

# Inhalt

## **VORWORT**

Thorsten Sadowsky 8

## **GRUßWORT**

Bischof Gothart Magaard 9

## **DAS BORDESHOLMER ALTARRETABEL DES HANS BRÜGGEMANN**

„Wunderwerk“ oder „Investitionsruine“? 500 Jahre im Rückblick  
Uta Kuhl & Constanze Köster 10

## **DIE KIRCHENPOLITISCHE SITUATION IN DEN HERZOGTÜMERN SCHLESWIG UND HOLSTEIN AM VORABEND DER REFORMATION**

Oliver Auge 20

## **DAS AUGUSTINERCHORHERRENSTIFT IN BORDESHOLM UND DIE WINDESHEIMER REFORM**

Zu den historischen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen des Brüggemann-Altars  
Enno Bünz 32

## **EIN NETZWERK NEUER FRÖMMIGKEIT**

Die Devotio moderna und das Windesheimer Kapitel im Spannungsfeld spätmittelalterlicher  
Reformkonkurrenzen  
Gisela Muschiol 46

## **PERSPEKTIVEN AUF DAS AUGUSTINER-CHORHERRENSTIFT IN BORDESHOLM**

als Zentrum fürstlicher Stiftungs- und Memorialpraxis unter Herzog Friedrich I.  
und Herzogin Anna von Schleswig-Holstein-Gottorf  
Stefan Magnussen 52

## **SOLUS CHRISTUS VOR LUTHER**

Normative Zentrierung in der *Bordesholmer Marienklage* und auf dem Bordesholmer Altarretabel  
Tim Lorentzen 62

TAFELTEIL I

74

DIE AUGUSTINISCHE THEOLOGIE UND DAS BORDESHOLMER ALTARRETABEL

Andreas Müller

92

„NAM ET NOS CORPUS IPSIUS FACTI SUMUS“

Die Predella des Bordesolmer Retabels und die zeitgenössische Sakramentenlehre

Luca Evers

104

GOTTSCHALK VON AHLEFELDT (1475–1541)

Gottorfischer Kanzler und letzter katholischer Bischof von Schleswig

Detlev Kraack

120

DAS CHRISTKIND VON BORDESHOLM

Fürstenideal zwischen Beginn, Mitte und Ende der Zeit

Thomas Sternberg

134

HANS BRÜGGEMANN UND DIE NIEDERRHEINLANDE

Zur künstlerischen Herkunft des Bildhauers

Reinhard Karrenbrock

150

DER BORDESHOLMER ALTAR ALS INVESTITIONSRUINE

Georg Habenicht

166

HANS BRÜGGEMANN

Eine Frage des Stils

Jan Friedrich Richter

188

DAS GOSCHHOF-RETABEL

Die Heilige Sippe mit Arbor Annae

Constanze Köster

202

TAFELTEIL II

219

DAS BORDESHOLMER ALTARRETABEL DES HANS BRÜGGEMANN

Aspekte der Farbreduktion um 1500

Caecilie Weissert

232

DIE REZEPTION VON ALBRECHT DÜRERS *KLEINER PASSION*

im Bildprogramm des Brüggemann-Retabels

Lisanne Heitel

248

AUF DEM WEG IN DEN HIMMEL?

