

**Landesbibliothek Oldenburg**

**Digitalisierung von Drucken**

**Die Grabstätten der Häuptlinge von Jever und das Epitaph  
in der dortigen Stadtkirche**

**Sello, Georg**

**Jever, 1923**

Die Grabstätten der Häuptlinge von Jever und das Epitaph in der dortigen  
Stadtkirche [XII-XXIII]. Von G. Sello

[urn:nbn:de:gbv:45:1-445636](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:45:1-445636)

# Mitteilungen

## des Teverländischen Vereins für Altertumskunde

Nr. 2.

\* Sonderbeilage zum Teverfchen Wochenblatt. \*

8. 4. 23.

### Die Grabstätten der Häuptlinge von Tever und das Epitaph in der dortigen Stadtkirche

Von G. Sello.

XII

Ep. Drossen Namenwechsel, wie wir ihn im letzten Abschnitt der vorigen Nummer kennen gelernt haben, vermag ich mir ohne eine durchgreifende Veränderung in der Gestalt des Epitaphs nicht zu erklären. Ahmels freilich (S. 276) meint, es sei zwar an sich nichts auffallendes, wenn Fürken zu ihren Lebzeiten ihre Grabmäler errichten lassen. Hier aber zwingt uns die ganze Sachlage die Ueberzeugung auf, daß eine dankbare Tochter — die letzte ihres Geschlechts — ihrem ruhmreichen Vater und damit ihrem Geschlecht einen Denkstein setzen wollte. „Was Wunder, wenn der Volksmund in dankbarer Verehrung das Grabmal nach der Erbauerin bezeichnet!“ Mir würde es vielmehr als „holder Wahnsinn“ dieses „Volksmundes“ erscheinen, wenn er das in seiner heutigen Form, mit der auf einer großen Inschrifttafel namentlich gekennzeichneten gewaltigen Ritterfigur (das sich darbietende Epitaph als das der Maria, seiner unter dem frischen Eindruck neuer latender Regierungsformen besonders betrauernten letzten angehämten Herrscherin, bezeichnet hätte.

Schon der alte Martens (Histor. geograph. Beschreibung der Stadt und Herrsch. Tever, 1781 ff. Hier, im Besitz des Paters G. Chemnitz-Westerhede) deutet einen Hinweis aus dem Namen-Dilemma an: neben dem Edo-Denkmal, wie wir es heute sehen, hätte das selbständige „Marien-Begräbniß“ gestanden, welches im Brand von 1728 zugrunde gegangen sei. Er hat beinahe das Richtige getroffen.

Das Epitaph in seiner heutigen Gestalt setzt sich aus zwei übereinanderstehenden Sarkophagen zusammen, von denen der obere die Ritterfigur trägt. Eine solche, konstruktiv in sich geschlossene Komposition findet sich zwar auch unter den Floristischen Entwürfen im 2. Heft. Am Teverfchen Denkmal aber sind beide Teile mechanisch, dekorativ und bestimmungsmäßig streng von einander getrennt. Der obere Sarkophag, an den unteren durch sein vermittelndes Bindeglied angegeschlossen, steht lose, ganz wie zufällig, auf dessen zu seiner Aufnahme nicht einmal sorgfältig geglätteter Deckplatte. Der untere Sarkophag gibt sich allein schon durch die an seiner Kopf- und Fußseite angebrachten großen Wappen, das Teverfche und das von Marias Mutter geführte oldenburgische sofort als das eigentliche „Marien-Begräbniß“ nach der im 16. und 17. Jahrhundert geäußerten Meinung zu erkennen. Und daß, um dies gleich vorweg zu nehmen, der umgebende Baldachin, wie das mit Schnitzwerk reich ausgestattete Chorgewölbe von vornherein als Zubehör dieses „Marien-Begräbnisses“ entworfen und ausgeführt, beweist die Wiederholung eben des oldenburgischen Wappens an den beiden letzteren Bauteilen. Es steht in zierlicher Gestaltung an zweien der äußeren Säulen des Baldachin-Umganges und einmal in den Füllungen des Untergewölbes der Gewölbekäufelung.

An dem oberen Sarkophag dagegen befindet sich ein in das Teverfche Wappen; nur zu dessen Führung war Ede Wimeken befugt. Schon dadurch, wenn nicht die Ritterfigur und die Inschrift ferneren authentischen Beweis lieferten, würde der Anteil von Marias Vater an dem Epitaph-Aufbau als auf diesen Teil beschränkt erwiesen werden. Die differenzierenden Kennzeichen häufen sich aber. Der untere reichgegliederte Marien-Sarkophag (wie wir ihn von nun an nennen werden), dessen Deckplatte sechs freistehende Karpatiden tragen (von denen nur noch die beiden an den Langseiten als alt bezeichnet werden), besteht in seinem abgestuften Unterbau, der ein Teppichmuster zeigenden Oberfläche desselben und dem eigentlichen Sarkofkörper aus verschiedenfarbigem Marmor, den zwei Figuren- und Ornamentfriese aus Alabaster und ein in die Seitenflächen der Deckplatte eingelegter schmaler Alabaster-Ornamentfries schmücken, während einzelne Teile, wie die von den beiden Tragwänden ausgehenden Konsolen und die sechs zierlichen Putten, aus Kunststein gefertigt sind.

