



Johann Hulsman

Köln um 1610 – nach 1646/vor 1652

Christus am Ölberg, 1630er Jahre

hmf.B0614





Technologischer Befund

Ölhaltige Malerei auf Eichenholz

H.: 131,3 cm; B.: 105,0 cm; T.: 1,1 cm (ohne Parkett), T.: 3,0 cm (mit Parkett)

Holztafel mit vertikalem Faserverlauf, aus zwei Brettern verleimt. Rückseitig Mitte links horizontal verlaufende Hobelspuren. Obere Kante abgefast. Rückseitenanstrich mit brauner Lasur oder Beize. Rückseite parkettiert. Vorne unterhalb der oberen Kante Schwalbenschwanz eingesetzt. Am oberen Rand Malkante vorhanden. Untere Kante teilweise abgearbeitet, Reste der Malkante erhalten. Seitlich reicht die Malerei bis an die Ränder. Zweischichtige Grundierung: eine untere helle Schicht, darauf eine dünnere rote Schicht.

Aufbau der Malerei aufgrund der starken Beschädigungen und teilweise großflächigen Retuschen schwer nachzuvollziehen. Farben teilweise dünn und glatt, teilweise pastos, mit deutlichem Pinselduktus und nass in nass aufgetragen. Inkarnate und Gewänder meist mit einem Grau- oder Brauntönen unterlegt, der in den Schattenpartien der Malerei häufiger mitspielt. Farben in den nächtlich dunklen Partien mit braunen Lasuren abgetönt. Daneben werden braune Lasuren zur Betonung von Schatten eingesetzt. In den hell erleuchteten Partien rechts oben kommen noch rote und gelbe Lasuren zur Feinmodellierung hinzu.

Anlage des nächtlichen Himmels in dunklem Grau mit Anteilen von Schwarz und Weiß. Wolken in dunklem Graubraun mit Anteilen von Schwarz, Weiß und Rot modelliert. Vom Mondlicht beschienene Partien mit hellen Grautönen inszeniert. Mond in hellem Grau angelegt und mit gelber Lasur modelliert. Bäume in dunklen deckenden und halbdeckenden Brauntönen gearbeitet. Am linken Rand mittig Baumstämme im Fackelschein der Soldatengruppe mit aufgehellten Brauntönen hervorgehoben ebenso der Baumstamm oberhalb von Jesu Kopf. Vom göttlichen Licht beschienenes Ast- und Blattwerk in weiß ausgemischtem, blassem Blau und gelben Lasuren gearbeitet. Dahinter wenige Blätter in warmem Braun.

Soldatengruppe mit wenigen Details in dunklen Braun- und Grautönen ausgeführt. Vom Fackelschein beleuchtete Partien mit aufgehellten Farben gehöht.

Beleuchtete Gesichtspartie Jesu in Grau mit Anteilen von Weiß, Schwarz, Ocker und Rot unterlegt. Feinmodellierung der Höhungen in blassem Gelb mit Anteilen von Weiß, Gelb, Rot, Blau und Schwarz. Unterhalb der Augen durch roten Farblack und erhöhte Zugabe von Rot in rosigen Hauttönen übergehend. Augenpartien in abgetöntem Rot und Grau sowie braunen Lasuren modelliert, Lichter in Weiß gesetzt. Augenbrauen mit braunen Lasuren ausgeführt. Halspartie rötlich unterlegt, Feinmodellierung mit blassem Hautton mit Anteilen von Weiß, Rot, Blau und Schwarz. Ohr in dunklem Hautton mit erhöhtem Anteil Rot und Schwarz gearbeitet. Der als Corona angedeutete Heiligenschein in Hellgrau bis Weiß und gelben Lasuren ausgeführt. Gewand Jesu grau unterlegt, Feinmodellierung der Falten in abgetöntem Weiß und blassem Violett mit Anteilen von Weiß, rotem Farblack, Blau und Schwarz. Schattierungen mit braunen Lasuren ausgeführt. Mantel in Rot gearbeitet mit Anteilen von rotem Farblack, Weiß und Schwarz. Feinmodellierung der Falten mit aufgehelltem Rot für die Höhen und rötlichen und braunen Lasuren für die Schatten.

Himmel rechts oben nass in nass in Gelb- und Grautönen gearbeitet. Wolken mit Gelb angedeutet.