Die Seelengeleiter im Bordesolmer Retabel des Hans Brüggemann

Thekla-Christine Kock

258

GEHACKTE STOFFE UND ZERSCHNITTENE HOSEN AM BORDESHOLMER RETABEL

Ein Streifzug durch die deutsche Mode in der Renaissance und Reformationszeit

Uta Lemaitre

272

DIE ÜBERFÜHRUNG DES BRÜGGEMANN-RETABELS

von Bordesolm nach Schleswig unter Herzog Christian Albrecht 1666

Katja Hillebrand

290

WUNDERWERK

Würdigung und Wiederentdeckung des Bordesolmer Altars von Hans Brüggemann

vom 16. bis 19. Jahrhundert

Iris Wenderholm

302

Quellen- und Literaturverzeichnis

314

Abbildungsnachweis

336



— Reinhard Karrenbrock —

# Hans Brüggemann und die Niederrheinlande

Zur künstlerischen Herkunft des Bildhauers

Die künstlerische Herkunft des um 1480 in Walsrode geborenen Bildschnitzers Hans Brüggemann könnte, wie seit langem diskutiert wird, am Niederrhein zu suchen sein;<sup>1</sup> einer Region, deren Kirchen, Kapellen und Klöster noch heute für ihre reiche, zumeist spätmittelalterliche Ausstattung bekannt sind. Den Kern und Kristallisationspunkt dieser umfangreichen Überlieferung bildet das alte, 1417 zum Herzogtum erhobene Fürstentum Kleve, das zum unmittelbaren Einzugsgebiet der Herzöge von Burgund gerechnet werden kann. Zu dieser Region gehörten aber auch die westlich angrenzenden Niederlande mit ihrer reichen Städtelandschaft, in der sich jedoch, durch den radikalen calvinistischen Bildersturm des späteren 16. Jahrhunderts bedingt, nur ganz vereinzelt kirchliche Ausstattungsstücke – Retabel, Bildwerke, Gemälde – erhalten haben: eine eng miteinander verbundene, historisch gewachsene Region, die deshalb als „Niederrheinlande“ bezeichnet werden kann<sup>2</sup> – ein Begriff, der insbesondere in jüngerer Zeit verstärkt wieder aufgegriffen und betont wird.<sup>3</sup> Wie eng die Städte dieser Region, gerade auch in künstlerischer Hinsicht, miteinander verflochten waren, macht das zwischen 1488 und 1509 geschaffene, monumentale Hochaltarretabel der St. Nicolaikirche in Kalkar deutlich,<sup>4</sup> dessen Beauftragung, wie den Quellen entnommen werden kann, eine umfangreiche Planung vorausging (Abb. 1).<sup>5</sup> Als Bildhauer des Retabels war der zuvor in Kalkar ansässige, seit 1482 nach

Zwolle verzogene Bildschnitzer Meister Arnt vorgesehen, der in Kalkar durch den von ihm geschaffenen Georgsaltar bekannt war<sup>6</sup> – ein herausragendes, farbig gefasstes und möglicherweise bereits in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts erstelltes Meisterwerk, für das Meister Arnt in Kalkar sehr geschätzt worden sein dürfte.<sup>7</sup> Im Frühjahr 1488 wurde deshalb von den beteiligten Auftraggebern – dem Bürgermeister von Kalkar, dem Pfarrer von St. Nicolai und dem Provisor der Bruderschaft Unserer Lieben Frau – zur Vorbereitung des Projektes zunächst ein Altar der St. Nikolauskirche op der Matena in Wesel besichtigt. Danach wurde beschlossen, nach Zutphen und Deventer zu reisen, um auch die dortigen Altaraufbauten in Augenschein zu nehmen. Darüber hinaus wurde ein Zeichner nach 's-Hertogenbosch gesandt, um dort einen Altar abzuzeichnen – wohl der 1477 fertiggestellte Marienaltar des Utrechter Bildschnitzers Adriaen van Wesel in der St. Jans-Kathedrale, für dessen Planung wiederum eine Delegation der dortigen Auftraggeber zuvor nach Antwerpen gereist war, um die Retabel der dortigen Liebfrauen-Kathedrale anzusehen.<sup>8</sup> Auch der Altar der Kirche in Zutphen wurde zunächst zeichnerisch festgehalten, bevor die Kalkarer Auftraggeber nach Deventer reisten, um sich dort mit Meister Arnt, der aus Zwolle anreiste, zu treffen, und gemeinsam das nun ausgewählte Vorbild, das Retabel in Deventer, in Augenschein zu nehmen. Deventer war neben Zwolle der Hauptort

— Abb. 1

Meister Arnt, Ludwig Jupan, Jan Joest (Malerei): Hochaltarretabel der St. Nicolaikirche Kalkar, 1488–1509

— Abb. 2 (folgende Doppelseite)

Meister Arnt, Ludwig Jupan: Hochaltarretabel der St. Nicolaikirche Kalkar, 1488–1500, Detail







der *Devotio moderna*, deren Frömmigkeitsbestrebungen im späten 15. Jahrhundert weithin vorbildlich wirkten. Anschließend wurde Meister Arnt mit der Fertigung des großen, aus Eichenholz zu fertigenden Retabels beauftragt, dessen Schrein in Kalkar erstellt wurde, während die Figurengruppen von Arnt in Zwolle geschaffen werden sollten. Die zuvor von den Auftraggebern angesehenen Retabel haben sich jedoch, mit Ausnahme einzelner Fragmente des Altares in 's-Hertogenbosch, nicht erhalten, weshalb mögliche Zusammenhänge und Übereinstimmungen zwischen den Altaraufbauten nicht mehr nachvollzogen werden können.

Auch der Erwerb der benötigten Hölzer, mit dem unmittelbar nach Erteilung des Auftrages begonnen wurde, spiegelt die engen Verbindungen innerhalb der Niederrheinlande wider. Das Holz für das Schreingehäuse, sogenannter Wagenschott aus dem Baltikum, wurden von den Provisoren der Kalkarer Bruderschaft in Amsterdam, Kampen und Nijmegen erworben, die Hölzer für die Reliefs, die teilweise vom Klever Herzog geschenkt wurden, stammten dagegen aus den klevischen Wäldern. Zu Ostern 1491 konnte das Gehäuse, das von zwei Kistenmachern in Kalkar gefertigt worden war, im Chor der St. Nicolaikirche aufgestellt werden; im Sommer folgten schließlich die noch unbemalten Flügel und die geschnitzten Ornamente.