Was legiertes Material anlangt, so wird in B.A.D. (S. 172) gesagt, an Epitaph und Kuppelbau sei, so weit nicht Marmor, Alabaster und Holz in Frage komme, Kalkstein, nicht, wie früher angenommen, Stuck, verwendet. Dem gegenüber hat die 1897 vom vereidigten Chemiker G. Struve in Oldenburg ausgeführte Untersuchung zweier, einer Säule des Kuppelbaues entstammender Stücke ergeben, daß sie „im wesentlichen aus einer Mischung von Gips mit feinförnigem Sand bestanden, und demnach nicht als soa. gewachsener Stein, sondern als Kunststein zu be-

zeichnen waren.“ Diese Bezeichnung, die D. Lastus 1886 wohl zuerst auf die betreffenden Teile der Teverfchen Denkmäler angewendet hat, wird daher im folgenden beibehalten.

Am ausgeprägten Gegenlag zu der reichen und farbenbunten Gestaltung des unteren Sarkophags ist der obere (Edo-) Sarkophag: auf einem mit zwei kleinen schmudlosen Bogenreihen (die untere durchgehend, die obere klingenförmig) versehenen Sockel ein ziemlich flacher muldenförmiger, oben mit einem Gierstab abgeschlossener Körper, ebenso wie die auf einem niedrigen Ruhebett liegende überlebensgroße geharnischte Figur ganz aus Kunststein gebildet. Die flache Sargmulde ist an ihren Langseiten mit einem zierlichen Rankenornament geschmückt, das auch im Detail durchaus dem allerdings üppigeren Ornament entspricht, welches den unteren Teil des großen Floristischen Epitaphenturms überzieht, der zum Vorbild gebient hat. Auch die Ritterfigur ist der jenseitigen Entwurfs-gemäß in ihrer Gesamtheit, in vielen Besonderheiten der Rüstung und insbesondere in dem härtigen Kopf, von dem es dadurch zweifelhaft wird, ob ihm Porträthähnlichkeit zukommt. Sogar die Bogenkämpfungen des Sockels begegnen auf einem andern Floristischen Sarkophag-Entwurf.

XIII

In dem unteren (Marien-) Sarkophag finden sich sorgfältig eingemeißelt mehrfach die beiden Künstlerzeichen HH und PH, und zwar letzteres auf den schmudlosen Marmorgliedern, viermal an dem obersten kleinen Alabaster-Ornamentfries, an den Kunststein-Konsolen, dem Teverfchen Wappen an Kopfende und den Architektur-Nischen an den Innenseiten der Tragwände; letzteres an dem oldenburgischen Wappen am Fußende und zweimal an dem großen (mittleren) Alabaster-Figurenfries; dort, auf dem Wulde des Veltchemitischen Kindermordes, erblickt man ein ganz auffällig hochbeiniges Pferd; dasselbe kehrt am Baldachin-Umgang wieder auf einem der beiden Beerdignungs-Friese; daher werden wir diesen, obwohl ihm die Signatur fehlt, ebenfalls dem Meißler PH zuweisen dürfen, zumal sein Monogramm nicht minder an zwei Säulen des Umganges angebracht ist, sowie an einem im Teverfchen Museum aufbewahrten Füllungsstück aus einem der Tonengewölbe dieses Umgangs. PH sehen wir jedoch noch einmal an der Gesims-Tafelung des Chorgewölbes, HH aber dort mindestens viermal und einmal an der Figur der Fortitudo am Oberstuck des Baldachins.

Der obere Kunststein-Sarkophag dagegen hat nur das Monogramm HH zweimal.

Nach alledem halte ich die schon 1898 von mir ausgesprochene Annahme aufrecht, daß dieser Edo-Sarkophag ein mit dem Marien-Sarkophag gleichzeitig entstandenes, zu selbständiger Aufstellung bestimmtes, anfänglich auch selbständig im Chor der Kirche neben dem Maria gewidmeten Hauptdenkmal aufgestelltes, im einzelnen enger als dieses an Floristische Entwürfe sich anschließendes, allein von dem Künstler HH (Heinrich Sagart) gefertigtes Werk ist. Für dessen ursprünglich besondere Aufstellung dürfen wir vielleicht auch das Zeugnis Winkelmanns in Anspruch nehmen, der neben Marias Begräbniß noch das „der alten Hauptlinie“ sah, wobei die von ihm gebrauchte Mehrzahl wohl der stets etwas überhöhmlichen Rede des Autors zugute gehalten werden darf.

