

MKK

Jan Baegert (um 1465–nach 1535), ein Zeitgenosse Cranachs und Dürers, gehörte zu den bedeutendsten Malerpersönlichkeiten der niederrheinischen Kunstlandschaft um 1500. An der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit schuf er ein beeindruckendes künstlerisches Œuvre, das ihn als hochbegabten Maler mit geradezu psychologischer Einfühlungskraft auszeichnet und mit dem er seinem berühmteren Vater Derick (um 1440–nach 1509) in nichts nachsteht.

Dass Jan Baegerts Name heute weniger bekannt ist als der seines Vaters, ist der ungeheuren Tatsache geschuldet, dass seine Werke wohl im 19. und 20. Jahrhundert auseinandergesägt wurden – vermutlich, um mit den Fragmenten auf dem Kunstmarkt mehr Geld zu erzielen.

Im Katalog zur Ausstellung »Schönheit und Verzückung« (zwei Hauptmerkmale, die diese altdeutsche Tafelmalerei trefflich charakterisieren) werden der Künstler und sein Œuvre umfassend beschrieben und gewürdigt. Das Werk des Sohnes wird in den direkten Vergleich mit dem des Vaters gestellt. Und erstmals überhaupt werden mehrere Fragmente zweier Hauptwerke des Jan Baegert wieder zusammengeführt, die eine Vorstellung davon geben, wie großartig seine ursprünglichen Kunstwerke gewesen sind.

Schönheit & Verzückung
Jan Baegert und die Malerei des Mittelalters

MUSEUM KURHAUS KLEVE

MKK

SCHÖNHEIT &
VERZÜCKUNG
JAN BAEGERT
*und die Malerei des
Mittelalters*

MKK



SCHÖNHEIT &
VERZÜCKUNG
JAN BAEGERT
*und die Malerei des
Mittelalters*

Für Gundula Tschira van Oyen

MK

INHALT

HARALD KUNDE	Vorwort	8
VALENTINA VLAŠIĆ	Zerlegt, zersägt, zerstreut <i>Jan Baegert, ein vergessener und unterschätzter Maler zwischen Spätgotik und Renaissance am Niederrhein</i>	14
MARTIN WILHELM ROELEN	Derick Baegert, Jan Baegert und Jan Joest <i>Forschungen zur Biographie der Weseler Malerfamilie Baegert</i>	34
PETRA MARX	Familienbände <i>Die Künstlerfamilie Baegert und das Motiv der Heiligen Sippe zwischen Spätmittelalter und Reformation</i>	64
HOLGER KEMPKENS	Die niederrheinische Tafelmalerei im Umfeld Jan Baegerts <i>Derick Baegert, Jan Joest, Joos van Cleve und Barthel Bruyn d. Ä.</i>	96
RAINER HOYMANN	»Königreich Burgund«: Kleves Rolle beim Scheitern eines Jahrhundertprojekts <i>Politik, Beziehungen und Reichtum zur Zeit von Derick und Jan Baegert</i>	120
MARITA SCHLÜTER	Bildmanipulation früherer Jahrhunderte <i>Zur Übermalung der Altarfragmente in der Sammlung des Museum Kurhaus Kleve</i>	136
JESSICA »VIOLET« ROBERTS	Gundula Tschira van Oyen und ihre lebenslange Liebe zu Jan Baegert <i>Eine Betrachtung aus soziologischer Sicht</i>	146
	Verzeichnis der Gemälde von Jan Baegert	159
	Anhang	238