Parallel dazu gingen die Arbeiten an den Reliefs offensichtlich gut voran, wie verschiedenen Abschlagszahlungen entnommen werden kann, bis schließlich im Januar 1492 in Kalkar die Nachricht eintraf, dass Meister Arnt in Zwolle gestorben war – ein herber Rückschlag für die Fertigstellung des gesamten Altarprojektes. Um den Fortgang der Arbeiten zu sichern, wurden die Werkblöcke der begonnenen und teilweise bereits halb fertiggestellten Reliefs umgehend nach Kalkar geholt, wobei die Suche nach einem neuen Bildhauer sich angesichts der Dimensionen des Retabels als recht schwierig erwies. Verhandlungen mit zwei ausgewiesenen Bildhauern – Meister Raebe Lambert in Emmerich und Meister Evert van Roden in Münster – endeten schließlich ergebnislos, sodass 1498 Jan van Halderen, ein Mitarbeiter Meister Arnts, mit der Ausführung zweier Figurengruppen beauftragt wurde, die die Auftraggeber jedoch wohl nicht überzeugten. Im Herbst 1498 wurde schließlich mit Ludwig Jupan aus Marburg (Meister Loedewich) ein Bildhauer gefunden, der den Altar zu Ende führen sollte, was angesichts der unterschiedlichen Stilformen beider Bildhauer keine leichte Aufgabe gewesen sein dürfte. Die Arbeit konnte jedoch bereits im Verlaufe des Jahres 1500 von Jupan

und seinen Mitarbeitern abgeschlossen werden. Ab 1505 konnte dann auch die Bemalung des inneren Flügelpaares, mit denen der niederländische Maler Jan Joest beauftragt wurde, in Angriff genommen und schließlich 1509 vollendet werden. Das Altarretabel im Chor der St. Nicolaikirche in Kalkar, dessen Gesamtanlage auf Meister Arnt zurückgeführt werden kann, dürfte dem noch jungen Brüggemann bekannt und möglicherweise sogar gut vertraut gewesen sein. Der monumentale, mittig überhöhte Altaraufbau zeigt in einem einzigen großen Bildfeld, in dichtgedrängten, vielfigurigen Reliefs, die zentralen Ereignisse der Passion Christi, wobei die einzelnen Szenen ohne jegliche Unterteilung des Schreins nebeneinandergestellt sind. In seiner Anlage folgt das Retabel, das wahrscheinlich für eine farbige Fassung bestimmt war,<sup>9</sup> demnach einzelnen niederländischen Altaraufbauten, wie sie etwa aus der Kirche St. Michael in Schwäbisch-Hall bekannt sind, deren um 1460 in Antwerpen entstandenes Hochaltarretabel, allerdings sehr viel breiter gelagert, ebenfalls ein durchgängiges Bildfeld ohne jegliche architektonische Gliederung zeigt.<sup>10</sup> Die schier unüberschaubare, überbordende Fülle der unheimlich kleinteiligen Figuren (Abb. 2) lässt erahnen, wie schwierig die Fertigstellung der Reliefs für Ludwig Jupan gewesen sein muss, dem, aus dem hessischen Marburg kommend, eine gänzlich andere, deutlich abweichende Formsprache zu eigen war.<sup>11</sup> Die spannungsreich bewegten Reliefs Meister Arnts, dessen beinahe vollplastisch herausgearbeitete, raumhaltige Figuren sich bei genauerer Betrachtung des Retabels deutlich abzeichnen,<sup>12</sup> setzen sich von den übrigen, sehr viel reliefhafter aufgefassten Figurengruppen ab, die auch an den Köpfen und Physiognomien als Arbeiten Ludwig Jupans zu erkennen sind. Unterschiedlich erscheint zudem auch der kraftvoll gerundete Gewandstil der Jupan-Figuren, der sich von den zuweilen gespreizten, in ihrem Faltenstil höchst charakteristischen Bildwerken Meister Arnts absetzt, die in ihrer gezierten Formsprache zumeist an Vorbilder der burgundischen Hofkunst anzuschließen scheinen. Die Figuren Jupans, die sehr viel stärker dem Reliefgrund verhaftet sind, werden zudem durch schwere, dickstoffliche Gewänder charakterisiert, wie sich dies besonders deutlich bei den Figurengruppen der umlaufenden Rahmenkehle zeigt, die sämtlich von Ludwig Jupan gefertigt wurden. Das Ausmaß der Jupan'schen Arbeiten, der mehr als zwei Drittel der Reliefs ausmachen dürfte, ist darüber hinaus auch an den Zahlungen an die beiden Bildschnitzer ablesbar, die in den Rechnungen der Auftraggeber, der Liebfrauen-Bruderschaft in Kalkar, in ihrem Umfang nachgewiesen sind.<sup>13</sup>