XIV

Gegen die von mir angenommene ursprünglich gesonderte Aufstellung beider Sarkophage ist aus künstlerischen und konstruktiven Gesichtspunkten Einspruch erhoben worden (Ahmels S. 276). Jene beruhen zum Teil auf subjektivem Empfinden, über das sich schwer diskutieren läßt; wenn gesagt wird, der Künstler habe mit Bedrohung auf die weit auskragende Platte (des „Marien-Sarkophags“) einen beratigen Aufbau (den „Edo-Sarkophag“) gesetzt, da er die Konturen des Kerns denen des Kuppelbaues habe anpassen wollen, so wird diesem an sich richtigen Gedanken meine weiterhin zu erörternde Annahme in vollem Maße gerecht, daß der Künstler als Aufbau auf dem unteren Sarkophag ursprünglich die Figur Marias geplant habe.

Der jetzige Gesamtaufbau der Sarkophage erscheint nach meinem Gefühl zu hoch im Verhältnis zu den Bogen des Baldachins. Es ist schwerlich die Absicht des Künstlers gewesen, das Hauptstück des oberen Sarko-

Was, die Ritterfigur, so hoch zu bringen, daß sie, wie jetzt, durch die Baldachinlösung in Schatten gestellt, von der Seite in der Prospektive gesehen sich als eine lang gestreckte unisöhne Silhouette präsentiert, deren Brust etwa 2,70 Meter über dem Fußboden erhoben ist. Und ebenso wirkt die Ansicht der Schmalseite mit den schwerer, weitaustragend ruhenden Löwenbeinen gewiß unvorteilhaft.

In konstruktiver Hinsicht, so heißt es weiter, sei durch die Tatsache, daß die konsolartigen Kräfte mit den Löwenköpfen achsial übereinander liegen, der ursächliche Zusammenhang der Teile bedingt. Die gleiche Entfernung zwischen den mit Löwenköpfen an der Stirnseite verzierten tragenden Gliedern beider Sarkophage (um die es sich handelt) könnte wohl an sich durch die Anwendung von nach Handwerksgebrauch feststehenden Mäßen bei der Herstellung von Sarkophagen mit liegenden Porträtfiguren erklärt werden. Sie liegt jedoch tatsächlich gar nicht vor; genaue Betrachtung ergibt, daß die Träger des oberen Sarkophags etwas enger stehen als die des unteren.

Als Beweis dafür, daß die jetzige Anlage die ursprüngliche einheitliche sei, wird ferner debuziert (Ahmels S. 278), daß auf zwei Friesen des Kuppelbaues offenbar die Bestattung von Marias Vater verfertigt sei; daß (in zwei Pfalen dargestellte) Reichenbegängnis sei fraglos das eines Mannes; das Leibpferd mit der aufgeschwungenen Rüstung des Toten sei darauf zu sehen; auch die Wappen am Sarg und der unter dem Sarg hergehende Hund deuteten auf Edo (Ahmels S. 284).

Daß der Baldachin und die Chorgewölbe-Tafelung durch Anbringung des oldenburgischen Wappens, als des Wappens der Mutter von Fräulein Maria, direkt mit dieser in Beziehung gebracht wurden, ist oben bemerkt; die Wappen auf der Sargdecke (nicht: Sarg) würden ihr ebenso gut gelten; gerade von ihr ist eine gewisse Hundelebhabererei überliefert, die Harro Wagnussen an ihrem Denkmal zur Darstellung gebracht hat; die bezügliche Aussage des ehemaligen Drosts Joachim v. Böselager ist im Jeverischen Kalender für 1806 (S. 133) ungenau und unvollständig abgedruckt; sie steht in Aa. Jever. Abt. B. lit. I B. Nr. 7a. fasc. 6 (Ab. Urh.). Maria schaffte ihre Rente erst 1567 ab (Jever. Chron. edit. Wolff S. 44). Daß bei eines Herren Begräbnis dessen Rüstung seinem Leibpferd aufgeschwungen wurde, ist mir unbekannt; auf unserm Relief würde ein Hauptstück davon, der Helm, fehlen; am Ende soll der geharnischte Mann dargestellt sein, den man bei fürstlichen Begräbnissen als Repräsentanten der Landesherren mit Landeswappen und Banner dem Sarge vortreten zu lassen pflegte. Er hätte dann auf unserm Bildwerke wohl durch Verstrümmelung des Haupt eingebüßt, wie dies auch bei anderen Figuren der in Rede stehenden Reliefs mit Köpfen und sonstigen Gliedmaßen der Fall ist. Freilich soll nicht verschwiegen werden, daß diese Male der Reiter recht krumm zu Pferde sitzen würde, und daß, wenigstens auf den mir vorliegenden Photographien, am Halsansatz beider Figuren eher eine kunstgemäße Ausschöpfung als ein Bruch zu erblicken ist.