Inkarnate der beiden Engel in blassem, kühlem Hautton mit Anteilen von Weiß, Rot, rotem Farblack und Blau. In den Tiefen spielt die rote Grundierung mit. Wangen, Nase und Ohr mit erhöhtem Anteil Rot betont. Höhungen mit zunehmendem Weißanteil gearbeitet, Schattierungen mit erhöhtem Blauanteil. Heller Hautton um Augen, Nase und Kinn in dunkleres Grau übergehend. Augen und Nasenlöcher zusätzlich mit abgetöntem Rotbraun hervorgehoben. Augäpfel in Grau, Iris in Braun. Oberlippe ebenfalls in Rotbraun angelegt, mit braunen Lasuren modelliert. Hände und verschattete Gesichtspartie des rechten Engels in dunklerem, rosigen Hautton gestaltet. Haar grau unterlegt, Locken nass in nass mit geschwungenen Pinselstrichen eingearbeitet. Gewand des Engels in mit Blau und rotem Farblack abgetöntem Weiß gestaltet. Faltentiefen durch zunehmenden Anteil Schwarz in Grau übergehend. Höhungen durch Zugabe von Weiß gearbeitet, im Schatten mit Gelb. Feinmodellierung mit gelben und braunen Lasuren. Tuch in Rosaton angelegt mit Anteilen von Weiß, Rot und rotem Farblack. Höhungen mit



zunehmendem Anteil Weiß modelliert, Faltentiefen mit zunehmendem Anteil rotem Farblack. Lichter mit Gelb gesetzt. Haare des rechten Engels in dunklem, mit Weiß, Rot und Schwarz ausgemischtem Ockerton angelegt. Lockige Haarsträhnen und Lichter in Gelb-, Ocker- und Rottönen in geschwungenen Pinselstrichen, kurzen Strichen und Tupfen ausgeführt. Gewand in unterschiedlichen Graustufen angelegt. Farbigkeit des Stoffs durch gelbe und braune Lasuren bestimmt. Tuch in dunklem Blau angelegt. Höhungen durch erhöhte Zugabe von Weiß ausgeführt, Feinmodellierung mit braunen Lasuren. Kelch in mittlerem Braun angelegt, Glanzlichter in gelben Strichen und Tupfen gesetzt.

Kreuz in ausgemischten Braun- und Ockertönen angelegt, Feinmodellierung mit braunen Lasuren. Felsen unterhalb Jesu in verschiedenen Graustufen und braunen Lasuren gestaltet. Inkarnate der schlafenden Jünger in ausgemischten, warmen Ocker- und Brauntönen nass in nass gearbeitet. Höhungen mit zunehmendem Anteil Ocker ausgeführt, Schattierungen mit zunehmendem Anteil Schwarz und Rot. Feinmodellierung mit braunen Lasuren. Lippen des Jüngers rechts in aufgehelltem Rot betont. Seine Haare in mittlerem Braun und braunen Lasuren gestaltet. Gewand dunkelgrau unterlegt und mit dunklem halbtransparentem Braun modelliert. Mantel in hellem Rot angelegt und mit rötlichen und braunen Lasuren ausgearbeitet. Haare und Bart des mittleren Jüngers in hellem Ockerton mit Anteilen von Weiß, Rot, Blau und Schwarz gearbeitet. Feinmodellierung mit braunen Lasuren. Gewand braun unterlegt, darauf ein dunkles Blau, überzogen mit dunkelbrauner, halbtransparenter Schicht. Mantel in mittlerem Grau unterlegt und einem warmen Ockerton mit Anteilen von Rot, Blau und Schwarz ausgeführt. Feinmodellierung mit rötlichen und braunen Lasuren. Haare des linken Jüngers in hellem, ausgemischtem Braun und braunen Lasuren, Mantel in Rot und braunen Lasuren gestaltet.

Zustand

Holztafel rückseitig im Bereich der Risse abgearbeitet. Über der Leimfuge nachträglich sieben Schwalbenschwänze eingesetzt. Ein weiterer Schwalbenschwanz über Riss unten links der Mitte. Maserung und vertikal verlaufende Hobelspuren zeichnen sich in der Malschicht ab. Malschicht berieben. Zahlreiche Fehlstellen. Reste der früheren Übermalungen auf der Malschicht. Retuschen unter und auf dem Firnis. Retuschen partiell großflächig. Jüngerer, ungleichmäßig aufgetragener Firnis. Laufspuren am linken Rand.