Vorwort

DIE AUSSTELLUNG »Schönheit und Verzückung. Jan Baegert und die Malerei des Mittelalters« im Museum Kurhaus Kleve versteht sich als langgehegtes Wunschprojekt, dessen Realisierung aus verschiedenen Gründen immer wieder in Frage stand und das nun im Frühjahr 2024 tatsächlich Wirklichkeit annehmen wird. An dieser Stelle soll in gebotener Kürze ein summarischer Blick auf die Genese und die Konditionen dieses ambitionierten Vorhabens geworfen werden: zum einen, um die vielfachen Begründungszusammenhänge dafür verständlich zu machen, zum anderen aber auch, um die möglicherweise überraschenden Einlösungen bestimmter Herausforderungen zu erläutern. Beginnen wir mit dem Künstler selbst. Jan Baegert (um 1465–nach 1535) wirkte, ebenso wie sein zumeist bekannterer Vater Derick (um 1440–nach 1509), im Umfeld der niederrheinisch-westfälischen Spätgotik vorzugsweise in Wesel und Kalkar. In einer Region also, die quasi zwischen den europaweit führenden kulturellen Zentren jener Zeit, nämlich Flandern, Brabant und Burgund, lag und die zudem von den epochalen Neuerungen der Kunst Dürers, Cranachs, Grünewalds oder gar der italienischen Renaissance außenweit entfernt war. Es verwundert mithin nicht, dass die kunsthistorische Forschung erst sehr spät ihr Augenmerk auf dieses Œuvre richtete. Noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein figurierte Jan Baegert lediglich unter dem Notnamen Meister von Cappenberg; erschwert wurden die investigativen Zuschreibungen darüber hinaus und vor allem aber durch den fatalen Umstand, dass viele seiner großen Altäre im Zuge klösterlicher Säkularisierung und schnöden Gewinnstrebens brachial in Fragmente zersägt wurden und somit nur bruchstück-

haft überliefert sind. Angesichts dieser Quellenlage erscheint die akribische Monographie zu diesem Künstler von Gundula Tschira van Oyen, die sie 1953 als Dissertation vorlegte und deren Substanz die Voraussetzungen nachfolgender Ausstellungen 1972 auf Schloss Cappenberg und 2009 im Stadtmuseum Münster lieferte, umso verdienstvoller.

Für das Museum Kurhaus Kleve erwies sich in diesem Zusammenhang das Wirken des Museumsdirektors Friedrich Gorissen (1912–1993) und seines Nachfolgers Guido de Werd als grundlegend und überaus produktiv. Beiden gelang es, für die Sammlung des Hauses insgesamt zehn Tafeln Jan Baegerts von erlesener Qualität zu erwerben. Allerdings handelte es sich auch hier zum überwiegenden Teil um Fragmente, die zwar in sich stimmig sind und von hoher Meisterschaft zeugen, denen aber der zerstörte Gesamtzusammenhang eines ehemaligen Kreuzigungs- und Passionsaltars als schmerzliche Erinnerung eingeschrieben bleibt. Selbstverständlich erwachsen aus diesem Umstand von Beginn an Überlegungen zu einer möglichen Rekonstruktion des Ganzen und einer überprüfaren Platzierung der einzelnen erhaltenen Teile: quasi der Ursprung des Wunsches nach einer größeren Werkchau Jan Baegerts. Die Realisierung dieses Vorhabens erwies sich indes wiederholt als schwierig bis undurchführbar, unter anderem auch deshalb, weil die angefragten Leihgeber*innen bei allem grundsätzlichen Interesse immer wieder konservatorische Bedenken äußerten.

Hier berühren wir einen zentralen Punkt, dessen anhaltende Diskussion selbstredend auch Auswirkungen auf die jetzige Ausstellungskonzeption hatte. Ja, das Museum Kurhaus Kleve ist ein

