

# **Münstermann trifft Sweelinck - Schritte in himmlische Wirklichkeiten**

**Sonntag, 19. Juni 2022, 16 Uhr  
St.-Sixtus-und-Sinicius-Kirche zu Hohenkirchen**

**Orgelmusik mit Vortragsimpulsen zum 400. Geburtstag des Hohenkirchener Altars (1620)  
von Ludwig Münstermann mit Werken von  
Jan Pieterszoon Sweelinck (+ 1621) an der Joachim-Kayser-Orgel**

**Thorsten Ahlrichs, Kantor, Ganderkesee  
Dr. Dietmar J. Ponert, Kunsthistoriker, Berlin**



**Toccata Primi Toni (d2), SwWV 286**

## **I. Grenzerfahrungen in der Musik**

Im Bereich der Kunst, beim Hören und Betrachten, beim Lesen und Verstehen ihrer Werke, können wir die Grenzen unserer irdisch-alltäglichen Wirklichkeit überschreiten.

Wir haben uns hier getroffen, um gemeinsam diese Erfahrung zu machen. Wie schön, dass Sie so zahlreich gekommen sind. Und lassen sie sich herzlich begrüßen, liebe Freunde der Bildenden Kunst und der Musik, der Werke Ludwig Münstermanns und Jan Pieterszoon Sweelincks.

Es gibt konkrete Anlässe zur Feier für beide großen Meister, die annähernd gleichzeitig in den nordeuropäischen Städten von Amsterdam und Hamburg ihre Kunstwerke für ein verständiges und anerkennendes Publikum schufen.

Sweelinck, von seinen Zeitgenossen genannt der „Orpheus von Amsterdam“, wurde durch seine

bedeutenden Schüler zum „Hamburger Organistenmacher“, und war wohl immer als solcher berühmt; Münstermanns Werke aus Hamburg wurden in Kirchen der Grafschaft Oldenburg aufgestellt, aber schon ein Jahrhundert später kaum noch verstanden und bald darauf dem Verfall preisgegeben.

Wir bedenken also Grenzerfahrung und Grenzüberschreitung im Medium der Künste.

Bei der Musik erscheinen diese einfacher erfahrbar zu sein.

Die komponierten Klänge mannigfach klingender Instrumente sprechen Seele und Gemüt an und bewegen sie dort über die Empfindsamkeit des Gefühls.

Und sicherlich haben Sie selbst schon solche Erlebnisse gehabt, und vielleicht hat jeder seine eigene Lieblingsmusik welcher Art auch immer, um sie auch nur bei besonderen Anlässen mit Rührung wiederholt zu hören, und kann davon berichten.

Da erlebe ich zum Beispiel bei bestimmten Werken großer Komponisten, dass schon im ersten Takt das Bewußtsein für den Lauf der Zeit aussetzt, daß ich mich in einer anderen Dimension befinde: Bei gewissen langsamen Sätzen Mozarts, im Andante des Klavierkonzerts in C-Dur, Köchel 467, beim Adagio seiner Gran Partita für Bläser und Kontrabaß, beim Abschieds-Terzett im ersten Akt von „Cosi fan Tutte“.

Oder auch ganz anders bei Richard Wagner, beim ersten Akkord über dem tiefen Es im „Rheingold“, dem Beginn des großen Ring-Zyklus überhaupt, der uns im Dunkel des Bayreuther Festspielhauses Weltanfang und Weltende zugleich hörbar werden und erleben läßt.

Doch auch in anderen Strukturen, vor allem denen der Steigerung, wird der Hörer zum Äußersten geleitet: Ganz überwältigend ist solches Erlebnis bei Anton Bruckner:

Eine Instrumentengruppe des großen Orchesters trägt anfangs das kurze aber einprägsame Thema vor, dieses wird von anderen aufgenommen, beantwortet, von wiederum anderen abgewandelt, im Hin und Her auch in Frage gestellt oder in neue Stimmung versetzt; alle überlagern und steigern Ausdruck und Lautstärke. Ein Sog zu einem Höhepunkt entsteht mehrfach, aber wird auch kurz davor plötzlich abgebrochen, um dann wiederholt und neu zu beginnen. Darf dann wirklich die bisher angesteuerte und erahnte Erfüllung stattfinden, ist die Grenze zur unerhörten Dimension quasi mit der farbig-reichsten Klangfülle in wiederholt gleichem, wie nicht endendem Bewegungs-Modus erreicht, fühlen wir uns in zeitloser Glückseligkeit wie im Himmel, wie beim „lieben Gott“, dem Bruckner mit diesen Worten seine letzte Symphonie gewidmet hat.