Restaurierungen

Weber-Scheld, April-Juli 1956, Konservierung, Freilegung (Übermalungen aus dem 18. und 19. Jh.), Kittung, Retusche, mehrschichtiger Firnisauftrag. Astrid Frentzel, 2008, konservatorische Maßnahmen.

Rahmen

H.: 146,3 cm; B.: 120,7 cm; T.: 5,5 cm

Historischer Galerierahmen. Schwarz gebeizt mit aufgesetzten vergoldeten Applikationen und vergoldeter Innenleiste.

Leiste beginnt außen mit einer Hohlkehle, gefolgt von einem abgetreppten Halbrundstab, dann eine Kehle. Den inneren Abschluss bildet eine gravierte und vergoldete Leiste mit Wulst und Kehle. Auf den beiden seitlichen und der oberen Leiste jeweils mittig vergoldete Spiegel mit schraffiertem Grund montiert. Oben schließen sich seitlich Blattranken an, an den beiden Seiten jeweils nur unten. Gestaltung der Eckornamente im gleichen Schema.

Beschriftungen

Tafelrückseite: Historischer Inventaraufkleber, gedruckt, Ziffern handschriftlich: Städtische Sammlung Frankfurt a/M., „B.614“; vertikale Parkettleiste Mitte: Schablone, schwarze Farbe: „B614.“, Bleistift: „50B“.



© Historisches Museum Frankfurt

[K.S.]

Ausstellungen

Frankfurtische Gesellschaft zur Beförderung nützlicher Künste Frankfurt am Main, 1827 (vgl. Lit.)

Provenienz

Unbekannt

Verbleib nach 1829

Auf der Auktion der Sammlung Johann Valentin Prehn am 21. September 1829 nicht versteigert oder von den Erben zurückgekauft.

Von Rosina Sängler, geb. Prehn, am 12.11.1850 der Stadt Frankfurt geschenkt. 1877 dem Historischen Museum übergeben.

Literatur

AK Frankfurt 1827, S. 4f., Nr. 24 (als Joachim von Sandrart);

Aukt. Kat. 1829, S. 41, Nr. 155: Joachim von Sandrart, „Christus am Oehlberg von den Engeln gestärkt, im Vorgrund die schlafenden Jünger; in der Ferne Judas mit den Kriegsknechten.“ Holz, breit 43 Zoll, hoch 54 Zoll

Bottinelli 1859, Nr. 262 (als Joachim von Sandrart); Gwinner 1862, S. 192, Nr. 13a (als Joachim von Sandrart); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 21, Nr. 364 (als Joachim von Sandrart); Donner von Richter 1904a, S. 5 (als Joachim von Sandrart); Kutter 1907, S. 107, Nr. 54 (als Joachim von Sandrart, um 1636); Krahmer 1966, S. 321, Nr. 9 (als Umkreis Johann Rottenhammer?); Klemm 1986, S. 320 (als Johann Hulsman); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 110, Abb. 58 (als Johann Hulsman); Herrmann 1998, S. 70f., S. 170, Nr. 7 (als Johann Hulsman zugeschrieben); Kölsch 2021, S. 222 (als Johann Hulsman)

Kunsthistorische Einordnung

Drei Evangelien des Neuen Testaments (Mt 26,36–46; Mk 14,32–42; Lk 22,39–46) berichten davon, dass Jesus nach dem Letzten Abendmahl zum Ölberg ging, und dort aus der Gruppe seiner Jünger drei – Petrus, Jakobus und Johannes – mit in den Garten Gethsemane nahm, wo er beten wollte. Weil die drei jedoch einschlafen, anstatt ihren Heiland zu unterstützen, muss dieser sich allein seiner Angst stellen. Nach Lk 22,43 erscheint ihm dabei im Moment größter Pein, als er Blut statt Wasser schwitzt, ein Engel, der ihn stärkt.

