie die Weingüter bei Honeff, der Halbteil des Loynhofes zu Cöln, das halbe Haus zu Warendorp und gewisse Renten". [1217] Sie erbt zusätzlich die Güter ihrer Schwester, die zwischen 1562 und 1569 verwitwet und kinderlos stirbt, so u.a. Schloss Ehrenstein an der Wied, einschließlich des an diesem Haus haftenden Erbmarschallamts des Fürstentums Berg, und der andere Teil der Besitzungen von Haus Palsterkamp, sowie die Besitzungen des verstorbenen Mannes ihrer Schwester.[1218] Haus Geist lassen die Eheleute durch Laurenz von Brachum, ab den 1560er Jahren aufwendig zu einem Renaissanceschloss umbauen.[1219] Nach dem Tode ihres Mannes lässt sich Sophia 1575 mit der Herrlichkeit Wissen, der Herrlichkeit Strünkede, Schloss Ehrenstein, Haus Palsterkamp und Haus Geist von den fünf zuständigen Lehnsherren, dem Herzog von Kleve, dem Fürsten von Berg und dem Fürstbischof von Köln, dem Bischof von Paderborn und dem von Münster belehnen. 1579 machte sie als Universalerbin nach ihrem Mann ihr eigenes Testament. Ihrem zweitgeborenen Sohn Bertram[1220] überlässt sie 1589 die Verwaltung und Nutznießung ihrer Häuser Geist, Palsterkamp und Holte, Schloss Wissen, die Herrlichkeit Strünkede übertrug sie ihrem ältesten Enkelsohn Wessel von Loë. Am 23. April 1591 stirbt Sophia von Nesselrode auf ihrem Witwensitz in Goch und wird bei ihrem Ehemann in der Pfarrkirche zu Weeze beigesetzt.[1221]

Riiswick, Sibert von, ist der Sohn von herzoglichem Rentmeister Derick van Riswick und Bruder des Schlüters in Kalkar Wolter van Riiswick. Er immatrikulierte sich 1487 in Köln und hat folgende Pfründe inne: Propst zu Wissel 1495-1520 und Kanonikus daselbst 1498-1518, 1508-1540 Kanonikus und 1533-1540 Thesaurar zu Xanten, Propst zu Oldenzaa1 1518-1540, Propst von St. Kunibert zu Köln 1520-1538, 1491 bis 1501 und 1524 bis 1529 Pfarrer in Kalkar und 1520-1540 Propst des Kollegiatsstifts St. Maria zu Kleve. Weiterhin ist er seit 1504 als Rat, 1520-1530 Kanzler und später bis zu seinem Tod als Rat des Herzogs von Kleve nachweisbar. Er stirbt am 25. Juni 1540. Er stiftet zusammen mit seinen Brüdern die Wandteppiche über dem Chorgestühl in Xanten und die sog.

[1216] zur weiteren Geschichte des Hauses vgl. unter Sophia von Nesselrode.
[1217] WASEL – NIELEN, Adelshäuser 1987 S.806 nach TODE, Familiengeschichte, Typoskript 1927 S.341.
[1218] Ebd. S.807.
[1219] Ebd. S.806ff.
[1220] Dieser war verheiratet seit 1575 mit seiner Großnichte, der Tochter des Rütger von der Horst, dem Bauherrn von Schloss Horst in Broiche, Margarethe von der Horst. GONSKA, Hueß 1994 S.48 und vgl. Stammbaum Abb.17 S.48.
[1221] WASEL – NIELEN, Adelshäuser 1987 S.808.

Riiswicksche Kapelle, außerdem 1537 den nach ihm benannten Armenhof in Kleve.[1222]
Die Angabe der Tätigkeit als Pfarrer in Kalkar deckt sich nicht mit der Amtszeit des zwischenzeitlichen Pfarrers von Kalkar Friedrich Schaeck.[1223]

Riiswick, Wolter von, herzoglicher Kornrendant und Schlüter, wohnte einer Quelle vom 14. Oktober 1513 nach im herzoglichen Haus an der Stadtmauer von Kalkar.[1224] Er begleitet das Amt des Schlüters bzw. Stadtrentmeisters 1506-1538.[1225] Als Stifter einer Kasel für St. Nicolai in Kalkar[1226] und eines Kelches mit Patene genannt.[1227] Mitglieder der Familie teilten sich mit drei weiteren Kalkarer Familien wechselseitig das Amt des Dekans der Liebfrauenbruderschaft in Kalkar, das gleichzeitig das Amt des Bürgermeisters war. „Die Familie van der Birgel stellt drei, van Hoen vier sowie die Familien van Riswick und van den Steen jeweils zwei Bürgermeister."[1228]

Rossem, Anna van, Sie erhielt wie ihre Schwester Anna aus dem Erbe ihres Onkels Maarten van Rossem inzwischen im Besitz ihres Neffen und Enkel des Bruders Maartens Johan van Rossem, Johan, noch Einkünfte aus dem Einkommen von Hulhuizen.[1229]

Rossem, Johan van, er ist der ältere Bruder von Maarten van Rossem. Er war verheiratet mit Odilia van Zuylen van Nyevelt, Frau von Broeckhuysen, hatte 3 namentlich bekannte und acht weitere Kinder: Johan, Steven und Maarten. Er starb 1568.[1230] Er war der Sohn des Johan van Rossem und der Johanna van Hemert.[1231] Als wahrscheinlich ältester lebender Sohn des Ehepaares erbt er beim Tod seines Vaters, 1512, die Herrlichkeit Rossum. Das Kastell wurde 1524 durch Brand zerstört. 1527 erhält er von der Stadtverwaltung von Zaltbommel, wegen der großen Verdienste gegenüber der Stadt, die Erlaubnis eine Mauer zu bauen um seinen Besitz am Kirchhof bei der Stadtmauer.[1232] Er war in zahlreichen Funktionen für den Herzog von Geldern tätig und vertrat mehrfach die Ritterschaft von Nimwegen, der er angehörte.[1233] Er erbte nach dem Tod des Bruders Maarten den Besitz seines Bruders. Das Haus Lathum wurde danach der Schwester Margaretha van Rossum, Witwe von Johan van Isendoorn überlassen, ihr Sohn Hendrik wurde 1558 belehnt.[1234] Er trat in der Erbangelegenheit des Johann van der Horst in Broiche 1534 als Vormund für die Witwe Elisabeth von Dorth auf. Er war

---

[1222] Zu Sibert van Riiswick, der zahlreiche Pfründe innehatte ausführlich und mit Quellen bei CLASSEN, Erzbistum 1938 S.107. Weiterhin: SCHOLTEN, Cleve 1879 S.521f. - WOLFF, Calcar 1893 S.8, 30. - ENGELSKIRCHEN, Kanonikatespräbenden 1935 S.94. - WILKES, Topographie 1952 S.72, 129. - STIFT 1986 S.62. - WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.119. - GROTE, Schatz 1998 S.38. - JANSSEN/GROTE, Kirche 2001 S.160f. Zur Stelle in Kalkar vgl. Kleve, Reg. praes. II fol. 16v nach CLASSEN, Erzbistum 1938 S.107.
Sein Sohn Heinrich 1524-66 Kanoniker in Xanten, er verzichtet 1566 und heiratet Irmgard von Oberstein. Er stirbt 1580. CLASSEN, Erzbistum 1948 S.143.
[1223] vgl. ebenda.
[1224] STADTARCHIV, 1897 S.139.
[1225] WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.119. Sie weist daraufhin, dass sich das Amt fast über zweihundert Jahre in Familienbesitz befand. So ist vor ihm 1507 ein Evert, 1517 ein Lambert, 1540 ein Gerlich, 1557 ein Peter und 1567 ein Heinrich van Riiswick genannt. WOLFF, Geschichte 1893 S.140.
[1226] WILKES, Schatzverzeichnis 1938 S.272. - WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.119.
[1227] Ebd. S.271.
[1228] WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997 S.118.
[1229] DE RIJK, Decoratie 1992 S.24f. Vgl. auch Stammbaum Van Rossem.
[1230] Ebd. 1992 Stammbaum S.149.
[1231] Ebd. S.18.
[1232] Urkunde im Arnheim, Rijksarchief Gelderland, Rechterlijk Archief van Zaltbommel Nr.305, fol.43v, 49v.
[1233] WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 2005.
[1234] ELIENS / HARENBERG, Kastelen 1984, S.151-155.

der Schwiegervater des Bruders von Elisabeth von Dorth.[1235] Sein Testament liegt im Rijksarchief in Gelderland in Arnheim, Nr.3036. in den Rechterlijke Archieven der Kleefsche Enclaves.[1236]

Rossem, Johanna van, geboren 1518 als Tochter des Johann van Rossem und der Odilia Zuylen van Nyvelt. Sie ist die Nichte des Maarten van Rossem. Sie erbt über ihren Vater das Teufelshaus in Arnheim zusammen mit ihrem Bruder Maarten und ihrer Schwester Anna, einer verheirateten Van Boetzelaer. Sie ist verheiratet Dirk van Dorth von Kastell Dorth, der bereits 1546 starb.[1237] Sie erhielt wie ihre Schwester Anna aus dem Erbe ihres Onkels Maarten van Rossem inzwischen im Besitz ihres Neffen und Enkel des Bruders Maartens Johan van Rossem, Johan, noch Einkünfte aus dem Einkommen von Hulhuizen.[1238]

Rossem, Maarten van, wahrscheinlich zwischen 1478 und 1500 geboren. Sein Erbe, sein Vater stirbt 1512, ist unbekannt. Er durchläuft eine Militärkarriere, ist 1518-1519 Stadthalter von Groningen. Als Dank für die bewiesenen Dienste wurde er 1518 mit Poederoyen belehnt, das aus dem Erbe seiner Mutter stammt und die dort wohnte. Er erwarb weitere Lehngüter im Westen des Bommelerwaard, in Zaltbommel erwarb er das Zollrecht 1524. 1527 Er war Befehlshaber in Utrecht, 1528 Marschall mit dem finanziellen Vorteil, das ihm der zehnte Pfennig von allem Gewinn zukam. Kurz darauf Zug nach Den Haag, die Gooi und das Sticht, damit war die Basis für seinen Reichtum gelegt. 1528 Frieden von Karl mit Kaiser Karl V. Maarten van Rossem wurde zum französichen Hof geschickt um die Unterlagen der Verhandlungen zu überbringen und wohnte in Mecheln den Festlichkeiten zu diesem Anlaß bei. So hatte er kurz nacheinander drei große Kunstzentren Utrecht, Mecheln und den französischen Hof besucht. Er kauft weiterhin Land im Westen des Bommelerwaard, wobei sein Neffe Wouter van Isendoorn für ihn auftrat, 1531 leiht er jemandem Geld für den Kauf der Mühle in Zaltbommel und sein Zollrecht ebenda wird verlängert. 1534 Belehnung mit dem Amt Bredevoort mit dem Recht auf ‚Vakanz', doch scheint er sich nach Briefen häufig dort aufgehalten zu haben. Einen anderen Neffen Jan van Isendoorn stellte er hier als Drost an. Er war bei offiziellen Anlässen der Repräsentant von Quartier Zutphen. Von 1538 bis 1543 ist Willem von Jülich Herzog von Geldern unter dem Maarten die Ämter behält die er innehatte: Ratsmitglied, Amtmann von Bredevoort und Marschall. 1538 kauft er ein Haus hinter der Eusebiuskirche in Arnheim, ob er vor 1546 hier gewohnt hat ist nicht bekannt. 1541 erwarb er die sog. Alpenschen Güter bei Est, Neerijnen und Waardenburg im Tielerwaard. Bei dem Vertragsabschluß zwischen Wilhelm von Jülich und Karl V. beim Frieden von Venlo unterzeichnet Maarten van Rossem als Vertreter der Ritterschaft von Nimwegen, der er als Herr von Poederoijen angehörte. Im gleichen Jahr erwarb Maarten die Cannenburch bei Vaassen op de Veluwe und beginnt diese wiederherzustellen. 1544 ist ein Besuch Maartens in Zaltbommel bekannt. Die Stadtverwaltung hat ihn in seiner Herberge besucht und ihn großzügig empfangen. Nach seinen Be-

[1235] GONSKA, Hueß zor Horst 1994 S.23.
[1236] WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 2005 S.49 F.42; ebd. Karte der Besitzungen unter Beilage 1 S.93. Vgl. auch Stammbaum Van Rossem.
[1237] HARENBERG, Kastelen I 1987 S.82-92 zu Kastell Dorth, jedoch handelt es sich nicht um Sejno van Dorth, so hießen der Vater und sein Sohn
[1238] DE RIJK, Decoratie 1992 S.24f. Vgl. auch Stammbaum Van Rossem.

sitzungen und Rechten, die er in der Zeit zwischen 1543 und 1552 erwarb scheint sich sein Interesse auf Mittelgeldern gerichtet zu haben. 1544 erhielt er Hulhuyzen an der Waal bei Gent und half Meynerswijk (am Rhein gegenüber von Arnheim) 1546 erhält er das Steuerrecht von Elburg an der Zuiderzee und von der Emster Zehnt. 1546 und 1548 erwarb der Teile von Lathum. 1555 kam Baer hinzu, das mit Lathum an der Ijssel vor Doesburg liegt. 1551 erwirbt er Güter ‚aan de Veluwezoom' bei Rheden, Ellecom und Dieren, unter anderem de Havikerwaard. 1550 kauft er Renten aus dem Zoll von Arnheim und verkauft Land bei Brakel. Er diente Karl V. ebenso wie seinen Vorgängern und machte für ihn die Feldzüge nach Lothringen und in die Chamapagne bis vor Paris. 1552 wurde er vom Kaiser zum Graf von Chimay und zum Statthalter von Luxemburg ernannt. 1555 starb er auf einem Feldzug an der Pest, er wurde in Rossum begraben. Nach dem Tod von Maarten van Rossem verwaltete Johan van Rossem das Erbe, das er 1558 mit seiner Schwester Margriet van Isendoorn teilte.[1239]

Rossem, Maarten van, Sohn des Johan van Rossem und der Odilia Zuylen van Nyvelt. Damit Neffe des Maarten van Rossem, dessen Teufelshaus er nach dem Tod seines Vaters zusammen mit Anna, einer verheirateten Van Boetzelaer und Johanna, einer verheirateten Van Dorth erbt. Er ist verheiratet mit Anna van Malsen und ist u.a. mit dem Haus Kasteel Wadestein oder Wayestein in Herwijnen 1558 belehnt.[1240]

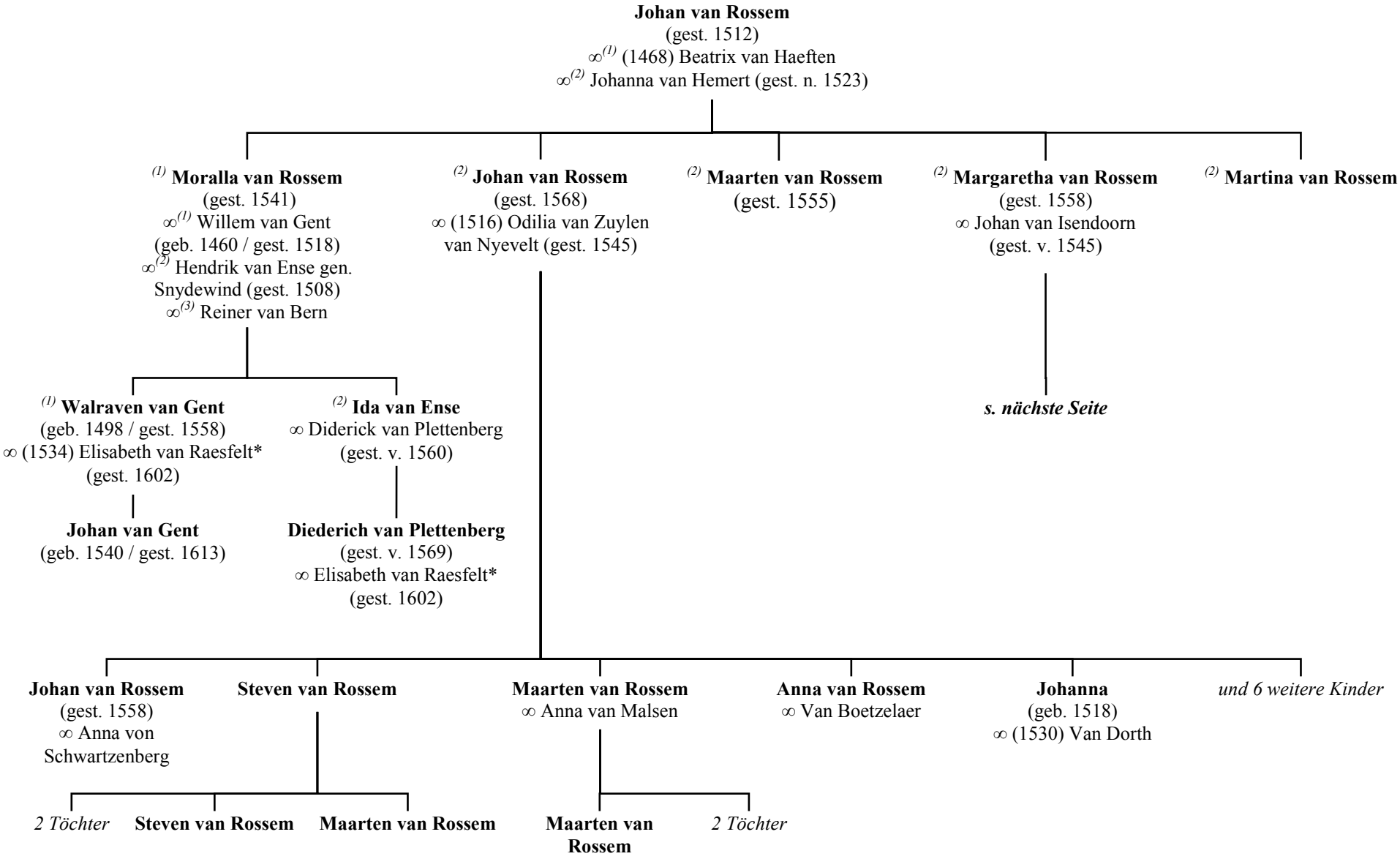
Schaeck, Friedrich, Pfarrer in Kalkar 1507 bis ca. 1528. Magister lib.art. et Decretorum Licentiatus. Er residierte nicht in Kalkar, sondern ließ seine Stelle durch Vizekurator verwalten.[1241] Die Angabe der Tätigkeit als Pfarrer in Kalkar deckt sich nicht mit der Amtszeit seines Vorgängers und Nachfolgers Sibert van Riiswick, vgl. ebenda.

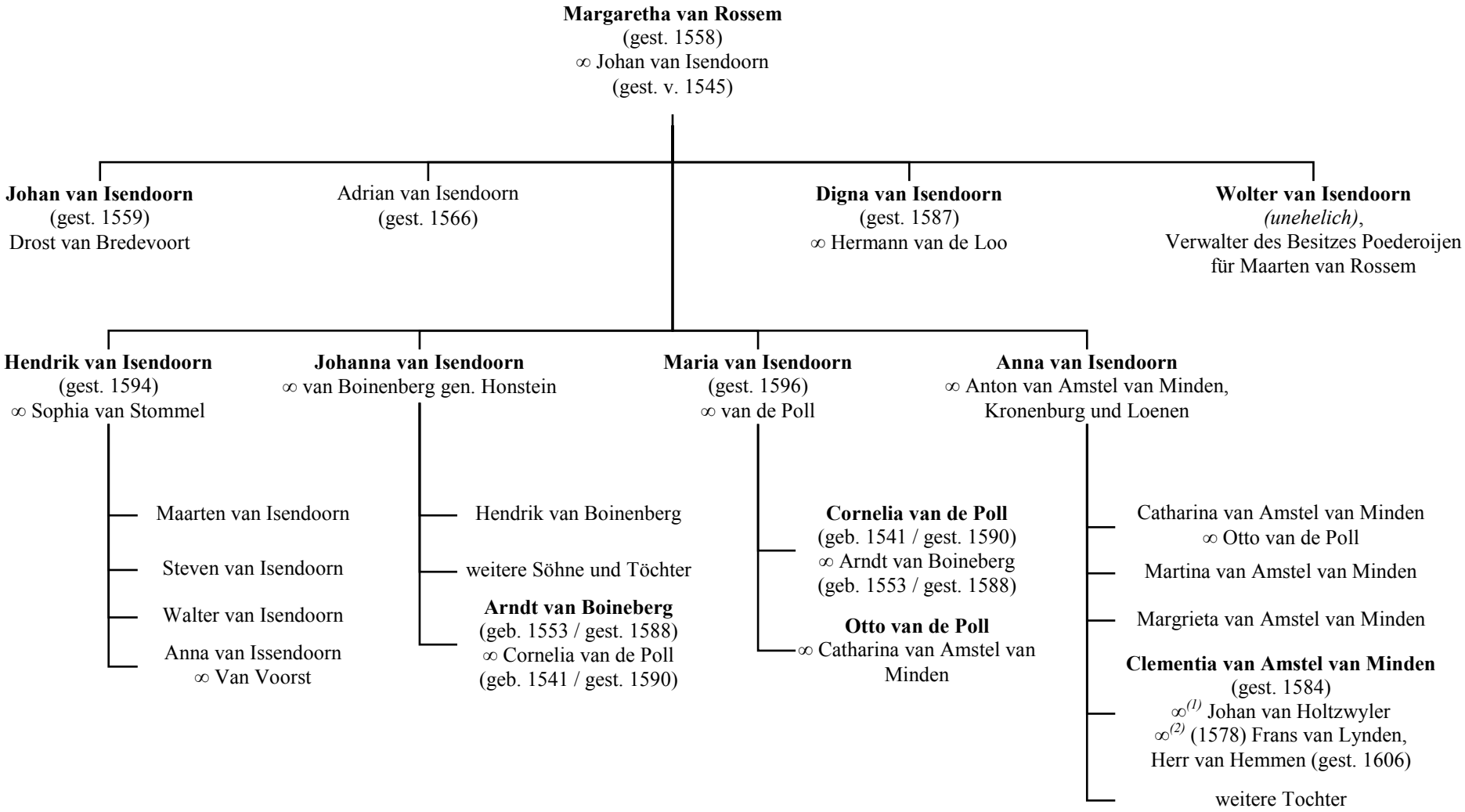
Wylich, Ermgard van, starb 1584, (Erb-)Tochter von Otto van Wylich, Herr von Grubbenvorst, Huet, Gronstein, Drost van Gennep und in den Hetter etc. und der Elisabeth van Büderich gen. Gronstein. Verheiratet mit Dirk van den Boetzelaer, geb. 1515, mit dem sie die Kinder Dirk, Elisabeth, Geertuid, Hadewich, Alverade und Sweder hat. Ein nahes verwandtschaftliches Verhältnis bestand auch zu ihrem Schwippschwager Dirk van Wylich, Herr zu Diersfordt, der mit der Tante von Dirk van den Boetzelaer Elburg verheiratet war.[1242] Unter ihr sind die Arbeiten Van Trichts an Schloss Boetzelaer entstanden.

Wylich, Elisabeth von, verheiratet mit Matthias von Loë. Sie stirbt 1548[1243] und hat u.a. den Sohn Franz von Loë der mit Sophia van Nesselrode zusammen Arnt van Tricht beschäftigt. Sie ist die Schwester von Dietrich / Dirk von Wylich, ca.1485 - ca.1569, der mit Elburg van der Boetzelaer verheiratet ist. Diese ist eine Tante des Dirk van Boetzelaer, unter dem die Arbeiten des Künstlers an Haus Boetzelaer ausgeführt werden.

[1239] WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985 S.8-11. Vgl. auch Stammbaum Van Rossem.
[1240] HOEFER / VAN VEEN, Wadestein 1910 S.333f. Vgl. auch Stammbaum Van Rossem.
[1241] WOLFF, Calcar 1893 S.30f. nach vgl. Stadtrechnung vom Jahre 1507 BI. 11I2b.
[1242] DES TOMBE/BOETZELAER, Geslacht 1969 S.358ff.
[1243] WASEL-NIELEN, Adelshäuser 1987 S.80.

Stammbaum der Herren von Rossem




Margaretha van Rossem
(gest. 1558)
∞ Johan van Isendoorn
(gest. v. 1545)
Johan van Isendoorn
(gest. 1559)
Drost van Bredevoort
Adrian van Isendoorn
(gest. 1566)
Digna van Isendoorn
(gest. 1587)
∞ Hermann van de Loo
Wolter van Isendoorn
(unehelich),
Verwalter des Besitzes Poederoijen
für Maarten van Rossem
Hendrik van Isendoorn
(gest. 1594)
∞ Sophia van Stommel
Johanna van Isendoorn
∞ van Boinenberg gen. Honstein
Maria van Isendoorn
(gest. 1596)
∞ van de Poll
Anna van Isendoorn
∞ Anton van Amstel van Minden,
Kronenburg und Loenen
Maarten van Isendoorn
Steven van Isendoorn
Walter van Isendoorn
Anna van Issendoorn
∞ Van Voorst
Hendrik van Boinenberg
weitere Söhne und Töchter
Arndt van Boineberg
(geb. 1553 / gest. 1588)
∞ Cornelia van de Poll
(geb. 1541 / gest. 1590)
Cornelia van de Poll
(geb. 1541 / gest. 1590)
∞ Arndt van Boineberg
(geb. 1553 / gest. 1588)
Otto van de Poll
∞ Catharina van Amstel van
Minden
Catharina van Amstel van Minden
∞ Otto van de Poll
Martina van Amstel van Minden
Margrieta van Amstel van Minden
Clementia van Amstel van Minden
(gest. 1584)
∞(1) Johan van Holtzwyler
∞(2) (1578) Frans van Lynden,
Herr van Hemmen (gest. 1606)
weitere Tochter

Stammbaum der Herren von Boetzelaer

Rutger IV van den Boetzelaer
(geb. ca. 1405 / gest. 1460),
Herr von Boetzelaer, Asperen, Langerak und Half-Nieuwpoort
∞ (vor 1430) Elburg van Langerak

Johan van den Boetzelaer
(geb. ca. 1430 / gest. 1469),
Herr von Boetzelaer[1]
∞ Clementia van Bouchout

Wessel van den Boetzelaer
(geb. ca. 1431 / gest. 1492),
(Herr von Boetzelaer[2]),
Herr von Asperen, Langerak, Half-Nieuwpoort, Deurne und St. Ulrickscapelle
∞ Judith de Mol van Leetbergen

Sweder van den Boetzelaer
(geb. ca. 1432 / gest. in oder nach 1505),
Herr von Boetzelaer[3], Ter Molen,
Erbschenk von Kleve
∞ Hadewich van der Schulenborg

und weitere Kinder:
Rutger, Gijsbert, Otto, Michel, N.N.,
Lutgard, Alferade, Koenegondte, N.N.,
sowie die unehelichen Kinder:
Agnes und Evert

Dirk van den Boetzelaer
(geb. ca. 1482 / gest. 26. 9. 1546),
Herr von Boetzelaer, Ter Molen, Aldenghoor und Oudegein, Erbschenk und Landdrost von Kleve
∞[(1)] (29. 9. 1514) Gertrudis van Ghoor
(geb. ca. 1490 / gest. 11. 3. 1516)
∞[(2)] Alijt van Harff

Elburg van den Boetzelaer
(geb. ca. 1485 / gest. 1525)
∞ Dirk van Wylich, Herr zu Diersfordt

sowie die unehelichen Kinder:
Thijsken, Rutger und Johan

[(1)] **Dirk van den Boetzelaer**
(geb. 1515 / gest. 1573),
Herr von Boetzelaer und Aldenghoor, Erbschenk und Landdrost von Kleve[4]
∞ (12. 9. 1539) Ermgard van Wylich
(geb. ca. 1525 / gest. 1584)

[(2)] **Diderika van den Boetzelaer**
(geb. ca. 1517 / gest. ca. 1538)
∞ (ca. 1536) Zeger van Rechteren

[(2)] **Johan van den Boetzelaer**
(geb. ca. 1518 / gest. 1575),
Herr von Ter Molen und Oudegein
∞ (1549) **Anna van Rossem**[5]

[(2)] **Geertruid van den Boetzelaer**
(geb. ca. 1520)
∞ (1544) Engelbert Haacke van den Rutenborg

[(2)] **Cornelia van den Boetzelaer**
(geb. ca. 1522 / gest. v. 1560)
∞ Arend van Zuylen van Nyevelt,
Herr von Hoevelaken und Geerestein

Dirk van den Boetzelaer
(geb. ca. 1545 / gest. 1599),
Herr von Boetzelaer und Leeuwen, Erbschenk von Kleve
∞ Geertruid van de Poll, Frau von Leeuwen

Elisabeth van den Boetzelaer
(geb. ca. 1548)
∞ Dirk Knipping tot Hackfort

und weitere Kinder:
Geertruid, Hadewich,
Alverade und Sweder

Angaben nach DES TOMBE/BOETZELAER, Geslacht 1969.
[1] Starb kinderlos, Boetzelaer ging an seinen Bruder Wessel.
[2] Erhielt den Besitz 1469 nach dem Tod seines Bruders, der kinderlos war, gab ihn jedoch bereits 1470 an seinen jüngeren Bruder Sweder weiter und gründete den niederländischen Zweig der Familie.
[3] Belehnung am 5. Sept. 1482 mit den klevischen Gütern und dem Erbschenkamt durch den Herzog von Kleve.
[4] Er erhielt 1547 das Amt des Landdrosts, 1548 wurde er mit Boetzelaer und dem Erbschenkamt durch den Herzog von Kleve belehnt, wie am 7. 5. 1547 mit Aldenghoor durch den Grafen von Hoorn.
[5] Tochter von Johan van Rossem, Herr von Meijnerswijck, Broekhuysen, Nyevelt u.a. und Odilia van Zuylen, Frau von Nyevelt. Nichte von Marten van Rossem. Vgl. Stammbaum Van Rossem. Über ihre Mutter verwandt mit dem Ehemann ihrer Schwägerin Cornelia, Arend van Zuylen van Nyevelt.