Auch Jan Pieterszoon Sweelinck verfolgt in seinen Kompositionen, vor allem den Variationsfolgen und Fantasien, gleiche Absichten und erzielt ähnliche Wirkungen; wenn wir uns denn in die Musiksituation mit ihren Mitteln und Möglichkeiten in der Gesellschaft seiner Zeit hinein versetzen. Sie kannte noch keine großen Orchester mit instrumentalem Reichtum und üppigem Klangvolumen wie wir heute.

Allein auf den schon damals großen, kunstvoll und klangfarbenreich mit vielen Registern in mehreren Werken gebauten Orgeln waren vergleichbare Effekte hervorzubringen, wenn man ähnliche Strukturen in der Komposition anwendete.

Auch bei Sweelinck sind die Themen schlicht, volksliedhaft oder choralmäßig; sie erklingen zunächst in einfachem Vortrag, doch bald schon werden sie begleitet und angereichert von variierenden und neuen, auch kontrapunktisch geführten Stimmen.

Aber vor allem bringen die sich steigernden virtuoseren Verzierungen im Einklang mit den hinzugezogenen Registern der Orgel und ihren verschiedensten auch überraschenden Klangfarben, eine Heftigkeit musikalisch-ungeahnter Bewegung in geradezu rauschhafter Klangfülle hervor.

Ein Ereignis, das den Hörer am Ende der detailliert und intensiv durchkomponierten Orgelstücke im Hall des Kirchenraumes aufrührend ergreift und in eine andere Welt entrückt, die ganz unwirklich, wie himmlisch, erscheinen mag.

### **Variationen über *Mein junges Leben hat ein Endt* , SwWV 324**



## **II. Grenzerfahrungen in der bildenden Kunst**

Angesichts der Werke der bildenden Kunst, des Bildhauers Ludwig Münstermann, bewegen wir uns in ganz anderen Kunstwelten; in Bereichen des farbige Sichtbaren, des fühlbar zu Ertastenden, des in Holz und Stein bildhaft Gestalteten.

Hier finden Grenzüberschreitungen im Medium des sichtbar zu Beschreibenden statt, in der verstandesmäßigen Erfassung und durch sprachliche Übermittlung. Und erst die darauf folgende teilhabende Erkenntnis entfacht die Begeisterung im Geist und die Bewunderung im Außersichsein des Gemüts.

Ich möchte versuchen, an dem vor vierhundert Jahren geschaffenen, kostbaren Altar Münstermanns vor unseren Augen, Ihnen, liebe Zuhörer, diese Phänomene erläuternd nahezubringen, damit Sie vielleicht auch die beschriebene Wirkung in sich selbst erfahren mögen.

Mit seiner Gestaltung des Hohenkirchener Altars von 1620 erreicht Ludwig Münstermann innerhalb seines eigenen Schaffens, wie auch verglichen mit den Werken seiner Zeitgenossen, eine neue bisher nicht gekannte Dimension.

Sein voraufgehender Altar in Varel aus dem Jahre 1614 war nach Vorgabe der Auftraggeber in der traditionellen architektonischen Form eines in der Fläche dreiaxsig und mehrstöckig aufgebauten Epitaphs errichtet worden. Doch schon hier arbeitet der Künstler auf ganz eigene Weise mit dem natürlichen, von rückwärts und seitlich einfallenden Licht in seiner physikalischen Wirkung und

metaphysischen Bedeutung:

Er öffnet die üblich geschlossenen Wandungen rund um die ornamental reich gerahmten übergiebelten Bogennischen und hinter den nunmehr frei darin eingestellten Skulpturen; er schneidet die großen Reliefs und die einzelnen Figuren aus dem lichtdurchlässigen kostbaren Alabaster.

So erfahren wir das wechselnde Licht in seiner transparenten Erscheinung, wie es matt schimmernd die Alabasterrelief-Platten leuchtend durchdringt und die Ränder der Skulpturen blendend entmaterialisiert - wirksam in seiner symbolhaften Bedeutung als Vorstellung seiner überirdischen Herkunft.