sehr schönes Museum, allerdings befindet es sich in einem vergleichsweise alten Gebäude und es besitzt keine Klimaanlage, weshalb die geforderten Idealwerte von Temperatur, Luftfeuchtigkeit und Lichteinfall nicht restlos erfüllt werden können. Gleichwohl könnte bedacht werden, dass damals auch die Kirchen und Klöstern, in denen sich die meisten Werke Jan Baegerts über viele Jahrhunderte befunden haben, keineswegs über Klimaanlagen verfügten und dennoch ein sehr stabiler Erhaltungszustand der bemalten Eichenholztafeln gewährleistet wurde. Hier deutet sich ein grundsätzlicher Konflikt zwischen konservatorischen und kuratorischen Standpunkten an, der letztlich unlösbar bleibt. Es sei denn, man entschließt sich zugunsten einer kunsthistorischen und ausstellungsbezogenen Veranschaulichung zu einem Schritt, der aufgrund der erreichten technischen Vervollkommnung gar nicht mehr so ungewöhnlich ist: nämlich zur aufwendigen Reproduktion der Originale in Form von farb- und formatgleichen Digitalisaten. Dieser Schritt wurde in Kleve in engster Zusammenarbeit mit der Julius Fröbus GmbH, Köln, vollzogen, und wir alle sind auf die Wahrnehmung dieser frappierenden Digitalisate äußerst gespannt. Natürlich mag der Verlust der Aura der Originale beklagt werden, und ganz zweifellos ist allen handelnden Personen bewusst, dass die Autorität der 500 Jahre alten Tafeln und Retabeln durch keine noch so perfekte Nachbildung ersetzt werden kann. Aber es gilt auch zu bedenken, dass auf diese Weise enorme Transport- und Versicherungskosten entfallen und somit neue Wege zu einer klimaneutralen Nachhaltigkeit der musealen Ausstellungspraxis beschritten werden. Neben den zehn Tafeln aus der eigenen Sammlung konnten im-

merhin circa 20 tatsächliche Leihgaben aus Museen in Deutschland und den Niederlanden für die Ausstellung gewonnen werden, die das kennerschaftliche Vergnügen des Publikums ohne Zweifel fördern und zudem durch die Auseinandersetzung mit den digitalen Repliken auch das tiefere Verständnis für die Werke Jan Baegerts ermöglichen werden.

Damit ein solch komplexes Großprojekt realisiert werden kann, bedarf es der hochmotivierten und professionellen Zusammenarbeit aller beteiligten Personen und Institutionen. Wir bedanken uns deshalb herzlich bei den Entscheidungsträger*innen und Mitarbeiter*innen im Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, der Ernst von Siemens-Kunststiftung, des Landschaftsverbands Rheinland, der Stadt Kleve und des Freundeskreises der Klever Museen, die trotz mehrfacher Terminverschiebungen fest an das Projekt geglaubt und durch ihre substanzielle Förderung die finanziellen Voraussetzungen zu seiner Realisierung geschaffen haben. Ein ebensolcher Dank geht an die Leihgeber*innen in den Museen und Einrichtungen, die sich trotz erwähnter Bedenken für die Dauer der Ausstellung von ihren kostbaren und fragilen Schätzen getrennt haben, um ihnen im Rahmen eines veränderten Kontextes zu neuer Sichtbarkeit zu verhelfen. Denjenigen unter ihnen, denen eine Ausleihe dann doch nicht möglich war, danken wir für die Autorisierung der Digitalisate und der bereits erwähnten Julius Fröbus GmbH, Köln, für die perfekte Erstellung der Repliken. Im Haus selbst geht ein umfassender Dank an das gesamte Team des MKK und insbesondere an die Kuratorin Valentina Vlašić, die mit beispielloser Energie, logistischer Umsicht und kunst-

historischer Durchdringung der anspruchsvollen Materie entscheidend zum Gelingen des Vorhabens beigetragen hat. Ebenso dankbar erwähnt seien hier die Ausstellungstechniker Wilhelm Dückerhoff und Norbert van Appeldorn, die für komplizierte Herausforderungen einmal mehr sehr überzeugende Lösungen gefunden haben. Die ausstellungsbegleitende Publikation besticht sowohl durch die profunden Beiträge der ausgewiesenen Autor*innen als auch durch die bewährte graphische Gestaltung durch Ingo Offermanns. Sie wird hoffentlich den kunsthistorischen Diskurs um das Werk von Jan Baegert noch lange erhellend flankieren.