Literaturverzeichnis

APPEL, Andachtsbild 1973/1983
Appel, Heinrich, Ein einst wundertätiges Andachtsbild des Kölner Domes im Erzbischöflichen Diözesan-Museum. In: Kölner Domblatt 36/37 1973 S.7 - 22. - hier im Reprint 1983 S.128 - 140.

APPEL, Skulptur 1934/1983
Appel, Heinrich, Niederrheinische Skulptur von 1560-1620 und ihre Beziehungen zu den Niederlanden. Diss. Phil. Köln. Emsdetten 1934.

APPEL, Van Tricht 1935/36
Appel, Heinrich, Der Bildhauer Arndt van Tricht. (Berlin 10. Januar 1936) In: Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin 1935/36 S. 12f.

ARAND, Barockaltar 1989
Arand, Werner, Ein Barockaltar aus dem alten Büderich in Gladbeck. In: AUSST.KAT. WESEL, Büderich 1989 S. 79 - 86.

ARAND, Kunst 1991
Arand, Werner, Kunst und Künstler. Ein kunstgeschichtlicher Überblick. In: PRIEUR, Wesel 1991 Bd.2 S. 435 - 478.

ARAND, Rolinxwerth 1991
Arand, Werner, Melchior von Rolinxwerth. Ein Bilderkauf wirft neues Licht auf eine alte Affäre. In: AUSST.KAT. WESEL, Theilen 1991 S. 86 - 93.

ATLAS 1980
Atlas van de Nederlandsche Kastelen. Nederland in kaart gebracht. Red. K. A. Kalkwiek / A. I .J. M. Schellart. Alphen a. d. Rijn 1980.

AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1857
Aus'm Weerth, Ernst, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Erste Abtheilung: Bildnerei. Erster Band. Leipzig 1857.

AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler 1860
Aus'm Weerth, Ernst, Kunstdenkmäler des Christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Erste Abtheilung: Bildnerei. Zweiter Band. Leipzig 1860.

AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996
Ausst. Kat. Aachen, Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500 - 1550. Katalog zur Ausstellung vom 12. Dez. 1996 bis 2. März 1997 im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Hrsg. von Barbara Rommé. Berlin 1996.

AUSST.KAT. AACHEN, Himmel 1993
Ausst. Kat. Aachen, Von der Erde zum Himmel. Ausstellung des Suermondt-Ludwig-Museums im Aachener Rathaus. Aachen 1993.

AUSST.KAT. AACHEN, Kunst 1968
Ausst. Kat. Aachen, Große Kunst aus tausend Jahren. Kirchenschätze aus dem Bistum Aachen. (= Aachener Kunstblätter 36, 1968) Aachen 1968.

AUSST.KAT. AACHEN/KÖLN, Collectionieren 2006
Ausst. Kat. Aachen / Köln, Collectionieren Restaurieren Gotisieren. Der Bildschnitzer Richard Moest 1841 - 1906. Zum 100. Todesjahr. Hrsg. von Dagmar Preising. Suermondt Ludwig Museum Aachen 02. Dezember 2006 - 22. April 2007, Kölnisches Stadtmuseum 26. Mai - 12. August 2007. Aachen 2006.

AUSST.KAT. AMSTERDAM, Beeldenstorm 1986
Ausst. Kat. Amsterdam, Kunst voor de beeldenstorm. Noord-nederlandse kunst 1525 - 1580. 's-Gravenhage 1986.

AUSST.KAT. AMSTERDAM, Van Wesel 1980
Ausst. Kat. Amsterdam, Adriaen van Wesel, een Utrechtse beelhouwer uit de late middeleeuwen. Amsterdam, Rijksmuseum 1980 / 81. Den Haag 1980.

AUSST.KAT. ARNHEIM, Gelre 1949
Ausst. Kat. Arnheim, Karel van Gelre (1467 - 1538) en zijn tijd. Catalogus van de tentoonstelling in het gebouw Kunstoefening te Arnhem, 13. - 24. April 1949. Arnhem 1949.

AUSST.KAT. ARNHEIM, Nederrijnse kunst 1952
Ausst. Kat. Arnheim, Nederrijnse kunst der late middeleeuwen. Gemeentenmuseum Arnhem 15 nov 1952 – 18 jan 1953. o. O. o. J.

AUSST.KAT. BRÜSSEL, beeldhouwerken 1977
Ausst. Kat. Brüssel, Duitse middeleeuwse beeldhouwerken in belgische verzamelingen. Hrsg. von R. Didier und H. Krohm. 6 oct - 30 nov 1977. Brüssel 1977.

AUSST.KAT. DÜSSELDORF, Ausstellung 1902
Ausst. Kat. Düsseldorf, Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902. 1. Mai bis 20. October. Illustrierter Katalog. 2. Auflage Düsseldorf 1902.

AUSST.KAT. DÜSSELDORF/KLEVE, Land 1984
Ausst. Kat. Düsseldorf / Kleve, Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich - Kleve - Berg. Hrsg. vom Städtischen Museum Haus Koekkoek Kleve und vom Stadtmuseum Düsseldorf. [Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve, 15. September - 11. November 1984 und Stadtmuseum Düsseldorf, 25. November 1984 - 24. Februar 1985.] Kleve 1984.

AUSST.KAT. GOTHA, Jahreszeiten 1998
Ausst. Kat. Gotha, Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im späten Mittelalter. Hrsg. von Almuth Schuttwolf. Gotha, Schloß Friedenstein Schloßmuseum 1. Mai bis 28. Juni 1998. Ostfildern-Ruit 1998.

AUSST.KAT. JÜLICH, Schloß 1997
Ausst. Kat. Jülich, Ein Schloß entsteht...: von Jülich im Rheinland bis Horst in Westfalen. Handbuch zur Ausstellung im Stadtgeschichtlichen Museum Jülich 24. 10. 1996 - 2. 3. 1997. Hrsg. von Elmar Alshut, Guido van Büren, Marcel Perse. (Führer des Stadtgeschichtlichen Museums Jülich, 9; Jülicher Forschungen, 5) Jülich 1997.

AUSST.KAT. KEVELAER u.a., Gelre 2001
Ausst. Kat. Kevelaer / Nimwegen / Zutphen / Roemond, Gelre - Geldern - Gelderland. Das Goldene Zeitalter des Herzogtums Geldern. Geschichte, Kunst und Kultur im 15. und 16. Jahrhundert, 2 Bde. (Veröffentlichung der Staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, Reihe D. Ausst. Kat. der staatlichen Archive, 30. - Veröffentlichungen des Historischen Vereins Geldern und Umgegend, 100). Geldern 2001.

AUSST.KAT. KLEVE u.a., Tavenraat 1981
Aust. Kat. Kleve / Dordrecht / ’s-Gravenhage, Johannes Tavenraat 1809 - 1881. Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleve 13. 9. 1981 - 8. 11. 1981; Dordrechts Museum, Dordrecht 15. 11. 1981 - 10. 1.1982; Pulchri Studio ’s-Gravenhage 15. 1. 1982 - 21. 2. 1982. Kleve 1981.

AUSST.KAT. KLEVE, Beeldensnijder 1963
Ausst. Kat. Kleve, Die klevischen beeldensnijder. Meisterwerke niederheinländischer Holzbildnerei der Jahre 1474 - 1508 im Städtischen Museum Haus Koekkoek. Kleve 5. Juli - 29. September 1963. Kleve 1963.

AUSST.KAT. KLEVE, De Beijer 1980
Ausst. Kat. Kleve, Jan de Beijer (1703-1780) Zeichnungen. Von Emmerich bis Roermond. Ein Katalog, zusammengestellt von Guido de Werd. Städtisches Museum Haus Koekkoek. Kleve 4. Oktober - 30. November 1980. Kleve 1980.

AUSST.KAT. KLEVE, Heilige 1998
Ausst. Kat. Kleve, Heilige aus Holz im Museum Kurhaus Kleve. (Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré Sammlung, 7) Kleve 1998.

AUSST.KAT. KLEVE, Holthuys 2002
Ausst. Kat. Kleve, Dries Holthuys - ein Meister des Mittelalters in Kleve. Museum Kurhaus Kleve. (Schriftenreihe des Museum Kurhaus Kleve, 16) Kleve 2002.

AUSST.KAT. KLEVE, Niederrhein 1993
Ausst. Kat. Kleve, Der Niederrhein. Zeichnungen, Druckgraphik und Bücher aus der Sammlung Robert Angerhausen. Eine Auswahl. Kleve 1993.

AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004
Ausst. Kat. Kleve, Eine höhere Wirklichkeit. Deutsche und Französische Skulptur 1200 - 1600 aus dem Rijksmuseum Amsterdam. Museum Kurhaus Kleve. Hrsg. von Frits Scholten und Guido de Werd. München / Berlin 2004.

AUSST.KAT. KÖLN, Herbst 1970
Ausst. Kat. Köln, Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein. Kunsthalle Köln 20. Juni bis 27. September 1970. Hrsg. von Gert van der Osten. Köln 1970.

AUSST.KAT. KÖLN, Jahrtausend 1925
Ausst. Kat. Köln, Jahrtausend - Ausstellung der Rheinlande Köln 1925. Hrsg. von W. Ewald und B. Kuske. Köln 1925.

AUSST.KAT. KÖLN, Kostbarkeiten 1978
Ausst. Kat. Köln, Kostbarkeiten in Köln. Erzbischöfliches Diözesan - Museum. Katalog von Walter Schulten. Greven 1978.

AUSST.KAT. KÖLN, Kunst aus Privatbesitz 1960
Ausst. Kat. Köln, Grosse Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz. Hrsg. von Hermann Schnitzler, Peter Bloch, Wolfgang Beeh. Schnütgen Museum Köln vom 23. April bis 6. Juni 1960. Köln 1960.

AUSST.KAT. KÖLN, Wiederbegegnung 1993
Ausst. Kat. Köln, Wiederbegegnung mit Unbekanntem. Diözesanmuseum. Die eigene Sammlung. Köln 1993.

AUSST.KAT. LEUVEN, Aspecten 1971
Ausst. Kat. Leuven, Aspecten van de laatgotiek in Brabant. Leuven, Stedelijk Museum 11 sept. – 28 nov. 1971. Leuven 1971.

AUSST.KAT. LEUVEN, Beeldsnijcentrum 1979
Ausst. Kat. Leuven, Het laatgotisch beeldsnijcentrum Leuven. Hrsg. von Jan Crab. Leuven 1979.

AUSST.KAT. MAASTRICHT, Van Steffeswert 2000
Ausst. Kat. Maastricht, Op de drempel van een nieuwe tijd: de Maastrichtse beeldsnijder Jan van Steffeswert - voor 1470 - na 1525. Bearb. von Peter te Poel. Maastricht / Gent 2000.

AUSST.KAT. Madrid/Gent/La Palma 2004
Ausst. Kat. Madrid / Gent / La Palma, El fruto de la fe. El legado artístico de Flandes en la Isla de La Palma. Fundación Carlos de Amberes, Madrid 2. 12. 2004 - 20. 2.2005, Abadía de San Pedro, Gante 4. 3. - 5. 6.2005, Antiguo Convento de San Francisco, Santa Cruz de la Palma 10. 7. - 30. 8.2005. Madrid 2004.

AUSST.KAT. MÜNCHEN, Conrad Meit 2006
Ausst. Kat. München, Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance. >desgleichen ich kein gesehen...<. Hrsg. von Renate Eikelmann. Mit Beiträgen von Jens Ludwig Burk u.a. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Bayrischen Nationalmuseum, München, 1. 12. 2006 - 18. 3. 2007. München 2006.

AUSST.KAT. MÜNSTER, Brabender 2005
Ausst. Kat. Münster, Die Brabender. Skulptur am Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance. Hrsg. von Hermann Arnhold. Eine Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster zum Jubiläum '1200 Jahre Bistum Münster' 11. März - 28. August. Münster i.W. 2005.

AUSST.KAT. ST.TRUIDEN, Beeldsnijkunst 1990
Ausst. Kat. St. Truiden, Laat-gotische beeldsnijkunst uit Limburg en Grensland. Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, Begijnhof, Sint - Truiden, 1 september - 11 november 1990. St. Truiden 1990.

AUSST.KAT. TOKYO/NAGOYA, Heilige 1994
Ausst. Kat. Tokyo / Nagoya, Heilige und Menschen. Eine Ausstellung des Suermondt - Ludwig-Museums / Museen der Stadt Aachen in The National Museum of of Western Art, Tokyo 26. April - 26. Juni 1994 und dem Aichi Prefectural Museum of Art in Nagoya 23. Sept. - 3. Nov. 1994. Tokyo 1994.

AUSST.KAT. UTRECHT, Maria van Hongarije 1993
Ausst. Kat. Utrecht, Maria van Hongarije: Konigin tussen keizer en kunstennaars, 1505 - 1558. Rijksmuseum Het Catharijneconvent te Utrecht 11 september - 28 november 1993. Bob van den Boogert / Jacqueline Kerkhoff. Zwolle 1993.

AUSST.KAT. WESEL, Büderich 1989
Ausst. Kat. Wesel, Dem Erdboden gleichgemacht. Zeugnisse zur Geschichte der alten Stadt Büderich. Stadtarchiv und Städtisches Museum Wesel. Jörg Lorenz mit einem Beitrag von Werner Arand. (Weseler Museumsschriften, 25) Köln / Bonn 1989.

AUSST.KAT. WESEL, Theilen 1991
Ausst. Kat. Wesel, Zu Allen theilen Inß mittel gelegen. Wesel und die Hanse an Rhein, Ijssel und Lippe. Hrsg. von Werner Arand / Jutta Prieur. Stadtarchiv und Städtisches Museum Wesel 13. 9. - 15. 12. 1991. Wesel 1991.

BADER, Dom 1978
Bader, Walter, Der Dom zu Xanten. 1. Teil. (= Xantener Domblätter, 8) Kevelaer 1978.

BADER, Vermischtes 1964
Bader, Walter, Vermischtes des Dombauvereins zur Arbeit des Dombauvereins. In: Sechzehnhundert Jahre 1964 S. 325 - 372.

BARTSCH, Beham 1978
The illustrated Bartsch, 15 (Formerly Vol. 8, Part 2). Early German Masters. Barthel Beham, Hans Sebald Beham. Ed. by Robert A. Koch. New York 1978.

BECKER, Land 1992
Becker, Norbert, Das Land am Unteren Niederhein. Untersuchungen zur Verfassungs-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte des ländlichen Raumes (Rheinisches Archiv, 128) Köln / Weimar / Wien 1992.

BECKERING VINCKERS, Huizen 1929
Beckering Vinckers, Harco, Huizen van Johan en Marten van Rossem binnen Saltboemell. In: Bijdragen en mededelingen >Gelre< 32, 1929 S. 237 - 242.

BEELDEN 1994
Beelden in de late middeleeuwen en renaissance. Hrsg. von Reindert L. Falkenburg u.a. (= Nederlands kunsthistorisch Jaarboek 45, 1994) Zwolle 1994.

BEELDENGIDS 1994
Beeldengids Nederland. Hrsg. von M. Beerman / F. van Burkom / F. Grijzenhout. Rotterdam 1994.

BEISSEL, Bauführung 1889
Beissel, Stephan, Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Viktor in Xanten. Bau - Geldwerth und Arbeitslohn - Ausstattung. 2. verm. und verb. Aufl. Freiburg i. Br. 1889.

BEISSEL, Bildhauer 1903
Beissel, Stephan, Die Kalkarer Bildhauer auf dem Wege von der Gotik zur Renaissance. In: Zeitschrift für christliche Kunst XVI, 1903 Sp. 353 - 370.

BEISSEL, Hauseinrichtung 1882
Beissel, Stephan, Hauseinrichtung und Haushaltung am Niederrhein um 1555. In: Stimmen aus Maria Laach XXIII, 1882 S. 68 - 82.

BERICHTE 1959
Berichte über die Tätigkeit der Denkmalpflege in den Jahren 1956 - 1959. Hrsg. von Rudolf Wesenberg. (Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 22) Kevelaer 1959.

BIJLEVELD, Gedenksteen 1925
Bijleveld, W. J. J. C., De gedenksteen van het huis Looward. In: Bijdragen en mededelingen >Gelre< 1925 S. 58.

BOSBACH, Köln 1991
Bosbach, Franz, Köln, Erzstift und Freie Reichsstadt. In: TERRITORIEN DES REICHS 1991 S. 58 - 84.

BOUVY, Beeldhouwkunst 1947
Bouvy, Désiré, Middeleeuwsche beeldhouwkunst in de noordelijke Nederlanden. Academisch proefschrift Amsterdam 1947.

BRAUN, Altar 1924
Braun, Joseph, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2. Band: Die Ausstattung des Altares. Antependien / Velen / Leuchterbalken / Stufe, Ciborium und Baldachine / Retabel / Reliquien- und Sakramentsaltar / Altarschranken. München 1924.

BREMER, Herrschaft 1959
Bremer, Jabok, Die reichsunmittelbare Herrschaft Dyck. Der Grafen jetzigen Fürsten zu Salm-Reifferscheidt. Grevenbroich 1959.

BROEKMANN, Wissen 1928
Broekmann, Joseph, Schloß Wissen am Niederrhein. In: Rund um den Schwanenturm 6, 1928.

BÜREN/MAASSEN, Krieg 1997
Büren, Guido van / Maaßen, Johannes, Der Geldrische Krieg von 1543. In: AUSST.KAT. JÜLICH, Schloß 1997 S. 21 - 32.

BURGGRAAF, Kulturlandschaftswandel 1992
Burggraaff, Peter, Kulturlandschaftswandel am Unteren Niederrhein seit 1150. (Geschichtlicher Atlas der Rheinlande, XII, Abteilung 1b Neue Folge, Beiheft IV / 7) Köln 1992.

CASTEELS, Beeldhouwers 1961
Casteels, Marguerite, De beeldhouwers De Nole te Kamerijke, te Utrecht en te Antwerpen. (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschapen, letteren en schone kunsten van Belgie. Klasse der schone kunsten, 16) Brüssel 1961.

CLASER, Meisterwerk 2007
Claser, Christof, Die Entdeckung eines Meisterwerkes. Kölnisches Stadtmuseum: Bild der 21. Woche: 21. bis 27. Mai 2007. http://www.museenkoeln.de/homepage/bild-der-woche

CLASSEN, Erzbistum 1938
Classen, Wilhelm (Bearb.), Das Erzbistum Köln. Archidiakonat von Xanten. (Germania sacra, 3. Abt.: Die Bistümer der Kirchenprovinz Köln, 1) Berlin 1938.

CLEMEN, Bericht 1903
Clemen, Paul, Bericht über die Tätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalpflege in der Rheinprovinz vom 1. April 1901 bis 31. März 1902. In: Bonner Jahrbücher 110, 1903 S. 247 - 309.

CLEMEN, Kalkar 1902
Clemen, Paul, Kalkar (Kr. Kleve). Wiederherstellung der Altäre in der katholischen Pfarrkirche. In: Berichte über die Thätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalpflege in der Rheinprovinz und der Provinzialmuseen zu Bonn und Trier VII, 1902 S. 33 - 38.

CLEMEN, Kunst 1903
Clemen, Paul, Die rheinische und die westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. (Erweiterter Sonderdruck aus der Zeitschrift für bildende Kunst) Leipzig 1903.

COENEN, Jülich 1991
Coenen, Ulrich, Stadt Jülich. (Rheinische Kunststätten, 368) Neuss 1991.

CORSTEN, Residenzen 1993
Corsten, Severin, Die Residenzen des Herzogtums Jülich. In: TERRITORIUM UND RESIDENZ 1993 S. 97 - 117.

COUTTS-DOHRENBUSCH, Untersuchungen 1989
Coutts-Dohrenbusch, Maria Adele, Untersuchungen zu Ikonographie und Gestaltung der Antwerpener Gemäldeepitaphien im 16. und 17. Jahrhundert. Diss. phil. Bonn 1989. (Beiträge zur Kunstgeschichte, 2) Witterschlick / Bonn 1989.

DAMM, Von Rennenberg 1997
Damm, Walter, Wilhelm von Rennenberg und die Reformation in Kempen. In: Schäfer, Ulrich, Grotesken, Ranken und Gesichter. Frühe Renaissance am Niederrhein am Beispiel der Orgel der Kempener Propsteikirche. Kempen 1997 S. 23 - 33.

DATTENBERG, Niederrheinansichten 1967
Dattenberg, Heinrich, Niederrheinansichten holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts. (Die Kunstdenkmäler des Rheinlands. Hrsg. von Rudolf Wesenberg, Beiheft 10) Düsseldorf 1967.

DE RIJK, Rossem 1992
Rijk, Barbara de, Maarten van Rossem - veldheer en bouwheer. Herkomst van de Decoratie in en rond het Maarten van Rossemhuis, het Johan van Rossemhuis, het Duivelshuis en kasteel De Cannenburch. Doctoraalscriptie Faculteit der Letteren Utrecht 1992.

DE SMEDT, Merktekens 1990
Smedt, Herman de, Merktekens op enkel Antwerpse retabels. In: Merken opmerken. Merk- en meesterteekens in kunstwerken in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. Typologie en methode. Hrsg. von C. van Vlierden / M. Smeyers. Leuven 1990 S. 145 - 185.

DE SMEDT, Retabels 1993
Smedt, Herman de, De Antwerpse retabels en hun iconografie: een overzicht van onderwerpen en veranderingen. In: Antwerpse retabels 15de - 16de eeuw. Ausst. Kat. Museum voor Religieuze Kunst. Bd.II: Essays. Antwerpen 1993 S. 23 - 46.

DE WERD, Aanbidding 1989/1990
Werd, Guido de, De Aanbidding der Koningen door Arnt van Tricht. Een onbekend hoogtepunt in de Nederrijnse beeldhouwkunst. In: Antiek 24, 1989 / 1990 S. 327 - 332.

DE WERD, Beeldhouwer 1973
Werd, Guido de, De Kalkarse beeldhouwer Arnt van Tricht. In: Bulletin van het Rijksmuseum 21, 1973 S. 63 - 90.

DE WERD, Boetzelaer 1998
Werd, Guido de, Der Geist der Renaissance auf Haus Boetzelaer. Zu einigen neuentdeckten Steinskulpturen des Arnt van Tricht. In: Kalender für das Klever Land auf das Jahr 1999. 49, 1998 S. 10 - 19.

DE WERD, Handdoekrek 1981/82
Werd, Guido de, Een handdoekrek door de Kalkarse beeldhouwer Arnt van Tricht (ca. 1540). In: Antiek 16, 1981 / 82 S. 33 - 56.

DE WERD, Handtuchhalter 1992/93
Werd, Guido de, Ein Handtuchhalter mit der Darstellung der Heiligen Familie des Kalkarer Bildhauers Arnt van Tricht, um 1540. In: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 11 / 12, 1992 / 93 S.23 - 36.

DE WERD, Handtuchhalter 2001
Werd, Guido de, Der Handtuchhalter mit der Darstellung der Heiligen Familie des Kalkarer Bildhauers Arnt van Tricht um 1545 - 1550. Eine Neuerwerbung des Museums Kurhaus Kleve. In: Kalender für das Klever Land 52, 2002 (2001) S. 13 - 17.

DE WERD, Heiligen Drei Könige 2006
Werd, Guido de, Die Heiligen Drei Könige. Ein neu entdecktes Hauptwerk von Henrik Douverman. (Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré Sammlung, 34) Kleve 2006.

DE WERD, Johannesbeeld 1980
Werd, Guido de, De pendant van Arnt van Trichts Johannesbeeld. In: Bulletin van het Rijksmuseum 28, 1980 S. 118 - 124.

DE WERD, Katharinenaltar 1997
Werd, Guido de, Der Katharinenaltar von Uedem. Über die Rückkehr eines verlorengeglaubten spätmittelalterlichen Schnitzaltars. In: Kalender für das Klever Land 1997 S. 10 - 16.

DE WERD, Liebespaar 1981
Werd, Guido de, Ein niederrheinisches Liebespaar vor 450 Jahren. Arnt van Trichts Handtuchhalter im Haus Koekkoek zu Kleve. In: Kalender für das Klever Land 1981 S. 3.

DE WERD, Magdalenabeeld 1992/93
Werd, Guido de, Een Maria Magdalenabeeld door Henrik van Holt (omstreeks 1540). In: Antiek 27, 1992 / 1993 S. 421 - 428.

DE WERD, Marginalien 1976
Werd, Guido de, Marginalien zur niederrheinischen Plastik. In: Kalender für das Klever Land auf das Jahr 1977. 27, 1976 S. 60 - 66.

DE WERD, Mörser 1986
Werd, Guido de, Ein Mörser aus dem Besitz des Xantener Vikars Anton Blanckenbyl, 1553. Zu einer Neuerwerbung des Städtischen Museums Haus Koekkoek in Kleve. In: Heimatkalender des Kreises Wesel 1986 S. 42 - 48.

DE WERD, Nicolaikirche 2002
Werd, Guido de, Die St. Nicolaikirche Kalkar. (DKV-Kunstführer, 602) München / Berlin 2002.

DE WERD, Steinreliefs 1987
Werd, Guido de, Die Steinreliefs des Arnt van Tricht auf Schloß Wissen. In: Epitaph für Gregor Hövelmann. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins dem Freund gewidmet. Geldern 1987 S. 171 - 189.

DE WERD, Van Holt 1990
Werd, Guido de, Ein Meister im Schatten Henrik Douvermans: Zum Werk des Kalkarer Bildhauers Henrik van Holt. In: HILGER, Stadtpfarrkirche 1990 S. 299 - 313.

DEHIO, Rheinland 1967
Dehio, Georg, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen. Bd.1: Rheinland. Bearb. von Ruth Schmitz-Ehmke. München / Berlin 1967.

DES TOMBE/VAN BOETZELAER, Geslacht 1969
Tombe, J.W. des / Boetzelaer, C.W.L. Baron van, Het geslacht van den Boetzelaer. J.W. des Tombe 1921. Bearb. von C.W.L. Baron van Boetzelaer. Assen 1969.

DESCHEEMAEKER, Works 2001
Descheemaeker, Bernard, works of art. 2 nieuwsbrief newsletter. Antwerpen, September 2001. http://worksofart.be/nieuwsbrieven/nieuwsbrief2.pdf

DEVIGNE, Sculpture 1932
Devigne, Marguerite, La sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse Moyenne. Paris/Brüssel 1932.

DIEDENHOFEN, Antikensammlung 1974
Diedenhofen, Wilhelm, Die Antikensammlung auf Schloß Wissen (1591 - 1648). In: Geldrischer Heimatkalender 1974 S. 136 - 165.

DIEDERICHS, Hanse 1994
Diederichs, Urs Justus, Die spätmittelalterliche Hanse und ihre Städteorganisation. Kalkar - eine Hansestadt? In: Die Stadt im Mittelalter. Kalkar und der Niederrhein. Hrsg. von Gerhard Kaldewei. (Schriften der Heresbach-Stiftung, 1) Bielefeld 1994 S. 175 - 183.

DITTGEN, Kunst 1965
Dittgen, Willi, Kunst am Niederrhein. Ein Führer zu den Kulturstätten und Kunstschätzen des unteren Niederrheins. Duisburg 1965.

DÖSSELER, Niederrhein 1940
Dösseler, Emil, Der Niederrhein und der deutsche Ostseeraum zur Hansezeit. Neue Quellenbeiträge zur Geschichte der niederrheinischen Auswanderung in die Ostseestädte und des niederrheinischen Ostseehandels. (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Niederrheins, 1) Düsseldorf 1940.

EICHLER, Sandstein 1992
Eichler, Joachim, Baumberger Sandstein - Abbau und Bearbeitung. In: Westfälische Steinskulptur des späten Mittelalters 1380 - 1540. Ev. Stadtkirche Unna 3. 10. - 15. 11. 1992. Unna 1992 S. 49 - 54.

ELIËNS/HARENBERG, Kasteelen 1984
Eliëns, F.M. / Harenberg, J., Middeleeuwse kastelen van Gelderland. Rijswijk 1984.

ENGELBREGT, Reliefs 1971
Engelbregt, J.H.A., Zeven reliefs aan de Hervormde kerk te Vught. In: Nieuws-Bulletin van de Nederlandse Oudheidkundige Bond 1971 S. 141 - 143.

ENGELEN, Zoutleeuw 1993
Engelen, Cor, Zoutleeuw. Jan Mertens en de laatgotiek confrontatie met Jan Borreman. Essay tot inzicht en overzicht van de laatgotiek. Leuven 1993.

ENGELSKIRCHEN, Inschriften 1937
Engelskirchen, Heinrich, Die Inschriften des Xantener Domkreuzganges. In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 130, 1937 S. 22 ff.

ENGELSKIRCHEN, Kanonikatspräbenden 1935
Engelskirchen, Heinrich, Die letzten Inhaber der Kanonikatspräbenden in Xanten. In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 127, 1935 S.90 - 117.

ENGELSKIRCHEN, Nachlese 1939
Engelskirchen, Heinrich, Nachlese von Inschriften. In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 134, 1939 S. 122 ff.

ENGELSKIRCHEN, Nachlese 1955
Engelskirchen, Heinrich, Letzte Nachlese von Inschriften. In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 157, 1955 S. 200 ff.

ENGELSKIRCHEN, Zweite Nachlese 1940
Engelskirchen, Heinrich, Zweite Nachlese von Inschriften. In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 136, 1940 S. 142 f.