Foto: Ludwig Münstermann: Altar in der Schloßkirche St.-Petri in Varel, 1614

In den folgenden fünf Jahren hat Münstermann keinen Altar geschaffen. Erst 1620 erleben wir mit dem vor uns stehenden ein gänzlich verändertes und zugleich ausgereiftes Gestaltungskonzept in vollendeter Harmonie.

Der Bildhauer hat eine entscheidende Grenze zur Verwirklichung seiner künstlerischen Botschaft überschritten, die in der nordeuropäischen Region des Manierismus einzigartig ist. Denn sie hat in ihrer beeindruckenden Wirkung eine rege Nachfolge von Schleswig-Holstein über Dänemark bis nach Südschweden gefunden.

Zu beschreiben ist die Umgestaltung der Altar-Mitte mit der Szene der Einsetzung des Abendmahles durch Jesus, die in Varel noch im geschlossenen Relief formuliert ist. In Hohenkirchen nimmt Münstermann das Motiv des Triumphbogens zwar auf, welches das Epitaph-Schema vorgibt, aber er verwandelt es in das Portal eines mit phantastischen Architekturmotiven perspektivisch bis in weite Tiefe gebauten biblischen Schauplatzes.

Uns wird gegenwärtig die Einsetzung des Sakraments des Heiligen Abendmahles - in himmlischen

Räumen ungebauter Architektur.

Denn nun fließt und strömt und gleißt das Licht von Osten nach vorn hinein und von Süden von der Seite hindurch; es gibt dem über dem Haupte Jesu schwebenden Baldachin eine eindrucksvolle Bedeutung; es moduliert in seiner wandelnden Bewegung die Figuren-Gruppen der erregt agierenden, gar aufspringenden Jünger am Tisch des Mahles.

Der Betrachter kann und möge nach des Künstlers Absicht den Eindruck gewinnen, er erlebe das Ereignis vor seinen Augen in himmlischer Erscheinung.

### ***Wir glauben all' an einen Gott, 2. Variatio, Choral in Tenore, SwWV 316***

### **III. Der Altar in Hohenkirchen**

Ludwig Münstermann lernte in Hamburg Bilder des 1527 in Leuwarden geborenen niederländischen Malers und Architekten Hans Vredeman de Vries kennen, der als Protestant das 1585 katholisch gewordene Antwerpen verlassen mußte und sich daraufhin auch kurz in Hamburg aufhielt.



Hans Vredemann de Vries: Paulus und Barnabas in Lystra, 1567. Bremen Roseliushaus

Vredeman hatte als Architektur-Theoretiker eigene, aus dem Vokabular der italienischen Renaissance-Architektur abgeleitete perspektivische Phantasie-Konstruktionen erfunden und mit dem Medium der Druckgraphik in bedeutenden Umlauf gebracht. In noch gesteigertem Format

setzte er sie auf seinen Gemälden ein, um den biblisch darzustellenden Geschehnissen mit dieser übermächtigen unwirklich konstruierten Architektur eine höher-gewichtige Bedeutung zu verleihen. Mindestens zwei derartige Bilder hingen in Hamburger Kirchen, und diese wird Münstermann bewundert haben. Sie boten faszinierende Anregung für seine Kunst-Idee der dreidimensional gebauten, real in Holz geschnitzten und vom Tageslicht durchfluteten Altaraufbauten, welche die bedeutsamen Bildinhalte der Heiligen Schrift angemessen theatralisch inszenierten und mit Überwältigung des gläubigen Betrachters zu einer Geist und Seele bewegenden Wirkung bringen sollten.

Der prächtige Anblick dieses ersten Altar-Werks Münstermanns in vollendeter Verbildlichung seiner künstlerischen Botschaft lädt uns nun dazu ein, dem Schritt des Künstlers in transzendente Dimensionen zu folgen.

Vorher aber soll nicht unerwähnt bleiben, dass der Hohenkirchener Altar nicht unbeschädigt erhalten geblieben ist:

Im Jahre 1830 mußte die romanische Apsis der Kirche wegen Baufälligkeit neu aufgemauert werden. Wurde zuvor der Altar nicht abgebaut, und wurde deshalb um ihn herum gearbeitet, so war dabei besonders das Obergeschoß und die nach hinten weit ausladende Auslucht gefährdet.

Drei ikonographisch wichtige Figuren gingen verloren: zuoberst auf der Spitze der auferstandene Salvator Mundi, seitlich auf den Schrägen des gesprengten Giebels die von ihm überwundenen Tod und Teufel, und zuunterst auf den Ecken des Hauptgesimses Moses und Johannes der Täufer.