— Abb. 3  
Ludwig Jupan: Marienaltar, St. Nicolaikirche Kalkar, 1507–1508

Nach der Fertigstellung der geschnitzten Reliefs hielt sich Jupan offensichtlich noch längere Zeit am Niederrhein auf, wie einzelne Figuren in Kalkar, Grieth und Xanten zeigen, die von

ihm in den nachfolgenden Jahren geschaffen wurden;<sup>14</sup> parallel dazu wurde in St. Nicolai die Ausstattung mit den gemalten Flügeln des Hochaltarretabels und dem Chorgestühl weiter



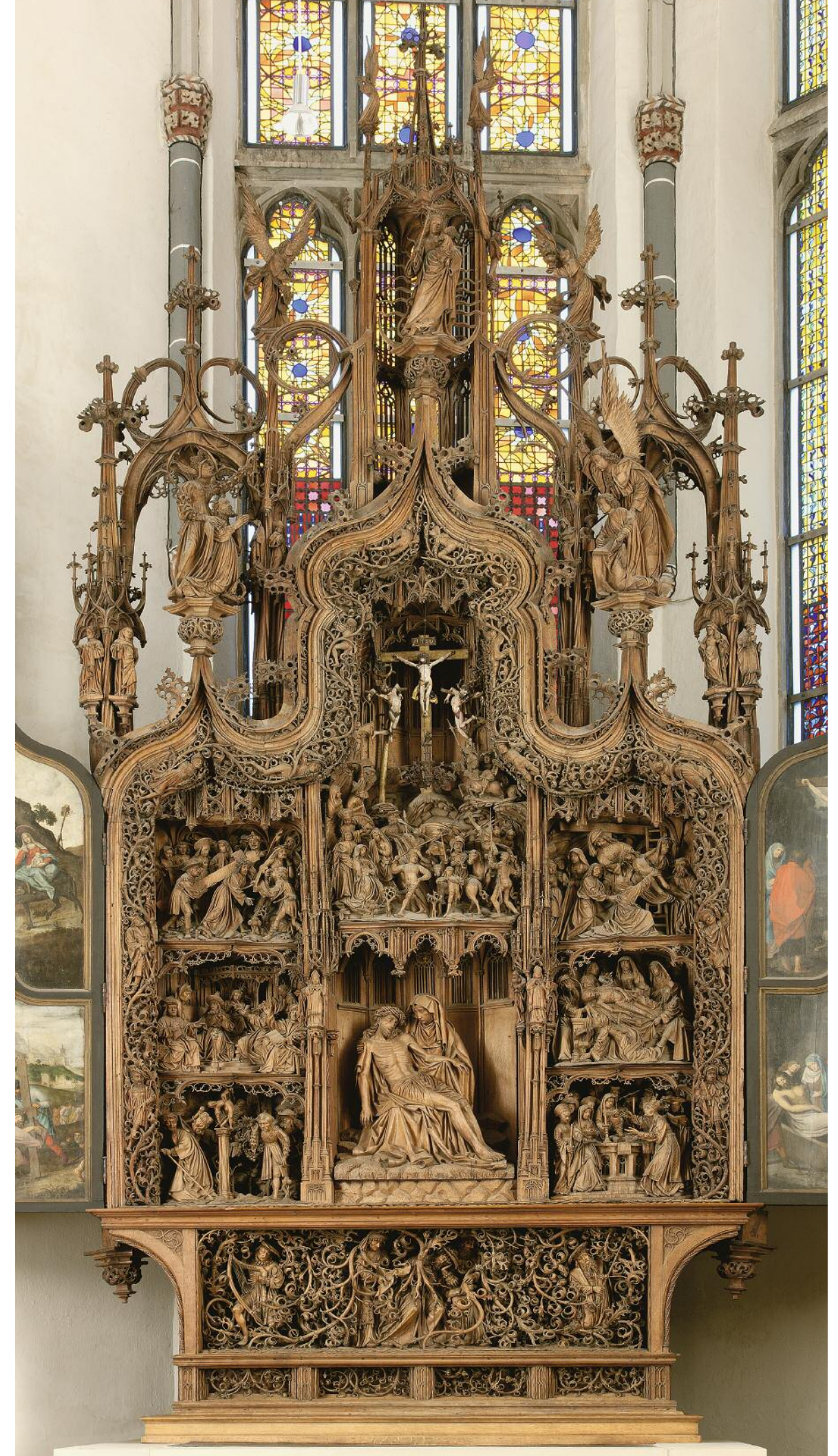
vervollständigt. Darüber hinaus wurde Ludwig Jupan in Kalkar die Fertigung eines eigenständigen, der Verehrung Mariens gewidmeten Retabels übertragen, das, wie aus einzelnen Zahlungen geschlossen werden kann, wohl zwischen 1507 und 1508 entstand (Abb. 3).<sup>15</sup>

