

Türmen, ist offensichtlich unter dem Eindruck des Crac des Chevaliers errichtet worden. Andererseits ist die Bedeutung armenischer Baumeister auch in vielen Kreuzfahrerbauten nachweisbar. Sis und Yilan müssen sowohl aus geschichtlichen wie aus formalen Gründen als armenische Bauten bezeichnet werden. Camardesium (dessen zwei Bilder in der deutschen Ausgabe leider fortgefallen sind) und Anamur, im wesentlichen dem 13. Jahrhundert angehörend, verkörpern diejenige Stufe fränkischen Festungsbaus, welche die stärkste Differenzierung der Formen und den umfassendsten Einsatz aller Mittel erreicht hat.

Die deutsche Ausgabe hat weder das Vorwort noch das Literaturverzeichnis der englischen Ausgabe abgedruckt. Es ist aber schlechterdings nicht einzusehen, warum die Spuren wissenschaftlicher Arbeit und die willkommenen Hinweise auf größere Zusammenhänge völlig getilgt werden müssen. Dieser schlechte Brauch aus falsch verstandener Rücksicht muß ausdrücklich getadelt werden. Das Buch ist nach seiner ganzen Anlage und Ausstattung ohnehin auch weiteren Kreisen zugänglich; sein Wert wird durch solche zusätzlichen Angaben nur erhöht, nicht gemindert. Und die gegliederte, gute und zugleich knapp charakterisierende Auswahl der wichtigsten Literatur in der englischen Ausgabe verdient am Ende noch ein besonderes Lob.

Wolfgang Krönig

FUGLSANG/ERHARDT, *Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann*. Schleswig, Verlag Bernaerts und Preetz, Gerdas Verlag, 1959. 20 Bl., 130 Abb.

Vor dem Hauptwerk Brüggemanns, dem Bordesholmer Altar in Schleswig, erlebt man unmittelbarer als sonst, wie fragwürdig von der mittelalterlichen Form her der Verzicht auf die vergrößernde, aber auch verdeutlichende Fassung sein konnte. Allzu weit sind in dem Rahmen des riesigen Altarwerkes die kleinen Bildwerke, die zu einer intimen Betrachtung herausfordern, dem Auge entrückt. So hat denn auch Wilhelm Pinder sein abwertendes Urteil über Brüggemann erst zurückgenommen, als „die Fotografie den Formenreichtum des Altares erschlossen“ hatte. Diese besondere Situation macht uns den Band von Fuglsang/Erhardt von vornherein willkommen, und wir werden auch mit einigen köstlichen, nie gesehenen Details überrascht, freilich ist die Freude ein wenig getrübt, denn oft zerreißen aufdringliche Schlagschatten das Bild.

Der Titel verspricht zwar nur ein Buch über den Bordesholmer Altar, tatsächlich ist hier jedoch zum erstenmal das gesamte Werk Brüggemanns zusammengestellt. Nachdem in den letzten Jahrzehnten Thorlacius-Ussing, Fritz Fuglsang, Ellen Redlefsen und schließlich Horst Appuhn in einer ungedruckten Dissertation das Werk des Husumer Meisters kritisch gesichtet haben, diese Forschungen jedoch nur an entlegenen Stellen oder überhaupt nicht veröffentlicht wurden, füllt diese zusammenfassende Darstellung eine empfindliche Lücke aus.

Leider vermag das Bild, das F. von der Entwicklung Brüggemanns entwirft, nicht zu überzeugen. Die Kernfrage ist die nach der künstlerischen Herkunft des Meisters, und F. versperrte sich m. E. den Weg zu einer zwingenden Ordnung des Oeuvres, indem er voraussetzte, Brüggemann wäre „lange in Flandern gewesen“ und über Hol-

land nach Schleswig-Holstein gekommen. Aber schon Appuhn hatte darauf hingewiesen, daß Brüggemann im nordwestdeutschen Raum, und zwar in Osnabrück oder Bremen, geschult worden sein müsse. Von der Osten vertritt im Katalog der Landesgalerie Hannover eine ganz ähnliche Auffassung (Osnabrück? nördliche Niederlande?). Tatsächlich sind die Figuren des Belmer Altares, vor allem die heute in Hannover bewahrte Madonna, den Bildwerken des Husumer Sakramentshauses (Engel in Berlin, Madonna in Kopenhagen) so verwandt, daß ein unmittelbares Schulverhältnis zu dem Osnabrücker Meister vorausgesetzt werden darf. (Man vgl. die Christuskinder der beiden Madonnen in Hannover und Kopenhagen und die merkwürdig prismatischen Faltenstauungen.)

Brüggemann muß aber auch in seinen Wanderjahren niederrheinischen Bildwerken begegnet sein, denn er weiß um die kühle Formschönheit lang durchzogener Falten, wie sie niederrheinische Bildwerke dieser Zeit kennzeichnet. Zudem war es gerade am Niederrhein üblich, die riesigen Christophorusbilder der Kirchen nicht dem Maler, sondern dem Schnitzer anzuvertrauen, und so verdankt wohl auch der Christophorus Brüggemanns seine Entstehung einer niederrheinischen Anregung. Der Hinweis auf den Christophorus des Utrechter Museums ist ganz zutreffend. Diese Figur ist die Arbeit eines Clever Meisters und stammt aus dem deutsch-holländischen Grenzbezirk.