Spätestens bei einer „Renovierung“ 1875 wurden auf die leeren Plätze neu erfundene Zierobelisken gesetzt.

Der empfindlichste Verlust aber war die Entfernung des kulminierenden Endes der mittleren Auslucht mit ihrer phantastischen Architekturperspektive hinter der Abendmahlsszene.

Sie ruhte wohl wie am Altar in Rodenkirchen von 1629, wo sie erhalten ist, auf der Sohlbank der Laibung des mittleren Apsis-Fensters, das bis zu dieser herab geöffnet war, um die Morgensonne von Osten zentral einströmen zu lassen.

Beides könnte man hier und heute, wo wir erneut die symbolhafte Bedeutung der Lichtmetaphorik Ludwig Münstermanns ermessen und zu würdigen vermögen, auch in zeitgenössischer Formgebung rekonstruieren.

## **Fantasia à 4: Echo (d3), SwWV 260**

### **IV. Beim Gang zum Abendmahl**

Und nun möchte ich mit Ihnen, versetzt etwa in die Jahre um 1640, die Hohenkirchener in ihre Gaukirche begleiten, um mit ihnen, wie wir in meiner Kindheit sagten, „zum Abendmahl zu gehen“. Das geschieht zu dieser Zeit nicht so häufig, wie heute. Und es wird sehr viel aufmerksamer vorbereitet. Am Samstag zuvor wird nämlich Aug' in Auge vor und mit dem Pastor gebeichtet. Das ist Pflicht. Und die beiden schützenden Beichtstühle, in deren einem jeweils einer der beiden Hauptpastoren, Theodor Grimme aus Hannover und Lubbert van Glan aus Bremen, saß und wartete, gibt es heute noch. Dazu auch das steinerne Epitaph für Lubbertus Glanäus, wie er sich gelehrt latinisiert nennt, und seine Gemahlin; es hängt, gestiftet von den vier überlebenden Kindern, dem Nordportal und dem Herrenstuhl gegenüber, unter dem er auch begraben wurde.

Die kostbaren sogenannten Prinzipalwerke der Kirchengestaltung, Altar und Kanzel, von Meister Ludwig aus Hamburg kunstfertig geschnitten, sind nun nach 1637 auch prächtig und noch kostspieliger farbig bemalt worden, „gefaßt“, wie man dazu sagt.

Und das alles in den Zeiten des dreißigjährigen Glaubenskrieges; vielleicht auch, dass die Menschen angesichts der Bedrohung stolz zu ihrem lutherischen Glauben stehen wollen, dass sie Gott dankbar sind, wenn sie vom Kriegsgeschehen verschont bleiben und trotz aller Entbehrung vermögend genug sind und deshalb auch bereit, für eine entsprechende künstlerisch-prächtige bekenntnishaft sichtbare Glaubensgröße materielle Opfer zu bringen.

Der Kirchenraum sieht damals anders aus als heute. Er wird nach den neuen nachreformatorischen Funktionen des Gottesdienstes geteilt durch eine Chorschranke. Das ist zumeist ein Gitter mit gedrehten Trillen und einem Portal in der Mitte, genannt „Coronament“.

Geteilt in einen Predigtraum mit der Kanzel in der Mitte, der ist zumeist im Langhaus; und auch hier in Hohenkirchen stand die Kanzel ehemals weiter nach Westen versetzt vor dem nächsten Fenster, aus dem das Licht von vorn auf Brüstung und Schalldeckel fiel.

Östlich des Coronaments war der besondere Chorraum dem Empfang der Sakramente vorbehalten, hier standen Altar und Taufbecken.

Ob es diese Chorschranke in Hohenkirchen gab und wie sie aussah, ist nicht überliefert, und bis auf die vom Münstermann-Schüler Onno Diercksen in der Kirche zu Esenshamm geschaffene, wurden sie in allen Münstermann-Kirchen entfernt.

An den meisten Sonntagen mit „nur“ Predigtgottesdienst - konzentriert auf die Kanzel, von der auch Gebete und Lesungen gehalten wurden, - schimmerte also der Altar nur wie von ferne, wie als „Allerheiligstes“ entrückt, durch die Trillen der Chorschranke hindurch.