ENNEN, Grundzüge 1981
Ennen, Edith, Grundzüge des niederrheinländischen Städtewesens im Spätmittelalter (1350 - 1500). In: ENNEN / FLINK, Bindungen 1981 S. 55 - 94.

ENNEN/FLINK, Bindungen 1981
Soziale und wirtschaftliche Bindungen im Mittelalter am Niederrhein. Referate der 1. Niederrhein-Tagung des Arbeitskreises niederrheinischer Komunalarchivare (10. - 11. Oktober 1980 in Kleve). Hrsg. von Edith Ennen und Klaus Flink. (Klever Archiv. Schriftenreihe des Stadtarchivs Kleve, 3) Kleve 1981.

EPIGRAPHIK 1990
Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik Graz 10. - 14. Mai 1988. Hrsg. von Walter Koch. (Österr. Akademie der Wissenschaften, phil. - hist. Klasse, Denkschriften 213) (Veröffentlichungen der Kommission der Inschriften des Deutschen Mittelalters, 2) Wien 1990.

EWERBECK, Renaissance 1884
Ewerbeck, Franz, Die Renaissance in Belgien und Holland. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur und Kunstgewerbe in Original Aufnahmen gezeichnet und herausgegeben von Franz Ewerbeck. Bd.I. Leipzig 1884.

FABIAN, Friedhofscruzifixi 1986
Fabian, Günter, Spätmittelalterliche Friedhofscrucifixi und Kalvarienberge im Rheinland und Westfalen. Bonn 1986.

FABIAN, Katalog 1987
Fabian, G. und andere, Katalog der restaurierten Werke 1970 - 80. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 32, 1987 S. 73 - 303.

FEUERSTELLE 2001
Von der Feuerstelle zum Kachelofen - Heizanlagen und Ofenkeramik vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Beiträge des 3. wissenschaftlichen Kolloquiums Stralsund 9. -11. Dezember 1999. Hrsg. von M. Schneider. (Stralsunder Beiträge zur Archäologie, Geschichte, Kunst und Volkskunde in Vorpommern, III) Stralsund 2001.

FEULNER/MÜLLER, Geschichte 1959
Feulner, Adolf / Müller, Theodeor, Geschichte der deutschen Plastik. München 1959.

FINGER, Kirche 2001
Finger, Heinz, Die Kirche am Niederrhein vom Vorabend der Reformation bis zur Errichtung einer protestantischen Landesherrschaft (1500 - 1614). In: JANSSEN / GROTE, Geschichte 2001 S.243 - 258.

FIRMENICH-RICHARTZ, Bruyn 1891
Firmenich-Richartz, Eduard, Bartholomaeus Bruyn und seine Schule. Eine kunsthistorische Studie. (Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge XIV) Leipzig 1891.

FLINK, Herzöge 1984
Flink, Klaus, Die klevischen Herzöge und ihre Städte, 1394 bis 1592. In: AUSST.KAT. DÜSSELDORF/KLEVE, Land 1984 S. 75 - 98.

FLINK/THISSEN, Städte 2001
Flink, Klaus / Thissen, Bert, Gelderns Städte im Mittelalter. Daten und Fakten - Aspekte und Anregungen. In: AUSST.KAT. KEVELAER u.a., Gelre Bd.1 2001 S. 205 - 241.

FLOKSTRA, Haus Ingenray 2003
Flokstra, Marinus, Haus Ingenray zu Pont. In: STRATMANS, Haus Ingenray 2003 S. 11 - 54.

FLOKSTRA/STRATMANS/STIBI, Nachlass 2003
Flokstra, Marinus / Stratmans, Hans / Stibi, Christel, Der Nachlass des Seger van Boedberg im Jahr 1578. Transkribtion und Übersetzung. In: STRATMANS, Haus Ingenray 2003 S. 75 - 83.

FLÜCHTER, Zölibat 2006
Flüchter, Antje, Der Zölibat zwischen Devianz und Norm. Kirchenpolitik und Gemeindealltag in den Herzogtümern Jülich und Berg im 16. und 17. Jahrhundert. (Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit, 25) Köln/Weimar/Wien 2006.

FRANKEWITZ, Burgen 1997
Frankewitz, Stefan, Burgen, Schlösser, Herrenhäuser an den Ufern der Niers. Kleve 1997.

FRANKEWITZ, Geldern 1986
Frankewitz, Stefan, Kleiner Führer durch Geldern. Geldern 1986.

FRANKEWITZ, Kunstdenkmäler 1987
Frankewitz, Stefan, Die Kunstdenkmäler der Pfarrkirche St. Antonius. In: Pont. Bilder unseres Dorfes. Herausgegeben zum 100 jährigen Bestehen des Löschzuges Pont der Freiwilligen Feuerwehr der Stadt Geldern. Geldern 1987.

FRANKEWITZ, Landesburgen 2001
Frankewitz, Stefan, Geldrische Landesburgen vom 13. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. In: AUSST.KAT. KEVELAER u.a., Gelre Bd. 1 2001 S. 185 - 204.

FRANZEN, Bischof 1971
Franzen, August, Bischof und Reformation. Erzbischof Hermann von Wied in Köln vor der Entscheidung zwischen Reform und Reformation. (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung, 31) Münster 1971.

FRIEDRICH, Tradition 2004
Friedrich, Michael, Tradition - Imagination - Legitimation. Untersuchungen zur Visualisierung lokaler Sonderformen allgemeiner Heiligentraditionen am Beispiel der Hl. Helena. Rom Trier Köln Bonn Xanten. Diss. Univ. Trier 2000. urn:nbn:de:hbz:385-3068

FRIJHOF, Reformation 2001
Frijhoff, Willem, Die protestantische Reformation in den Niederquartieren. In: AUSST.KAT. KEVELAER u.a., Gelre Bd.1 2001 S. 323- 336.

GEIS, Skulpturen 2000
Geis, Walter, Skulpturen am Ratsturm und im Gürzenich als Dokumente des kölnischen Karnevals im 15. Jahrhundert. In: Köln: Das gotische Rathaus und seine Umgebung. Hrsg. von Walter Geis und Ulrich Krings (Stadtspuren. Denkmäler in Köln, 26) Köln 2000.

GENEALOGISCHES HANDBUCH Bd.28 1962
Genealogisches Handbuch des Adels. Gräfliche Häuser A Bd. IV, Gesamtreihe Bd. 28. Limburg an der Lahn 1962.

GENEALOGISCHES HANDBUCH Bd.63 1976
Genealogisches Handbuch des Adels. Gräfliche Häuser A Bd. VIII, Gesamtreihe Bd. 63. Limburg an der Lahn 1976.

GIDS 1966
Gids voor de nederlandsche kastelen en buitenplaatsen. Amsterdam 1966.

GONSKA, Hueß 1994
Gonska, Klaus, Dat Hueß zor Horst. Die Adelsfamilie von der Horst im Emscherbruch und ihre Erben im 16. und 17. Jahrhundert. (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, 10) Marburg 1994.

GORISSEN, Christ 1969
Gorissen, Friedrich, Der Christ und die Venus. Kalkars Dreifaltigkeitsaltar aus einer ungewohnten Perspektive betrachtet. In: Kalender für das Klever Land 19, 1969 S. 61 - 70.

GORISSEN, Führungsschichten 1981
Gorissen, Friedrich, Klever Führungsschichten im 14. und 15. Jahrhundert. In: ENNEN / FLINK, Bindungen 1981 S. 115 - 151.

GORISSEN, Jupan 1969
Gorissen, Friedrich, Ludwig Jupan von Marburg. (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 13) Düsseldorf 1969.

GORISSEN, Kranenburg 1953
Gorissen, Friedrich, Kranenburg. Ein Heiligtum des Niederrheins. Kleve 1953.

GORISSEN, Leuchter 1967
Gorissen, Friedrich, Leuchter wird jetzt restauriert. Henrik Douwerman und der Marienleuchter in Kalkar. In: Rheinische Post, Ausgabe Kleve 138, 16. Juni 1967.

GORISSEN, Lucasfigur 1966
Gorissen, Friedrich, Die Lucasfigur in Kalkar. Bildhauer Arnt van Tricht kam um 1530 in die Stadt. In: Rheinische Post 240, 15. Oktober 1966.

GORISSEN, Niederrhein 1954
Gorissen, Friedrich, Der Niederrhein von Köln bis Nimwegen. Aus alter Zeit. 2 Bde. Neuß 1954.

GORISSEN, Residenzstift 1984
Gorissen, Friedrich, Residenzstift und Stadt Kleve im 14. / 15. Jahrhundert. In: Stift und Stadt am Niederrhein. Referate der 3. Niederrhein-Tagung des Arbeitskreises niederrheinischer Kommunal - archivare. (Schriftenreihe des Stadtarchivs Kleve, 5) Kleve 1984 S. 121 - 132.

GORISSEN, Städteatlas 1953
Gorissen, Friedrich (Bearb.), Niederrheinischer Städteatlas. I: Klevische Städte, 2: Kalkar. (Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, 51) Kleve 1953.

GORISSEN, Städteatlas Nimwegen 1956
Gorissen, Friedrich (Bearb.), Niederrheinische Städteatlas. II: Geldrischen Städte, Heft 1: Nimwegen. (Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, 51) Kleve 1956.

GORISSEN, Triumphkreuz 1972
Gorissen, Friedrich, Das Triumphkreuz von Aldekerk. In: Geldrischer Heimatkalender 1972 S. 108 - 215.

GORISSEN, Werk 1967
Gorissen, Friedrich, Ein Werk von Henrik Douwerman in der Birgdener Pfarrkirche. In: Heimat-kalender des Selfkantkreises Geilenkichen - Heinsberg 17, 1967 S. 62 - 67.

GRAF VON LOE, Schloß Wissen 1971
Loe, Friedrich Graf von, Schloß Wissen für die Zukunft erhalten. In: Geldrischer Heimatkalender 1971 S. 46 - 52.

GRASWINCKEL, Hulhuizen 1927
Graswinckel, D. P. M., Hulhuizen. In: Bijdragen en mededelingen >Gelre< 30, 1927 S. 1 - 29.

GROSS-MORGEN/SCHMID/SCHWARZ, Myert 1998
Groß - Morgen, Michael / Schmid, Wolfgang / Schwarz, Michael Viktor, Nikolaus Myert: ein un - bekannter Utrechter Bildhauer der Spätgotik. In: Kunstchronik 1998 S. 334 - 339.

GROTE, Schatz 1998
Grote, Udo, Der Schatz von St. Viktor. Kostbarkeiten aus dem Xantener Dom. Regensburg 1998.

GROTEN, Devotio moderna 2000
Groten, Manfred, Die Devotio moderna in Köln und am Niederrhein. Kirchengeschichtliche Aspekte der Zentralortfunktion Kölns im Spätmittelalter. In: KÖLN UND DIE NIEDERRHEINLANDE 2000 S. 29 - 40.

GÜLCHER/GÜLCHER, Chronik o.J.
Gülcher, Max / Gülcher, Jan, http://www.guelcher-chronik.de o.J.

HABENICHT, Altarwerke 1999
Habenicht, Georg, Die ungefaßten Altarwerke des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit. Göttingen 1999.

HANDBUCH 1914
Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. Bd. IV: Die Renaissance im Norden. Barock und Rokoko. Bearb. von Heinrich Bergner. 9. Aufl. Leipzig 1914.

HANDBUCH 2002
Handbuch der Renaissance. Deutschland, Niederlande, Belgien, Österreich, Schweiz. Hrsg. von Anne Schunicht-Rawe und Vera Lüpkes. Köln 2002.

HARDERING, Abteikirche 1998
Hardering, Klaus, Die Abteikirche von Klosterrath, Baugeschichte und Bedeutung. (Kunsthistorische monografiëen, XVIII) Utrecht 1998.

HARENBERG, Kastelen I 1987
Harenberg, Jan, Kastelen rond Zutphen I / II. (Kleine Monumenten Reeks) Zutphen 1987 / 88.

HECKNER, Ausstattung 1998
Heckner, Ulrike, Die Renaissance - Ausstattung von Schloß Rheydt. In: Schloß Rheydt: Sanierung und museale Neugestaltung. Hrsg. von Gisbert Knopp. (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege, 51) Bonn 1998 S. 101 - 114.

HECKNER, Fassade 2000
Heckner, Ulrike, Die Fassade der Jülicher Schlosskapelle. In: JÜLICH 2000 S. 583 - 597.

HEISE, Lettner 1998
Heise, Karin, Der Lettner des Hildesheimer Domes. Die Bildhauerkunst der Münsterschen Werkstätten 1535 - 1560. 2 Bde. Hildesheim 1998.

HELBIG, Sculpture 1890
Helbig, Julius, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége. Brügge 1890.

HENN, Raum 1991
Henn, Volker, Der niederrheinisch - ostniederländische Raum und die Hanse. In: AUSST.KAT. WESEL, Theilen 1991 S. 11 - 32.

HERZOG, Schloßbau 2000
Herzog, Harald, Schloßbau der Renaissance im Rheinland. In: JÜLICH 2000 S. 557 - 581.

HETSCH, Altarwerke 1937
Hetsch, Rolf, Die Altarwerke des Heinrich Douvermann, ein Beitrag zur Geschichte der niederrheinischen Plastik. Zugl. Phil. Diss. München 1936. Würzburg 1937.

HEUER, Vernuken 2000
Heuer, Wolfgang, Wilhelm Vernuken. Ein Bildhauer und Baumeister des Manierismus in Deutsch - land. Phil. Diss. Düsseldorf 2000.

HILD, Park 1969
Hild, Jochen, Der Park von Schloß Wissen. In: Geldrischer Heimatkalender 1969 S. 103 - 110.

HILGER, Dom 1984
Hilger, Hans Peter, Der Dom zu Xanten. (Rheinische Kunststätten, 275) 2. Aufl. Königstein i. T. 1984.

HILGER, Grabdenkmäler 1984
Hilger, Hans Peter, Grabdenkmäler der Häuser Jülich, Kleve, Berg, Mark und Ravensberg. In: AUSST.KAT. DÜSSELDORF/KLEVE, Land 1984 S. 181 - 208.

HILGER, Kleve 1, 1964
Hilger, Hans Peter, Kreis Kleve, 1: Altkalkar - Huisberden. (Die Denkmäler des Rheinlandes. Hrsg. von Rudolf Wesenberg und Albert Verbeek) Düsseldorf 1964.

HILGER, Kleve 1984
Hilger, Hans Peter, Kleve und Burgund. In: AUSST.KAT. DÜSSELDORF/KLEVE, Land 1984 S. 229 - 330.

HILGER, Kleve 2, 1964
Hilger, Hans Peter, Kreis Kleve, 2: Kalkar. (Die Denkmäler des Rheinlandes. Hrsg. von Rudolf Wesenberg und Albert Verbeek) Düsseldorf 1964.

HILGER, Kleve 5, 1970
Hilger, Hans Peter, Kreis Kleve, 5: Kranenburg - Zyfflich. (Die Denkmäler des Rheinlandes. Hrsg. von Rudolf Wesenberg und Albert Verbeek) Düsseldorf 1970.

HILGER, Restaurierung 1974
Hilger, Hans Peter, Restaurierung und Kunstgeschichte: St. Nikolai in Kalkar. In: Denkmalpflege im Rheinischen Ballungsraum. Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Gummersbach 6. - 13. 5. 1973 (= Arbeitshefte der rheinischen Denkmalpflege 7) Köln 1974 S. 124 - 136.

HILGER, St. Antonius 1978
Hilger, Hans Peter, St. Antonius in Kalkar-Hanselaer. Annexkirche von St. Nikolai in Kalkar. (Rheinische Kunststätten, 158) 2. veränderte Aufl. Köln 1978.

HILGER, Stadtpfarrkirche 1990
Hilger, Hans Peter, Stadtpfarrkirche St. Nicolai in Kalkar. Mit Beiträgen von Holger Brülls, Norbert Nußbaum und Guido de Werd. Kleve 1990.

HILGER/WILLEMSEN, Bildwerke 1967
Hilger, Hans Peter / Willemsen, Ernst, Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland. Gesamtkatalog zur Ausstellung des Landeskonservators Rheinland im Rheinischen Landesmuseum. (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 11) Düsseldorf 1967.

HOEFER, Mededeelingen 1928
Hoefer, F. A., Mededeelingen omtrent bezittingen van Marten van Rossem. In: Bijdragen en mededelingen >Gelre< 31, 1928 S. 112 - 130.

HOEFER/VAN VEEN, Wadestein 1910 S.333f.
Hoefer, F. A. / Veen, J. S. van, Het huis Wadestein of Wayestein. In: Bijdragen en mededelingen >Gelre< 13, 1910 S. 333 - 339.

HOFFMANN, Retabel 2000
Hoffmann, Godehard, Antwerpener Retabel in den Niederrheinlanden. Zur Rolle der Auftraggeber bei der Gestaltung importierter Flügelaltäre. In: KÖLN UND DIE NIEDERRHEINLANDE 2000 S. 271 - 306.

HOHMANN, Weeze 1984
Hohmann, Karl-Heinz, Gemeinde Weeze (Niederrhein). (Rheinische Kunststätten, 295) Neuss 1984.

HOLLSTEIN 1998
The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400 - 1700. Heinrich Aldegrever. Hrsg. von Holm Bevers, Christiane Wiebel und Ursula Mielke. Rotterdam 1998.

HÖVELMANN, Wissen 1973
Hövelmann, Gregor, Kalbeck und Wissen. Historische Erläuterungen zu einigen Zeichnungen des Cornelis Pronck. In: Geldrischer Heimatkalender 1973 S. 102 - 111.

HÜNEKE, Figuren 1960
Hüneke, Ursula, Drei spätgotische Figuren aus Kalkar. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 23, 1960 S. 281 - 299.

HUTH, Künstler 1967
Huth, Hans, Künstler und Werkstatt der Spätgotik. 2. unv. Aufl. Augsburg 1967.

HUYSMANS/ VAN DE VELDE/ VAN MULDERS, Floris 1996
Huysmans, A. / Van de Velde, J. / Van Mulders, C., Cornelis Floris 1514 - 1575 beeldhouwer, architect, ontwerper. Brüssel 1996.

INSCHRIFTEN 1999
Deutsche Inschriften. Terminologie zur Schriftbeschreibung. Erarbeitet von den Mitarbeitern der Inschriftenkommissionen der Akademien der Wissenschaften in Berlin u.a. Wiesbaden 1999.

JAHN, Anmerkungen 2000
Jahn, Ralf G., Genealogische Anmerkungen zu den Herzögen von Jülich. In: JÜLICH 2000 S. 381 - 419.

JAHRBUCH 1967
Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege XXVII, 1967 S. 272f.

JAHRESBERICHT 1905
Jahresbericht über Stand und Wirksamkeit des christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Cöln. 1904 / 05.

JANSE/VRIES, Werk 1990
Janse, H. / Vries, D. J. de, Werk van de steenhouwer: het steenhouwersambacht in de Nederlanden voor 1800. Zwolle 1991.

JANSSEN, Kleve 1984
Janssen, Wilhelm, Kleve - Mark - Jülich - Berg - Ravensberg 1400 - 1600. In: AUSST.KAT. DÜSSELDORF/KLEVE, Land 1984 S. 17 - 40.

JANSSEN, Regierungsform 1993
Janssen, Wilhelm, Regierungsform und Residenzbildung in Kurköln und anderen niederrheinischen Territorien des 14. und 15. Jahrhunderts. In: TERRITORIUM UND RESIDENZ 1993 S. 151 - 169.

JANSSEN/GROTE, Geschichte 2001
Janssen, Heinrich / Grote, Udo (Hrsg.), Zwei Jahrtausende Geschichte der Kirche am Niederrhein. Münster 2001.

JÜLICH 2000
Jülich, Stadt -Territorium - Geschichte: Festschrift zum 75 jährigen Jubiläum des Jülicher Geschichtsvereins 1923 e. V. Hrsg. von Guido von Büren und Erwin Fuchs. (= Jülicher Geschichtsblätter 67 / 68, 1999 / 2000) Kleve 2000.

KAISER, Altar 1978
Kaiser, Ute - Nortrud, Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland. Bd. I und Bd. II. Zugl. Diss. Frankfurt a. M. 1975. Frankfurt a. M. 1978.

KAMPHAUSEN, Berendonck 1931
Kamphausen, Alfred, Der Berendoncksche Kalvarienbeg in Xanten. Jahresgabe 1931 des Vereins zur Erhaltung des Xantener Domes e. V. (= Zeitschrift für Bildende Kunst 64, 1930 / 31 S. 49 - 58.)

KAMPHAUSEN, Plastik 1931
Kamphausen, Alfred, Die niederrheinische Plastik im 16. Jahrhundert und die Bildwerke des Xantener Doms. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. (Veröffentlichungen des Vereins zur Erhaltung des Xantener Domes und des städtischen Museums Düsseldorf) Diss. Bonn 1929. Düsseldorf 1931.

KARRENBROCK, Bildhauer 1999
Karrenbrock, Reinhard, Der Klever Bildhauer Dries Holthuys. Überlegungen zum Stand der Forschung. In: NIEDERRHEIN 1999 S. 111 - 133.

KARRENBROCK, Einflüsse 2005
Karrenbrock, Reinhard, Einflüsse und Wechselwirkungen - die westfälische Steinskulptur der Zeit zwischen 1470 und 1560 und die Brabender. In: AUSST.KAT. MÜNSTER, Brabender 2005 S. 75 - 101.

KARRENBROCK, Holthuis 1996
Karrenbrock, Reinhard, Dries Holthuis und seine Werke aus Baumberger Sandstein. Zur niederrheinischen Steinskulptur um 1500. In: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S. 79 - 96.

KARRENBROCK, Holthuys 2002
Karrenbrock, Reinhard, Dries Holthuys. Ein Bildhauer des späten Mittelalters in Kleve. In: AUSST.KAT. KLEVE, Holthuys 2002 S. 12 - 39.

KARRENBROCK, Kreuzigungsgruppe 1998
Karrenbrock, Reinhard, Die steinerne Kreuzigungsgruppe des Weseler Kalvarienberges – heute in Dinslaken. In: PRIEUR/KARRENBROCK/KEMPKENS, Jerusalem 1998 S. 44 - 79.

KAT. AACHEN, Bildwerke 1977
Kat. Aachen, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock. Bearb. von E. G. Grimme. (Aachener Kunstblätter des Museumsvereins) Köln 1977.

KAT. AACHEN, Kunstschätze 1961
Kat. Aachen, Aachener Kunstschätze aus Meißen zurückgekehrt 1961. Suermondt-Museum der Stadt Aachen. Aachen 1961.

KAT. AMSTERDAM Meubelen 1952
Kat. Amsterdam, Catalogus van meubelen en betimmeringen. Theodoor Herman Lunsingh Scheurleer. 3. vermeerde druk. 's- Gravenhage 1952.

KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwkunst 1973
Kat. Amsterdam, Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum. Catalogus door Jaap Leeuwenberg en Willy Halsema - Kubes. Amsterdam 1973.

KAT. AMSTERDAM, Beeldhouwwerken 1915
Kat. Amsterdam, Catalogus van Beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam, door A. Pit. 2. druk. o.O. 1915.

KAT. AMSTERDAM, Holzskulptur 1912
Kat. Amsterdam, Die Holzskulptur in den Niederlanden, Bd. II. Das Niederländische Museum zu Amsterdam. Bearb. von M. van Notten. Utrecht 1912.

KAT. AMSTERDAM, Kunst 2000
Kat. Amsterdam, Nederlandse kunst in het Rijksmuseum Bd. 1: 1400 - 1600. Hrsg. von Henk van Os u.a. Amsterdam/Zwolle 2000.

KAT. AMSTERDAM, Pleisterafgietsels
Kat. Amsterdam, Beknopte catalogus der pleisterafgietelsels en andere reproductien van kunstvoorwerpen in het Rijksmuseum te Amsterdam. Amsterdam 1915.

KAT. AMSTERDAM, Sculpture o.J.
Kat. Amsterdam, La Sculpture Hollandaise au musée national d' Amsterdam par M. A. Pit. Amsterdam o.J.

KAT. EMMERICH, Kunstschätze 1977
Kat. Emmerich, Kunstschätze aus dem St.-Martini- Münster zu Emmerich. Hrsg. anlässlich der Ausst. 'Der Münsterschatz zu Emmerich' vom 3. September bis 3. Oktober 1977. Kat. bearb. von Gerard Lemmens / Guido de Werd. Emmerich 1977.

KAT. KEMPEN, Skulpturensammlung 2005
Kat. Kempen, Die Skulpturensammlung. Bearb. von Ulrich Schäfer. In: Soli Deo Gloria. Das Museum für niederrheinische Sakralkunst in der Paterskirche Kempen. Kempen 2005 S. 142 - 190.

KAT. KÖLN, Diözesanmuseum 1924
Kat. Köln, Das Erzbischöfliche Diözesan - Museum zu Köln. Bearb. von J. Eschweiler. Köln 1924.

KAT. KÖLN, Diözesanmuseum 1936
Kat. Köln, Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum Köln. Bearb. von J. Eschweiler. Köln 1936.

KAT. KÖLN, Führer 1936
Kat. Köln, Führer durch das Schnütgen - Museum der Hansestadt Köln. Köln 1936.

KAT. KÖLN, Kunst 1956
Kat. Köln, Alte Kunst im Schnütgen - Museum. Bearb. von Hermann Schnitzler. Köln 1956.

KAT. KÖLN, Meisterwerke o.J.
Kat. Köln, Meisterwerke kirchlicher Kunst aus dem Schnütgen - Museum in Köln. o.O. o.J.

KAT. KÖLN, Ofenkacheln 1988
Kat. Köln, Kölner Ofenkacheln. Die Bestände des Museums für Angewandte Kunst und des Kölnischen Stadtmuseums. Bearb. von Ingeborg Unger mit einem Beitrag von David Gaimster. Köln 1988.

KAT. KÖLN, Schnütgen-Museum 1958
Kat. Köln, Das Schnütgen - Museum. Eine Auswahl. Bearb. von Hermann Schnitzler. Vierte erweiterte Aufl. Köln 1968.

KAT. KÖLN, Schnütgenmuseum 1971
Kat. Köln, Schnütgenmuseum Köln. Bearb. von Anton Legner. (Große Kunstführer Schnell & Steiner) München- Zürich 1971.

KAT. KÖLN, Schnütgen-Museum 1977
Kat. Köln, Schnütgen - Museum. Ein Führer zur Kunst des Mittelalters. Bearb. von Uwe Westfehling. Köln 1977.

KAT. KÖLN, Skulpturen 1970
Kat. Köln, Spätgotische Skulpturen im Schnütgen - Museum. Hrsg. von Anton Legner. Köln 1970.

KAT. LONDON, Sculpture 2002
Kat. London, German sculpture, 1430 - 1540. A catalogue of the Victoria an Albert Museum. Bearb. von Norbert Jopek. London 2002.

KAT. NÜRNBERG, Nationalmuseum 1910
Kat. Nürnberg, Katalog des Germanischen Nationalmuseums. Bearb. von Walter Josephi. (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums) Nürnberg 1910.

KAT. NÜRNBERG, Originalskulpturen 1890
Kat. Nürnberg, Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890.

KAT. Nürnberg, Plastik 1922
Kat. Nürnberg, Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Bearb. von Hubert Wilm. München 1922.

KAT. UTRECHT, Beeldhouwkunst 1997
Kat. Utrecht, De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. 3. Beeldhouwkunst tot 1850, door Jan Klinckhaert. Utrecht 1997.

KAT. UTRECHT, Hout- en Steensculptuur 2004
Kat. Utrecht, Hout- en Steensculptuur van Museum Catharijneconvent, ca. 1200 - 1600, door M. van Vlierden. Zwolle 2004.

KAT.AMSTERDAM, Meubelen 1907
Kat. Amsterdam, Catalogus van de meubelen in het Nederlandsch Museum van Geschiedenis en Kunst te Amsterdam. Willem Vogelsang. Amsterdam 1907.

KAT.AMSTERDAM, Meubelen 1913
Kat. Amsterdam, Catalogus van de meubelen in het Nederlandsch Museum van Geschiedenis en Kunst te Amsterdam. Willem Vogelsang. 2. druk. Amsterdam 1913.

KAUL, Burgen 1976
Kaul, Adolf, Geldrische Burgen, Schlösser und Herrensitze. (Veröffentlichungen des Historischen Vereins für Geldern und Umgegend, 76 . Zugl. Festschrift zur 125 - Jahr - Feier des Vereins.) Geldern 1976.

KAVALER, Jubé 1994
Kavaler, Matt, The Jubé of Mons and the Renaissance in the Netherlands. In: BEELDEN 1994 S. 349 - 381.

KELLER, Flügelaltar 1965
Keller, Harald, Der Flügelaltar als Reliquienschrein. In: Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller. München 1965 S. 125 - 144.

KEMPKENS, Hochaltarretabel 1998
Kempkens, Holger, Das Hochaltarretabel des Kölner Bildschnitzers "Meister Tilman" in der Weseler Heilig-Grab-Kapelle. In: PRIEUR/KARRENBROCK/KEMPKENS, Jerusalem 1998 S. 88 - 137.

KEUZE 1988
Keuze uit aanwinsten. In: Bulletin Rijksmuseum XXXVI, 1988 S. 343 und S. 348.

KIRGUS, Renaissance 2000
Kirgus, Isabelle, Renaissance in Köln. Architektur und Ausstattung 1520 - 1620. (Sigurd Greven - Studien, 4) Bonn 2000.

KISKY, Marienaltar 1952
Kisky, Hans, Der Marienaltar des Xantener Doms und seine Meister. In: Xantener Domblätter 3/4, 1952 S. 93 - 106.