Doch das kann dahingestellt bleiben, da m. E. bei diesen Begräbnisreliefs sowie bei den übrigen von phantastischer Art jede unmittelbare Beziehung auf Jeverische Vorgänge fehlt. Es handelt sich bei ihnen nur um ein in der Kunst des Cornelis Floris nicht ungewöhnlich erscheinendes Sepulchral-Drament. An den herrlichen Schranken des Begräbnischores Graf Ennos II. in der Großen Kirche zu Emden von ca. 1550, in denen man ebenfalls die Hand oder die Werkstatt von Floris erkennt, findet sich auf acht Reliefsteinen ein dem Jeverischen insbesondere in dem, die Aufsehung des Sarges darstellenden Bilde sehr ähnlicher Reiterzug, dem die Hunde nicht fehlen, wohl aber der (kopflöse?) Reitermann mangelt. Gegenständiglich gehört hierher auch das Grabmal des 1567 verstorbenen Häuptlings Dime Nipperda im Chor der Kirche zu Hinte in Ostfriesland, von welchem im Emden Jahrbuch (XIV, 1892, S. 460) einen Trauerzug von Frauen darstellende Bruchstücke kurz erwähnt werden.

#### XV.

Der Edo-Sarkophag stand also, wie ich glaube, ursprünglich selbständig im Chor der Stadtkirche zur Seite des, Marias Sarkophag umhüllenden Kuppelbaues. Der jetzige Chorraum würde dafür kaum Platz bieten. Der Altar der Kirche ist aber vermutlich bei deren Neubau nach dem Brande von 1728 über 4 Meter nach Osten in den Chor hineingerückt worden; vorher bot dieser genügenden Platz für ein zweites Denkmal. Die weit ausladenden Löwenfüße desselben verlangen die Annahme eines breiten niedrigen Unterbaues dafür, etwa wie bei dem Ennos-Monument in Emden. Dort werden auch die beiden, Wappen resp. Inschrifttafel haltenden freien weiblichen Kunststein-Figuren einen passenderen Platz gefunden haben, als per se, den sie heute ganz unermittelt und lose zu Säulen und Füßen des Reiters einnehmen. Der große Floris-Entwurf hat sie nicht, dem Monument König Friedrichs von Dänemark in Schleswig sind sie künstlerisch befriedigend angegliedert. Die in Jever an das Kopfbild gestellte Figur steht auf einer als fallender Karnies profilierten Zugsplatte, die an ihrer Hinterseite ohne ersichtliche Veranlassung abgeköpft ist, also früher an anderer Stelle angepaßt gewesen zu sein scheint. Das jeverische Wappen, welches sie hält, zeigt in für damalige Zeit ungewöhnlicher Weise statt des Bundes auf dem Helm eine Krone; eine solche findet sich auf Fräulein Marias Wappenregeln nie, auf ihren Münzen erst bei den „Gemeintalern“ von 1572 ab (O. Sello „Das oldenb. Wappen.“ Oldenb. Jahrb. I 1872, S. 34). Die andere Figur am Fußende steht auf schiefer rechtwinkligem Sockel; die von ihr gehaltene vieredrige Inschrifttafel ist auffällig. Der schablonenhafte umgehende Engelskopf über ihr und das den Rahmen der Inschrifttafel umziehende Sparzame, näherne Volutenwerk entsprechen nicht der Formenprache des Epitaphs; auch die ausgegründeten Buchstaben der lateinischen Inschrift machen den Eindruck ganz handwerksmäßiger Stein-

mezarbeit. Herquet (S. 65) will beide Figuren für spätere Zutaten und die Inschrifttafel für die ursprüngliche beim Tode Edds 1511 verfertigte Grabdrift halten. Man möchte dem fast beipflichten, wenn nicht gerade in diesen Punkten das Jeverische Denkmal dem in Schleswig (dessen Inschrifttafel aus Messingguß 10 lateinische Hexameter und das Todesdatum enthält) so gleichartig wäre.