Die Darstellung von B0614 folgt dem seit dem 14. Jahrhundert üblichen Bildschema: Jesus kniet im Mittelgrund auf oder vor einem Felsen, während im Vordergrund die drei Jünger in



unterschiedlichen Posen schlafend wiedergegeben werden.¹ Wie häufig seit dem 16. Jahrhundert handelt es sich um ein Nachtstück. Jesus in violetter Gewand und mit rotem Umhang in der Bildmitte erscheinen im vorliegenden Fall zwei Engel, die die rechte obere Bildecke ausfüllen: Der vordere, dunkelhaarige trägt ein gelb-braunes Gewand mit einem blauen Tuch und hält ein großes, vom oberen Bildrand angeschnittenes Holzkreuz in der Armbeuge; der hintere, blonde ist in ein weißes Gewand mit rosa Schal gekleidet und hebt mit beiden Händen einen Kelch empor. Auf diesen ist Jesu angstvoller Blick gerichtet. Gleißendes himmlisches Licht bricht aus den Wolken über den Engeln hervor und hebt die drei Figuren hervor. Die drei schlafenden Jünger im Vordergrund scheinen weniger von diesem himmlischen Licht als vielmehr von dem links oben am Himmel stehenden Vollmond schwach beleuchtet zu werden. Anhand des üblichen Erscheinungsbildes sind sie ikonographisch eindeutig zu benennen. In der rechten unteren Ecke liegt rücklings Jakobus mit braunem Haar und Vollbart. Als dem Betrachter zugewandter alter Mann ist Petrus in der linken unteren Ecke gegeben, der sein Haupt mit Stirnglatze, grauem Haar und Vollbart mit der Hand abstützt. Hinter ihm hat der junge Johannes seinen blonden Lockenkopf auf einen Stein gelegt. Im Hintergrund über ihm nahen im Fackelschein Judas und die Soldaten, die im weiteren Verlauf der Geschichte Jesus festnehmen werden.

Die ursprünglich versierte malerische Qualität des Bildes hat durch starke Bereibungen, großflächige Übermalungen, deren Abnahme und zahlreiche Retuschen stark gelitten. Koloristisch überzeugt das Gemälde vor allem in der oberen rechten Hälfte mit Jesus und den Engeln durch seine warmen und in den hellen Partien lebhaften Farben. Die Lichtregie schöpft prinzipiell mit Mond, Fackel und himmlischem Licht alle Beleuchtungsarten aus, zeigt aber Mängel in der Logik der Lichtführung bzw. in der Schattensetzung. Schwächen zeigen sich vor allem in der Figurenzeichnung: Das Kniemotiv Jesu bleibt unklar und die Rückenfigur des Jakobus ist perspektivisch ambitioniert, aber in der Erfassung der starken Verkürzungen nicht ganz gelungen.

Im Hause Prehn galt die Ölbergsszene als Werk des aus Frankfurt gebürtigen, seit 1674 in Nürnberg tätigen Künstlers und Kunstschriftstellers Joachim von Sandrart (1606–1688). Aus diesem Grund wurde sie auch 1827 auf der von Ernst Friedrich Carl Prehn tatkräftig unterstützten Ausstellung Frankfurter Künstler in den Räumlichkeiten der „Frankfurtischen Gesellschaft zur Beförderung nützlicher Künste und deren Hülfswissenschaften“ als eines von drei Gemälden dieses Künstlers präsentiert.² Philipp Friedrich Gwinner stufte es 1862 allerdings bereits als „unbedeutende[s] Bild“ ein,³ und Otto Donner-von Richter formulierte 1904 nur wenig wohlwollender: „Koloristisch sehr schön behandelte Einzelheiten in der Engelgruppe und die gut empfundene Darstellung der Schlafenden verleihen dem Gemälde immerhin einen gewissen Werth, wenn es unser Interesse auch nicht besonders anzuregen vermag.“⁴ Paul Kutter bemängelte in seiner Künstlermonografie vor allem den Zustand des Gemäldes: „Das ganze Bild, bis auf das obere rechte Viertel verdunkelt und verdorben.“⁵ Tatsächlich wurde das Werk 1956 von alten Firnissschichten sowie von starken und großflächigen Übermalungen sowohl aus dem 18. als auch aus dem 19. Jahrhundert befreit (vgl. Zustand und Restaurierungen). In der Folge bezweifelte bereits Catherine Krahmer 1966 die Zuschreibung an Joachim von Sandrart und schlug stattdessen vor, den Künstler im Umkreis des Hans Rottenhammer (1564–1625) zu suchen.⁶ Der entscheidende Hinweis auf den wenig bekannten Kölner Künstler Johann Hulsman stammt von Gode Krämer, so dass Christian Klemm in seiner Monographie 1986 das Gemälde für Sandrart endgültig abschreiben konnte.⁷ Barbara Herrmann, die sich in ihrer Dissertation mit

¹ Zur Ikonographie LCI, Bd. 3 (1971), Sp. 342–349 (Justine Thüner); LDK, Bd. 5, S. 270–272.