Ein abschließendes Wort noch zur künstlerischen Intervention des folgenreichen Unruhestifters Martin Kippenberger (1953–1997). Sein gekreuzigter Frosch (Abb. S. 158) zielt mitnichten auf billige oder blasphemische Provokation, sondern er fungiert vielmehr im Sinne eines Abstandsanzeigers unserer Gegenwart zur umfassend religiös geprägten Welt der Spätgotik. Auch die Menschen damals hatten ein waches Gespür für die Fragilität des Daseins und waren überaus anfällig für Endzeiterwartungen aller Art, aber sie waren noch fest eingebunden in die als sinnvoll erachtete Ordnung zwischen Gott und Teufel, zwischen Erlösung und Apokalypse. So tröstlich sind Zuversicht und Hoffnung für die meisten von uns Heutigen leider nicht mehr zu haben.

»Der Katalog versucht, seine Werke in der wahrscheinlichen Reihenfolge ihrer Entstehung zu ordnen. Vorangestellt sind wenige Werke seines Vaters Derick.«*

* Horst Appuhn, Direktor des Museums für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund und Kurator der bedeutenden Ausstellung 1972 in Cappenberg, beschreibt im Kat. Cappenberg 1972, S. 11, bereits trefflich das bis heute weitgehend ungelöste Problem von Chronologie und Datierungen der Gemälde von Jan Baegert, wodurch eine stilkritische Ein- und Neuordnung notwendig ist. Im Folgenden wurde der Versuch einer lediglich neuen Sichtweise unternommen, nicht ohne auf die zuvor gemachten Entdeckungen und bisherigen Forschungsergebnisse zu verzichten.

DERICK BAEGERT

Hochaltar-Retabel¹, 1470–1474/1476, Propsteikirche St. Johannes Baptist, Dortmund | Linker Flügel: *Christus, die Heiligen Dominikus, Johannes der Täufer, Petrus Martyr und der Stifter* (Außenseite), *Heilige Sippe* (Innenseite), Tempera und Öl auf Eichenholz, 206 × 174 cm | Mitteltafel: *Kreuzigung (volkreicher Kalvarienberg)*, Tempera und Öl auf Eichenholz, 207 × 371 cm | Rechter Flügel: *Die Heiligen Johannes der Evangelist, Thomas von Aquin, Maria Magdalena und Vinzenz Ferrer* (Außenseite), *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Innenseite), Tempera und Öl auf Eichenholz, 206 × 174 cm

Das Hochaltar-Retabel des Derick Baegert gilt als ältestes Werk des Künstlers. Es steht bis heute an seinem Bestimmungsort: im Chor der ehemaligen Dortmunder Dominikanerklosterkirche (heute Propsteikirche St. Johannes Baptist). Im geöffneten Zustand besitzt es eine Spannweite von acht Metern, wodurch es das größte gemalte Flügelretabel in Nordwestdeutschland aus dieser Zeit darstellt. Derick Baegert erhielt den Auftrag wohl im Jahr 1470, den er vermutlich innerhalb von vier oder sechs Jahren abgeschlossen hat.

Auf der Werktagsseite, im geschlossenen Zustand, sind auf den Tafeln Christus und sieben stehende Heilige zu sehen. Auf der linken Tafel erscheint zudem ein kniender Stifter zu Füßen der anderen. Die Heiligen sind anhand ihrer Namen in gotischer Fraktur, die in goldenen Nimben angebracht sind, sowie anhand ihrer Attribute zu identifizieren. Auf der linken Tafel rechts innen erhebt Christus als Salvator Mundi die rechte Hand zum Segensgestus, während er in der linken ein aufgeschlagenes Buch hält. Sein linkes Standbein ruht auf einem Fliesenboden, während sein rechtes Spielbein erhöht auf einer Weltkugel steht, die ein komprimiertes, flächig dargestelltes Festland zeigt. Neben ihm stehen (von rechts nach links) der Heilige Dominikus, der Begründer des Dominikanerordens, Johannes der Täufer mit dem Lamm und der erste Märtyrer Petrus Martyr, der das Schwert, mit dem er enthauptet wurde, in seinen Händen hält. Auf der rechten Tafel sind (von links nach rechts) Johannes der Evangelist dargestellt, der Gelehrte Thomas von Aquin, die Heilige Maria Magdalena und der Generalprediger Vinzenz Ferrer.