Nunmehr aber an einem der besonderen Kirchenfeste oder Gottesdienste mit Abendmahl, vielleicht in der Liturgie der „Deutschen Messe“, beschreiten wir hin zu unserem strahlenden Hohenkirchener Altar - in Form einer Wandelkommunion - einen konkreten Weg des Sehens und Erkennens, wobei wir versuchen wollen, mit den Sinnen von Augen und Gemüt der Menschen von 1620 wahrzunehmen und zu empfinden.

Die Reihe der Männer beginnt, und jeder empfängt einzeln auf der Kniebank die Hostie. Darauf umgeht er nach hinten den Altar, wo der Almosenkasten zum Dankopfer aufgestellt ist; denn „wohlzutun und mitzuteilen vergesset nicht“, heißt es in der Liturgie, und auf der Kniebank der Weinseite trinkt er aus dem Kelch, der ihm vom Pastor gereicht wird.

Inzwischen beginnt auch die Reihe der Frauen auf der Brotseite; und wenn beide nun beiseite auf die vorspringenden Blöcke des Unterbaus des Altares blicken, sehen sie sich dort gespiegelt und ganz realistisch dargestellt in den Reliefs Münstermanns:

In ihrem eigenen Festgewand und jeden der Pastoren in seinem Talar mit Halskrause ihnen zugewandt, ganz so, wie es sich eben gerade in der Wirklichkeit abspielt.

Aber zugleich sind sie in ihrer gegenwärtigen Sonntäglichkeit erhoben auf die Bedeutungs-Ebene des Altares, und Münstermann hat sogar seinen eigenen Altar dort abgebildet mit den Behangkartuschen der Flügel.

So sehen sie sich bekräftigt im rechten gläubigen Tun vor Gott und den Menschen.

Doch mit leicht aufwärts gerichteten Augen erblicken sie noch weiter erhoben die eigentliche

bildhafte Bestätigung des Sakraments vom Abendmahl in der biblischen Darstellung des Geschehens mit Jesus und den Jüngern, zu denen sie glaubend ja auch gehören:  
Die genannte Szene in himmlischem Raum vom leuchtenden Morgenlicht wie überirdisch umflossen.



*Wir glauben all' an einen Gott, 3. Variatio, Choral in Basso, SwWV 316*

## V. Kunstform in Gegensätzen - Manierismus

Folgen wir diesmal dem analysierenden Blick des Kunsthistorikers, der Konstruktion und Komposition von Architektur, Skulptur und Ornament im Zusammenwirken mit ikonographischer Mitteilung beschreiben und das künstlerische Vermögen des Bildhauers nach der Qualität seiner Ausführung beurteilen will.

Die Werke Ludwig Münstermanns sind den Stilistika des nordeuropäischen Manierismus zuzuordnen.

Grundlage aller seiner Formgebung ist die Kenntnis der antiken Architektur in ihrer Übermittlung und Wiederbelebung durch die italienische Renaissance.

Dazu kommt eine besondere Charakterisierung ihrer unterschiedlichen Säulen-Ordnungen – dorisch, ionisch, korinthisch - im Sinne der philosophischen Lehre eines neuzeitlichen Humanismus, welcher den architektonisch unterschiedlichen Formen spezifische menschliche Eigenschaften zuordnet.

Die Kenntnis klassischer Schönheits-Ideale und Regeln der Kunst werden beim Betrachter vorausgesetzt. Vor allem aber soll dieser durch virtuose Anwendung und geradezu maßlose Übersteigerung der bekannten Einzelmotive durch den Künstler, durch dessen absolute Kunstfertigkeit gar Künstlichkeit in maßloses Erstaunen versetzt werden.

Das ist der Weg vom Stil der Renaissance zum Manierismus.



Übermaß und Übertreibung der Klassizität im Ausdruck der manieristischen Kunstsprache bis hin zur emotionalen Expressivität. Vom Ideal der harmonisch ausgewogenen Schönheit bis hin zu erschreckender aber eindrucksvoller Häßlichkeit, wenn denn der extatische Ausdruckswille des Künstlers es fordert, so weit reicht auch die Gestaltungs-Skala des Bildhauers Ludwig Münstermann.

Sichtbar ausgetragene Spannung von Gegensätzen zwischen regelhafter Seherwartung und expressiv gestalteter Form gilt es, als ein persönliches und einzigartiges Kunst-Prinzip dieses Künstlers zu erkennen.