Kisky, Wissen 1955
Kisky, H., Ansichten der Wasserburg Wissen an der Niers aus der Mitte des 17. und des 18. Jahrhunderts. In: Der Niederrhein. Zeitschrift für Heimatpflege und Wandern 22, 1, 1955 S. 6 - 11.

KISTENICH, Geschichte 2005
Kistenich, Johannes, Geschichte der Bruderschaften und Gilden in der Stadt Kalkar. (Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar, 14) Bielefeld 2005.

KLAPHECK, Baukunst 1915/1916
Klapheck, Richard, Die Baukunst am Niederrhein. Bd.1: Von der Baukunst des Mittelalters bis zum Ausgange des siebenzehnten Jahrhunderts. Düsseldorf 1915/16.

KLAPHECK, Kalkar 1930
Klapheck, Richard, Kalkar am Niederrhein. Düsseldorf 1930.

KLAPHECK, Kunstreise 1927
Klapheck, Richard, Eine Kunstreise auf dem Rhein von Mainz bis zur holländischen Grenze. 4. Teil: Von Köln bis zur Grenze (1925 - 1927). Düsseldorf o.J. (1927).

KLAPHECK, Xanten 1930
Klapheck, Richard, Der Dom zu Xanten und seine Kunstschätze. Mit Aufnahmen von Walter Hege. (Veröffentlichungen des Xantener Dombauvereins, 1) Berlin 1930.

KLEIN, Instandsetzung 1964
Klein, Otto, Instandsetzung des Märtyreraltars. In: Sechzehnhundert Jahre 1964 S. 253 - 262.

KLOSTERBERG, Ehre Gottes 1995
Klosterberg, Brigitte, Zur Ehre Gottes und zum Wohl der Familie. Kölner Testamente von Laien und Klerikern im Spätmittelalter. (Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur, 22) Köln 1995.

KNIPPING, Chorschranke 2001
Knipping, Detlef, Die Chorschranke der Kathedrale von Amiens. Funktion und Krise eines mittelalterlichen Austattungstypus. (Kunstwissenschaftliche Studien, 97) München 2001.

KOCH, Tätigkeitsbericht 1956
Koch, Jakob, Tätigkeitsbericht der Restaurierungswerkstätte des Vereins zur Erhaltung des Xantener Domes e.V. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 20, 1956 S. 292 - 311.

KOCH, Tätigkeitsbericht 1957
Koch, Jakob, Tätigkeitsbericht der Restaurierungswerkstätte des Vereins zur Erhaltung des Xantener Domes e.V. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 21, 1957 S. 69 - 81.

KOCH, Wiederherstellung 1952
Koch, Jakob, Wiederherstellung der Berendonk'schen Kreuzigungsgruppe. In: Xantener Domblätter 3, 1952 S. 38 - 47.

KOCH, Wiederherstellungsarbeiten 1964
Koch, Jakob, Wiederherstellungsarbeiten der Xantenener Bildhauerwerkstatt. In: Sechzehnhundert Jahre 1964 S. 297 - 304.

KOECHLIN, Rezension Sculpture 1904
Koechlin, Raymond, Rezension: La sculpture hollandaise au Musée National d'Amsterdam par A. Pit. In: Gazette des Beaux Arts II, 1904 S. 434 - 438.

KÖLN UND DIE NIEDERRHEINLANDE 2000
Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15. - 20. Jahrhundert). Hrsg. von Dieter Geuenich. (Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere das alte Erzbistum Köln, 17) Pulheim 2000.

KRATZEL, Untersuchung 1964
Kratzel, Karl, Untersuchung der ursprünglichen Ausmalung des gotischen Chores bis 1311. In: Sechzehnhundert Jahre 1964 S. 265 - 296.

KREFELDER MUSEUMS-VEREIN 1897
Dreizehnter Bericht des Krefelder Museums-Vereins über seine Thätigkeit im Jahre 1897.

KREFELDER MUSEUMS-VEREIN 1909
Krefelder Museums-Verein XXV. Jahres-Bericht 1909.

KREIS WESEL 1983
Der Kreis Wesel. Hrsg. von Hans Schleuning und Gabriele Süsskind. Stuttgart 1983.

KROHM, Bildhauerkunst 1997
Krohm, Hartmut, Die Bildhauerkunst des späten Mittelalters in den burgundischen Niederlanden. In: Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Hrsg. von Birgit Franke und Barbara Welzel. Berlin 1997 S. 191 - 210.

KRUTISCH, Kruzifixe 1987
Krutisch, Petra, Niederrheinische Kruzifixe der Spätgotik. Die plastischen Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts im Herzogtum Kleve. Diss. Phil. Bonn. Bonn 1987.

KÜFFNER/SPOHR, Burg 1999
Küffner, Hatto / Spohr, Edmund, Burg und Schloß Düsseldorf. Baugeschichte einer Residenz. (Jülicher Forschungen, 6) Jülich 1999.

KUNSTDENKMÄLER ERKELENZ 1904
Renard, Edmund, Erkelenz. Die Kunstdenkmäler der Kreise Erkelenz und Geilenkirchen im Auftrag des Provinzialverbandes der Rheinprovinz. (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 8, II) Düsseldorf 1904.

KUNSTDENKMÄLER GELDERN 1891
Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 1, 2: Die Kunstdenkmäler des Kreises Geldern. Hrsg. von Paul Clemen. Düsseldorf 1891.

KUNSTDENKMÄLER KEMPEN 1891
Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 1, 1: Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen. Hrsg. von Paul Clemen. Düsseldorf 1891.

KUNSTDENKMÄLER KLEVE 1892
Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 1, 4: Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve. Hrsg. von Paul Clemen. Düsseldorf 1892.

KUNSTDENKMÄLER LÜDINGHAUSEN 1893
Die Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen, 1. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lüdinghausen. Bearb. von Albert Ludorff. Münster i. W. 1893.

KUNSTDENKMÄLER MOERS 1891
Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 1, 3: Die Kunstdenkmäler des Kreises Moers. Hrsg. von Paul Clemen. Düsseldorf 1891.

KUNSTREISBOEK 1969
Kunstreisboek voor Nederland. Hrsg. von De Rijkscommissie voor de Monumentenzorg. Amsterdam 1969.

KUYPER, Entry 1994
Kuyper, Wouter, The triumphant entry of Renaissance architecture into the Netherlands. The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549. Renaissance and Mannerist architecture in the Low Countries from 1530 -1630. Alphen am Rhein 1994.

LABOUCHERE, Aanteekeningen 1931
Labouchere, G. C., Aanteekeningen over monumenten te Gorinchem, Schelluinen, Woudrinchem, Loevestein en Zalt-Bommel. In: Oudheidkundig Jaarboek 11, 1931 S. 41 - 126.

LCI
Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum SJ u.a. Freiburg i. Br. 1994.

LEEUWENBERG, Beeldhouwkunst III, 1959
Leeuwenberg, Jaap, Een nieuw facet aan de Utrechtse Beeldhouwkunst III. Vijf Utrechtse Altaarkasten in Noorwegen. In: Oud Holland 74, 1959 S. 79 ff.

LEMMENS, Engel 1998
Lemmens, Gerard, Engel mit den Arma Christi. In: AUSST.KAT. KLEVE, Heilige 1998 S. 24 - 37.

LIESEGANG, Städtewesen 1897
Liesegang, Erich, Niederrheinisches Städtewesen vornehmlich im Mittelalter. Untersuchungen zur Verfassungsgeschichte der clevischen Städte. (Untersuchungen zur Deutschen Staats- und Rechtsgeschichte, 52) Breslau 1897.

LOOZ-CORSWAREM, Sozialgeschichte 1991
Looz-Corswarem, Clemens von, Zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Wesels. Von den Anfängen bis 1609. In: PRIEUR, Wesel 1991 S. 148 - 192.

LOOZ-CORSWAREM, Fürst 1993
Looz-Corswarem, Clemens von, Wo residierte der Fürst? Überlegungen zu den Aufenthaltsorten der Herzöge von Jülich-Berg bzw. Jülich-Kleve-Berg und ihres Hofes im 15. und 16. Jahrhundert. In: TERRITORIUM UND RESIDENZ 1993 S. 189 - 209.

LOUIS, Douvermann 1936
Louis, Carl, Heinrich Douvermann. Ein niederrheinischer Künstler des 16. Jahrhunderts in Calcar und Xanten. Zugl. Phil. Diss. Münster. Wattenscheid 1936.

LÜBKE/HAUPT, Geschichte 1914
Lübke, Wilhelm, Geschichte der Renaissance in Deutschland. Bearb. von Albrecht Haupt. (Geschichte der Neueren Baukunst 2, 3) Esslingen 3. Aufl. 1914.

LUNSINGH SCHEURLEER, Dichtung 1951
Lunsingh Scheurleer, Th. H., Dichtung und Wahrheit rond het z.g. 'Huis van Maarten van Rossem' te Zaltbommel. In: Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond. Bulletin und nieuws-bulletin 6. Serie 4, 1951 S. 60 - 64.

LÜTGHEN, Kunst 1921
Lütghen, Eugen, Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz. (Forschungen zu Kunstgeschichte Westeuropas, 1) Bonn/Leipzig 1921.

LÜTGHEN, Plastik 1917
Lütghen, Eugen, Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 200) Strassburg 1917.

LÜTGHEN, Spätgotik 1915
Lütghen, Eugen, Spätgotik und Renaissance in der niederrheinischen Bildnerei. In: Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst 25, 1915 S. 365 - 373.

LUTHER, Titeleinfassung 1973
Luther, Johannes, Die Titeleinfassung der Reformationszeit. Leipzig 1909. Mit Verbesserungen und Ergänzungen von Josef Benzing, Helmut Claus und Martin von Hase. Hildesheim / New York 1973.

LUTTERVELT, Portretten 1959
Luttervelt, R. van, De portretten van Marten van Rossem. In: Bijdragen en mededelingen >Gelre< 58, 1959 S. 191 - 204.

MATRIKEL UNIV. KÖLN
Die Matrikel der Universität Köln. Bearb. von Hermann Keussen und Manfred Groten. Bd. I - VII. (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, VIII) Bonn 1919 - 20.

MEIERINK, Johannsen 1991
Meierink, Ben Olde, Arnt Johannsen, Baumeister von Schloß Horst. In: Beiträge zur Renaissance zwischen 1520 und 1570. Hrsg. von Ulrich Großmann und Petra Krutisch. (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, 2) Marburg 1991 S. 103 - 114.

MEIERINK, Rezeption 1990
Meierink, Ben Olde, Die Rezeption der Frührenaissance durch den Adel in den nördlichen Niederlanden. In: Renaissance in Nord-Mitteleuropa I. Hrsg. von Ulrich Großmann. (Schriften des Weserrenaissance - Museums Schloß Brake, 4) München / Berlin 1990 S. 73 - 91.

MEURER, Bildwerke 1967
Meurer, Heribert, Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland. Ausstellungsbericht. In: Deutsche Kunst- und Denkmalpfelege XXV, 1967 S. 106.

MEURER, Douvermann 1970
Meurer, Heribert, Henrik Douvermann und Arnt van Tricht. In: Kunstchronik 23, 1970 S. 284f.

MILITZER, Bruderschaften 1999
Militzer, Klaus, Bruderschaften als Auftraggeber für Kunsthandwerker. In: NIEDERRHEIN 1999 S. 35 - 51.

MILITZER, Wirtschaft 1996
Militzer, Klaus, Die Wirtschaft in den Städten am Niederrhein. In: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S. 51 - 56.

MONE, Kunst 1834
Mone, Kunst und Alterthum, Kunstnachrichten, 3. Beitrag. In: Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, unter allgemeiner freier Mitwirkung. Hrsg. von Herrn Freiherrn von und zu Auffseß und Professor Mone 3, 1834 Sp. 103 - 107.

MONUMENTEN Bommelerwaard 1932
De monumenten van geschiedenis en kunst in de provincie Gelderland. Stuk 1: Het kwartier Nijmegen. Onderdeel 1: De Bommeler- en de Tielerwaard. Aflevering 1: De Bommelerwaard. Hrsg. von Frans A. J. Vermeulen. 's-Gravenhage 1932.

MONUMENTEN Zutphen 1958
De Nederlandse monumenten van Geschiedenis en Kunst, Deel III: De provincie Gelderland. Tweede stuk: Het kwartier van Zutphen. Hrsg. von E. H. ter Kuile. 's-Gravenhage 1958.

MUMMENHOFF, Oberstift 1961
Mummenhoff, Karl Eugen, Die Profanbaukunst im Oberstift Münster von 1450 bis 1650. (Westfalen, Sonderheft 15) Münster 1961.

MÜNZENBERGER/BEISSEL, Kenntniss 1885/95
Münzenberger, Ernst / Beissel, Stephan, Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst. 2. Bde. Frankfurt a.M. 1885 - 95.

MUSCHART, Grafzerken 1938
Muschart, R.T., Grafzerken en Memorienstenen in de Groote of St. Janskerk te Wageningen, beschreven in het jaar 1937. In: Bijdragen en mededelingen >Gelre< 41, 1938 S. 365 - 381.

NIEDERRHEIN 1999
Der Niederrhein und die Alten Niederlande. Kunst und Kultur im späten Mittelalter. Referate des Kolloquiums zur Ausstellung >Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Bildschnitzkunst in Zeiten der Reformation (1500 - 1550)<. Hrsg. von Barbara Rommé. (Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar, 9) Bielefeld 1999.

NIJSTEN, Residenties 1993
Nijsten, Gerard, De ontwikkeling van residenties in het hertogdom Gelre ten tijde van de vorsten uit het huis Gulik en Egmond. In: TERRITORIUM UND RESIDENZ 1993 S. 119 - 149.

NÜSS, Douvermann 1966
Nüss, Franz Joseph, Heinrich Douvermann, Ein spätgotischer Bildschnitzer am Niederrhein. 2. Aufl. Duisburg 1966.

NÜSS, Madonnen 1961
Nüß, Franz Josef, Niederrheinische Madonnen. Das Marienbild in der niederrheinischen Plastik. Duisburg 1961.

OEDINGER, Pfarrkirchen 1973
Oedinger, Frd. Wilhelm, Niederrheinische Pfarrkirchen um 1500. In: ders., Vom Leben am Niederrhein. Aufsätze aus dem Bereich des alten Erzbistums Köln. Düsseldorf 1973 S. 263 - 350.

OIDTMANN, Glasmalereien 1929
Oidtmann, Heinrich, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. -16. Jahrhundert. 2 Bde. (Preisschriften der Mevissen - Stiftung. Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde, 3) Düsseldorf 1929.

PAULI, Beham 1974
Pauli, Gustav, Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit Nachträgen, sowie Ergänzungen und Berichtigungen von Heinrich Röttinger. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 33, 134, 246) Baden-Baden 1974.

PAULUS, Prachtkamine 2008
Paulus, Christiane, Prachtkamine im Œuvre des Arnt van Tricht. In: Magister operis. Beiträge zur mittelalterlichen Architektur Europas. Festgabe für Dethard von Winterfeld zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Gabriel Dette, Laura Heeg und Klaus T. Weber. Regensburg 2008 S. 247 - 260.

PEINE, Kaiser 1997
Peine, Hans-Werner, Kaiser - Krieger - Putten. Der Kölner Kachelbäcker Dyrych Westermann von Buer im Dienste der Selbstdarstellung des Schloßherrn Rütger von der Horst. In: AUSST. KAT. JÜLICH, Schloß 1997 S. 61 - 68.

PERRET, Konservierung 1964
Perret, R., Die Konservierung und Wiederherstellung von Altartafeln und Gemälden der ehemaligen Stiftskirche. In: Sechzehnhundert Jahre 1964 S. 197 - 206.

PETERS, Kriegsschäden 1951
Peters, Heinz (Bearb.), Die Baudenkmäler in Nord Rheinland. Kriegsschäden und Wiederaufbau. (Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, 19) Kevelaer 1951.

PREISING, Hochaltarretabel 1996
Preising, Dagmar, Das Hochaltarretabel von St. Viktor in Xanten - Reliquie und Bild am Ende des Mittelalters. In: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S. 67 - 78.

PRIEUR, 'devotio moderna' 1985
Prieur, Jutta, Zur 'devotio moderna' am Niederrhein. In: Kurkoeln. Land unter dem Krummstab. Essays und Dokumente. Zugl. Katalog zur Ausstellung: Städtischen Kramer - Museum Kempen, 22. 11. 1985 - 12. 1. 1986 und Dresdner-Bank AG in Düsseldorf, 2. 7. - 25. 7. 1986. Hrsg. vom Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf. (Veröffentlichungen der staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen. C, 22) (Schriftenreihe des Kreises Viersen, 35 a) Kevelaer 1985 S. 215 - 223.

PRIEUR, Frömmigkeit 1996
Prieur, Jutta, Frömmigkeit am Niederrhein vor fünfhundert Jahren. In: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S. 57 - 66.

PRIEUR, Hansestadt 1991
Prieur, Jutta, Die Hansestadt Wesel und ihre klevischen Beistädte. In: AUSST.KAT. WESEL, Theilen 1991 S. 48 - 63.

PRIEUR, Kirche 1999
Prieur, Jutta, "...daß niemand in der Kirche Gottes Parteien bilden solle". Eigentümlichkeiten der klevischen Reformationsgeschichte. In: NIEDERRHEIN 1999 S. 11 - 33.

PRIEUR, Leuchterbogen 1990
Prieur, Jutta, Der Leuchterbogen im Dom zu Xanten. In: Heimatkalender des Kreises Wesel 1990 S. 21 - 26.

PRIEUR, Religion 2000
Prieur, Jutta, Religion, Kunst und Kommerz am Niederrhein. In: KÖLN UND DIE NIEDERRHEIN-LANDE 2000 S. 355 - 365.

PRIEUR, Wesel 1991
Prieur, Jutta (Hrsg.), Geschichte der Stadt Wesel Bd. 1 und 2. Düsseldorf 1991.

PRIEUR/KARRENBROCK/KEMPKENS, Jerusalem 1998
Prieur, Jutta / Karrenbrock, Reinhard / Kempkens, Holger, Jerusalem in Wesel. Die große Kalvarienbergstiftung des Kaufmanns Hermann Saelen. (Studien und Quellen zur Geschichte von Wesel, 21) Wesel 1998.

RADDATZ, theilen 1991
Raddatz, Carlies Maria, Zu Allen theilen Inß mittel gelegen. Wesels Stellung in der Organisation des Kölner Drittels und seine Bedeutung als Tagungsort. In: AUSST.KAT. WESEL, Theilen 1991 S. 33 - 47.

RAMACKERS/GESCHER, Germania sacra 1940
Ramackers, Johannes / Gescher, Franz, Zum ersten Bande der Germania sacra für die Kirchenprovinz Köln. In: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 137, 1940 S. 1 - 72.

RDK III, 1954
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. III Buchpult - Dill. Stuttgart 1954.

RDK IV, 1958
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. IV Dinanderie – Elle. Stuttgart 1958.

REDLICH, Kleriker 1934
Redlich, O. R., Ein Verzeichnis niederrheinischer Kleriker des 16. und 17. Jahrhunderts, deren Testament dem Kölner Erzbischof zur Approbation vorgelegen hatten. In: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 124, 1934 S. 129 - 131.

REINERS, Jahre 1925
Reiners, Heribert, Tausend Jahre Rheinischer Kunst. Bonn 1925.

REINERS, Meister 1911
Reiners, Heribert, Der Meister von Siersdorf. Ein niederrheinischer Bildschnitzer aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für christliche Kunst 24, 1911 kol. 139 - 148 und 167 - 184.

REINICKE, Handelsbeziehungen 1991
Reinicke, Christian, Die Handelsbeziehungen Wesels mit Westfalen und dem Osten. In: AUSST.KAT. WESEL, Theilen 1991 S. 135 - 155.

RENAISSANCEBAUKUNST 1999
'Italienische' Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein. Stadtanlagen - Zivilbauten - Wehranlagen. II. Jülicher Pasqualini-Symposium vom 18. bis 21. Juni 1998 in Jülich. Tagungshandbuch 1999. Hrsg. von Günter Bers und Conrad Doose. Jülich 1999.

RIEF, Altarproduktion 1994
Rief, Michael, Zur spätgotischen Skulpturen- und Altarproduktion in Deutschland und in den Niederlanden. In: AUSST.KAT. TOKYO/NAGOYA, Heilige 1994 S. 206 - 209.

RIEF, Retabelproduktion 1996
Rief, Michael, Zur Retabelproduktion und Bildhauertechnik am Niederrhein im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert. In: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S. 39 - 49.

RIJKSMUSEA 1972
Nederlandse Rijksmusea in 1970. s'Gravenhage 1972.

ROMBOUTS/LERIUS, Liggeren 1961
Rombouts, Philip / Lerius, Theodoor van, De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde. I. Liggere van 1452 - 1615; Volledige Rekeningen van 1585 - 1586 en 1588-1589; Rekeningen van Ontvangsten van 1616 - 1629. Antwerpen. Den Haag 1864 - 1876. Reprint Amsterdam 1961.

ROMMÉ, Bildschnitzkunst 1996
Rommé, Barbara, Die Bildschnitzkunst in Kalkar in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S. 15 - 37.

ROMMÉ, Douwerman 1997
Rommé, Barbara, Henrick Douwerman und die niederrheinische Bildschnitzkunst an der Wende zur Neuzeit. Zugl. Univ. Diss. Karlsruhe 1994. (Schriften der Heresbach - Stiftung Kalkar, 6) Köln 1997.

ROMMÉ, Gestaltung 1998
Rommé, Barbara, Die farbliche Gestaltung des Marienretabels in St. Viktor zu Xanten. In: Jahrbuch des Kreises Wesel 1998 S. 25 - 32.

ROMMÉ, Holthuys 2003
Rommé, Barbara, Dries Holthuys. Ein Meister des Mittelalters aus Kleve. In: Kunstchronik 56, 2003 S. 415 - 422.

ROMMÉ, Holzsichtigkeit 1996
Rommé, Barbara, Holzsichtigkeit und Fassung. Zwei nebeneinander bestehende Phänomene in den Skulpturen des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit. In: AUSST.KAT. AACHEN, Gegen den Strom 1996 S. 97 - 111.

ROMMÉ, Instandsetzung 1999
Rommé, Barbara, "...aen verdinght toe renouiren..." Die Instandsetzung des Kalkarer Marienleuchters gegen Mitte des 16. Jahrhunderts. In: NIEDERRHEIN 1999 S. 69 - 97.

ROMMÉ, Niederrhein 1996
Rommé, Babara, Henrick Douwerman und die Bildschnitzkunst am Niederrhein. In: Weltkunst 66, 1996 S. 2632 - 2635.

ROMMÉ, Typologie 1994
Rommé, Barbara, Typologie und Landschaftsstil. Ein Beitrag zur systematischen Auswertung des Gesamtkunstwerkes Retabel am Beispiel des Niederrheins. In: Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext. Hrsg. von Uwe Albrecht / Jan von Bonsdorff / Annette Henning. Berlin 1994 S. 221 - 232.

ROMMÉ/RIEF, Addenda 1999
Rommé, Barbara / Rief, Michael, Addenda et Corrigenda zum Ausstellungskatalog Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischen Skulptur in Zeiten der Reformation (1500-1550). In: NIEDERRHEIN 1999 S. 267 - 269.

ROßHOFF, Gemeinde 1986
Roßhoff, Bernhard, Gemeinde Sonsbeck am Niederrhein. (Rheinische Kunststätten, 313) Neuss 1986.

SAUERLANDT, Plastik 1909/1911
Sauerlandt, Max, Deutsche Plastik des Mittelalters 1. Auflage Düsseldorf 1909 / 3. Aufl. Düsseldorf 1911.

SAUERLANDT, Plastik o.J.
Sauerlandt, Max, Deutsche Plastik des Mittelalters. Königstein i.T./Leipzig o.J.

SCHÄFER / HERMES, Reisegesellschaft 1993
Schäfer, Ulrich / Hermes, Sabine, Aus der Reisegesellschaft der heiligen Ursula. Zwei neuerworbene spätgotische Reliquienbüsten aus der Werkstatt des Kölner Meisters Tilman im Schnütgen - Museum. In: Kölner Museums - Bulletin 1, 1993 S. 4 - 17.

SCHEIBLER, Maler 1883
Scheibler, L., Maler und Bildschnitzer der sogenannten Schule von Kalkar. In: Zeitschrift für bildende Kunst 18, 1883 S. 28 - 31.

SCHIRMER, Plastik 1991
Schirmer, Ursula, Die Plastik von 1520 - 1620 innerhalb der Grenzen des Erzbistums Köln. Frankfurt 1991.

SCHLEIDGEN, Kanzleiwesen 1984
Schleidgen, Wolf-Rüdiger, Kanzleiwesen. In: AUSST.KAT. DÜSSELDORF/KLEVE, Land 1984 S.99 - 108.

SCHMID, Grabdenkmäler 1995
Schmid, Wolfgang, Grabdenkmäler im Erzbistum Trier (1150 - 1650). Methoden, Probleme und Perspektiven einer Bestandsaufnahme. In: Kurtrierisches Jahrbuch 35, 1995 S. 99 - 129. [= Festschrift für Guido Groß zum 70. Geburtstag.]

SCHMID, Grabdenkmäler 1999
Schmid, Wolfgang, Grabdenkmäler und Kunstpolitik der Erzbischöfe von Trier und Köln im Zeitalter der Gegenreformation. In: Sancta Treveris. Beiträge zu Kirchenbau und bildender Kunst im alten Erzbistum Trier. Festschrift für Franz J. Ronig zum 70. Geburtstag. Trier 1999 S. 515 - 552.

SCHMIDT, Illustration 1977
Schmidt, Ph., Die Illustration der Lutherbibel 1522 - 1700. Ein Stück abendländischer Kultur- und Kirchengeschichte. Basel 1977.

SCHMIDT, Kalkar 1950
Schmidt, Heinrich Jakob, Kalkar. Die St. Nikolaikirche und ihre Kunstschätze. Ratingen 1950.

SCHMIDT, Wechselwirkungen 1965
Schmidt, Heinrich J., Wechselwirkungen in der bildenden Kunst zwischen dem Niederrhein und den Niederlanden. In: Niederrheinisches Jahrbuch VIII, 1965 S. 89 - 95.

SCHOLTEN, Baurechnungen 1852
Scholten, Robert, Auszüge aus den Baurechnungen der St. Victorskirche zu Xanten. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters. Berlin 1852.

SCHOLTEN, Cleve 1879
Scholten, Robert, Die Stadt Cleve. Beiträge zur Geschichte derselben, meist aus archivalischen Quellen. Cleve 1879.

SCHOLTEN, Cleve 1897
Scholten, Robert, Führer durch Cleve und Umgegend. Cleve 1897.

SCHOLTEN, Cranenburg 1902
Scholten, Robert, Cranenburg und sein Stift. Cleve 1902.

SCHOLTEN, Dominikanerkloster 1904
Scholten, Robert, Das ehemalige Dominikanerkloster in Calcar. Nach archivalischen Quellen. Cleve 1904.

SCHOLTEN, Gaesdonck 1906
Scholten, Robert, Gaesdonck. Geschichte des Klosters der regulierten Chorherren, des Hilfspredigerseminars oder Priesterhauses und des Collegium Augustinianum bis 1873. Münster i. W. 1906.

SCHOLTEN, Geschichte 1905
Scholten, Robert, Zur Geschichte der Stadt Cleve aus archivalischen Quellen. Cleve 1905.

SCHOLTEN, Kruiswegstaties 1994
Scholten, Frits, De Aaltense kruiswegstaties. In: BEELDEN 1994 S. 217 - 235.

SCHOLTEN, Skulpturen 2004
Scholten, Frits, Mittelalterliche Skulpturen im Rijksmuseum - eine Geschichte des Sammelns. In: AUSST.KAT. KLEVE, Wirklichkeit 2004 S. 8 - 12.

SCHOOFS, Geschichte 1880
Schoofs, Johann Heinrich, Geschichte der katholischen Gemeinde in Büderich von den Tagen der Reformation bis auf die neueste Zeit nach den Acten des Pfarrarchivs und des Dekanatsarchivs Xanten zusammengestellt. Wesel 1880.

SCHRADER, Kunstschätze 1895
Schrader, Heinrich, Die Kunstschätze zu Calcar. Cleve 1895.

SCHULTE, Neutralität 1995
Schulte, Christian, Versuchte konfessionelle Neutralität im Reformzeitalter. Die Herzogtümer Jülich - Kleve - Berg unter Johann III. und Wilhelm V. und das Fürstbistum Münster unter Wilhelm von Ketteler. (Geschichte, 9) Zugl. Univ. Diss. Münster 1995. Münster 1995.

SCHULZE-SENGER, Altarausstattung 1990
Schulze-Senger, Christa, Die spätgotische Altarausstattung der St. Nikolaikirche in Kalkar. Aspekte einer Entwicklung zur monochromen Fassung der Spätgotik am Niederrhein. In: AUSST.KAT. ST.TRUIDEN, Beeldsnijkunst 1990 S. 99 ff.

SCHULZE-SENGER, Altarausstattung 1992
Schulze-Senger, Christa, Die spätgotische Altarausstattung der St. Nicolaikirche in Kalkar - Aspekte einer Entwicklung der monochromen Fassung der Spätgotik am Niederrhein. In: Flügelaltäre des späten Mittelalters. Hrsg. von Hartmut Krohm. (Beiträge des Internationalen Colloquiums, Forschung zum Flügelaltar des Mittelalters, veranstaltet vom 1. - 3. 10. 1990 in Münnerstadt in Unterfranken) Berlin 1992 S. 23 - 36.

SCHÜRMANN, Burg 1984
Schürmann, Sonja, Die landesherrliche Burg, das spätere kurfürstliche Schloß zu Düsseldorf. In: AUSST.KAT. DÜSSELDORF/KLEVE, Land 1984 S. 291 - 296.