Während die Heiligenfiguren in der Höhe zwischen 1,25 und 1,35 Meter messen, erscheint die Stifterfigur in standesgemäß kleinerer Proportion: Als Auftraggeber des Hochretabels gilt Prior Johann von Asseln,² der von 1468 bis 1486 amtierte. Im Dominikanerhabit gekleidet, kniet er auf der linken Tafel zu Füßen Jesus Christi, zu dem er demütig seinen Blick richtet. An seinem Kopf befindet sich ein Spruchband, das sich schwungvoll nach oben hin entfaltet und auf dem »Erlöser der Welt, erbarme Dich unser« steht. Die beschriebenen neun Personen erscheinen in einem Kreuzgang, der im oberen Viertel den Blick in einen Außenraum freigibt. Vier Engel halten Brokatstoff über die Köpfe der Dargestellten, wodurch sie die Personen von der Landschaftskulisse abschränken.

Auf der Feiertagsseite präsentiert sich Betrachter*innen ein monumentales Panorama mittelalterlicher Malerei: auf der linken Tafel befindet sich die *Heilige Sippe*, auf der Mitteltafel die *Kreuzigung* auf einem volkreichen Kalvarienberg, auf der rechten Tafel die *Anbetung der Heiligen Drei Könige*.

Bei der Heiligen Sippe ist Marias weit verzweigte Familie dargestellt. Maria ist die zentrale Figur, sie sitzt auf einem Marmorhron, der von einem Baldachin geschützt wird. Auf ihrem Schoß befindet sich das Jesuskind mit einem Apfel in seiner linken Hand, dem Maria mit ernster Miene eine weiße Federnelke reicht. Auf Marias Kopf hat ein Engel eine Krone gesetzt,³ die gemäß einer der Visionen der Birgitta von Schweden zusammen mit dem Thron auf ihre Würde als Königin verweist. Links und rechts haben sich 25 Angehörige der Heiligen Sippe versammelt, 16 Erwachsene und neun Kinder, die allesamt mit Namen bezeichnet sind. Marias Mutter Anna ist links von ihr zu sehen, neben ihr mit Stock Joachim, ihr erster Ehemann. Dahinter erscheint ihr zweiter Gatte Cleophas, den sie nach dem Tod des Joachim ehelichte. Aus dieser Ehe ging Marias Schwester hervor, die Maria Cleophe hieß und unten links im Bild mit ihren vier Kindern Judas Thaddäus, Joseph Justus, Symon Zelotes und Jacobus minor dargestellt ist. Ihr Ehemann Alphäus erscheint im Rücken von Maria Cleophe, rechts neben Maria Salome, die als einzige Protagonistin die Betrachter*innen unmittelbar anzusehen scheint. Maria Salome ist ebenfalls die Schwester der Muttergottes, aus der Ehe von Anna mit ihrem dritten Ehemann Salomas, der über ihr dargestellt ist. Links neben ihm ist ihr Gatte Zebedeus zu sehen. Ihrem Sohn Johannes der Evangelist auf ihrem Schoß reicht Maria Salome ebenfalls eine weiße Federnelke. Rechts daneben erscheint ihr zweiter Sohn Jacobus maior, der sich einem Distelfinken in seiner Faust widmet.

Auf der rechten Seite oben erscheint Marias Verlobter Joseph als alter, kahlköpfiger und bartloser Mann. Neben ihm sind seine Schwägerin Elisabeth und ihr Ehemann Zacharias, die sich ihrem Kind Johannes dem Täufer (Baptist) widmen. Rechts unter ihnen erscheinen Esmeria, Annas Schwester, und Eliud, deren Sohn Enim (Emyne) rechts unter ihnen als Erwachsener im schweren Brokatmantel dargestellt ist. Ihm zu Füßen, die rechte untere Bildecke einnehmend, erscheint dessen Ehefrau Memelia, die ihrem Sohn Servatius die Brust gibt. Im Hintergrund der Szenerie ist die älteste Ansicht der Stadt Dortmund zu sehen.