#### XVI.

Der Marien-Sarkophag allein mit dem breiten Horizontalabschluss seiner schwarzen Marmordplatte würde sich in die Bogen und Böhlungen des umgebenden Baldachin-Aufbaues nur unharmonisch hineinsetzen. Als Bekrönung wird, wie allgemein üblich und wie schon Herquet (S. 57) vermutete, die auf einem Ruhebett liegende Porträtfigur Marias aus weikem Marmor im Entwurf des Künstlers gestanden haben, etwa so, wie die Königsfigur auf dem Denkmal in Schleswig, zu dem dann das unterige das völlige Pendant gebildet haben würde. Wie an diesem die Rüstung des Fürsten hin und wieder Vergoldung hatte, so entbehre auch das Mariendenkmal nicht solches und befremdlichen Schmucks. Wir sehen oben, daß es im Jahre 1604 vom Maler Edo von Jever „vernielet und staviret“ wurde. Das bedeutete natürlich eine bloße Renovierung. Das Firnissen wird dem Holzwerk des Baldachins gegolten haben, die Staffierung doch wohl nur auf die Vergoldung einzelner Teile an den Reliefs, den Helmedern der Wappen und dergleichen beschränkt worden sein. Jever Edo von Jever malte übrigens erst später, 1623, für Graf Anton Glünther das Bild eines „bunten Hirsches“, wofür er 8 Rthlr. erhielt. Begreifliche Scheu wird Maria selbst abgehalten haben, bei Besichtigung sich im Todesstuf abgebildet zu sehen. Sie überließ diese künstlerisch notwendige Vollendung ihres Denkmals der Pietät ihres Erben und Nachfolgers. Der unterließ die Erfüllung solcher Ehrenpflicht ebenso wie die Anbringung einer Inschrift, die wenigstens den Todesstag der Verbliebenen gemeldet hätte.

Statt dessen wurde etwa 100 Jahre nach diesem, nach 1671, der Edo-Sarkophag auf den Marien-Sarkophag gestützt.

Damit verschwand die letzte kunstsinnige Vorstellung von einem „Marien-Begräbnis“. Das in Ermangelung einer Inschrift und bei verlassender Tradition allein davon redende, doch nur dem Kundigen recht verständliche überdies durch eine davor gestellte tierische Putte einigermaßen verborgene oldenburgische Wappen wurde durch die nun das Ganze beherrschende mächtige Ritterfigur völlig vergessen gemacht. An die Stelle des „Marien-Begräbnisses“ trat das „Edo-Biemefen-Denkmal“.

#### XVII.

Da Marias Grabstätte neben dem so umgestalteten und ihr ent Fremden Epitaph irgendwoher Bezeichnung entbehrte, da ihr prächtiges „Begräbnis“, von dem man wohl in der Chronik las, verschwunden schien, da keine Inschrift, wie sonst üblich, von ihrem Tode und dem Ort ihrer Bestattung Kunde gab, so konnte nun im Volke, dem allabendlich bei dem sagenhaft umgedeuteten Marienläuten die dankbar verkündete Erinnerung an seine letzte Herrscherin aus friesischem Stamm wieder erwaute, der rührende Glaube entstehen, sie sei gar nicht gestorben, sie sei, nachdem sie ihr Werk auf Erden vollendet, gleich einem Feenwesen in einem der von ihrer Burg ins Freie führenden geheimnisvollen unterirdischen Gänge mit einem Biergespann von dainen gefahren, um dermaleinst, durch den Klang ihrer Glocken geleitet, zum Segen ihres Ländchens wiederzukehren.

Wie solche tatsächlich vorhandenen, zum Befestigungssystem der Burg gehörigen Gänge dem Entstehen der Sage Vorstuf leisteten, so konnte diese nicht umhin, umgekehrt einen derselben mit aller Bestimmtheit als „Fräulein Marien Gang“ zu bezeichnen.

Die jeverische Regierung ließ diesen im Jahre 1700 untersuchen (Ab. Arch. Aa. Jever. Abt. A. tit. XVII Nr. 11). Er korrespondierte mit einem unter dem Wall der Unterburg belegenen Gang, war unter dem Giacis nur einige Schritte weit unterirdisch fortgeführt und mündete mit einer Treppe unweit der „Reinhahn“, der „Reithahn“ des Neuterischen Plans von 1741, auf der 1765-1773 die 5 Kavernen erbaut wurden (Braunsdorf edit. Neumann S. 47). Daß die Behörde in ihrer nächststen Aufgeklärtheit in diesem Gang nur einen verborgenen Weg sah, dessen Fräulein Maria „sich in äußerster Notfällen bedienen konnte, um sich heimlich aus der Burg zu retirieren“, sieht uns nicht an. Uns sagt der Name deutlich genug, daß damals die Sage hinreichend lange gelebt hatte, um sich an eine bestimmte Derlässigkeit heften zu können. Selben wir ihr zu ihrer Entwicklung zwei bis drei Jahrzehnte, so treffen wir, unsere historischen Nachrichten rückwärts durchmusternd, etwa auf die letzte Erwähnung des „Marien-Denkmal“ bei Winkelmann im Jahre 1671. Um diese Zeit muß m. E. die Aufstellung des Edo-Sarkophags auf dem Marien-Sarkophag stattgefunden haben. Ob dazu irgendwelcher Vorgang in der Baugeschichte von Kirche und Chor unter der Regierung des damaligen Herrn des Jeverlandes, des 1718 verstorbenen Fürsten Carl Wilhelm von Anhalt-Zerbst, Veranlassung gegeben, weiß ich nicht.