Der mittig überhöhte, holzsichtige Altar der Freuden Mariens, der sich „durch eine von Jupan nicht wieder erreichte Virtuosität der schnitzerischen Details“<sup>16</sup> auszeichnet, ist in zehn nahezu quadratische Felder gegliedert, wobei die zentrale Mittelachse nur durch architektonische Versatzstücke, nicht je-

doch durch eine klare Raum- und Architekturgliederung von den übrigen Szenen getrennt wird. Die übereinander angeordneten Szenen werden zudem zum Teil durch überhängende, wulstige Bodenpartien von den darunter liegenden Feldern getrennt – ein ungewöhnliches Gliederungsprinzip, das sich in direkt vergleichbarer Weise auch bei Brüggemann bei den zentralen Szenen des Bordesholmer Altares und in dessen Nachfolge bei dem um 1530 entstandenen Kleinen Bordesholmer Altar im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum auf Schloss Gottorf<sup>17</sup> findet.<sup>18</sup>



— Abb. 4  
Raebe Lambert (?), St.-Annen-Altar, St. Nicolaikirche Kalkar (vormals Dominikanerkirche), Ende des 15. Jahrhunderts



— Abb. 5  
Henrick Douverman: Sieben-schmerzen-Altar, St. Nicolaikirche Kalkar, 1518–1521



vielfältiger Weise von dem in Schleswig-Holstein Üblichen. Das betrifft die szenische Anordnung der Figuren auf einer raumgreifenden Bühne, die komplizierte Architektur der Baldachine, die holzsichtige Fassung, aber auch den Gesamteindruck der Werke mit dem bewegten Aufriss der Gehäuse – Merkmale, die typisch für die niederrheinische Kunst waren, in Schleswig-Holstein jedoch fremd erschienen.<sup>13</sup> Wieso aber dieser Aufwand? Wäre es für den Herzog nicht einfacher gewesen, einen der zahlreichen in Lübeck tätigen Künstler mit den Arbeiten zu beauftragen und ihn dauerhaft als Hofkünstler zu beschäftigen? Wie das Retabel aus Hütten<sup>14</sup> und die Apostel am Bordesholmer Grabmal zeigen, bestanden direkte Kontakte zu einer auf hohem Niveau tätigen Lübecker

Werkstatt. Trotzdem wurden ihrem Meister die Arbeiten an der Tumba wieder entzogen. Dieses Vorgehen findet seine Erklärung erst in einem größeren Zusammenhang. In der Familie des Herzogs gab es ein prominentes Vorbild, das grundlegenden Einfluss auf seine eigenen Entscheidungen gehabt haben dürfte: 1513 stirbt der ältere Bruder von Friedrich, König Hans von Dänemark (1455–1513). Im Auftrag seiner Witwe, Christine von Sachsen (1461–1521), wird der Chor der Franziskanerkirche von Odense als königliche Grablege eingerichtet.<sup>15</sup> Die dänischen Könige wurden üblicherweise im Dom von Roskilde beerdigt und die Verlegung nach Odense sorgte für einen langanhaltenden Streit mit dem Roskilder Bischof Lage Urne, der erst 1519 durch eine Entscheidung

— Abb. 4  
Lütje Möller: Kreuzigungsretabel (ehem. Hochaltarretabel der Kristkirke in Tønder), Schleswig um 1480–90, Eiche, Bleieinsätze, 218 x 231 x 31 cm (Schrein), Pfarrkirche St. Laurentius Fahretoft



— Abb. 5  
Claus Berg: Kreuzigungsretabel, Odense nach 1513, Eiche, 231 x 227 cm (Schrein), Pfarrkirche Bregninge (Ærø)

Papsts Leos X. geschlichtet werden konnte. Ähnlich wie kurz darauf in Bordesholm ermöglichte die Verlegung nach Odense eine völlige Neukonzeption der bestehenden Einrichtung. Wie üblich in solchen Fällen wandte sich Christine auf der Suche nach einem Künstler nach Lübeck und damit an das bedeutendste Kunstzentrum im weitesten Umkreis. Mit der Beauftragung von Claus Berg fiel ihre Wahl allerdings auf einen Bildschnitzer, der alles anders machen sollte, als man es im Ostseeraum bis dahin gewohnt war. Berg wurde 1475 in der Hansestadt als Sohn eines Schusters geboren.<sup>16</sup> Seine Ausbildung zum Bildschnitzer erhielt er vermutlich in Lübeck. In den 1490er Jahren scheint er auf seiner Gesellenwanderung nach Nürnberg gekommen zu sein, wo er längere Zeit in der Werkstatt von Veit Stoß gearbeitet haben muss. Anfang des 16. Jahrhunderts kehrte Berg nach Lübeck zurück, 1507 wird er in Quellen als Bürger von Odense erwähnt. Königin Christine hatte dort schon