Die auf der zentralen Mitteltafel dargestellte Kreuzigung zeigt eine Massenszene mit mehreren Simultangeschehnissen. Das Zentrum bildet der frontale gekreuzigte Christus, der von den zwei Schächern Dimas und Gesmas, die schräg mit Tauen an Kreuze gebunden sind, flankiert wird. Die Ereignisse um die Kreuzigung beginnen zeitlich gesehen links oben, wo ein Menschengzug beim Verlassen eines doppel-türmigen Stadttores von Jerusalem zu erkennen ist. Die weiß gekleideten Schächer marschieren vor Christus, der unter dem Kreuz gestürzt ist und sich wieder aufrichtet. Ein berittener Herold kündigt durch das Blasen der Posaune vom Geschehen. Unter dieser Szenerie im Hintergrund erscheint links unten die von mehreren Personen umringte Hl. Veronika. Sie reichte Christus auf dessen Weg nach Golgatha mitleidsvoll ein Schweißtuch, in dem dieser sein schweißüberströmtes Antlitz abtrocknete. Das Tuch mit dem »Vera icon« (wahren Abbild) präsentiert sie an den Zipfeln haltend. Die Personen um sie herum tragen Mode, die im Burgund des 15. Jahrhunderts üblich war. Der Mann mit braunroter Haube und Blick zu den Betrachter*innen wird gemeinhin als Selbstporträt von Derick Baegert identifiziert – ein bahnbrechendes Novum, da Künstler zu dieser Zeit noch als Handwerker

Literatur: Kaesbach 1907, S. 26ff. (dort noch Duenwege zugeschrieben); Kat. Münster 1937, Kat. 9–13, Tafel V–X; Nissen 1937, S. 216; Nissen 1938, Abb. 88–92; Fritz Dortmund 1963; Baxhenrich-Hartmann 1984; Rinke 1992; Rinke 2004; Kat.









Wesel 2011, Tafel 11 a–e, Abb. 14, 15; PATRIMONIA 228, S. 47, Abb. 32, S. 49, Abb. 34; PATRIMONIA 336, S. 25, Abb. 13, S. 35, Abb. 19

1. In der Ausstellung »Schönheit und Verückung. Jan Baegert und die Malerei des Mittelalters« (24. März – 23. Juni 2024) als 2024 erstelltes Digitalisat der Julius Fröbus GmbH zu sehen.

2. Wobei nicht unerwähnt bleiben darf, dass Rinke die Vermutung aufstellt, dass eher der auf der Mitteltafel auf der Festtagsseite zentral dargestellte Johann I. als Auftraggeber angesehen werden muss, der im Gegenzug für geistliche Gegenleistungen als Eigentümer des Klosters dem Dominikanerorden Frondienste erließ. Siehe Rinke 2004, u. a. S. 185.

3. Auch bei der *Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin* (Musée du Louvre, Paris) von Jan van Eyck (1390–1441), ein Gemälde, das zwischen 1400 und 1450 entstanden ist, findet sich das Motiv des krönenden Engels. Ob Derick Baegert dieses Werk kannte, ist nicht überliefert, aber angesichts der Ähnlichkeit der Darstellung nicht auszuschließen. Siehe Rinke 2004, S. 141. Dieser verweist darauf, dass Derick Baegert stilistisch eher in der Nachfolge von Rogier van der Weyden anzusiedeln ist und womöglich sogar in dessen Werkstatt ausgebildet wurde. Siehe dazu Rinke 2004, S. 162.

galten, denen der derart exponierte Stellenwert, sich als Teilnehmer unter die Kreuzigung mischen zu dürfen, nicht zugestanden wurde.