Der architektonische Aufbau des Hohenkirchener Altares folgt offenbar durchaus den klassischen Regeln der Formgebung:

Über dem kompakt kubisch geschlossenen Unterbau, der Predella, erhebt sich in voller Breite das Hauptgeschoß über Säulen der ionischen Ordnung, die bestimmt ist für sakrale Funktionen. Die Voluten-Kapitelle tragen ein auffallend hohes Kranzgebälk, weil es auf seinem Fries eine Inschrift-Katusche aufnehmen muß. Es lastet also schwer, und die Säulen-Schäfte haben heftig zu tragen. Doch die kräftigen Basen und Plinthen als Kraftpolster darunter stehen nicht, wie erwartet, auf dem ausladenden Kranzgesims der Predella, sondern sie schweben auf federnden Rollwerk-Voluten, denen zuoberst geflügelte Cherubköpfchen fliegenden Halt bieten. Es fungieren jeweils vier Voluten-Spangen wie Kraftlinien unter den Ecken der Plinthen, und von deren Mitten herab hängen voluminös und wie wundersam im lichten Luftraum sich drehende krapplack-gelüsterte Blüten-Knospen mit glänzend goldenen Tropfen.

So ist der lastend und tragenden Konstruktion der Architektur ein von Engeln gehaltenes, federnd leichtes, bildhaft-sprechendes Ornament-Motiv funktional untergeschoben, mit der suggestiven Wirkung auf uns, als ob sie sich gerade von oben herabgesenkt habe.

Aber auch das Obergeschoß mit der durchlichteten Kreuzigung Jesu liegt mit seinem Basisgesims nicht direkt dem Kranzgebälk des Hauptgeschosses auf:

Zwischen den Figuren des Moses und Johannes des Täufers, welche für das theologische Bildprogramm „Gesetz und Gnade“ bedeutsam aufgestellt waren, aber heute nur noch in den Initialen auf ihren Podesten gegenwärtig sind, schwingt sich auch hier ein ornamentales Motiv eines Beschlagwerk-Bogens auf und hält auf seinem Scheitel die ganze Rahmenkonstruktion darüber in der Schweben, die zudem den großen gesprengten Giebel zuoberst tragen muß, und noch dazu die auffallend große Konsole unter dem Kreuz Christi.

Nochmals als Drittes: die breit geführte waagerechte Ordnung der Flügel. Sie wird aus den seitlichen Wandungen des Abendmahlsraumes nach vorn heraus und hinter den Prinzipalsäulen vorbei zu den Seiten weitergeführt. Sie wirkt wie eingehängt an die Pilaster hinter den Säulen, die jeweils zwischen zwei gespiegelte Nischen mit den Figuren der Evangelisten gesetzt sind.

Unter diesen Nischen aber hängen vom Basisgesims der Flügel-Ordnung, das verbindend mit dem des Hauptgeschosses verkröpft ist, jeweils die Kartuschen mit den reliefierten Attributs-Emblemen der Evangelisten herab - Engel, Löwe, Stier und Adler. Frontal gesehen, verbreitern diese zu den Seiten die Ansicht der Voluten-Spangen-Gebilde unter den Hauptsäulen, denn auch sie sind gerahmt von Voluten mit Cherubim-Köpfen und großen geflügelten Engelshermen dazu.

Damit wird die gesamte fest gebaute Altar-Architektur mit allen ihren Teilen in einen Zustand des Schwebens versetzt, und erweckt im Betrachter eine Vorstellung „des vom Himmel herab

Gesenkten“.

Mit diesen beschriebenen Gestaltungs-Motiven in einer antagonistischen Spannung zwischen gegensätzlich wirkenden Elementen ist das Stilprinzip des Manierismus exakt erfüllt.

Und das ist die Leistung allein des Künstlers; denn seine Auftraggeber, die beiden genannten Pastoren, mochten zwar die Bildinhalte vorgeben und deren religiöse Lehre für die Gläubigen erläutern, doch künstlerisch gestalten und materiell umsetzen konnte sie nur der begabte Bildhauer mit aller virtuosen Beherrschung seiner stilistischen und handwerklichen Mittel.

Dieses Vermögen macht den Bildhauer Ludwig Münstermann bedeutsam und groß und, wie wir immer mehr erkennen: einzigartig.

### **Fantasia *Ut re mi fa sol la* à 4, SwWV 263**