Äußere Gründe könnten wohl zu der Annahme führen, daß die Vereingung beider Sarkophage durch den Kirchenbrand von 1728 veranlaßt worden sei. Bei diesem hätte das „Begräbnis“ hin und wieder merklichen Schäden erlitten, so daß es nach 1784 als „sehr zerfallen“ geschildert wird. Auch der gegen das Kirchenstück bis dahin entweber ganz offene, oder nur, wie später bis zur Errichtung der durch die Heizanlage in der Kirche 1891 notwendig gewordenen massiven Scheidewand, durch ein leichtes, mit Stacheln bemehrtes Holzgitter abgeordnete, „faum mit Mühe erhaltene Chor“ hat dabei gewiß im allgemeinen stark gelitten. Aufräumungs- und Wiederherstellungsarbeiten könnten die Umstellung des im Wege stehenden Edo-Sarkophags notwendig gemacht haben.

Über die feststehende Chronologie des Wechsels in der Färbung des Denkmals, und die m. E. aus diesem Boden entsprossene Marien-  
sage stehen dem entgegen.

### VIII.

Die Wiederherstellung der Schäden, welche das Epitaph beim Brande von 1728 erlitten, sollten auf Vorschlag der jeverschen Landesregierung vom 20. April 1734 — im Jahre vorher waren zwar auf Reparierung des Chors und des fürstlichen Kirchenpuls 742 Rthlr. verwendet worden, für das Denkmal aber war bis dahin nichts geschehen — dem herrschaftlichen Maurermeister, der mit Gipsarbeit wohl umzugehen wisse, übertragen werden. Das Ministerium in Zerbst war vorsichtiger. Es verfügte schon am 30. April, der Ingenieur v. Kössing, der Erbauer der Schloßturmkuppel, solle zu Rate gezogen werden und der Maurermeister eine Zeichnung zur Prüfung in Zerbst vorlegen. Ob das geschehen und ob die Zeichnung vielleicht noch im anhaltischen Landesarchiv zu Zerbst liegt, wäre von Interesse festzustellen. In dem genannten Jahre 1734 finden sich für fernere Reparatur des Chors nur 50 Rthlr. in Rechnung gestellt, und der Verfall des Denkmals machte mehrere Fortschritte. Als (G. H.) v. Dalem im Jahre 1796 auf einer Ferienreise auch Jener und die dortige Stadtkirche besuchte, berichtete er darüber: „Hinter dem Altar findet man noch das vom Feuer verschont gebliebene alte Epitaphium des berühmten Jeverischen Häuptlings Edo Wemken, der i. J. 1511 starb. Es zeuget von dem Geschick der Zeit, da es gewiß die Bewunderung der ganzen Nachbarschaft auf sich zog. Schade, daß das Monument zu verfallen beginnt, und nur schlecht vor dem weiteren Verfall geschützt wird. Einige abgegangene steinerne Pfeiler waren sorglich mit hölzernen Pfeilern ersetzt“ („Meine Ferienreise 1796“ in „Blätter vermischten Inhalts“, VI. 1787 S. 508).

Von erneuten starken Beschädigungen des Chorraumes und Denkmals während der holländischen und französischen Okkupationszeit, also von 1806 bis 1813, hat der frühere Oberbaudirektor D. Latus kurz Nachricht gegeben; sie werden nach seinen Andeutungen auch noch mindestens bis zu der von ihm 1825 ausgeführten künstlerisch nicht zu billigen, doch wenigstens die Erhaltung des Denkmals vorläufig sichernden Restaurierung fortgebaut haben.

Diese ganz heiläufig an entlegener Stelle („Dürftige Denkmäler aus Kunitstein“, Deutsche Bauzeitung 1886, Nr. 35) von dem damals 88-jährigen Latus gemachte kurze Mitteilung ist das einzige, was von amtlicher oder wenigstens von berufsmäßig beteiligter Seite über jene Denkmalsrenovierung in die Öffentlichkeit gelangte. Ueber die in den letzten Jahrzehnten des verfloffenen Jahrhunderts stattgehabte Renovierung ist den sachwissenschaftlich interessierten Kreisen seinerlei Art von Neugierigkeit, keine Beschreibung des vorgefundenen Zustandes, keine Auskunft über die zur Erhaltung und Wiederherstellung getroffenen Massregeln gegeben worden; nicht einmal die Zeit, in der sie vorgenommen wurden, ist mit Bestimmtheit zu erkennen. Schlimmer noch steht es mit dem Gegenstand des Epitaphs, dem Plafond im Schloß; über das, was mit ihm 1836 und ca. 1882 geschehen, fehlt jede authentische Kunde. Selbst die 1909 im Auftrage des Staatsministeriums veröffentlichten BkD., deren Verfasser doch wohl alles amtliche Material zur Verfügung stand, haben über diese, für die kunsthistorische Beurteilung beider Denkmäler nicht weniger als gleichgültigen Prozeduren, abgesehen von einigen gelegentlichen kleinen trüffelnden Bemerkungen nichts zu sagen gewußt.