Links unterhalb des Kreuzes sinkt Maria Muttergottes ohnmächtig zusammen. Sie wird links vom Jünger Johannes gehalten, rechts von einer luxuriös gekleideten Maria Cleophas, die als Herzogin Elisabeth von Kleve gedeutet wird. Maria Magdalena umschlingt den Holzbalken, an dem der Leichnam Jesu Christi hängt. Über ihr erscheint in fürstlicher Kleidung der berittene gute Hauptmann, der mit dem Zeigefinger auf den Gekreuzigten weist und als Graf Adolf I. von Kleve-Mark identifiziert wird. Neben ihm ist als auffallendste Figur unter den Teilnehmern der Kreuzigung dessen Sohn zu sehen, Herzog Johann I. von Kleve, der hoch zu Ross den Gekreuzigten anblickt, seine linke Hand in der Hüfte stützt und mit der rechten seinen Hut zu einem ehrfurchtsvollen Gruß erhebt.

Rechts daneben erscheinen weitere Menschengruppen: Soldaten und Adlige blicken auf die Szenerie, zum Teil mit erstaunten Mienen. Die rechte untere Bildecke wird vom Würfelspiel um die Kleider Jesu Christi eingenommen, bei der sich drei tumbe Gestalten um die Würfel balgen. In der rechten oberen Bildecke sind simultan die Kreuzabnahme und die Grablegung Jesu Christi dargestellt.

Der Hintergrund wird von einem Ausblick auf eine Stadtkulisse eingenommen, für die sich Derick Baegert nicht an der topographischen Wirklichkeit orientierte, sondern für die er ein Capriccio mehrerer Gebäude erstellte. Die Doppeltürme der Stadtmauer Jerusalems münden im Schwanenturm, im vorgelagerten Palas und im Johannisturm der Schwanenburg zu Kleve, der ehemaligen Residenz der klevischen Grafen und Herzöge, an die sich schließlich weitere Gebäude von und rund um Wesel anschließen.

Auf der rechten Innentafel ist die Anbetung der Heiligen Drei Könige zu sehen. Zentral ist die Muttergottes mit dem nackten Jesuskind auf ihrem Schoß, über die Engel einen Baldachin aus Goldbrokat halten, der den Hintergrund des ärmlichen Gebäudes aus Stall und Ruine bereichert. Die Heiligen Drei König Caspar, Melchior und Balthasar haben sich um sie versammelt, von denen zwei der drei bereits niederknien und Geschenke überreichen. Im linken Hintergrund ist ihr Gefolge aus unter anderem Trompetern und Pferdehaltern zu sehen. Rechts hinter Maria erscheint der greise Joseph am Stock, hinter dem sich die Hirten und weiteres einfaches Volk versammelt haben. Trotz des Figurengewimmels bleiben sogar noch Platz für den Ochsen und den Esel, die im Bildzentrum links neben Maria auftauchen und an den Stallcharakter der Szenerie erinnern. [vv]

DERICK UND / ODER JAN BAEGERT

Beweinung Christi, um 1490/1500, Tempera und ölhaltiges Malmittel auf Eichenholz, 63,5 × 44,7 cm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Inv.: C 5636

2 Die vorliegende *Beweinung Christi* war womöglich die Mitteltafel eines kleineren Triptychons für die Privatandacht. Das Gemälde zeigt in den unteren zwei Dritteln Personen im Vordergrund, und im oberen letzten Drittel, das durch das Kreuz in zwei gleiche Hälften geteilt wird, einen Ausblick in eine Berglandschaft mit Kirchen, Burgen und weiteren Gebäuden.

Das zentrale Motiv bildet das Vesperbild mit der Klage um den toten Leib Jesu Christi. Der steife, verkürzt erscheinende Leichnam liegt im Schoß der trauernden Gottesmutter, die das Zentrum des Bildes einnimmt. Ihr Blick ist mit kummervoller Miene auf ihren verstorbenen Sohn gerichtet, die rechte Hand greift an ihre Brust, die linke berührt den Leib ihres Kindes. In ein dunkelblaues Gewand gekleidet, erstreckt sich ein weißer Schleier von ihrem Kopf in einen Umhang, der sich blockartig von ihrer Schulter über den gesamten Leib bis hin zur halben Unterkante des Bildes ausbreitet. Die ausgestreckten Füße des Toten sind auf dem kunstvoll gestauchten Stoff gebettet. Links ist der Hl. Johannes mit ebenfalls trauervollem Antlitz zu sehen, der in ein rotes Gewand gekleidet ist und behutsam den Kopf des Gekreuzigten hält. Rechts wendet sich die anhand ihrer reichen Kleidung und ihres Salbgefäßes zu erkennende Maria Magdalena ab, die den Leichnam balsamiert hat.