² AK Frankfurt 1827, S. 4f.

³ Gwinner 1862, S. 192, Nr. 13a.

⁴ Donner-von Richter 1904a, S. 5.

⁵ Kutter 1907, S. 107.

⁶ Krahmer 1966, S. 321, Nr. 9.

⁷ Klemm 1986, S. 320.



Johann Hulsman beschäftigte, bestätigte 1993 die Zuschreibung an diesen Künstler für das Prehn'sche Bild.⁸

Der um 1610 in Köln geborene Hulsman erhielt seine Ausbildung vermutlich ebenda bei Augustin Braun (um 1570–1639).⁹ Nach der Lehrzeit dürfte ihn die Wanderschaft in die Niederlande und nach Antwerpen geführt haben. Möglicherweise ist vor der endgültigen Rückkehr nach Köln um das Jahr 1633 ein Aufenthalt in Frankfurt anzunehmen, da seit 1632 Kontakt zu Frankfurter Verlegern bestand, die Stiche nach Vorlagen von Hulsman anfertigen ließen, und sich im Nachlass des Frankfurter Malers Ludwig Pfannstil (vor 1633–1665) ein unvollendetes Gemälde von Hulsman befand.¹⁰ Zurück in Köln etablierte Hulsman gegen 1637 seine eigene Werkstatt, in der u.a. → Johann Franz Ermels Schüler gewesen sein soll. Neben Historienbildern, die häufig zu Altarausstattung in Kölner Kirchen dienten, schuf Hulsman auch einige Genrestücke und Porträts.¹¹ Insgesamt gesehen gilt Hulsman nicht als sehr innovativer Maler.¹² Die von Barbara Herrmann festgestellt „eigentümliche stilistische Uneinheitlichkeit“¹³ im Gesamtwerk des Malers kann Christiane Morsbach auf die Genremalerei im Besonderen übertragen. Sie „resultiert aus dem Umsetzen unterschiedlicher zeitgenössischer künstlerischer, „internationaler Standards“¹⁴

Christian Klemm hatte seinerzeit das Prehn'sche Gemälde mit Hulsman's *Hl. Veronika mit den Arma Christi*¹⁵ von 1641 im Wallraf-Richartz-Museum Köln in Verbindung gebracht: „Nach Bildträger, Format und Thema könnten die beiden Gemälde sogar als Gegenstücke oder Teile einer größeren Folge zusammengehören; die Differenz in der Höhe ist anscheinend auf eine Formatisierung der Frankfurter Tafel zurück[zuführen]: noch sind die Ansätze an den oberen Ecken zur Rundung zu erkennen.“¹⁶ Diese These muss allerdings abgelehnt werden, denn B0614 zeigt keinen Rundungsansatz und ist am oberen Bildrand auch nicht beschnitten, sondern besitzt die originale Malkante (vgl. Technologischer Befund). Das Veronika-Bild gehörte zum rechten Seitenaltar in St. Cäcilia in Köln. Da Vincent van der Vinne (1628–1702), Maler aus Haarlem, auf seiner Köln-Reise im Winter 1652/53 die von Johann Hulsman geschaffene Altarausstattung dieser Kirche beschrieb, wissen wir auch, dass es unter den fünf von ihm stammenden Altarblättern keine Ölberg-Darstellung gab.¹⁷ Als stilistischer Vergleich passt das Veronika-Gemälde aber sehr gut, da in dem das Kreuz stützenden linken Engel die gleichen Gesichtszüge zu erkennen sind wie in dem blonden Engeln mit Kelch im Prehn'schen Bild.

Eine noch überzeugendere Referenz für den stilistischen Vergleich und die definitive Zuschreibung von B0614 an Hulsman ist die von Barbara Herrmann angeführte, etwas kleinere nächtliche Ölbergsszene von 1643 auf Leinwand aus dem Kunsthandel, die zuletzt 2013 bei Christie's in London angeboten wurde.¹⁸ Das Gemälde ist unten mittig mit „JHulsman F. in Colonia Anno 1643“ (JH ligiert) signiert und datiert und entspricht dem Prehn'schen Bild nicht nur in den Physiognomien (Engel, Christus, Petrus), sondern auch in der gesamten Farbigkeit. Die Komposition ist vor allem rechts stark beschnitten, wie der Vergleich mit alten Aufnahmen

⁸ Brief vom 19.1.1993 in den Bildakten.