Zweifellos hat Brüggemann in Osnabrück und anderen nordwestdeutschen Orten auch flandrische Altarschreine gesehen. Jedoch konnte bereits Appuhn, der selbst noch an einem vorübergehenden Aufenthalt Brüggemanns in Flandern festhielt, nachweisen, daß die Arbeitsweise des Husumer Meisters mit der der flandrischen Schnitzer nichts gemein hat. Vielleicht noch aufschlußreicher für Brüggemanns Verhältnis zur flandrischen Kunst sind seine Darstellungen. Er folgt überhaupt nur in der Kreuztragung und Kreuzigung annähernd dem flandrischen Schema, wandelt dieses jedoch in der Weise ab, wie es in Nordwestdeutschland üblich war und vereinigt die Kreuztragung mit der Kreuzigung in einem Bild, führt den Zug mit dem kreuztragenden Christus nicht einfach von links nach rechts herüber, läßt ihn vielmehr links hinten aus dem Stadttor heraustreten und rechts wieder im Hintergrund verschwinden. Auch Einzelheiten der Kreuzigungsszenen, wie die Gruppe mit der zusammenbrechenden Maria und die plastische Darstellung von Sonne und Mond, sind den nordwestdeutschen Abwandlungen des flandrischen Bildtypus entnommen. Noch weniger läßt sich das Maßwerk des Bordesholmer Altares mit dem der flandrischen Altäre vergleichen. Für das gitterartige flache Gesprenge waren norddeutsche Altäre (Bücken, Salzwedel) vorbildlich. Brüggemann ist wohl gar nicht in Flandern gewesen.

Fast noch bedeutsamer als die Erfahrungen, die Brüggemann in Nordwestdeutschland gesammelt hatte, sollte für ihn die Bekanntschaft mit dem graphischen Oeuvre Dürers werden. Die Holzschnitte und Stiche Dürers hat vielleicht der fürstliche Auftraggeber dem Schnitzer gegeben, damit er sie für den Bordesholmer Altar als Vorlage verwende. Für den Künstler sollten diese Blätter mehr werden als eine Entwurfshilfe, er wurde ganz unmittelbar berührt von der Wahrhaftigkeit, von den großen Formen des süddeutschen Meisters, und mit Hilfe Dürers überwand er fast gänzlich

seine manieristischen Neigungen. Das älteste beglaubigte Werk Brüggemanns, die Kopenhagener Madonna von 1520, weist doch ausgesprochen manieristische Züge auf, und wer würde diese Figur in unmittelbare Nachbarschaft zu der Madonna des Bordesholmer Altares von 1521 setzen, wenn die Daten nicht so gut verbürgt wären?

Der stilistische Gegensatz zwischen den Bildwerken des Husumer Sakramentshauses und dem Bordesholmer Altar ist für einen so geringen Zeitabstand ungewöhnlich groß, und man möchte eine solche Wandlungsfähigkeit nur einem sehr jungen Meister zutrauen. Tatsächlich gibt es außer den Figuren des Sakramentshauses auch keine Arbeiten, die noch so deutlich den Einfluß des Osnabrücker Lehrmeisters erkennen lassen. Natürlich wird man einräumen müssen, daß die Bildwerke einige Zeit vor dem Vollendungsdatum des 20 m hohen Sakramentshauses entstanden sein könnten. Damit kämen wir schon in nächste Nähe zu dem Belmer Altar des Osnabrücker Lehrmeisters, der stets mit dem Snetlageepitaph von 1517 zusammengebracht wurde. Vor 1515 wird man auf Grund dieser Daten kaum mit einer selbständigen Tätigkeit Brüggemanns rechnen dürfen. Brüggemann wird demnach erst gegen 1490 geboren sein.

Im übrigen lassen sich die Werke Brüggemanns nach den bisherigen Darlegungen ziemlich zwanglos ordnen. Der Christophorus des Schleswiger Domes steht dem Bordesholmer Altar sehr nahe, er wird nur wenig später geschaffen worden sein. Die verhältnismäßig unräumliche Durchformung des riesigen Bildwerkes kann man nicht heranziehen, um die angeblich mittelalterlicher empfundene Figur an den Anfang des Oeuvres zu setzen, denn der Schnitzer befand sich angesichts der Aufgabe, einen annähernd sechs Meter hohen Riesen handwerksgerecht aus einem Baumstamm zu schnitzen (nur die flatternden Mantelenden sind angesetzt), in einer Zwangslage. Auch aus dem mächtigsten Eichenstamm hätte man bei solchen Abmessungen keine frei im Raum sich ausbreitende Gestalt herausholen können.