SCHWEITZER, Skulpturen 1910
Schweitzer, Hermann, Die Skulpturen - Sammlung des Städtischen Suermondt - Museums zu Aachen. Bd. I Aachen 1910.

SECHZEHNHUNDERT JAHRE 1964
Sechzehnhundert Jahre Xantener Dom. Zum Gedächtnis der Xantener Märtyrer † um 361 bis 363 n. Chr., der Verbrennung der ersten großen Stiftskirche durch die Normannen im Jahre 863, der Grundsteinlegung des gotischen Chores am 22. August 1263 und der Beendigung der Rettungs- und Sicherungsarbeiten an dem im Jahre 1945 zerstörten Dom im Jahre 1963. Hrsg. von Walter Bader. (= Xantener Domblätter 6, 1963). Köln 1964.

SMEYERS, Aspecten 1971
Smeyers, M., Aspecten van de schilderkunst te Leuven tijdens de laat - gotische periode. In: Ausst. Kat. Leuven, Aspecten van de laatgotiek in Brabant. Leuven, Stedelijk Museum 11 sept. – 28 nov. 1971. Leuven 1971 S. 180 - 196.

SMOLINSKY, Jülich-Kleve-Berg 1991
Smolinsky, Heribert, Jülich - Kleve - Berg. In: TERRITORIEN DES REICHS 1991 S. 86 - 106.

SMOLINSKY, Kirchenpolitik 2000
Smolinsky, Heribert, Kirchenpolitik in Köln und den Vereinigten Herzogtümern Jülich - Kleve - Berg zur Zeit der Reformation und Gegenreformation. In: KÖLN UND DIE NIEDERRHEINLANDE 2000 S. 307 - 322.

SONSBECK 2003
Sonsbeck. Die Geschichte der niederrheinischen Gemeinde von der Frühzeit bis zur Gegenwart, hrsg. von Margret Wensky. (Stadt und Gesellschaft. Studien zum Rheinischen Städteatlas, 3) Köln / Weimar / Wien 2003.

STADTARCHIV 1897
Das Stadtarchiv zu Kempen, Goch, Kalkar, Rees, Neuss, Düren. In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 64, 1897 S. 96 - 149.

STENVERT, Adelssprache 1999
Stenvert, Ronald, Von der Adelssprache zur Bürgerform. Aspekte der Renaissance in den neuen Habsburger Provinzen 1525 - 1575. In: RENAISSANCEBAUKUNST 1999 S. 449 - 466.

STIFT 1986
Das Stift von Xanten. Katalog, hrsg. vom Landschaftsverband Rheinland. Regionalmuseum Xanten. (Führer des Regionalmuseums Xanten, 22) Köln 1986.

STÖVE, via media 1990
Stöve, Eckehard, Via media. Humanistischer Traum oder kirchenpolitische Chance? Zur Religionspolitik der Vereinigten Herzogtümer Jülich - Kleve - Berg im 16. Jahrhundert. In: Monatshefte für Kirchengeschichte des Rheinlands 39, 1990 S. 115 - 133.

STRATMANS, Anmerkungen 2003
Stratmans, Hans, Anmerkungen zur Baugeschichte von Haus Ingenray, Erkenntnisse, die bei der Restaurierung gewonnen wurden, und Berichte über einige Funde. In: STRATMANS, Haus Ingenray 2003 S. 107 ff.

STRATMANS, Haus Ingenray 2003
Stratmans, Hans (Hrsg.), Haus Ingenray. Die wechselvolle Geschichte des Hauses und seiner Besitzer. Mit Beiträgen von Marinus Flokstra, Johan Belonje (gest.) und Hans Stratmans. Geldern - Pont 2003.

TANABE, Schnitzaltar 1994
Tanabe, Mikinosuke, Über den Schnitzaltar in der Kirchenausstattung am Beispiel der Pfarrkirche St. Nikolai in Kalkar. In: AUSST.KAT. TOKYO/NAGOYA, Heilige 1994 S. 210 - 217.

TANGEBERG, Beobachtungen 2000
Tangeberg, Peter, Beobachtungen zu spätmittelalterlichen Holztechniken. Die Schnitzbank: Beobachtungen über die Funktion der sog. Kopfbohrung. In: Unter der Lupe: neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag. Hrsg. Anna Moraht-Fromm und Gerhard Weill. Stuttgart / Ulm 2000 S. 195 - 208.

TEBBE, Epitaphien 1996
Tebbe, Karin, Epitaphien in der Grafschaft Schaumburg. Die Visualisierung der politischen Ordnung im Kirchenraum. (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, 18) Marburg 1996.

TEMMINCK GROLL, Cannenburch 1979
Temminck Groll, C. L., De Cannenburch en de intree van de Renaissance in Gelderland. In: Bulletin van het Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond 78, 1979 S. 123 - 130.

TENBERGEN, Kastelen 1973
Tenbergen, Annet, Kastelen in Oost - Gelderland. Zutphen 1973.

TER KUILE, Architectuur 1957
ter Kuile, E. H., De Architektur, Hoofdstuk 1: Renaissance en Manierisme in de 16e eeuw. In: S. J. Fockema Andreae / E. H. Ter Kuile / R. C. Hekker, Duizend Jaar Bouwen in Nederland, II.: de bouwkunst na de middeleeuwen. Amsterdam 1957 S. 79 - 105.

TER KUILE, Kastelen 1954
ter Kuile, E. H., Kastelen en adellijke huizen. (De schoonheid van ons land. Bouwkunst, 13) Amsterdam 1954.

TERRITORIEN DES REICHS 1991
Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfession 1500 - 1650. Bd. 3: Der Nordwesten. Hrsg. von Anton Schindling und Walter Ziegler. (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung, 51) Münster 1991.

TERRITORIUM UND RESIDENZ 1993
Territorium und Residenz am Niederrhein. Referate der 7. Niederrhein-Tagung des Arbeitskreises niederrheinischer Kommunalarchive für Regionalgeschichte (25. - 26. 9. 1992 in Kleve). Hrsg. von Klaus Flink und Wilhelm Janssen. (Klever Archiv. Schriftenreihe des Stadtarchivs Kleve, 14) Kleve 1993.

THIEME/BECKER
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. von Hans Vollmer. Leipzig 1907 ff.

THISSEN, Herren 2001
Thissen, Bert, Von Herren und Klerikern, Soldaten und Ärzten. In: Kalender für das Klever Land 52, 2002 (2001) S. 18 - 38.

TIEMENS, Restauratie 1969
Tiemens, W.H., Restauratie van het Duivelshuis te Arnhem. In: Bouw. Centraal weekblad voor het Bouwwezen 24, 1969 S. 146 - 151.

TIMMERS, Kunst 1980
Timmers, J. J. M., De kunst van het Maasland, deel II. De Gotiek en de Renaissance. (Maaslandse Monografieën) Assen 1980.

TRESORS d'art de la Hesbaye 1972
Tresors d'art de la Hesbaye liegeoise et ses abords. L' exposition est organisée avec la collaboration du Ministère de la Culture française qui a, en outre, édité le catalogue. Lexhy 1972.

TUMMERS, Grabstätten 2001
Tummers, Harry, Die Grabstätten und Grabmonumente der Grafen und Herzöge von Geldern. In: AUSST.KAT. KEVELAER u.a., Gelre Bd.1 2001 S. 55 - 64.

TUMMERS, Grafsculptur 1994
Tummers, Harry, Laatmiddeleeuwse figurale grafsculptur in Nederland. In: BEELDEN 1994 S. 237 - 269.

TUSSENBROEK, Netzwerk 1999
Tussenbroek, Gabri van, Das Netzwerk der Steinmetzen als Bauinstrument. In: RENAISSANCE-BAUKUNST 1999 S. 531 - 545.

TWACHTMANN-SCHLICHTER, Goebbels 1994
Twachtmann-Schlichter, Anke, Matthias Goebbels, Dekorationsmalerei und Kirchenrestaurierung im 19. Jahrhundert in Köln. (Studien zur Kunstgeschichte, 89) Hildesheim/Zürich/New York 1994.

VAN DAM, Huis 1907
Dam, D. W. van, Huis van Maarten van Rossem. In: Bulletin van het Nederlandsche Oudheidkundige Bond 8, 1907 S. 67 und S. 210.

VAN DAM, Zalt-Bommel 1909
Dam, D. W. van, Zalt-Bommel, Huis van Maarten van Rossem. In: Bulletin van het Nederlandsche Oudheidkundige Bond 2. Jg., 2. Serie 1909 S. 36f.

VAN DER OSTEN, Beweinung Christi 1948
Osten, Gert van der, Beweinung Christi (und Erbärmdebild), in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. von Otto Schmidt. Bd. II, Bauer – Buchmalerei, Sp. 457 - 475. Stuttgart - Waldsee 1948.

VAN DER OSTEN, Kunst 1973
Osten, Gert van der, Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit. Köln 1973.

VAN DER OSTEN, Schmerzensmann 1935
Osten, Gert van der, Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1400 bis 1600. (Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte, 7) Berlin 1935.

VAN DER OSTEN/VEY, Painting 1969
Osten, Gert van der / Vey, Horst, Painting and sculpture in Germany and the Netherlands, 1500 to 1600. (Pelican history of Art) Hamondsworth 1969.

VAN DER VEN, Duivelshuis 1911
Veen, D. J. van der, Het Duivelshuis te Arnhem. In: Het Huis Oud en Nieuw 9, 1911 S. 1 - 20.

VAN VEEN, Bouwmeester 1926
Veen, J. S. van, De bouwmeester Arnt Johanss. In: Bijdragen en mededelingen >Gelre< 29, 1926 S. 55.

VAN VEEN, Huis 1920
Veen, J. S. van, Het huis ter Horst te Loenen. In: Bijdragen en mededelingen >Gelre< 23, 1920 S. 19 - 20.

VAN VEEN, Kunstenaar 1925
Veen, J .S. van, Een onbekend geldersch kunstenaar. In: Bijdragen en mededelingen. >Gelre< 28, 1925 S. 157 f.

VEENSTRA, De Nole 1938
Veenstra, C. G., Colijn de Nole, een zestiende eeuwsche beeldhouwer en zijn werk. In: Historia, maandschrift voor Geschiedenis en kunstgeschiedenis 4, 1938 S. 127 - 132.

VEIT, Chronik 1978
Veit, Ludwig, Chronik des Germanischen Nationalmuseums nach gedruckten Quellen, insbesondere den Jahresberichten. In: Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg 1852 - 1977. Beiträge zu seiner Geschichte. Hrsg. von Rainer Kahsnitz / Bernward Deneke. München / Berlin 1978 S. 11 - 24.

VERMEERSCH, Grafmonumenten 1976
Vermeersch, Valentin, Grafmonumenten te Brugge voor 1578. Bd. I - III. Brugge 1976.

VERMEULEN, Handboek 1931
Vermeulen, Franz A. J., Handboek tot de Geschiedenis der nederlandsche Bouwkunst. Tweede Deel: Kentering en Renaissance. Tekst en Platen. 2. Bd. 's-Gravenhage 1931.

VERST.KAT. KÖLN, Gemälde 2004
Verst. Kat. Köln, Alte Kunst. Gemälde – Zeichnungen – Skulpturen u. a. aus dem Nachlaß der Kölner Kunsthistorikerin Dr. Hella Robels und aus zwei süddeutschen Privatsammlungen. Auktion Kunsthaus Lempertz, Köln Nr. 856, 22. Mai 2004. Köln 2004.

VERST.KAT. KÖLN, Roettgen 1912
Verst. Kat. Köln, Sammlung Carl Roettgen, Bonn. Holzskulpturen, Mobiliar und Kunstgewerbe des 13. bis 17. Jahrhunderts. Math. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat 146. Versteigerung 11. - 13. Dez. 1912. Köln 1912.

VÖLKER, Halbfigurenbild 1968
Völker, Brigitte, Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Göttingen 1968.

VON DORTH, Inschriften (1980)
Dorth, Anton von, Niederrheinische Inschriften aufgezeichnet von Anton von Dorth (1626-1695). Hrsg. von Klaus Bambauer und Hermann Kleinholz. Teil II. Wesel 1980.

VOORLOOPIGE LIJST, Gelderland 1917
Voorloopige lijst der Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst, Deel IV: De Provincie Gelderland. Utrecht 1917.

VOS/LEEMAN, Ornament 1986
Vos, Rik / Leeman, Fred, Het nieuwe ornament. Gids voor de renaissance - architectuur en – decoratie in Nederland in de 16de eeuw. ’s- Gravenhage 1986.

WAGNER, Christopherusstatuen 1999
Wagner, Ellen, Monumentale Christopherusstatuen in der niederrheinischen Plastik. In: NIEDERRHEIN 1999 S. 177 - 191.

WARNCKE, Grotekse 1979
Warncke, Carsten - Peter, Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500 - 1650. Bd. 1 Text und Bilddokumentation. Bd. 2 Gesamtkatalog. (Quellen und Schriften zur Bildenden Kunst, 6) Berlin 1979.

WARTENA, Archief 1969
Wartena, R., Het archief van de Cannenburg. Arnheim 1969.

WASEL-NIELEN, Adelshäuser 1987
Wasel - Nielen, Franz, Ehemalige Adelshäuser im Raum Oelde. In: Oelde die Stadt, in der wir leben. Beiträge zur Stadtgeschichte. Hrsg. von Siegfried Schmieder. (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Kreises Warendorf, 17 / 18) Oelde 1987 S. 801 - 844.

WECKWERTH, Ursprung 1957
Weckwerth, Alfred, Der Ursprung des Bildepitaphs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20, 1957 S. 147 - 185.

WEHKING/WULF, Leitfaden 1997
Wehking, Sabine / Wulf, Christine, Leitfaden für die Arbeit mit historischen Inschriften. (Schriften zur Heimatpflege. Veröffentlichungen des Niedersächsischen Heimatbundes, 10) Melle 1997.

WEINFORTH, Campunni 1993
Weinforth, Friedhelm, Campunni - Kempen. Geschichte einer niederrheinischen Stadt. (Schriftenreihe des Kreises Viersen, 39, 1) Viersen 1993.

WEINFORTH, Führungsschichten 1982
Weinforth, Friedhelm, Studien zu den politischen Führungsschichten in den klevischen Prinzipalstädten vom 14. - 16. Jahrhundert. (Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur, 2) Köln 1982.

WERNER, Kasteel 1893
Werner, H. M., Het Kasteel ter Horst. In: Geldersche Volks - Almanak 1893 S. 38 - 64.

WESTHOFF-KRUMMACHER, Bruyn 1965
Westhoff - Krummacher, Hildegard, Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler. (Kunstwissenschaftliche Studien, 35) München 1965.

WIEDERHERSTELLUNG 1912
Wiederherstellung gotischer Wandmalereien und kirchlicher Austattungsstücke am Niederrhein. Hünshoven (Kr. Geilenkirchen), Hanselaer (Kreis Cleve), Hamminkeln, Brünen und Ringenberg (Kreis Rees). In: Bonner Jahrbücher 122, 1912 S. 54 f.

WILKES, Geschichte 1948
Wilkes, Carl, Zur Geschichte des Xantener Domschatzes. In: Niederrheinisches Jahrbuch II, 1948 S. 29 - 44.

WILKES, Schatzverzeichnis 1938
Wilkes, Carl, Schatzverzeichnis der Kirche zu Kalkar von 1543. In: Die Heimat, Krefelder Jahrbuch. Zeitschrift für niederrheinische Kultur- und Heimatkunde 1938 S. 270 - 273.

WILKES, Topographie 1952
Wilkes, Carl, Studien zur Topographie der Xantener Immunität. In: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 151/152, 1952 S. 7 - 153.

WILKES, Wissen o.J.
Wilkes, C., Regesten des Gräflich von Loeschen Archivs in Schloß Wissen (maschinenschriftlich in der Archivberatungsstelle des Landschaftsverbandes Rheinland, Köln). o.J.

WILLEMSEN, Wiederherstellung 1971
Willemsen, Ernst, Die Wiederherstellung des Marienleuchters in der Pfarrkirche St. Nikolai in Kalkar. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 28, 1971 S. 97 - 136.

WITTE, Kunst 1932
Witte, Fritz, Tausend Jahre deutsche Kunst am Rhein. Die Denkmäler der Plastik und des Kunstgewerbes auf der Jahrtausend Ausstellung in Köln. Fünf Bände. Berlin 1932.

WITTEVEEN et al., Pronkstuk 2005
Witteveen, Marjan / Schipper, Peter / Doornmalen, Sil van, Een pronkstuk in Zaltbommel. Maarten van Rossem zijn huis en het museum. Zaltbommel 2005.

WITTEVEEN, Hoofdstukken 2005
Witteveen, Marjan, Enkele hoofdstukken uit het leven van Maarten van Rossem. In: WITTEVEEN et al., Pronkstuk 2005 S. 9 - 23.

WITTEVEEN, Rossemhuis 2005
Witteveen, Marjan, Het Maarten van Rossemhuis in Zaltbommel. In: WITTEVEEN et al., Pronkstuk 2005 S. 25 - 55.

WITTEVEEN/ VAN DOORNMALEN, Oudheidkamer 2005
Witteveen, Marjan / Doornmalen, Sil van, Honderd jaar Oudheidkamer en Maarten van Rossummuseum. In: WITTEVEEN et al., Pronkstuk 2005 S. 57 - 79.

WITTEVEEN-JANSEN, Beeldhouwwerk 1985
Witteveen - Jansen, Marjan, De beeldhouwwerk aan en in het Maarten van Rossumhuis in Zaltbommel. Doctoraalscriptie Rijksuniversiteit te Utrecht. Zaltbommel 1985.

WOLFF, Geschichte 1893
Wolff, J. A., Geschichte der Stadt Calcar während ihrer Blüthe mit Berücksichtigung der früheren und späteren Zeit. Nach zahlreichen unedirten Quellen aus dem dortigen Stadtarchiv. Frankfurt a. M. 1893.

WOLFF, Pfarrkirche 1880
Wolff, J. A., Die St. Nicolai-Pfarrkirche zu Calcar, ihre Kunstdenkmäler und Skulpturen, archivalisch und archäologisch untersucht. Kalkar 1880.

WOLFF-THOMSEN, Jan Joest 1997
Wolff - Thomsen, Ulrike, Jan Joest van Kalkar. Ein niederländischer Maler um 1500. Zugl. Kiel Univ. Diss., 1992. (Schriften der Heresbach - Stiftung Kalkar, 3) Kleve 1997.

WROBLEWSKI. o. WEMMERS, in: Burgenführer 2001
Wroblewski, Jens / Wemmers, André, Theiss Burgenführer Niederrhein. Hrsg. von Joachim Zeune. Stuttgart 2001.

ZACHER, Nachbildungen 1979
Zacher, Inge, Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen in der Sammlung Konrad Kramer. In: Zeitschrift für deutsche Kunstwissenschaft 33, 1979 S. 97 - 119.

ZANDER-SEIDEL, Hausrat 1990
Zander - Seidel, Jutta, Textiler Hausrat. Kleidung und Textilien in Nürnberg von 1500 - 1650. (Kunstwissenschaftliche Studien, 59) München 1990.

ZIMMERMANN, Schmerzensmann 1997
Zimmermann, Andrea, Jesus Christus als 'Schmerzensmann' in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst: eine Analyse ihres Sinngehalts. Diss. Halle- Wittgenstein 1997.

Bilddatenbanken

Bildarchiv Foto Marburg
Bildindex der Kunst und Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, http://www.bildindex.de/
(Bildsuche über auszuwählendes Suchkriterium "Aufnahme-Nr." in der Suchmaske)

Gelders Archief
http://www.geldersarchief.nl/

KIK-IRPA
Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Institut royal du Patrimoine artistique, Belgian Art Links and Tools (BALaT), http://balat.kikirpa.be/

Rheinisches Bildarchiv
Rheinisches Bildarchiv Köln, http://www.stadt-koeln.de/leben-in-koeln/kultur/rheinisches-bildarchiv/
(Bildsuche über Bildarchiv Foto Marburg über auszuwählendes Suchkriterium "Aufnahme-Nr." in der Suchmaske)

Rijksmuseum Amsterdam
https://www.rijksmuseum.nl/

Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/

Abbildungen



Abb. 1: Kalkar, St. Nicolai, Dreifaltigkeitsretabel, Gesamtansicht, © Bildarchiv Foto Marburg, C 436.534, Foto Michael Jeiter

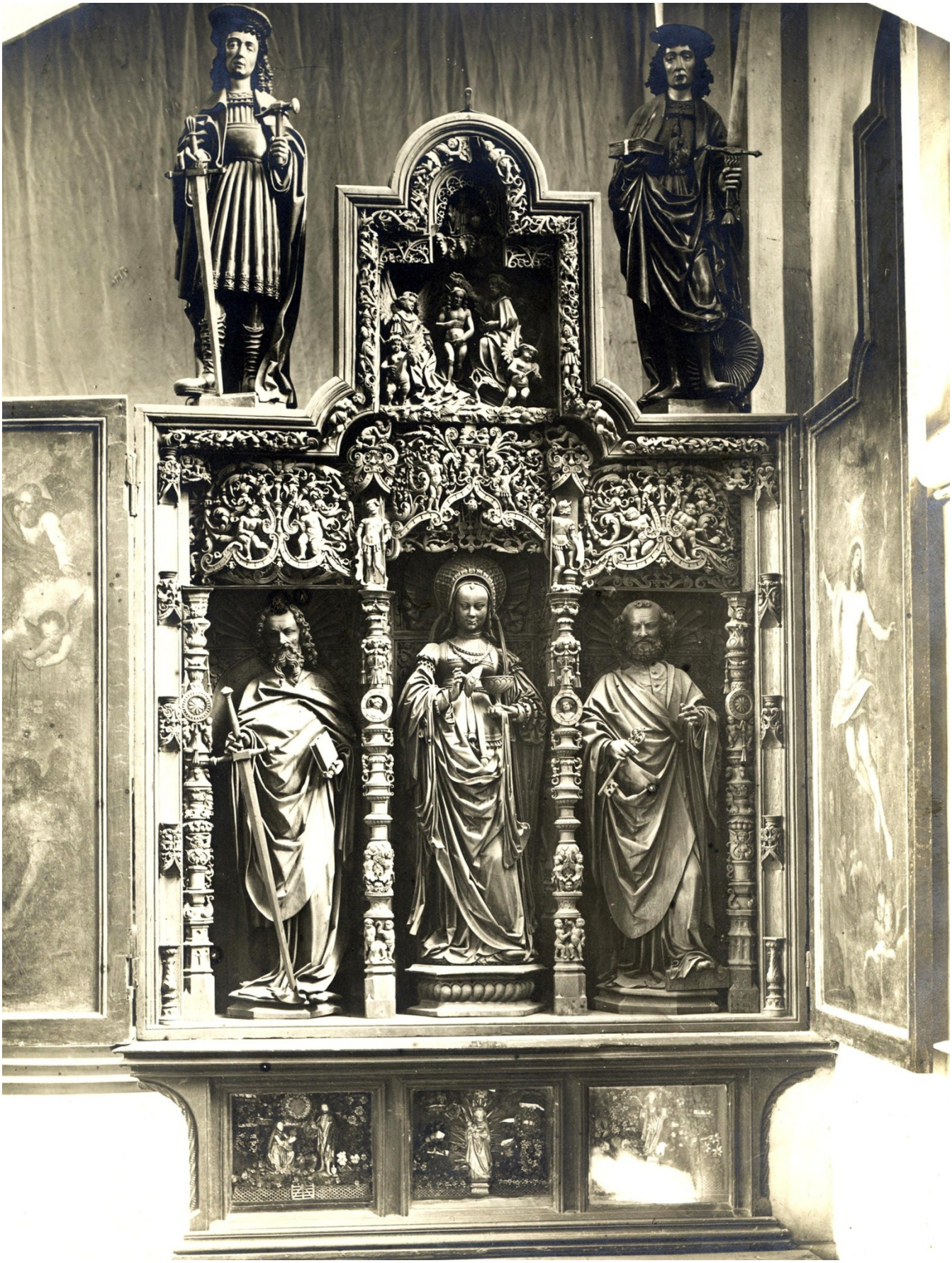


Abb. 2: Gesamtansicht, Foto Institut für Kunstgeschichte, Univ. Mainz, anonym, datiert 1922



Abb. 3: Petrus



Abb. 4: Paulus



Abb. 5: Maria Magdalena



Abb. 6: Petrus Detail mit Gefachwänden



Abb. 7: Paulus Detail mit Gefachwänden



Abb. 8: Ausschnitt linke untere Ecke des Auszugs



Abb. 9: Ausschnitt rechte obere Ecke des Retabels



Abb. 10: Auszug, Detail mit Gottvater



Abb. 11: Auszug mit Taufe Christi



Abb. 12: Auszug, Detail



Abb. 13: Baldachin über dem linken Gefach



Abb. 14: Baldachin über dem rechten Gefach



Abb. 15: Baldachin über dem mittleren Gefach



Abb. 16: Baldachin über dem mittleren Gefach, Unteransicht



Abb. 17: Kalkar, St. Nicolai, Johannesretabel, Gesamtansicht

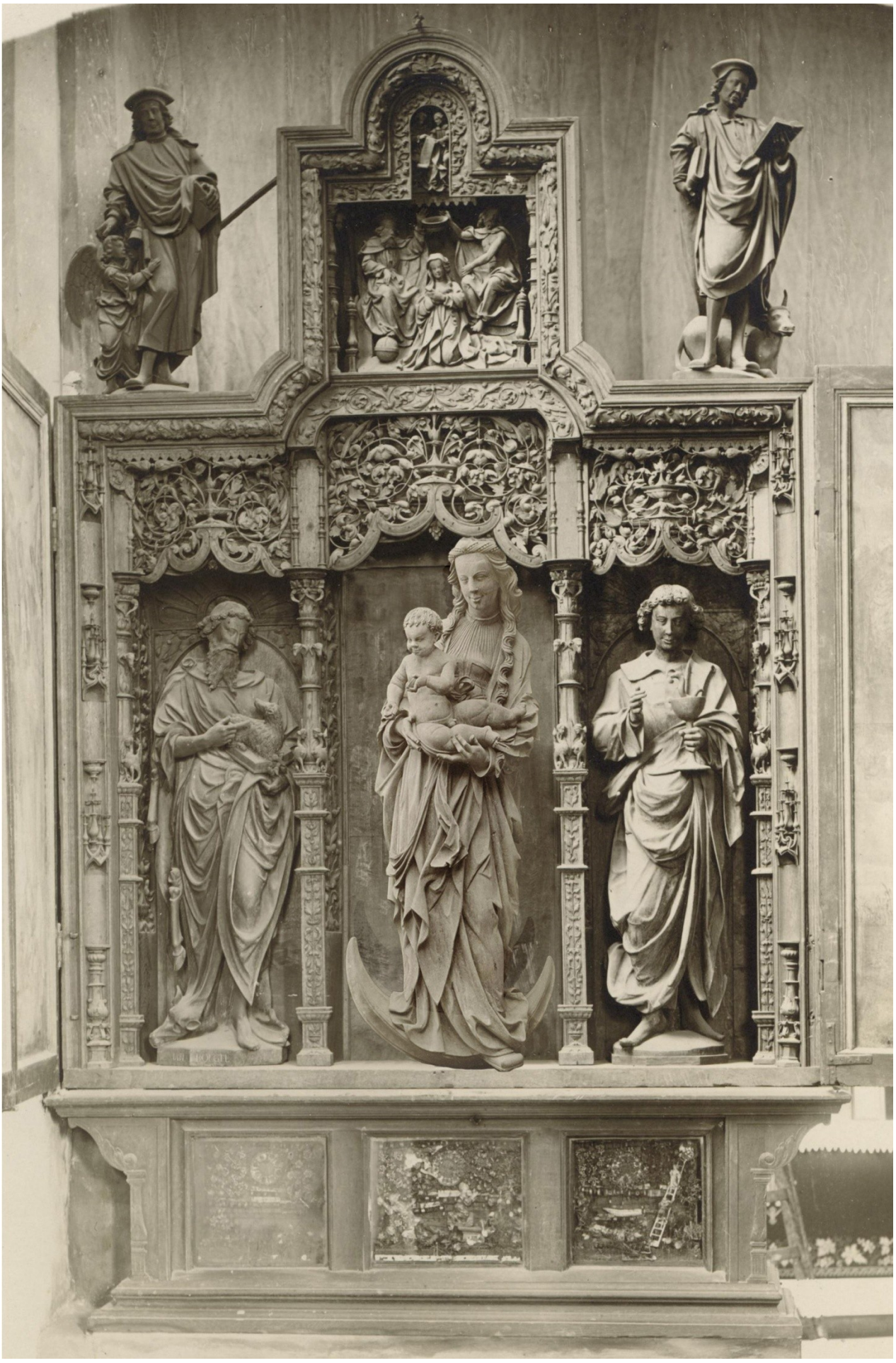


Abb. 18: Fotomontage: Rekonstruktion mit Maria, basierend auf Fotos des Instituts für Kunstgeschichte, Univ. Mainz



Abb. 19: Baldachin über dem linken Gefach



Abb. 20: Baldachin über dem mittleren Gefach



Abb. 21: Baldachin über dem rechten Gefach



Abb. 22: linkes Gefach mit Johannes dem Täufer



Abb. 23: rechtes Gefach mit Johannes dem Evangelisten



Abb. 24: linkes Gefach mit Johannes dem Täufer, Detail



Abb. 25: rechtes Gefach mit Johannes dem Evangelisten, Detail





Abb. 26: Auszug, Marienkrönung (oben)