⁹ Zur Biographie siehe u.a. Herrmann 1992, S. 95f.; Herrmann 1998, S. 19–34; AKL Bd. 75 (2012), S. 455f. (Susanna Partsch).

¹⁰ „Bild vom verlorenen Sohn, unvollendet, von Johan Hulsman“; Zülch 1935, S. 531f.; Herrmann 1998, S. 33; vgl. auch Thöne 1966, S. 260, der (mit Verweis auf Zülch 1935, S. 544) darauf hinweist, dass sich auch in der Kunstsammlung des 1665 verstorbenen Christof le Blon I zwei Bildnisse von Hulsman befanden.

¹¹ Zu den Genrebildern Hulsman's siehe Morsbach 2008, S. 96–99.

¹² Morsbach 2008, S. 99.

¹³ Herrmann 1992, S. 113.

¹⁴ Morsbach 2008, S. 99.

¹⁵ Johann Hulsman, *Die hl. Veronika mit den Arma Christi*, 1641, Eichenholz, 153 x 104,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Inv. Nr. WRM 2312 (signiert und datiert); Heße/Schlangenhauer 1986, S. 38, Abb. 538; Herrmann 1992, S. 105f.

¹⁶ Klemm 1986, S. 320.

¹⁷ Vgl. Calté-Van den Berg 1973, S. 292.

¹⁸ Die Ähnlichkeit erstmals benannt in einem Brief von Barbara Herrmann vom 19.01.1993 in den Akten des hmf; vgl. auch Herrmann 1998, S. 71. Johann Hulsman, *Christus am Ölberg*, 1643, Leinwand, 76,2 x 56,5 cm; Herrmann 1992, S. 106f.; Herrmann 1998, S. 66–70; zuletzt Christie's London, 25.6.2013, Lot 459; RKD online, Permalink: <https://rkd.nl/images/247755>.



des Hochaltars der Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln deutlich macht, in dessen mittlerem Geschoss eines von vier auswechselbaren Bildern eben diese Darstellung in größerem und oben abgerundetem Format zeigte.¹⁹ Die Komposition zerfällt hier nicht wie bei B0614 in zwei – altertümlich wirkende – übereinandergestellte, unverbundene Zonen (unten die Jünger, oben Jesus mit den Engeln), sondern verschränkt diese vielmehr und rückt die Lichtsäule mit den direkt über Jesus schwebenden Engeln auch noch kühn aus der Mittelachse nach links. Wir sehen hier also eine künstlerische Weiterentwicklung, wenn dieses Altarbild tatsächlich von Hulsman stammt oder nach einer Vorlage von ihm gemalt wurde.²⁰ Herrmann nimmt daher an, dass das Prehn'sche Bild früher, wohl in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden ist, möglicherweise sogar während Hulsman's (anzunehmendem) Aufenthalt in Frankfurt.²¹

[J.E.]

¹⁹ Der über 22 Meter hohe, in drei Bildgeschosse geteilte geschnitzte Hochaltar stammt von 1628. Zu dem umfangreichen gemalten Bildprogramm, das für alle drei Bildgeschosse jeweils vier oder mehr, im Verlauf des Kirchenjahres austauschbare Gemälde vorsah und das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, ist erstaunlich wenig bekannt. Ein erster Bildersatz scheint sofort von einem Maler in München angefertigt worden zu sein, die anderen Sätze entstanden später, womöglich erst in den 1640er Jahren. Drei Bilder (kurioserweise aus unterschiedlichen Sätzen) stammen von dem Antwerpener Maler Cornelis Schut I (1597–1655). Dessen *Heilige Dreifaltigkeit* wäre somit im obersten Geschoss zusammen mit Hulsman's (?) *Christus am Ölberg* in der Mitte und einer *Kreuzigung* in der unteren Zone von unbekannter Hand zu sehen gewesen. Zum gemalten Programm des Altars siehe Rahtgens 1911, S. 141f.; Wilmers 1996, S. 136–140, Kat. Nr. A71–A74; Eberhardt 2005, S. 62–64. Eine Abbildung des Altars mit dem Satz der Ölbergsszene bei Grosche 1978, Abb. 4 und 5.

²⁰ Es ist wohl eher unwahrscheinlich, dass das Altarbild von einem unbekannten Künstler stammt und von Hulsman in dem 1643 datierten Leinwandbild kopiert wurde.

²¹ Herrmann 1998, S. 71.