1505 einen Hof erworben, den sie zu ihrem dauerhaften Wohnsitz wählte. Berg wird in ihren Hofhaltungsrechnungen seit 1508 aufgeführt. Planungen für die Einrichtung einer königlichen Grablege könnten bereits zu dieser Zeit bestanden haben, da ihr jüngster Sohn schon 1511 dort begraben wird. Die Wahl von Claus Berg ist äußerst ungewöhnlich. In Lübeck war eine Vielzahl von Werkstätten ansässig und Berg war als Künstler zu dieser Zeit noch völlig unbedeutend. Nach der Rückkehr von seiner Gesellenwanderung war er dazu verpflichtet, mindestens ein Jahr als Geselle in einem der in Lübeck etablierten Betriebe zu arbeiten. Die Quellenlage lässt darauf schließen, dass er dann nur noch für kurze Zeit als selbstständiger Meister in der Hansestadt tätig gewesen sein kann. Nachweise dafür fehlen, ausreichende Gelegenheit, sich einen großen Ruf zu erarbeiten, dürfte er jedenfalls nicht gehabt haben. Damit stellt sich aber die Frage,



was Christine dazu bewogen haben könnte, gerade Claus Berg als Hofkünstler zu wählen. Aus ihrer Stellung heraus wäre es für sie ein Leichtes gewesen, einen prominenteren Bildschnitzer zu finden, denn gerade in Lübeck herrschte damals eine große Konkurrenz auf dem Arbeitsmarkt. Auch in diesem Fall könnte der Stil den Ausschlag für die Wahl geliefert haben. Die Erfahrungen aus seiner Gesellenzeit scheinen bei Berg alles überdeckt zu haben, was er in seiner Lübecker Ausbildung gelernt hatte. Sein Stil ist ausnahmslos süddeutsch geprägt, und es ist ein eigenartiges Phänomen, dass es ihm nach seiner Rückkehr gelungen ist, als völlig unbedeutender Künstler diesen Stil gegen die übermächtige

— Abb. 6

Claus Berg: Epitaph für König Hans (aus dem Franziskanerkloster von Odense), Odense nach 1513, Sandstein, 402 x 247 cm, Ev.-luth. Domkirche St. Knuds Odense



Tradition in Lübeck beizubehalten – gerade dann, wenn man sich bewusst macht, wie außergewöhnlich seine Arbeiten damals gewesen sind.

Stellt man zum Vergleich das um 1480–90 in der Werkstatt des Schleswiger Bildschnitzers Lütje Möller entstandene Hochaltarretabel der Kristkirke in Tønder (heute in Fahretoft)<sup>17</sup> neben das um 1513 von Berg angefertigte Hochaltarretabel der Pfarrkirche von Bregninge auf Ærø,<sup>18</sup> so wird der Unterschied auf den ersten Blick deutlich (Abb. 4, 5). Obwohl beide Werke thematisch nahezu identisch sind, könnte die gestalterische Lösung unterschiedlicher kaum sein. In beiden Fällen wird eine vielfigurige Kreuzigungsszene im Schrein von zwei Reihen von Heiligenfiguren auf den Flügeln flankiert. In Fahretoft wirkt die Anordnung künstlich, wie auf einer Bühne inszeniert, der jede räumliche Tiefe fehlt. Die Figuren sind fast ausnahmslos frontal ausgerichtet, zeigen eine annähernd gleiche Körpergröße, auf perspektivische Verkürzungen wird verzichtet. Die thematisch geforderten Figurengruppen im Schrein – die Trauernden um Maria, Longinus mit dem blinden Hauptmann, Pilatus und der Titulusschreiber, die würfelnden Kriegsknechte und die Pharisäer und Soldaten – sind wie aufgereiht nebeneinander gestellt. Für Auftraggeber und Bildschnitzer war offensichtlich die klare Erkennbarkeit aller Motive und Heiligen ausschlaggebend, der gegenüber ein szenischer Zusammenhang der Figuren vernachlässigt werden konnte.

In Bregninge zeigt sich das genaue Gegenteil: Die Szene im Schrein wird auf einem großen Felsüberhang dargestellt, starke Verkürzungen suggerieren Raumtiefe. Statt einer klaren Trennung der Motivgruppen wird alles in chaotischer Bewegung miteinander verbunden. Grotesk verzerrte Körper, große Gewandmassen, ein unterschiedslos über alle Motive hinweg reichender, auffallend starker Anteil von Vergoldungen lässt alles in einem unentwirrbaren Knäul verschwinden. Statt formaler Klarheit entsteht ein Gefühl von optischer Überforderung, das auf emotionaler Ebene die einschneidende Bedeutung der Kreuzigung verdeutlichen soll – ihre Folge ist ein einziges Chaos. Berg bedient sich dabei drastischer Mittel. Sein gesamtes Werk ist von einer bis dahin beispiellosen Brutalität geprägt, die sich bereits an dem Frühwerk in Bregninge zeigt. Zu den tradierten Motiven wie den im Vordergrund miteinander kämpfenden Schergen treten im Hintergrund neue Kampfszenen. Dort werden Augen ausgestochen und Kehlen durchgeschnitten, die Schwächer kopfüber an ihre Kreuze gefesselt.