Abb. 27: Albrecht Dürer, Die Himmelfahrt Mariens, Detail (spiegelverkehrte Abb.), 1510, aus: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_-_Life_of_the_Virgin_18.jpg (Ausschnitt) (links)



Abb. 28: linkes Gefach mit Säulen, Gefachwänden und Figur des Johannes des Täufers



Abb. 29: rechtes Gefach mit Säulen, Gefachwänden und Figur des Johannes des Evangelisten



Abb. 30: Gewölbe im mittleren Gefach (rechts)



Abb. 31: Ehemals Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Maria mit Kind, im 2.Weltkrieg verbrannt, Foto Institut für Kunstgeschichte, Univ. Mainz



Abb. 32: Predella, Seitenansicht



Abb. 33: Predella, Gefach mit dem Opfer Abrahams



Abb. 34: Predella, Gefach mit Jakobs Traum



Abb. 35: Predella, Gefach mit Jakobs Traum, Detail Gottvater



Abb. 36: Auszug, Detail mit zentralem Blattrankenmotiv



Abb. 37: Xanten, St. Viktor, Epitaph Ludger, Sockel, Detail mit Blattrankenmotiv





Abb. 38: Bonn, LVR-LandesMuseum, Gesamtansicht (oben)

Abb. 39: Christus, Detail des Sockels mit Beschauzeichen (links)



Abb. 40: Xanten, St. Viktor, Märtyrerretabel, Predella mit Märtyrerbüste (oben)



Abb. 41: Gesamtansicht, © Bildarchiv Foto Marburg, 341.182 (oben)



Abb. 42: Märtyrerbüste, Seitenansicht (unten)



Abb. 43: Hanselaer, St. Antonius Abbas, Hauptaltarretabel, Gesamtansicht



Abb. 44: hl. Barbara



Abb. 45: hl. Barbara, Detail



Abb. 46: hl. Katharina, Henrik van Holt



Abb. 47: Maria mit Kind, Henrik van Holt



Abb. 48: hl. Katharina, Detail, Henrik van Holt



Abb. 49: Maria mit Kind, Detail, Henrik van Holt



Abb. 50: Heilige aus dem Seitenaltarretabel, Henrik van Holt



Abb. 51: Hauptaltarretabel, Kreuzigungsgruppe im Gesprenge



Abb. 52: Hauptaltarretabel, Marienkrönung und Figuren der Kreuzigungsgruppe im Gesprenge, © Bildarchiv Foto Marburg, 1.179 285



Abb. 53: Hauptaltarretabel, Auszug mit Marienkrönung



Abb. 54: Marienkrönung, Barthel Bruyn, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 215 915



Abb. 55: Hauptaltarretabel, Hohlkehle, 5 Apostelfiguren (obere Reihe und unten links)





Abb. 56: Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, Apostelfiguren



Abb. 57: Hauptaltarretabel, Hohlkehle, verlorene Apostelfigur, © Bildarchiv Foto Marburg, 1.179 291 (Ausschnitt)



Abb. 58: Hanselaer, St. Antonius Abbas, Seitenaltarretabel, Gesamtansicht



Abb. 59: Seitenaltarretabel, linker Baldachin



Abb. 60: Seitenaltarretabel, mittlerer Baldachin



Abb. 61: Seitenaltarretabel, rechter Baldachin



Abb. 62: Seitenaltarretabel, linke Gefachwand, Detail



Abb. 63: Seitenaltarretabel, rechte Gefachwand



Abb. 64: Seitenaltarretabel, Gewölbe des linken Gefachs



Abb. 65: Seitenaltarretabel, Gewölbe des rechten Gefachs



Abb. 66: Seitenaltarretabel, Gewölbe des mittleren Gefachs







Abb. 67: Heilige (links)

Abb. 68: hl. Bischof (Mitte)

Abb. 69: hl. Margarethe (rechts)



Abb. 70: Heilige, Detail



Abb. 71: hl. Bischof, Detail



Abb. 72: hl. Margarethe, Detail



Abb. 73: Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Apostel



Abb. 74: Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Heimsuchungsgruppe, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 140 671



Abb. 75: Twisteden, St. Quirinus, hl. Bischof



Abb. 76: Warbeyen, St. Hermes, linker Leuchterengel



Abb. 77: rechter Leuchterengel

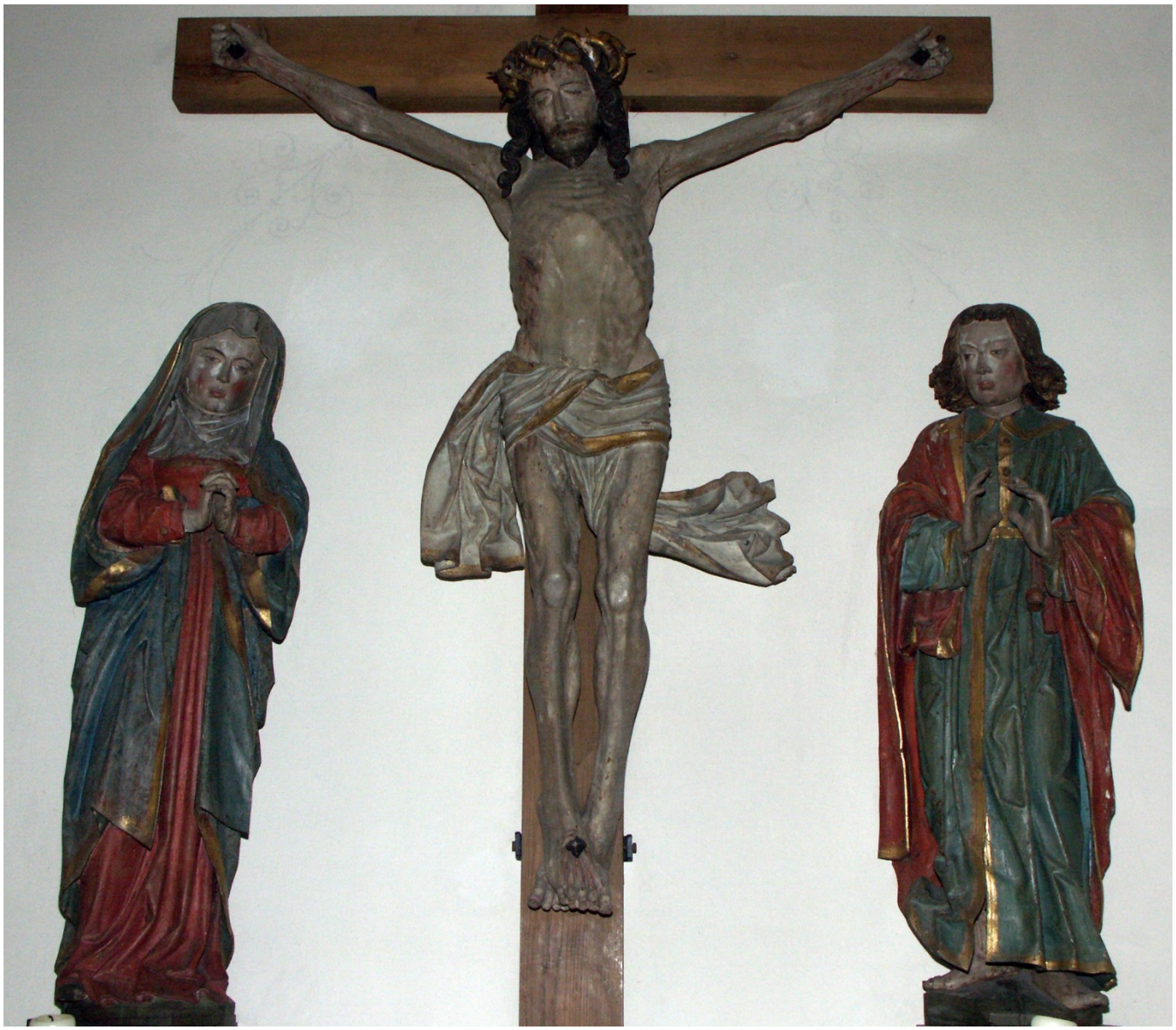




Abb. 78: Warbeyen, St. Hermes, Kreuzigungsgruppe, Gesamtansicht (oben)

Abb. 79: Kreuzigungsgruppe, Christus, Detail (links)



Abb. 80: Sonsbeck, St. Gerebernus, Engel mit Kreuz



Abb. 81: Sonsbeck, St. Gerebernus, Engel mit Martersäule



Abb. 82: Sonsbeck, St. Gerebernus, hl. Katharina



Abb. 83: Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Handtuchhalter mit Liebespaar, Foto Annegret Gossens









Abb. 84: Kranenburg, St. Peter und Paul, hl. Christopherus, Gesamtansicht

Abb. 85: Details

Abb. 86: Konsole, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 608 806 (Ausschnitt)





Abb. 87: Zaltbommel, Maarten van Rossemhaus, Fassade, Straßenseite (oben)

Abb. 88: Eingang Straßenfassade. Zustand 1915*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ingangspartij_-_Zaltbommel_-_20220181_-_RCE.jpg (links)

* Diese und alle nachfolgenden mit einem * markierten Abb. stammen aus (teilweise als Ausschnitt): Wikimedia Commons, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed



Abb. 89: Fassade, Gartenseite

R.Redtenbacher, 1875, zusätzlich mit Nummernschema, aus: DE RIJK, Rossem 1992:

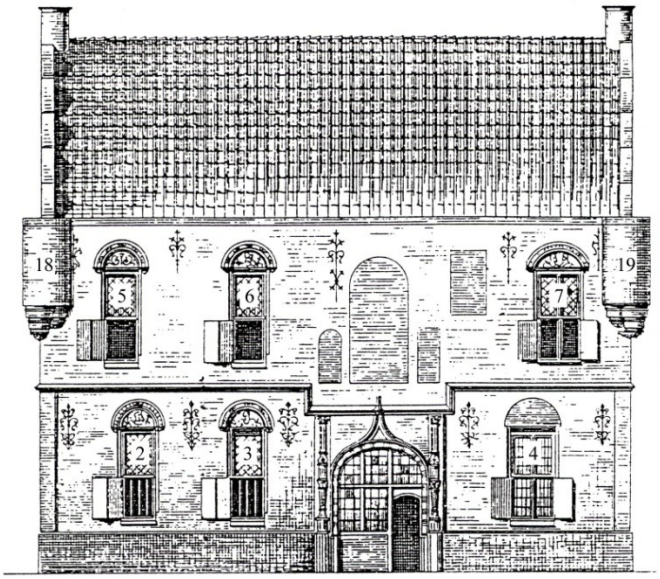


Abb. 90: Fassade Straßenseite, S.107

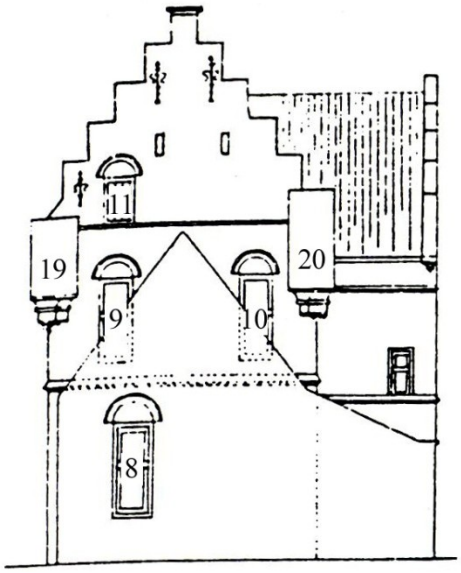


Abb. 91: Fassade NW-Seitengiebel, S.108

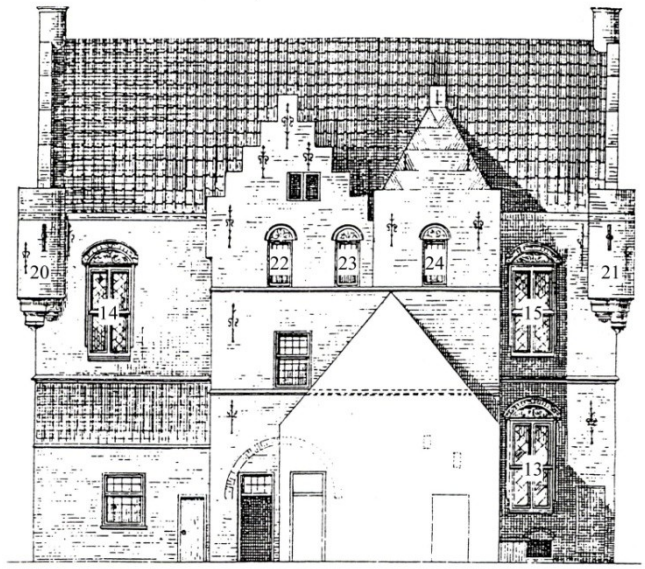


Abb. 92: Fassade Gartenseite, S.108

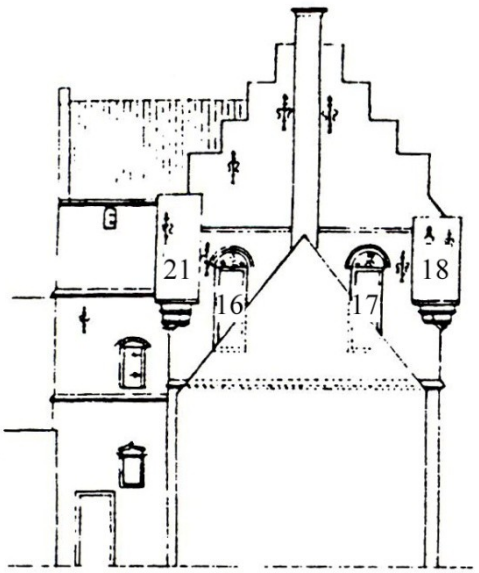


Abb. 93: Fassade NO-Seitengiebel, S.108

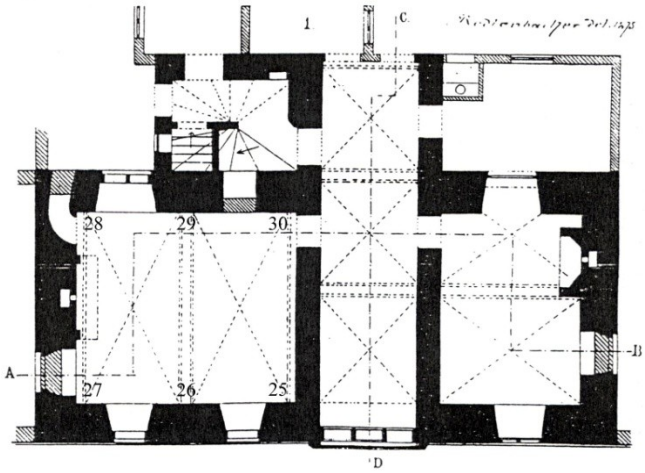


Abb. 94: Grundriss, S.108



Abb. 95: Bogenfelder (v.l.n.r.): 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13



Abb. 96: Bogenfelder (v.l.n.r.) 14, 15, 16*, 17, 22, 23-Original*, 24-Original*, 24

16: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exterieur_BOOGFRIES_-_Zaltbommel_-_20283393_-_RCE.jpg

23-Original: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exterieur_BOOGFRIES_-_Zaltbommel_-_20283376_-_RCE.jpg

24-Original: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exterieur_BOOGFRIES_-_Zaltbommel_-_20283377_-_RCE.jpg



Abb. 97: Erkerkonsole NW-Ecke Nr. 19

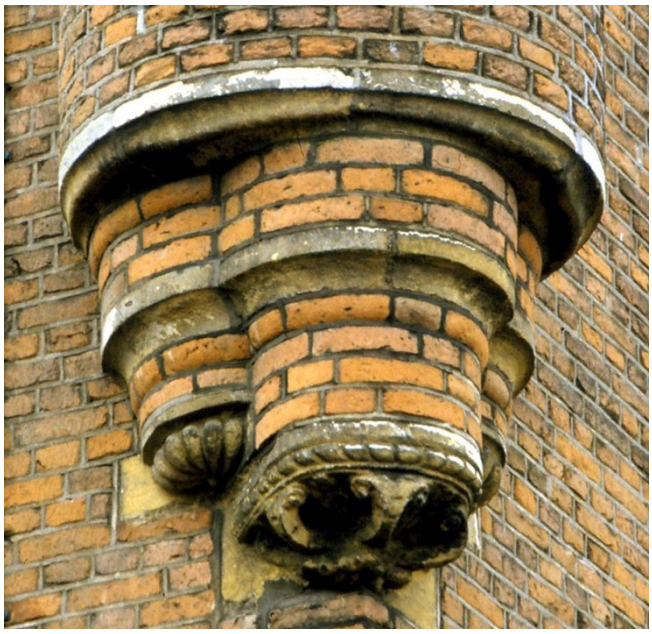


Abb. 98: Erkerkonsole NO-Ecke Nr. 18



Abb. 99: Gewölbekonsole SW-Ecke, großer Raum EG Nr. 30



Abb. 100: Gewölbekonsole NW-Ecke, großer Raum EG Nr. 25*,aus: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:INTERIEUR,_KRAAGSTEEN,_DETAIL_-_Zaltbommel_-_20283419_-_RCE.jpg (Ausschnitt)



Abb. 101: Gewölbekonsole S-Wand, großer Saale EG Nr. 29





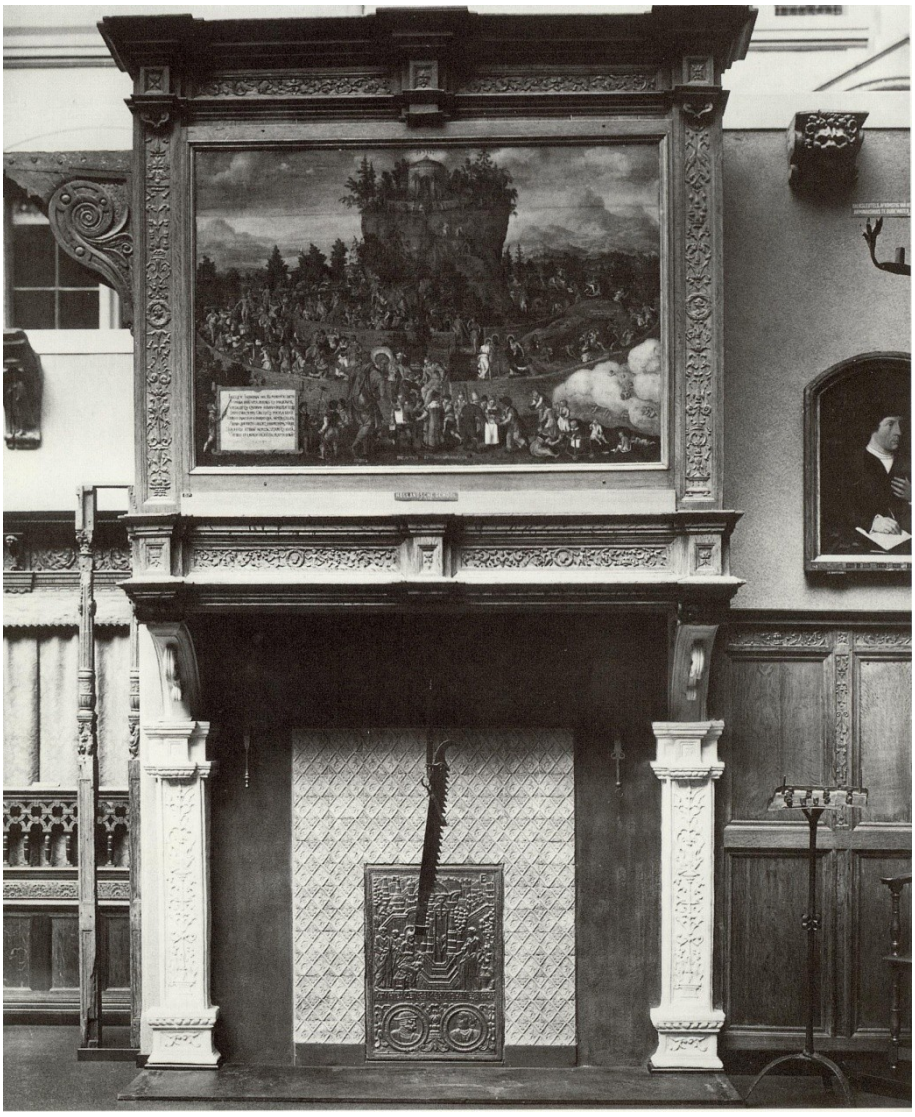


Abb. 102: Kamin mit Kandelabersäulen (oben rechts)

Abb. 103: Kamin mit Kandelabersäulen, rechte Seite (links)

Abb. 104: Amsterdam, Rijksmuseum, Aufstellung des Kaminaufsatzes und der Vertäfelung des Maarten van Rossemhauses, historische Aufnahme Rijksmuseum Amsterdam (unten rechts)







Abb. 105: Kamin mit Pilastern, linke und rechte Seite (links)

Abb. 106: Amsterdam, Rijksmuseum, Kaminaufsatz aus dem Maarten van Rossemhaus, linker und rechter Pilaster (Mitte)

Abb. 107: Amsterdam, Rijksmuseum, Kaminaufsatz aus dem Maarten van Rossemhaus, Sturz, rechte Hälfte (rechts)

Abb. 108: Amsterdam, Rijksmuseum, Vertäfelung aus dem Maarten van Rossemhaus, Foto Rijksmuseum Amstdam (unten)





Abb. 109: Zaltbommel, Fassade Boschstraat 51, Detail



Abb. 110: Kalkar, St. Nicolai, Marienleuchter, Ostseite



Abb. 111: Westseite



Abb. 112: Maria mit Kind der Ostseite



Abb. 113: Maria mit Kind der Westseite



Abb. 114: Maria der Westseite, Detail (links)



Abb. 115: Christuskind, Ostseite (rechts)





Abb. 116: Christuskind, Westseite (links)

Abb. 117: Christuskind, Westseite, Detail (rechts)









Abb. 118: Gottvater, Westseite (oben links)

Abb. 119: Gottvater, Ostseite (oben rechts)

Abb. 120: Gottvater, Ostseite, Detail (unten links)

Abb. 121: Gottvater, Ostseite, Unteransicht (unten rechts)



Abb. 122: linker Engel, Ostseite



Abb. 123: linker Engel, Westseite



Abb. 124: Wurzel Jesse, Figur Nr. 8



Abb. 125: Wurzel Jesse, Figur Nr. 10



Abb. 126: Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Assistenzfiguren, Foto Annegret Gossens



Abb. 127: Epitaph Theodoricus Born, ehem. bez. Hanen, gest.1544, Vorkriegszustand[#]



Abb. 128: heutiger Zustand

[#] Diese und alle nachfolgenden Abbildungen der Xantener Epitaphien im Vorkriegszustand sind, falls nicht anders angegeben, Eigentum der Photothek des Instituts für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.



Abb. 129: Epitaph Georg Hezeler, gest.1545, Vorkriegszustand



Abb. 130: Epitaph Georg Hezeler, heutiger Zustand



Abb. 131: Zustand während der Rekonstruktion, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA XL 00 005/18



Abb. 132: Inschriftenplatte



Abb. 133: Amsterdam, Rijksmuseum, Maria,
Inv.Nr. BK-1987-21, aus: Rijksmuseum Amsterdam,
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.197404



Abb. 134: Amsterdam, Rijksmuseum, Johannes,
Inv.Nr. BK-NM-11155, aus: Rijksmuseum Amsterdam,
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.24395



Abb. 135: Epitaph Martin Steenhoff, gest.1546, Vorkriegszustand



Abb. 136: Epitaph Martin Steenhoff, gest.1546, heutiger Zustand



Abb. 137: Epitaph Peter Wincken, gest.1548

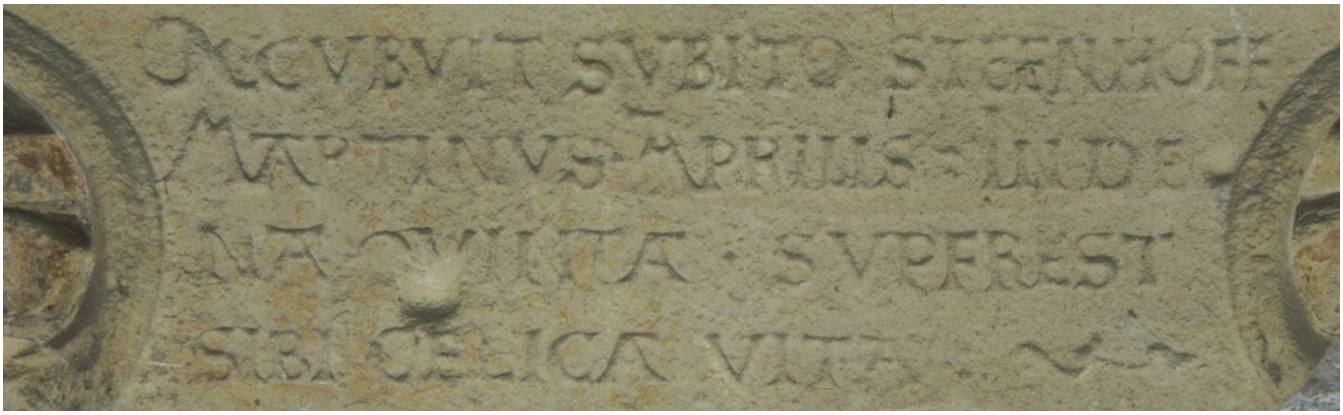


Abb. 138: Epitaph Martin Steenhoff, gest.1546, Inschriftenplatte



Abb. 139: Epitaph Peter Wincken, gest. 1548, Inschriftenplatte, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 203 (Ausschnitt)



Abb. 140: Büderich, St. Peter, Anbetung der Hll. Drei Könige



Abb. 141: Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Pietà, Foto Sabine Ahlbrand-Dornseif









Abb. 142: Kalkar, St. Nicolai, Matthäus (oben links)

Abb. 143: Kalkar, St. Nicolai, Lukas (oben rechts)

Abb. 144: Hans Sebald Beham, S. Matthes, aus: Rijksmuseum Amsterdam, Inv.Nr. RP-P-H-1028, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31092 (unten links)

Abb. 145: Hans Sebald Beham, S. Lucas, aus: Rijksmuseum Amsterdam, Inv.Nr. RP-P-OB-10.766, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31095 (unten rechts)



Abb. 146: Kleve, Museum Kurhaus Kleve, Handtuchhalter mit Hl. Familie, oben: Foto Annegret Gossens



Abb. 147: Beweinungsgruppe (ehemals in Privatbesitz)



Abb. 148: Xanten, St. Viktor, Ecce homo, Vorkriegszustand,
Foto Institut für Kunstgeschichte, Univ. Mainz, nach 1907



Abb. 149: heutiger Zustand



Abb. 150: Xanten, St. Viktor, Marienretabel, Gesamtansicht, aus: Wikimedia Commons, Foto Hans A. Rosbach, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dom_St._Viktor_-_Xanten_-_Marienaltar_2014-04-20-02.jpg (Ausschnitt)



Abb. 151: Verkündigungsgruppe



Abb. 152: Heimsuchungsgruppe



Abb. 153: Tempelgang Mariens



Abb. 154: Praesentatio Mariae



Abb. 155: Geburt Mariens



Abb. 156: Heimsuchung



Abb. 157: Zurückweisung des Opfers Joachims



Abb. 158: Verkündigung



Abb. 159: Tod Mariens (Gesamtansicht und Ausschnitt)



Abb. 160: Marienkrönung



Abb. 161: Pfeilerfigur, Johannes Ev.