### XIX.

Außer dem Problem, wo Fraulein Maria bestattet, knüpft sich an das Epitaph die kunsthistorisch bedeutende Frage nach seinem Verfasser, mit welcher die Frage nach der Entstehungszeit des holzgeschnittenen Plafonds im Jeverischen Schloß und dessen Meister aufs engste verknüpft ist, dem der verorbnete Museumsdirektor Dr. Naive genug getan zu haben meinte, wenn er ihn einen „niederländischen Wandkünstler“ nannte („Oldenburg“-Nummer der Leipziger illustrierten Zeitung 1912, Nr. 3620, S. 12).

Die „Jeverischen Renaissance-Denkmäler“, für die Kunstgeschichte durch den Altmeister der Renaissanceforschung, Wilhelm Lübke, im Jahre 1872 gewissermaßen entdeckt („Geschichte der Renaissance in Deutschland“, I. Aufl. S. 771), haben eine stattliche kunsthistorische und kunstkritische Literatur entstehen lassen und Kontroversen hervorgerufen, an denen sich auch einige Lokalforscher beteiligt haben. Eine annähernd vollständige Zusammenstellung dieser Veröffentlichungen bis zum Jahre 1913 hat Ahmels (S. 268 ff.) gegeben. Bis zu Nr. XII inkl. seines 22. Nummern umfassenden Verzeichnisses hat er sich dem non mir in „Studien“ S. 23 gegebenen eng genug angeschlossen. Bei Woskens Publikation (Nr. III) hätte er hinzufügen sollen, daß alle Abbildungen dort Spiegelbilder der Originale geben, sowie daß alle Kopisten bis auf eine (nicht die mit der Jahreszahl 1836) und die beiden mit PH bezeichneten Stücke fehlen. Die Platten der vom Photographen Kahlmeyer in Oldenburg gefertigten Aufnahmen aller Teile der Decke, die Woskens partieller Veröffentlichung zugrunde liegen, waren 1906 noch sämtlich vorhanden, aber größtenteils durch Risse der Bildschicht verdorben. Von den Woskens dieser Aufnahmen in großem Format ist m. W. kein vollständiges Exemplar mehr in Oldenburg befindlich.

Meine „Studien“ handeln nicht, wie es nach dem Zitat bei Ahmels (Nr. XIII) den Anschein haben könnte, ausschließlich von den Renaissance-Denkmälern, sondern nur auf S. 23–35. Es fehlen bei Ahmels: D. Hohholz „Die Renaissance-Denkmäler in Jever“, Jever. Wochenbl. 1899, Okt. 5; die für die Entwicklungs-Geschichte des Epitaphs in gewisser Hinsicht ent-

scheidende Mitteilung von P. C. J. A. Voelcs, „De Kraal te Dofterend en het Edo Wemken-Denkmal te Jever“, in „Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidskundigen Bond“ IV, 1903 Nr. 3; die Aufsätze in der „Wezerzeitung“ 1906 Nr. 2420 und im 14. Bericht des Oldenb. Altertums- und Geschichtsvereins, 1906; meine Skizze „Im Fluge durch den Ammergau ins Jeverland“, autograph. Privatdruck 1902, wiederholt in meinem „Alt-Oldenburg“, 1903 S. 175 ff.; ebenda (S. 190 ff.) ist die von mir zuerst in der Wezerzeitung 1901 (Ahmels Nr. XVI) veröffentlichte Studie „Cornelis Floris in Friesland“ wiederholt und leicht zugänglich. Bei dem Zitat aus Nitzlings „Oldenburgischer Geschichte“ (Ahmels Nr. XXI) ist zu lesen I. (nicht 2.) Band.

### XX.

Nachdem der erste Sturm widerstrebender Meinungen sich einigermaßen beruhigt hatte, war man am Ende des verfloffenen Jahrhunderts im allgemeinen zu dem Ergebnis gelangt, daß das Epitaph bis 1564 fertig gestellt sei von dem am Denkmal selbst wiederholt durch das Monogram PH bezeichneten Bildhauer Heinrich Hagart, einem Schüler und Gehilfen des großen Antwerpener Meisters Cornelis Floris de Wierdri und einem dem Namen nach unbekanntem, mit dem Monogram PH zeichnenden Kunigenossen desselben.