— Abb. 7

Claus Berg: Hochaltarretabel (aus dem Franziskanerkloster von Odense), Odense 1514–23, Eiche, 372 x 302 cm (Schrein), Ev.-luth. Domkirche St. Knuds Odense

Diese emotional stark aufgeladene Darstellungsweise überträgt sich auf die Flügel. War noch in Fahretoft jeder Heilige einzeln unter einer Arkade aufgestellt (die stützenden Säulen dort sind verloren), wird die Konstruktion der Flügel in Bregninge wie eine reale Architektur genutzt. Die Arkaden dienen als eine Art Laufgang, in dem die Schar der Apostel und Heiligen wild miteinander diskutierend auf und ab läuft. Die Gegenstände, mit denen sie ihr Martyrium erlitten haben, dienen in Fahretoft wie üblich als Attribute zu ihrer Identifikation. In Bregninge dagegen werden sie als Waffen benutzt, um den Glauben vor seinen Anfechtungen zu schützen. Die Wirkmächtigkeit dieser Kunst ist für den damaligen Betrachter kaum zu unterschätzen. Durch eine geschickte

Veränderung formaler Mittel werden althergebrachte Themen in drastischer Weise aktualisiert. Es geht jetzt nicht mehr um ein kognitives Erfassen der Inhalte, sondern um eine emotionale Schockwirkung, die den Betrachter auf den Kern einer Botschaft stoßen sollte, die er aufgrund einer uralten Bildtradition gar nicht mehr wahrzunehmen vermochte. Mit der Berufung von Claus Berg wird dieser Stil Teil einer staatlichen Inszenierung. Die Tätigkeit bei Veit Stoß befähigte den Künstler zu der Arbeit in Holz und Stein, sodass die gesamte Chorausstattung in Odense ein einheitliches Aussehen bekam. Im Laufe weniger Jahre entstanden ein Epitaph, ein Retabel für den Hochaltar und ein Chorgestühl. Zwei weitere Epitaphien für die Königin und ihren Sohn werden in Quellen



erwähnt. Über ihr Aussehen ist nichts bekannt. Das erhaltene, wohl kurz nach dem Tod von König Hans 1513 geschaffene Sandstein-Epitaph zeigt im Hochrelief das königliche Ehepaar zusammen mit ihrem jüngsten, damals bereits verstorbenen Sohn Frans unter einer wappengeschmückten Arkade (Abb. 6).<sup>19</sup> Als Einfassung dient ein auffallend breiter Rahmenstreifen, in dem auf zehn Feldern ein Wappenprogramm eine 16-teilige Ahnenprobe bildet, die die adelige Herkunft des Ehepaars bis in die Generation der Ururgroßeltern demonstrierte. Als quasi urkundlicher Nachweis der adeligen Abstammung bezeugte sie ihre legitime Stellung als Herrscher von Dänemark. Diesem Aspekt kommt in der von Christine beauftragten Chorausstattung eine besondere Bedeutung zu. Kurz nach dem Epitaph wurde um 1515 ein Chorgestühl errichtet, mit 48 Sitzen das größte von Skandinavien.<sup>20</sup> Über den Sitzen befand sich eine zweite, diesmal allerdings 32-teilige Ahnenprobe in Form geschnittener Wappenpaare, mit denen der adelige Nachweis der Verwandtschaftsverhältnisse um eine weitere Generation ergänzt wurde. Die Königsfamilie selber wiederum wurde in der Predella des um 1523 aufgestellten Hochaltars gezeigt (Abb. 7),<sup>21</sup> kniend in Anbetung vor dem im Zentrum platzierten Schmerzensmann. Dass es sich dabei um mehr als das übliche Stifterbild gehandelt hat, bezeugt das Programm des Altares. In einer ikonographisch völlig einzigartigen Weise wird hier versucht, das gesamte christliche Weltbild abzubilden. Das in Schrein und Flügeln präsentierte Programm wird konstruktiv von der Predella getragen. Die symbolisch damit verbundene Botschaft ist überdeutlich: in der Hierarchie dieses Weltbildes folgt direkt auf Gott der weltliche Herrscher.

Ein derart offenkundiger Legitimationsanspruch ist für das Programm einer spätmittelalterlichen Grablege ziemlich ungewöhnlich. Ahnenproben in dieser Größenordnung waren damals sehr selten und bedeuteten, wie etwa am Grabmal Kaiser Friedrichs III. in Wien, letztlich nichts anderes als eine Machtdemonstration.<sup>22</sup> Ähnliches wird man für die Grablege in Odense voraussetzen dürfen, deren Ahnenprobe wohl das umfassendste Beispiel der damaligen Zeit bildete. Der Stil, in dem sie präsentiert wurde, blieb bezeichnenderweise auf das dänische Staatsgebiet beschränkt. Die Aufträge an Claus Berg kamen ausnahmslos von hohen Adeligen und Klerikern, von Mitgliedern des dänischen Reichsrates und damit aus dem engeren Umkreis der Königin<sup>23</sup> – seine Kunst war Teil einer Herrschaftsinszenierung. Und damit stellt sich erneut die Frage: Warum so ein Aufwand? Die demonstrative