Abb. 162: Pfeilerfigur, Heilige



Abb. 163: Tempelgang Mariens, Gewölbe



Abb. 164: Praesentatio Mariae, Gewölbe



Abb. 165: Geburt Mariens, Gewölbe



Abb. 166: Heimsuchung, Gewölbe



Abb. 167: Zurückweisung des Opfers Joachims, Gewölbe



Abb. 168: Verkündigung, Gewölbe



Abb. 169: Seitliche Gefachwände (im Uhrzeigersinn, links unten beginnend)

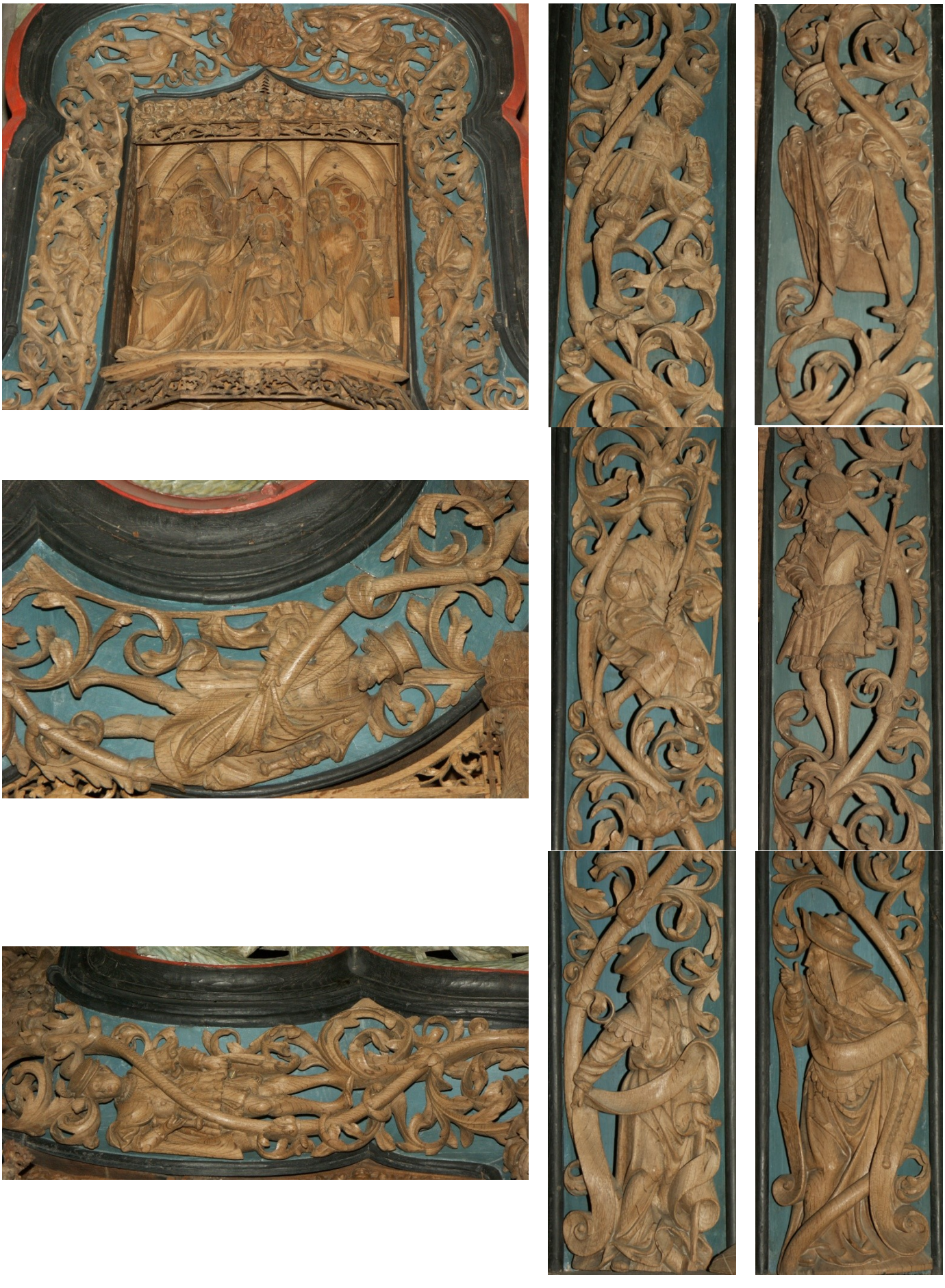


Abb. 170: Hohlkehle, Wurzel Jesse



Abb. 171: Arnheim, Teufelshaus, Fassade



Abb. 172: Schema mit Eintrag von Ergänzungen (Gelb) und nicht mehr Vorhandenem bzw. Zusehendem (Rot), sowie Nummerierung der Skulptur auf Grundlage eines Kupferstiches des 18.Jh., © Gelders Archief, 1501-04-626



Abb. 173: Fassade, Großer Erker



Abb. 174: Fassade, Zustand nach 1830, © Gelders Archief, 1501-04-633 (Ausschnitt)

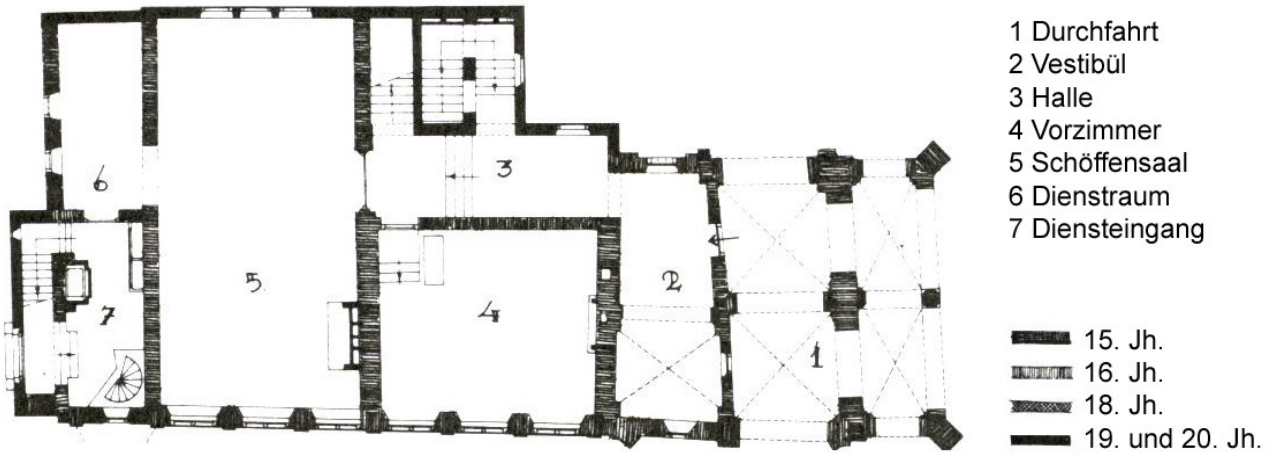


Abb. 175: Grundriss EG, aus: TIEMENS, Restauratie 1969 S.148



Abb. 176: Schlussstein mit Liebespaar



Abb. 177: Schlussstein mit Liebespaar



Abb. 178: Schlussstein mit Frauenkopf



Abb. 179: Schlussstein mit Frauenkopf



Abb. 180: rechter Satyr



Abb. 181: mittlerer Satyr



Abb. 182: linker Satyr



Abb. 183: linkes Gewölbe zwischen den Konsolen des großen Erkers



Abb. 184: rechtes Gewölbe zwischen den Konsolen des großen Erkers und Unterzug zum Durchritt



Abb. 185: Männerkopf von der Fassade, Nr. 15, Original, © Gelders Archief, 1501-04-559 (Ausschnitt)



Abb. 186: Frauenkopf mit Barett von der Fassade, Nr. 23, Original, © Gelders Archief, 1501-04-575 (Ausschnitt)



Abb. 187: Kopf von der Fassade, Original im Treppenhaus

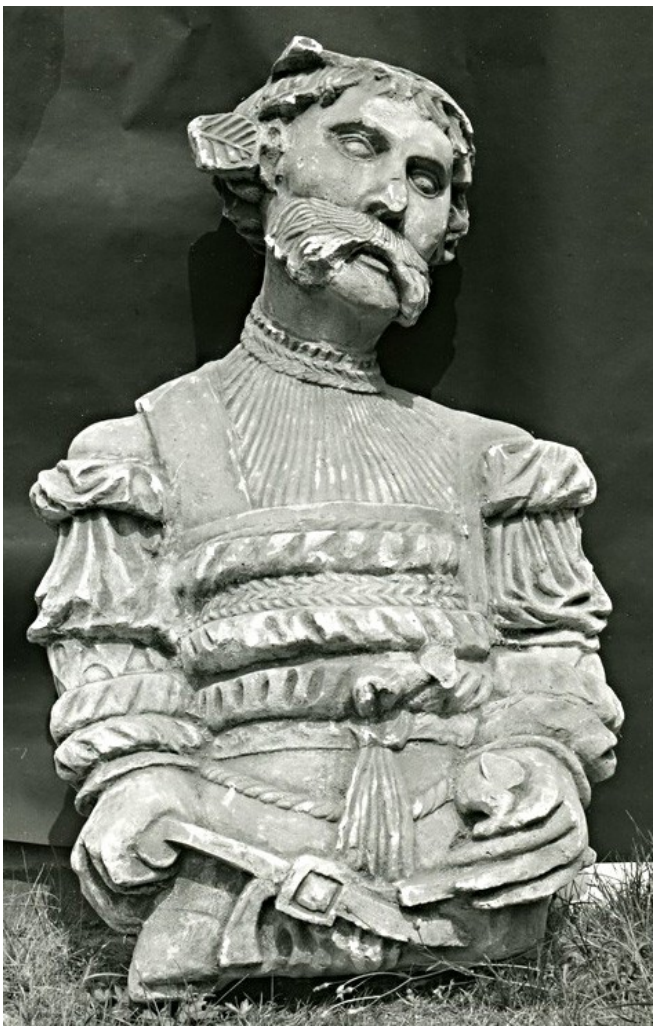


Abb. 188: sog. Halbfigur des Maarten van Rossem, Nr. 21, Original, © Gelders Archief, 1583-12364 (Ausschnitt)



Abb. 189: sog. Halbfigur des Maarten van Rossem, Nr. 21, und Kopf Nr. 20. Zustand 1898, © Gelders Archief, 1501-04-696 (Ausschnitt)









Abb. 190: Kamin im Vorraum, Bart van Hove 1898 (oben links)

Abb. 191: Säule mit Kapitell mit tanzenden Kindern, 1.OG großer Erker, Innenraum (oben Mitte)

Abb. 192: Kapitell mit tanzenden Kindern (oben rechts)

Abb. 193: Kapitell mit tanzenden Kindern (unten)

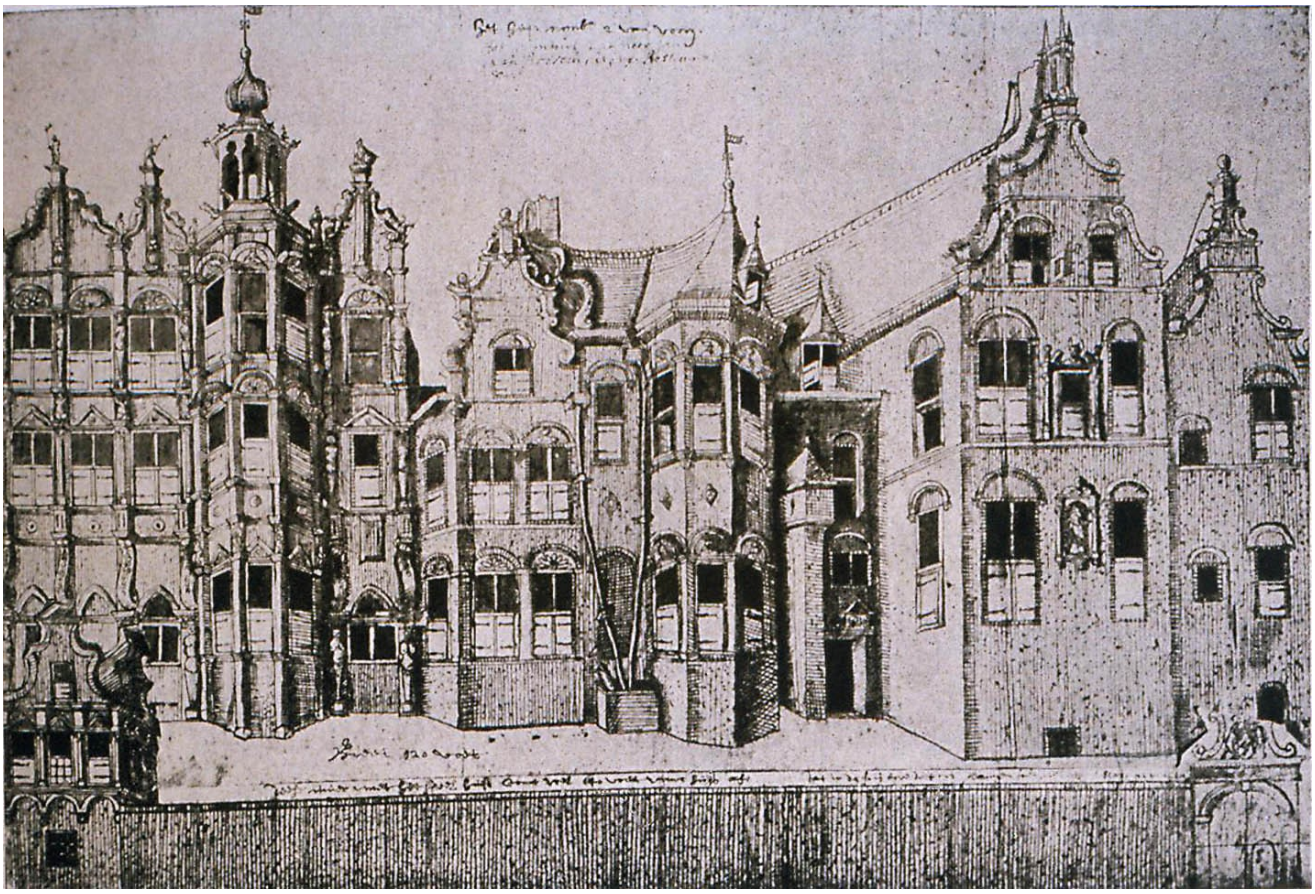


Abb. 194: Zaltbommel, Johann van Rossemhaus, Federzeichnung, um 1600, © Gelders Archief, 1501-04-621



Abb. 195: sog. Gouverneurshaus



Abb. 196: Detail mit Wappen Van Rossem



Abb. 197: Detail aus: Wikimedia Commons, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venster_en_beeld_-_Zaltbommel_-_20220400_-_RCE.jpg (Ausschnitt)



Abb. 198: Zaltbommel, Waterstraat 26, Spolienfassade



Abb. 199: 2. Säule v.r.



Abb. 200: Schrägansicht



Abb. 201: Schloss Wissen, Blick von Osten



Abb. 202: Kolorierte Zeichnung, anonym, 17.Jh., Archiv Schloss Wissen, Blick aus der Vogelschau von Südosten auf Vorburg und Schloss, aus: Archiv Schloss Wissen (Ausschnitt)

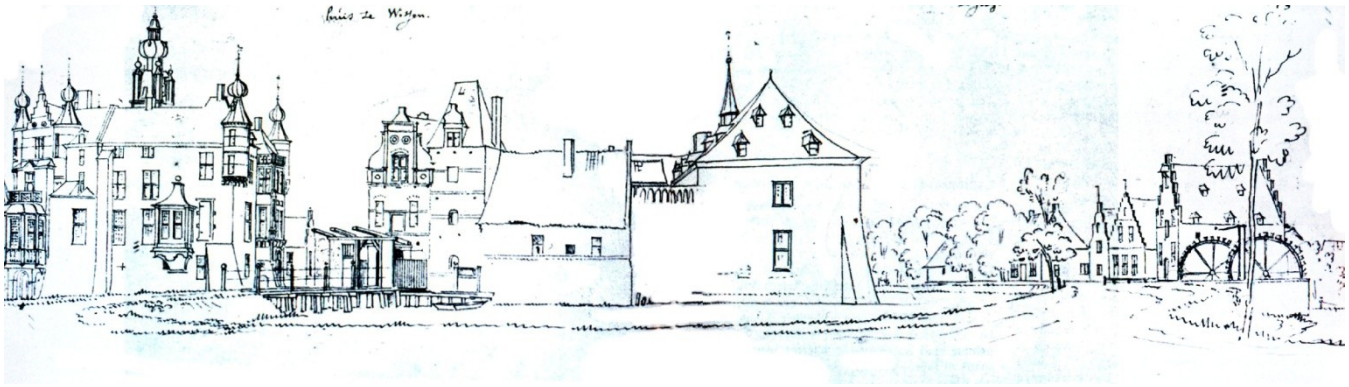


Abb. 203: Skizzenbuch des Abraham de Haen (II), 1731, aus: Rijksprentenkabinet Amsterdam, Inv.Nr. BI-1897-387-B

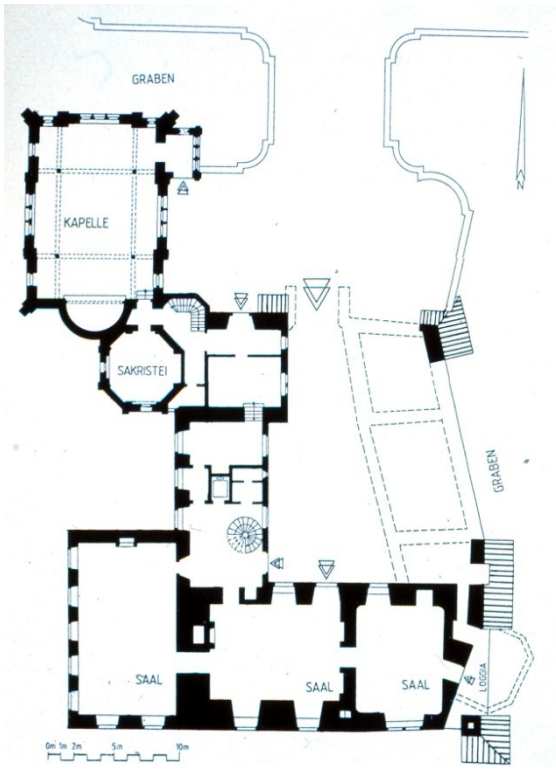


Abb. 204: Grundriss, heutiger Zustand, aus: HOHMANN, Weeze 1984 Abb.27



Abb. 205: Mühle, Wappenstein



Abb. 206: Hochzeitsfries



Abb. 207: Hochzeitsfries, Detail mit Wappen Van Loe



Abb. 208: Hochzeitsfries, Detail mit Monogramm



Abb. 209: Hochzeitsfries, Detail mit Wappen Van Nesselrode



Abb. 210: Apostelfries, Szene 1 - Pfingsten



Abb. 211: Apostelfries, Szene 2



Abb. 212: Apostelfries, Szene 3 - Heilung des Gelähmten



Abb. 213: Apostelfries, Szene 4 - Steinigung des Stephanus



Abb. 214: Apostelfries, Szene 5 - Taufe des Kämerers



Abb. 215: Apostelfries, Szene 6 - Bekehrung des Saulus



Abb. 216: Wappenfries, Detail mit Wappen Van Loe



Abb. 217: Wappenfries, Detail Mitte



Abb. 218: Wappenfries, Detail mit Wappen Van Nesselrode



Abb. 219: rechteckige Platte, links



Abb. 220: rechteckige Platte, rechts



Abb. 221: Sturz mit Putto



Abb. 222: Sturz mit Putto, Detail rechts mit Putto



Abb. 223: Sturz mit Putto, Detail links mit geflügeltem Engelskopf



Abb. 224: Pfosten, Gesamtansicht und Details

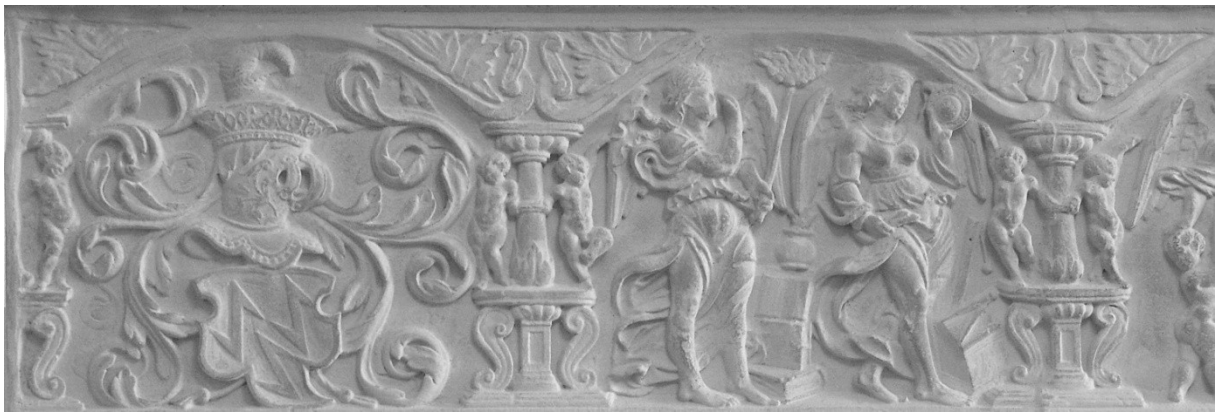


Abb. 225: Burg Boetzelaer, Kaminfries, linke Hälfte mit dem Wappen Van den Boetzelaer und Cognitio und Prudentia



Abb. 226: rechte Hälfte mit dem Wappen Von Wylich und Charitas und Fides



Abb. 227: Seitliche Wange des Kaminfrieses mit Fortitudo und Temperantia



Abb. 228: Detail mit dem Wappen Van den Boetzelaer



Abb. 229:Detail mit Cognitio und Prudentia



Abb. 230:Detail mit Charitas und Fides

















Beham, Hans Sebald, 1539, Kupferstiche,
aus: Rijksmuseum Amsterdam
(von links oben nach rechts unten)

Abb. 231: Cognitio, Inv.Nr. RP-P-OB-10.843,
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31188

Abb. 232: Prudentia, Inv.Nr. RP-P-OB-10.844,
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31189

Abb. 233: Charitas, Inv.Nr. RP-P-OB-10.845,
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31190

Abb. 234: Fides, Inv.Nr. RP-P-OB-10.847,
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31192

Abb. 235: Fortitudo, Inv.Nr. RP-P-OB-10.849,
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31194

Abb. 236: Temperancia, Inv.Nr. RP-P-OB-10.850,
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31195

Abb. 237: Justitia, Inv.Nr. RP-P-OB-10.846,
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31191

Abb. 238: Spes, Inv.Nr. RP-P-OB-10.848,
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31193

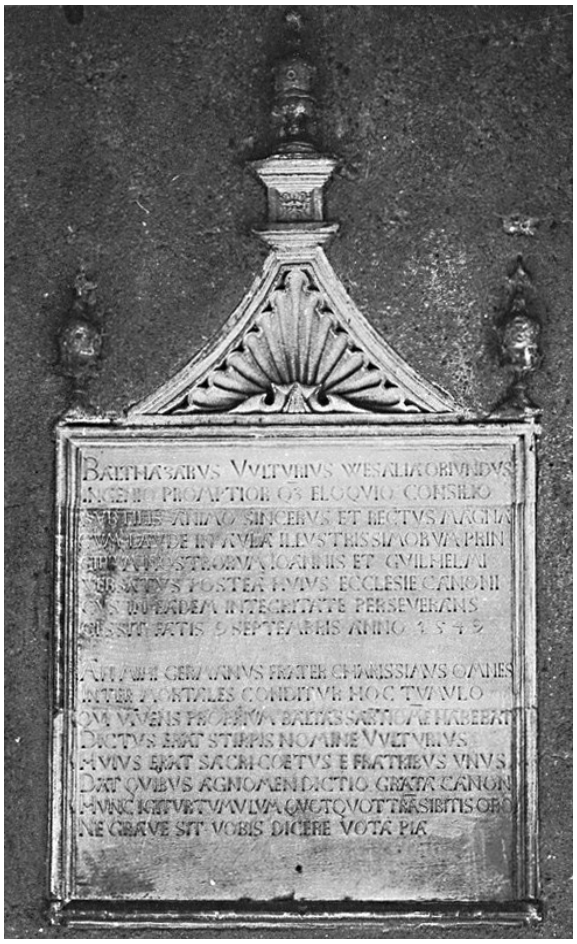








Abb. 239: Epitaph Balthasar Ghyr, gest.1549, Vorkriegszustand, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 206 (Ausschnitt) (oben links)

Abb. 240: heutiger Zustand (oben rechts)

Abb. 241: Epitaph Friedrich Ghyr, gest.1552, Vorkriegszustand, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 207 (Ausschnitt) (unten links)

Abb. 242: heutiger, fragmentarischer Zustand (unten rechts)



Abb. 243: Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, weibliche Heilige, Foto Anne Gold



Abb. 244: König Balthasar, Pfeiler 22



Abb. 245: König Balthasar, seitliche Rückenansicht





Abb. 246: Xanten, St. Viktor, König Balthasar, © Bildarchiv Foto Marburg, 1.161.897 (Ausschnitt) (oben)

Abb. 247: König Balthasar, Konsole (links)



Abb. 248: König Melchior, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 010 991 (Ausschnitt)







oben:

Abb. 249: König Melchior, seitliche Rückenansicht

links:

Abb. 250: König Melchior, Pfeiler 20

Abb. 251: König Melchior, Baldachin













obere Reihe v.l.n.r.:

Abb. 252: König Caspar, Pfeiler 21

Abb. 253: König Caspar, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 810 151 (Ausschnitt)

Abb. 254: König Caspar, Konsole

untere Reihe v.l.n.r.:

Abb. 255: König Caspar, Baldachin

Abb. 256: hl. Cornelius, Langhaus, Pfeiler 19

Abb. 257: hl. Cornelius, Baldachin



Abb. 258: Epitaph Theoderich Ludger, gest.1552 (Ausschnitt)





Abb. 259: Epitaph Theoderich Ludger, gest.1552, Vorkriegszustand, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 187 (Ausschnitt) (links)

Abb. 260: heutiger Zustand (rechts)





Abb. 261: Inschriftenplatte, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 188 (Ausschnitt) (links)

Abb. 262: Martin Schongauer, Gr. Passion, Lehrs 23, Kupferstich, aus: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martin_Schongauer_-_Die_Dornenkr%C3%B6nung_Christi_(L_23).jpg (rechts)



Abb. 263: Amsterdam, Rijksmuseum, Epitaph der Familie Ros aus Wageningen, Inv.Nr. BK-NM-3099, aus: Rijksmuseum Amsterdam, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.486433





Abb. 264: Detail aus: Rijksmuseum Amsterdam, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.486433 (Ausschnitt) (oben)

Abb. 265: Albrecht Dürer, Die Hl. Dreifaltigkeit, der Gnadenstuhl, aus: Wikimedia Commons, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei: Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Trinity_-_WGA7192.jpg (links)



Abb. 266: Xanten, St. Viktor, Berendoncksche Stiftung Kreuzigung, Vorkriegszustand,
© Bildarchiv Foto Marburg, 1.009.060



Abb. 267: Kreuzigung, heutiger Zustand









Abb. 268: Engel vom Kreuzstamm, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 831 416 (Ausschnitt) (oben links)

Abb. 269: Epitaph Gerard Berendonck, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 831 400 (Ausschnitt) (oben rechts)

Abb. 270: Ölberggruppe, Vorkriegszustand, Foto Institut für Kunstgeschichte, Univ. Mainz, nach 1907 (unten links)

Abb. 271: Grablegungsgruppe, Vorkriegszustand, Foto Institut für Kunstgeschichte, Univ. Mainz, nach 1907 (unten rechts)



Abb. 272: Xanten, St. Viktor, Märtyrerportal, heutige Ansicht



Abb. 273: mittlere Figur, Original mit Gipsergänzungen (links) und erste Kopie (rechts), heute in der Dombauhütte



Abb. 274: mittlere Figur, Detail







Abb. 275: linke Figur (oben links)

Abb. 276: rechte Figur (oben rechts)

Abb. 277: rechte Figur, Detail (links)



Abb. 278: Epitaph Johannes Virsen, gest.1554, Vorkriegszustand



Abb. 279: Epitaph Johannes Virsen, gest.1554, heutiger Zustand



Abb. 280: Martin Schongauer, Geißelung Christi der Großen Passion. Lehrs 22, aus: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martin_Schongauer_-_Die_Gei%C3%9Felung_Christi_(L_22).jpg (links)

Abb. 281: Albrecht Dürer, Geißelung Christie, sog. Albertina Passion, um 1495, aus: Zeno.org, http://www.zeno.org/nid/20003999661 (rechts)



Abb. 282: Inschriftenplatte des Epitaphs Johannes Virsen, gest. 1554, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 173 (Ausschnitt)



Abb. 283: Grabplatte des Johannes Virsen





Abb. 284: Epitaph Jakob Backer, gest.1554, Vorkriegszustand (oben)

Abb. 285: Albrecht Dürer, Das Jüngste Gericht, sog. Kleine Holzschnittpassion, um 1509-10, aus: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_-_Das_j%C3%BCngste_Gericht.jpg (links)





Abb. 286: Handwaschung des Pilatus (oben)

Abb. 287: Martin Schongauer, Gr. Passion, Lehrs 24, Kupferstich, aus: Rijksmuseum Amsterdam, Inv.Nr. RP-P-OB-1007, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30095 (links)



Abb. 288: Fragment eines Kreuzigungsreliefs, Gesamtansicht (oben links) und Details (oben rechts und links)



Abb. 289: Gaesdonck, Collegium Augustinianum, Reliefplatte mit Christus und der Ehebrecherin



Abb. 290: Gaesdonck, Collegium Augustinianum, Reliefplatte mit Christus und der Ehebrecherin, Detail links



Abb. 291: Gaesdonck, Collegium Augustinianum, Reliefplatte mit Christus und der Ehebrecherin, Detail rechts



Abb. 292: Pont, Reliefplatte mit Christus und Samariterin am Brunnen



Abb. 293: Epitaph Anton Blankenbiel, gest.1556, Vorkriegszustand



Abb. 294: Epitaph Anton Blankenbiel, gest.1556, heutiger Zustand



Abb. 295: Inschriftenplatte



Abb. 296: Epitaph Nikolaus Ruter, gest.1556, Vorkriegszustand



Abb. 297: Epitaph Nikolaus Ruter, gest.1556, heutiger Zustand

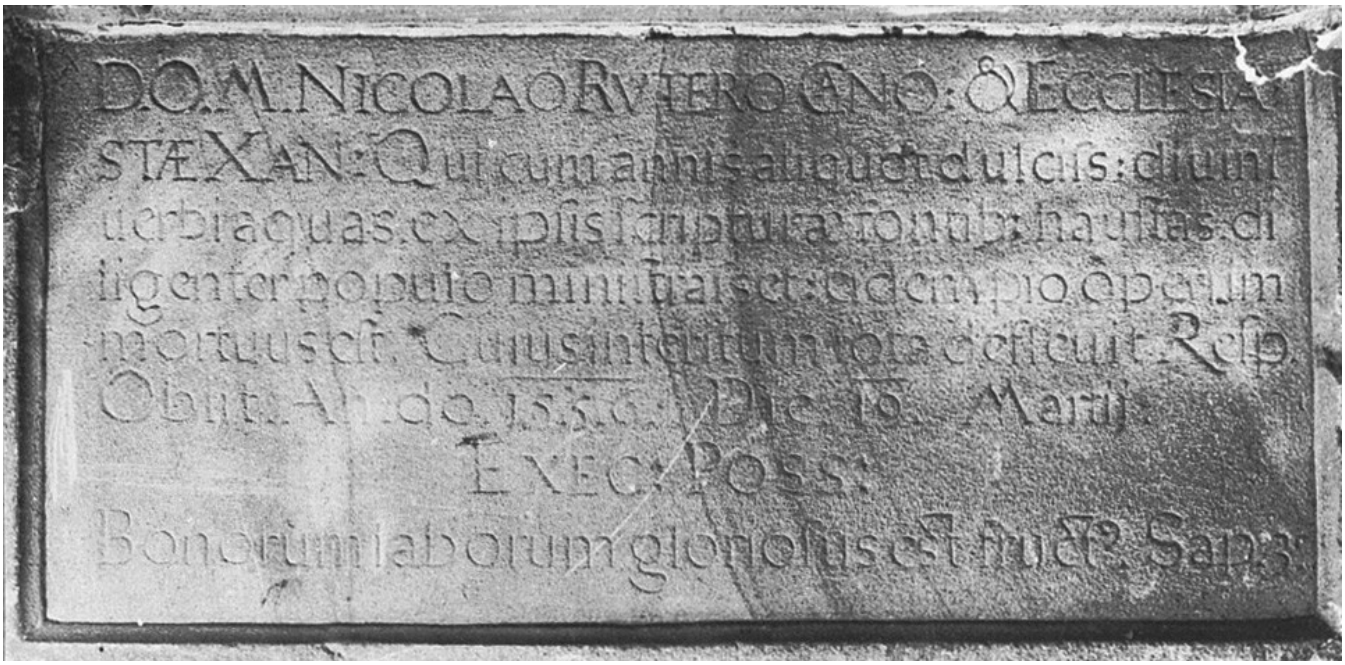


Abb. 298: Inschriftenplatte, Vorkriegszustand, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 163