An das Ende der kaum wesentlich mehr als ein gutes Jahrzehnt umfassenden Tätigkeit Brüggemanns gehört der Kopenhagener St. Jürgen – darüber ist man sich einig – und der Goschhofaltar. In der strengen Hauptgruppe des Altares hat sich Brüggemann von seinem Osnabrücker Lehrmeister sehr weit entfernt. In welchem Ausmaß der Meister selbst für den Goschhof-Altar verantwortlich ist, wird man erst nach der Abnahme der entstellenden Fassung beurteilen können.

Brüggemanns Werke stehen in Schleswig-Holstein fast ganz für sich. Es gibt auch kaum strittige Arbeiten. Nur über die bronzenen Liegefiguren auf dem Grabmal der Herzogin Anna in Bordesholm gehen die Auffassungen kraß auseinander. Appuhn hatte diese Zuschreibung zuletzt abgelehnt. F. tritt wieder für sie ein.

Die Modelle für die Kleinfiguren an den Seiten des Grabmals hat der Meister des Hüttener Altares geschaffen. Der nicht zu leugnende Qualitätsabstand zwischen den kleinen und großen Figuren hat dazu geführt, die Liegefiguren des Herzogpaares dem bedeutenderen Hans Brüggemann zuzuweisen. Nun war jedoch der von Stoß und Riemenschneider herkommende Meister des Hüttener Altares gewohnt, mit tiefen Unterscheidungen zu arbeiten. An den kleinen Bronzemedellen, die eine solche Arbeitsweise nicht zuließen, scheiterte der Schnitzer. Die großen Liegefiguren wurden jedoch

vollrund durchgeführt, und so konnte der Modellschnitzer hier freier arbeiten. Der Qualitätsabstand zwischen den kleineren und großen Figuren läßt sich also auch erklären, ohne daß man die Arbeit an dem Grabmal auf zwei Meister verteilt.

Tatsächlich erreichen auch die beiden Liegefiguren nicht die sichere Haltung und die Lebendigkeit Brüggemannscher Bildwerke. Bei der Zuschreibung kann man sich angesichts des porträthafteren Charakters der Darstellung nicht auf modische Details stützen. Überraschend bleibt jedoch zunächst die auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Kopf des Herzogs und dem Kopf eines Teilnehmers aus der Darstellung des frühchristlichen Liebesmahles (Tafel 106). Aber warum soll nicht beide Male die gleiche Persönlichkeit dargestellt sein, warum soll nicht auch Brüggemann seinen fürstlichen Auftraggeber (die äußeren Umstände lassen vermuten, daß der Herzog den Altar gestiftet hat) im Bordesholmer Altar verewigt haben? Keine Szene wäre dazu geeigneter als die des christlichen Liebesmahles, und gerade der Mann mit den Zügen des Herzogs wird ehrend hervorgehoben, ihm wendet sich der Bischof zu und reicht ihm das Brot! So ist es vielleicht nur die Darstellung des gleichen Modells, die eine scheinbar überzeugende Formparallele vortäuscht.

F. hat für Brüggemann auch den Gesamtentwurf des Grabmales in Anspruch genommen. Dieses trifft ganz sicher nicht zu, denn die merkwürdig ineinandergeschachtelten Architekturformen begegnen uns nirgends im Werke Brüggemanns, wohl aber in den Altären des Hüttener Meisters, am Hüttener Altar und am Altar der Rhenaer Klosterkirche (die Typen dieses Schnitzers sind so auffallend, daß die Zuschreibung des Rhenaer Altares an den Meister keine umständliche Beweisführung erfordert). Dem Versuch, die Arbeit an dem Grabmal auf zwei Meister zu verteilen, vermag ich nicht zu folgen, solange nicht beweiskräftigere Argumente vorgebracht werden können.

F. hat in seinem Text seine Auffassung zwar begründet, jedoch jede Auseinandersetzung vermieden, so daß für den unvorbereiteten Leser die Problematik kaum einmal faßbar wird. Diesem rein darstellenden Verfahren entspricht es, wenn F. in seinem Text eindringlichen Werkbeschreibungen und umfangreichen historischen Darlegungen den Vorrang einräumt. Sehr klar ist etwa die politische Situation umrissen, die für annähernd ein Jahrzehnt die Bordesholmer Klosterkirche zum künstlerischen Mittelpunkt des Landes machen sollte. Für die weitere Forschung werden gerade diese Ausführungen von besonderem Wert sein.

Max Hasse

LUDWIG SCHUDT, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Band XV). Wien, Schroll-Verlag o. J. (1959). 449 Seiten in 4° mit 128 zeitgenössischen Abbildungen.

In diesem Jahr ist er Verfasser 40 Jahre Mitglied der Bibliotheca Hertziana, und fast ebenso lange ist er der Verwalter und Vermehrer der überaus kostbaren Bibliothek des Instituts. Er feiert dies Jubiläum auf eigene Weise, indem er ein monumentales Werk über die Italienreisen vorlegt, an dem er (laut Vorwort p. 7) 17 Jahre zunächst ununterbrochen gearbeitet hat, während zwischen Forschungsbeginn und Erscheinen