Zurschaustellung der herrschaftlichen Legitimation in Odense lässt darauf schließen, dass Zweifel an diesem Anspruch bestanden. Nicht innerhalb von Dänemark, sicherlich aber in der Kalmarer Union, um deren Führung es einen langanhaltenden Streit mit Schweden gab.<sup>24</sup> In dieser Personalunion waren die drei nordischen Königreiche seit 1397 vereinigt. Das Unionskönigtum war nicht vererbbar, die Regenten wurden von den Reichsräten gewählt. Aber schon im Laufe des 15. Jahrhunderts versuchte Dänemark durch massive Einflussnahme eine Vormachtstellung zu erlangen. Nach dem Tod Christophs III. von Dänemark (1416–1448) können sich die Reichsräte der Länder auf keinen gemeinsamen Kandidaten einigen und entscheiden sich 1450 bei einem Treffen in Halmstad für eine Doppelregierung. Christian I. von Oldenburg (1426–1481) soll Dänemark und Norwegen regieren, der Reichsverweser von Schweden Karl Knutsson Bonde (1408–1470) als Karl VIII. Schweden. Nach seinem Tod wird sein Neffe Sten Sture der Ältere (1440–1503) zum Reichsverweser gewählt. Den Beschlüssen des Halmstad-Abkommens zufolge hätte man jedoch Christian I. zum Unionskönig krönen müssen. Da die Schweden sich weigern, besetzt Christian I. Stockholm. 1471 kommt es zur berühmten Schlacht am Brunkeberg, bei der die relativ schlecht ausgestatteten schwedischen Truppen um Sten Sture den Dänen eine vernichtende Niederlage zufügen.<sup>25</sup> Den Reichsräten gelingt es im folgenden Jahr, Frieden zwischen den Ländern zu schließen. Es bleibt jedoch bei einer Machtteilung, Sture bleibt Reichsverweser von Schweden.

Kurz darauf entsteht eines der berühmtesten Kunstwerke von Skandinavien, die 1489 geweihte St.-Georgs-Gruppe der Stockholmer Storkyrkan (Abb. 8).<sup>26</sup> Als Stiftung Sten Stures war sie ursprünglich mit der Grabstätte des Reichsverwesers verbunden. Die Figurengruppe zeigt den heiligen Georg im Triumph über den Drachen und damit das Ende seiner Belagerung der von ihm bedrohten Stadt. Mit einer Summe von 4000 Silbermark gehört die Gruppe zu den mit Abstand teuersten Werken, die damals im Ostseeraum in Auftrag gegeben wurden. Die Heiligenlegende hat man als symbolischen Verweis auf die Schlacht am Brunkeberg verstanden, die Gruppe zu einem Siegesmonument im Gedenken an die Schlacht interpretiert. Ob das ursprünglich bereits so geplant war, ist in der Forschung umstritten, wurde aber offensichtlich von den Zeitgenossen schon so verstanden. Ebenso umstritten ist mittlerweile die Herkunft des Werkes, das seit Anfang des letzten Jahrhunderts als Hauptwerk des Lübecker Künstlers Bernt

— Abb. 8  
Bernt Notke (zugeschrieben):  
St. Georgs-Gruppe, 1489  
(Weihedatum), Eiche, div.  
Fremdmaterialien, H. 375 cm  
(ohne Unterbau), Ev.-luth.  
Pfarrkirche St. Nikolai Stock-  
holm



Notke gilt, jüngst jedoch in einer Studie von Peter Tångeberg als Antwerpener Arbeit eingestuft wurde.<sup>27</sup> Eine Diskussion dieser Fragen würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen,<sup>28</sup> wichtig bleibt jedoch festzuhalten, dass diese Gruppe das prominenteste Beispiel für einen ab den 1480er Jahren in Lübeck vorherrschenden, niederländisch geprägten Stil bildet. Zu den prominentesten Vertretern dieser Stilrichtung gehört der sogenannte Imperialissimameister.<sup>29</sup> Er lässt sich ver-

mutlich mit dem Bildschnitzer Lütje Möller identifizieren, einem seit etwa 1480 in Schleswig ansässigen Künstler, der offensichtlich aus der Werkstatt Bernt Notkes stammte.<sup>30</sup> Durch weitreichende Exporte sollte Möllers Werkstatt die Skulpturenproduktion im südlichen Ostseeraum in den folgenden Jahrzehnten entscheidend prägen. Wenn die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe von den Zeitgenossen schon als Siegesmonument im Gedenken an die Brunkebergschlacht





■ Taf. 22  
Beweinung  
Christi



■ Taf. 23  
Grablegung  
Christi





■ Taf. 24  
Christus in  
der Vorhölle