Die Beweinung Christi fügt sich zwischen Kreuzabnahme und Grablegung ein. Sie wird in den Evangelien nicht behandelt, bietet sich aber als Epitaphmotiv an, in der sich Totenklage und Erlösung verbinden. Die Komposition folgt niederländischen Vorbildern aus der Nachfolge von Robert Campin (um 1375–1444). Die Szenerie ist just unter dem Kreuz auf dem Fels Golgatha angesiedelt, wenngleich nicht klar überliefert ist, ob die Beweinung unmittelbar nach der Kreuzabnahme und kurz vor der Grablegung stattgefunden hat.

Das Gemälde wird sowohl Derick als auch Jan Baegert zugeschrieben,¹ wofür mehrere Indizien sprechen. Das Antlitz des Hl. Johannes findet sich beispielsweise auf der Mitteltafel des Dortmunder Hochaltar-Retabels (Kat. 1) oder auf einem Fragment in Karlsruhe,² Werke, die beide Derick Baegert zugeschrieben werden und von denen sich das hier vorliegende stilistisch deutlich unterscheidet. Die im Hintergrund ausgeführte Berglandschaft erinnert an Werke, die heute zweifelsfrei Jan Baegert zugeschrieben werden (u.a. Kat. 23b und 23c sowie die Mitteltafel von Kat. 24). Die bewegten Augenpartien, die eine emotionale Wirkung entfalten, sind vermutlich Derick Baegert zuzurechnen. [vv]

DERICK BAEGERT

*Die Eidesleistung*¹, 1403–1494, Tempera und Öl auf Eichenholz, 120,7 × 144,1 cm, Städtisches Museum Wesel, Inv.: SMW 85/1

3 Der Eintrag in die Rechnungsbücher der Stadt Wesel »Item Derick Baegert, so hy eyn taffell gemaelt hefft, die nu op de raitskamer hengt...«² markiert im Jahr 1494 den Entstehungszeitpunkt des Gerichtsbildes für das neugebaute Rathaus in Wesel am Großen Markt. In unmittelbarer Nähe zum Dom wurde bis 1493 öffentlich das tägliche Gericht auf dem Marktplatz gehalten. Mit Einrichtung eines Ratssaales wurde es ins Rathaus verlegt.

Zur Ausstattung der Gerichtssäle gehörten ab dem Hochmittelalter Bildwerke, die Ratsherren und Schöffen deutlich zur Gerechtigkeit ermahnten. Gegenüber einer großen Gruppe Weltgerichtsdarstellungen findet sich eine kleinere Gruppe, die Darstellung weltlicher Rechtsprechung mit dem christlichen Motiv kombiniert. Als ein erstes Beispiel kann eine Gerichtstafel aus dem Kreis der Gebrüder Limburg

Literatur: Kaesbach 1907, S. 20 (dort noch Duenwege zugeschrieben); Kat. Münster 1937, Kat. 46, Tafel IV; Kat. Cappenberg 1972, Kat. 2, Tafel 2; Kat. Kleve 1984, Kat. I 5; Zunkley 1988, S. 38; Rinke 2004, S. 167; Kat. Dortmund 2006, S. 192; Kat. Wesel 2011, Tafel 9; PATRIMONIA 336, S. 19, Abb. 8

1. Siehe dafür Kat. Wesel 2011, S. 100, Tafel 9 und PATRIMONIA 336, S. 19, Abb. 8. Siehe auch Rinke 2004, S. 163–167.

2. Derick Baegert, *Fragment des trauernden Johannes*, um 1477/1482, Eichenholz, 16,5 × 15,4 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Inv. 2582; siehe auch den Beitrag von Valentina Vlašić in diesem Katalog.