Abb. 299: Haus ter Horst, Fassade



Abb. 300: Kamin mit der Darstellung von Christus und der Ehebrecherin



Abb. 301: Kaminfries, Detail Mitte mit Darstellung von Christus und der Ehebrecherin



Abb. 302: Kaminfries, Detail links mit Wappen Hacfort



Abb. 303: Kaminfries, Detail rechts mit Wappen Boshof



Abb. 304: Kamin, Seitenwangen



Abb. 305: Kamin, Seitenwangen, Unteransicht









Abb. 306: Kamin, links, männliche Pfeilerfigur

Abb. 307: Kamin, rechts, weibliche Pfeilerfigur



Abb. 308: Wappenkamin an einem Nebengebäude (Speicher)





Abb. 309: Details

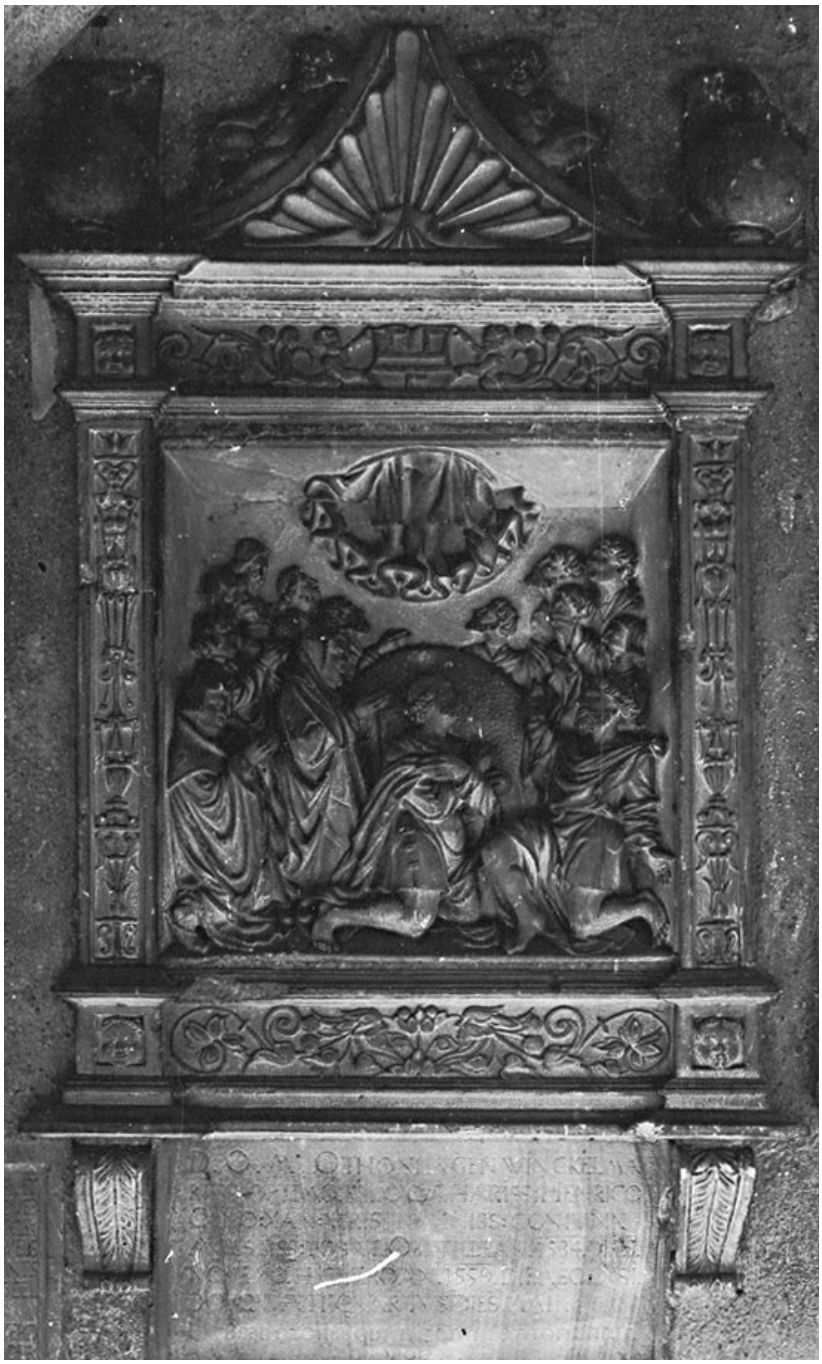


Abb. 310: Epitaph Otto und Heinrich Ingen Winckel, gest.1559, Vorkriegszustand, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 178 (Ausschnitt)



Abb. 311: Inschriftenplatte, Vorkriegszustand, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 179 (Ausschnitt)







Abb. 312: Epitaph Otto und Heinrich Ingen Winckel, gest.1559, Vorkriegszustand, Detail (links oben)

Abb. 313: heutiger Zustand (rechts)

Abb. 314: Albrecht Dürer, Die Himmelfahrt, sog. Kleine Holzschnittpassion, um 1510, aus: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_-_Die_Himmelfahrt_Christi.jpg (links unten)



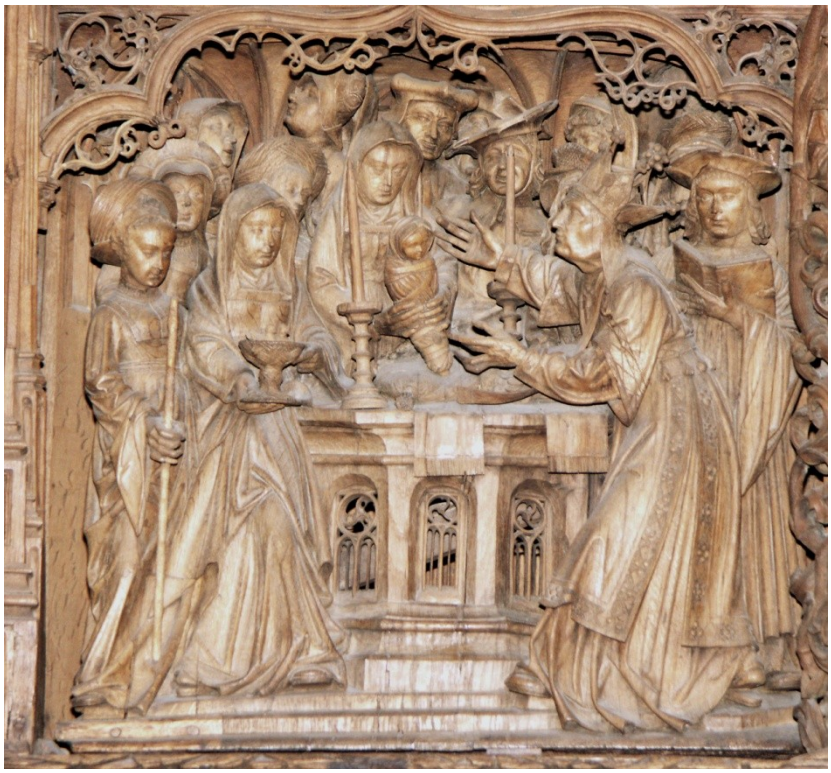




Abb. 315: Kalkar, St. Nicolai, Siebenschmerzenretabel, Darstellung im Tempel (Gefach), Henrick Douwerman

Detail, © Bildarchiv Foto Marburg, fmd457160, Foto Andreas Lechtape (oben)

Abb. 316: Gesamtansicht (rechts)



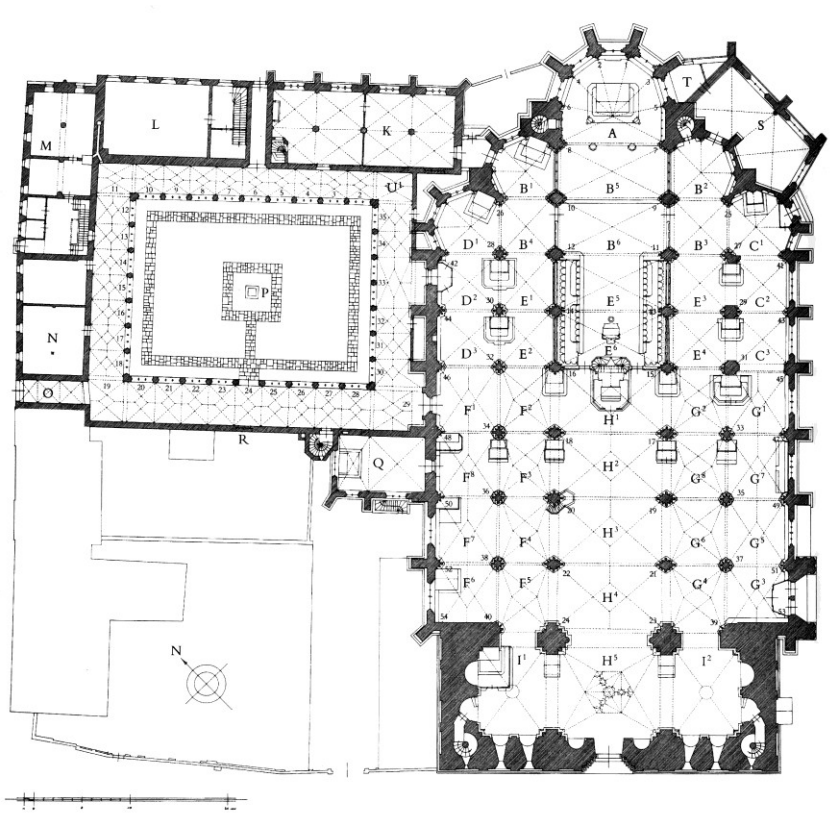
Abb. 317: Köln, Schnütgen Museum, Ohnmacht Mariens, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 16 545 (Ausschnitt)



Abb. 318: Köln, Stadtmuseum, Mondsichelmaria, Foto Anne Gold



Abb. 319: Xanten, St. Viktor, Maria vom Leuchterbogen, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 011 009



Grundriß des Xantener Domes mit Kreuzgang und Nebengebäuden, aufgenommen und gezeichnet im Jahre 1932 von dem Xantener Dombaumeister Johann Schüller, mit Eintragung der z.T. der Kriegszerstörung zum Opfer gefallenen Disposition der noch aus der Zeit des Stiftes überkommenen Altäre. Die Buchstaben A bis I im Kirchenraum sind Jochbezeichnungen. Die Zahlen von 1–54 bezeichnen die Pfeiler.
Die Buchstaben K bis U im Kreuzgangbereich und auch im Dom bezeichnen die Nebengebäude des Stiftes und einige Anräume des Domes:

K = Kapitelsaal (heute: Sakristei)
L = Stiftsschule
M = Kellnereigebäude
N = Camera musicorum
O = Haupteingang zum Kreuzgang
P = Hochkreuz
Q = Heilig-Geist-Kapelle (heute: Sakramentskapelle)
R = weitere Kreuzgangtür
S = Sakristei
T = Wärmeraum
U = Kreuzgang

Abb. 320: Grundriss von Dom und Kreuzgang,
aus: GROTE, Schatz 1998 S.200



Abb. 321: Mittelschiff nach Osten im Januar 1946, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA XL 00 045/39

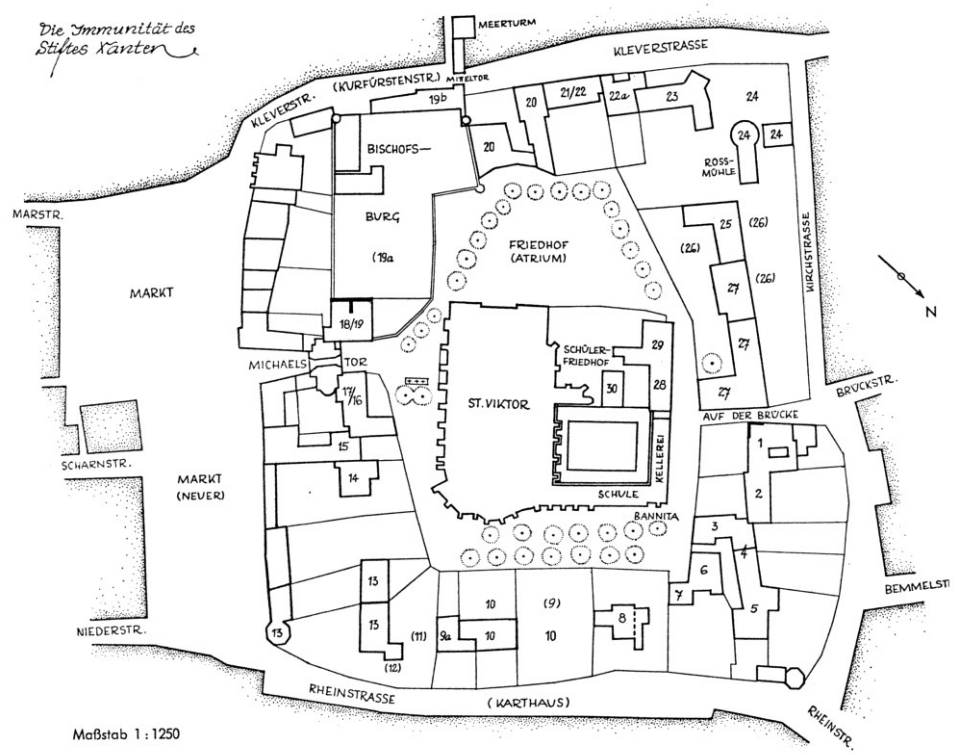


Abb. 322: Lageplan der Kurien und Friedhöfe, aus: WILKES, Studien 1952 S.153

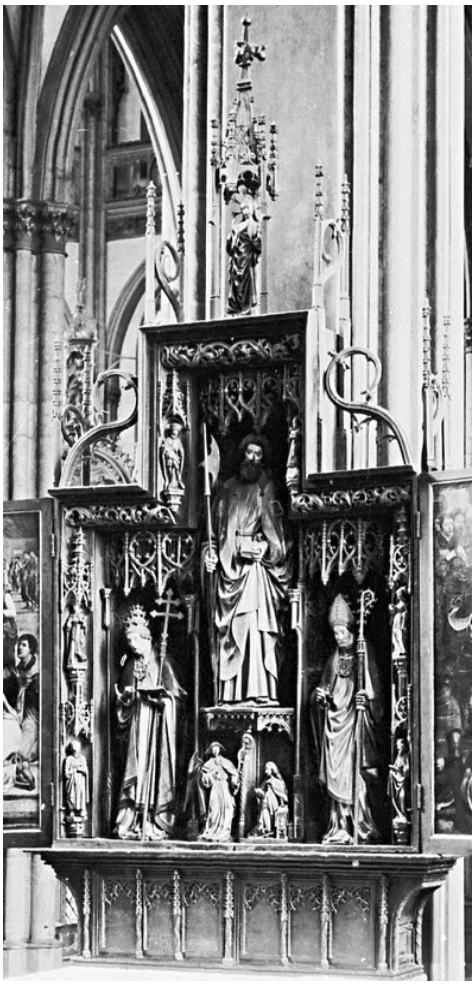




Abb. 323: Xanten, St. Viktor, Matthiasretabel, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 007 765 (Ausschnitt) (links)

Abb. 324: Xanten, St. Viktor, Matthiasretabel, Detail mit Verkündigungsgruppe, Henrik van Holt, 1531 (rechts)



Abb. 325: Xanten, St. Viktor, Antoniusretabel

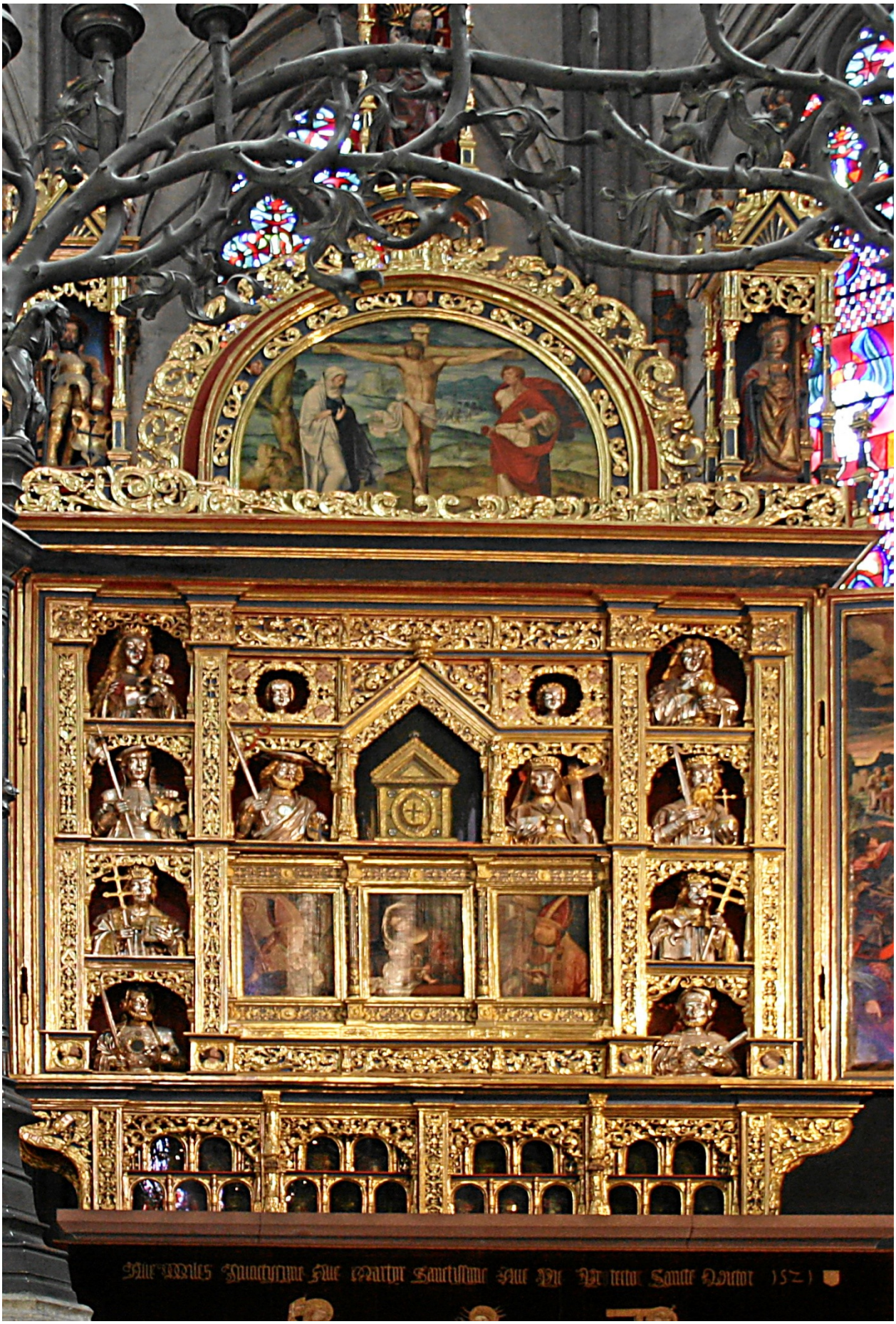


Abb. 326: Xanten, St. Viktor, Hochaltarretabel, aus: Wikimedia Commons, Foto Beckstet, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Xanten_StViktor_Altar4.jpg (Ausschnitt)



Abb. 327: Detail mit Maria mit Kind, Kinderkopf, hl. Mauritius, hl. Viktor, Büsten von Henrik van Holt



Abb. 328: hl. Helena, Henrik van Holt



Abb. 329: Detail mit Kinderkopf, Johannes Ev., hl. Helena, hl. Konstantin, Büsten von Henrik van Holt



Abb. 330: Christus Salvator, Henrik van Holt



Abb. 331: Kleve, Stiftskirche, Kreuzaltarretabel, © Bildarchiv Foto Marburg, fmc439719, Foto Michael Jeiter (Ausschnitt)



Abb. 332: Detail



Abb. 333: Zoutleeuw, St. Leonardus, Annenretabel, © KIK-IRPA, Brüssel, C2235, Foto Paul Becker



Abb. 334: Detail © Bildarchiv Foto Marburg, fm618148, Foto Paula Deetjen (Ausschnitt) (links)



Abb. 335: Zoutleeuw, St. Leonardus, Annenretabel, hl. Helena, © KIK-IRPA, Brüssel, B223606 (rechts)



Abb. 336: Kalkar, St. Nicolai, Marienretabel, Ludwig Jupan, 1507/08, © Bildarchiv Foto Marburg, fmc436525, Foto Michael Jeiter (Ausschnitt)



Abb. 337: Kalkar, St. Nicolai, Marienretabel, Ludwig Jupan, 1507/08, Ausschnitt mit Gottvater im Auszug



Abb. 338: Lüttich, Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, Reliquienbüste des hl. Bartholomäus, Nachfolge Jan van Steffeswert, ca. 1520-25, © KIK-IRPA, Brüssel, N13279, Foto Marleen Sterckx





Abb. 339: Maastricht, St. Matthias, hl. Cäcilia, Jan van Steffeswert, aus: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_v_Steffeswert,_St_Cecilia,_St_Matthiaskerk,_Maastricht.jpg (links)

Abb. 340: Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, hl. Dorothea, Meister des Utrechter Frauenkopfes, © Bildarchiv Foto Marburg, 191.007 (Ausschnitt) (rechts)





Abb. 341: Uedem, St. Laurentius, hl. Katharina, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 035 317 (Ausschnitt) (links)

Abb. 342: Kalkar, St. Nicolai, Maria Magdalena, Henrick Douwerman (rechts)





oben:

Abb. 343: Berlin, Skulpturensammlung, weibliche Heilige, Henrik van Holt (links)

Abb. 344: Zoutleeuw, St. Leonardus, Maria Magdalena, Jan Mertens (rechts)

unten:

Abb. 345: Hoboken, O.-L.-Vrouwekerk, Assistenzfiguren einer Kreuzigungsgruppe, Antwerpen, © KIK-IRPA, Brüssel, B039470 (links), B039468 (Mitte)

Abb. 346: Münster, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Leuchterengel, Johann und Franz Brabender, © Bildarchiv Foto Marburg, 1.083.592 (rechts)









Abb. 347: Xanten, St. Viktor, Epitaph Philipp Schoen, gest.1492, Dries Holthuys



Abb. 348: Xanten, St. Viktor, Epitaph Wesselus Hotman, gest.1529, Vorkriegszustand, Foto Institut für Kunstgeschichte, Univ. Mainz



Abb. 349: Xanten, St. Viktor, Epitaph Heinrich Broickhusen, gest.1539



Abb. 350: Xanten, St. Viktor, Epitaph Aegidius de Platea, gest.1528, Arnold de Platea, gest.1541 und Aegidius de Platea, gest.1587



Abb. 351: Xanten, St. Viktor, Gottfrieda von Bemmel, gest.1554, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 212 (Ausschnitt)



Abb. 352: Xanten, St. Viktor, Epitaph Everhardus Maehs, gest.1558, und Gerardus ab Haffen, gest.1535



Abb. 353: Xanten, St. Viktor, Epitaph Engelbert van Steinhuys, gest.1562, © Rheinisches Bildarchiv Köln, RBA 025 164



Abb. 354: Kleve, Stiftskirche, Epitaph Balthasar van Diestelhuysen, gest.1502, Dries Holthuys



Abb. 355: Asperden, St. Vincentius, Epitaph Beatrix von Honselaer, gest.1536, Äbtissin des Kloster Graefenthal



Abb. 356: Köln, Dom, Epitaph Arnold Haldrenius aus Wesel, gest.1534, Werkstatt Abel



Abb. 357: Köln, Dom, Epitaph Anton Keyfeld, gest.1530, Werkstatt Abel



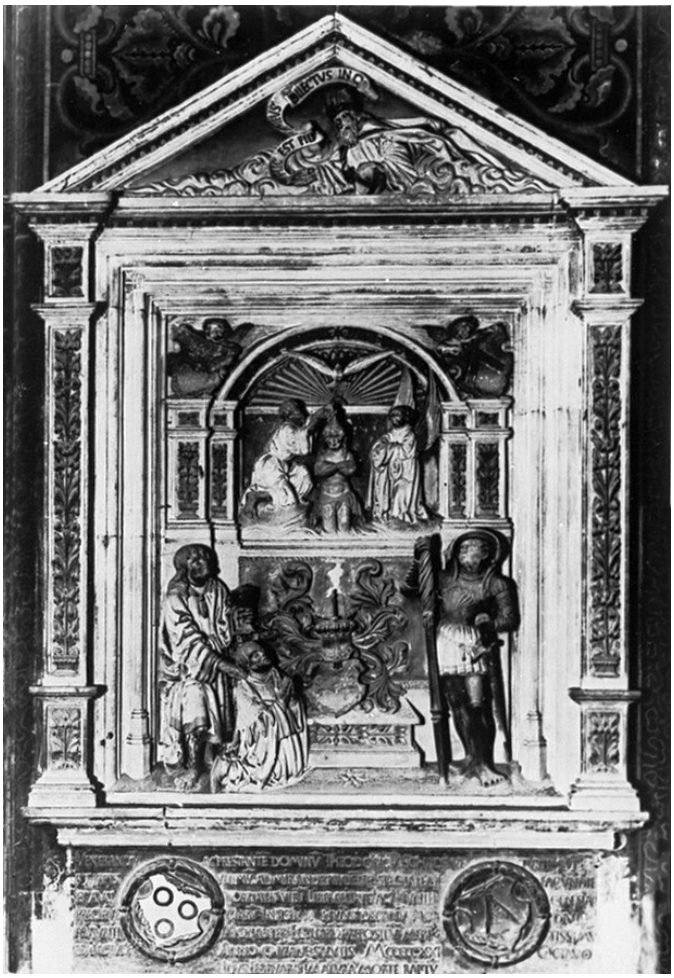
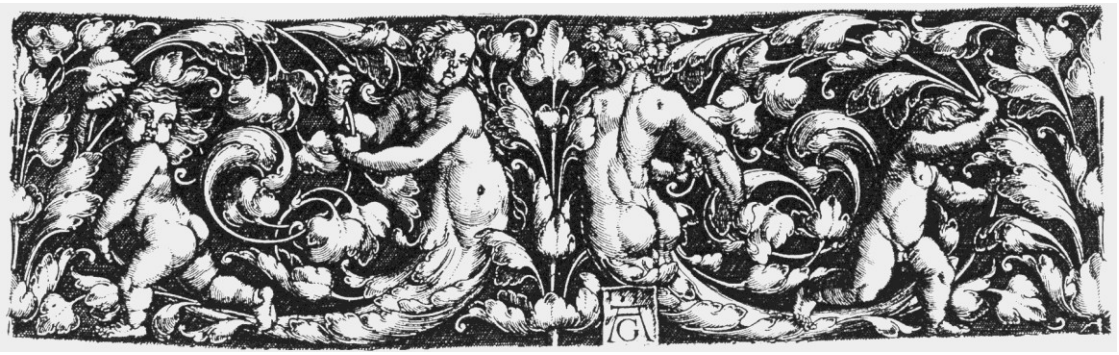




Abb. 358: Osnabrück, Epitaph Johann Mellinghaus, gest.1561, Johann Brabender, ca.1560, © Bildarchiv Foto Marburg, 1.098.623 (oben links)

Abb. 359: Münster, Dom, Epitaph Theodor von Schade, gest.1521, Johann Brabender und Werkstatt, 1540-1545, © Bildarchiv Foto Marburg, 1.098.509 (oben rechts)

Abb. 360: Den Haag, Grote Kerk, Wappentafel Philips des Guten, N-NL, um 1545, © Bildarchiv Foto Marburg, Z 5.900 (unten)









Heinrich Aldegrever, Ornamentvorlagen, Kupferstiche, aus: Rijksmuseum Amsterdam

Abb. 361: Inv.Nr. RP-P-OB-2892, HOLLSTEIN, Nr. 260, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.322565, (oben)

Abb. 362: Inv.Nr. RP-P-OB-2893, HOLLSTEIN, Nr. 261, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.322567 (Mitte)

Abb. 363: Inv.Nr. RP-P-OB-2868, HOLLSTEIN, Nr. 236, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.322592 (unten links)

Abb. 364: Inv.Nr. RP-P-OB-2888, HOLLSTEIN, Nr. 256, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.322577 (unten rechts)