Das Datum der Anfertigung stand durch eine Jahreszahl am Baldachin-Umbau des Epitaphs selbst und unverdächtig chronistisches Zeugnis fest (s. Nr. 1, IX); die Persönlichkeit Hagarts ergab sich aus einer glücklichen Entdeckung an einem Skulpturwerk von 1554 in einer Kirche des holländischen Friesland, Dofterend, und deren geschickter Kombination mit einer vereinzelt handschristlichen Quellennotiz.

Ahmels zufolge (S. 268 Anm. 27) gehörte Rohlfmann das Verdienst, zuerst auf die Beziehungen des jeverschen Kuppelbaus zu der Galerie in Dofterend aufmerksam gemacht zu haben. Dieser (Emder Jahrb. VI, 2, 1835 S. 174) sagt nichts weiter als: „der Letzter in Dofterende erinnert unwillkürlich, trotz der großen Verschiedenheit, welche Bestimmung und bauliche Anlage mit sich bringen, an den Kuppelbau des Edo-Wemken-Denkmals“. Für dessen Entstehungs-Geschichte war mit diesem flüchtigen Einfall kaum etwas gewonnen. Das künstlerische Band zwischen Epitaph und Letzter ist zuerst von mir nachgewiesen worden, als ich die Lieber-einkünfte des einen der von D. Latus vermerkten, bei der letzten Renovierung wieder freigelegten, mit HH bezeichneten Architektur-Reliefs (die Latus für Darstellungen des Salomonischen Tempels halten wollte) an den Innenseiten der Tragwände des Marien-Earlouhag mit den Abbildungen des Letzters in „Friedrich Duhbehen“ (1875, Taf. 18, 19) erkannte. Durch meine wegen der dort als Entstehungs-Jahr letzteren Bauwerks angegebenen Jahreszahl 1554 im Jahre 1897 mit der „Friesch Genootschap van Geschiede, Oudheid en Taalkunde“ zu Verhandlungen stattgefundenen Korrespondenz, war der damalige Konservator des Leenwarder Museums, P. C. J. A. Voelcs, auf die Frage aufmerksam geworden und entdeckte 1901 das Künstlerzeichen „Heinr.“ an dem Letzter. Damit war die von Ehrenberg (S. 8) schon vorher, 1899, ausgesprochene Vermutung, daß in dem Meister HH des Jeverischen Werkes des Cornelis Floris Gehilfe Heinrich Hagart zu erkennen sei, auf das glückliche unterfüßt. Ehrenberg irrt aber, wenn er annahm, dieser Heinrich Hagart habe 1563 den Cornelis Floris verlassen, nur nach Innsbruck zu gehen. Die einzige vorhandene schriftliche Nachricht über Hagart (aus der Ehrenberg seine Folgerung zog) ist die kurze Zutritts-Angabe eines Schreibens der Bauleitung des Maximilian-Denkmal in Innsbruck vom 6. Juli 1563 an die Stadt Antwerpen mit der Bitte um Erkundigung nach Heinrich Hagart und einem Kunigenossen desselben, „so nebeneinander bei Cornelis Floris gearbeitet haben“. Es ist also noch nicht einmal von einer an Floris ergangenen Aufforderung, nach Innsbruck zu kommen, die Rede. Alexander Colyn, der damals dort am Maximilian-Denkmal arbeitete, hatte zwar zuerst 2, dann 6 Gesellen; ob Hagart etwa zu denselben gehörte, ist bisher nicht bekannt (vgl. v. Schönherr „Alexander Colyn und seine Werke“, Mittl. d. Ges. d. Heibelberger Schlosses, II, 1890 S. 53 ff.). Die Schlüsse die Ehrenberg bei, aber Ahmels (S. 301, 306) mit großer Bestimmtheit aus jenem Schreiben gezogen hat, sind darum bis jetzt unzutreffend. Insbesondere ist dies der Fall mit der Ausführung von Ahmels, daß, nachdem „das Haupt der Künstlergesellschaft“, Hagart, 1563 Jever verlassen, der Meister PH nur noch für Vollenbung des Plafonds georgt und das Epitaph wenigstens soweit gefördert habe, daß es einen fertigen Eindruck machte, worauf „die Künstler“ 1564 die Stadt verlassen hätten. Au dem Epitaph seien infolge dieses eiligen Abchlusses der Arbeit nur zwei Loungengewölbe des Umgangs mit ornamentierten Kassetten versehen worden, die übrigen sechs leer geblieben (so auch BkD. 174). D. Latus informiert uns dagegen (1888), daß bis 1825 insbesondere „geschütztes Gefälle“ ausgebrochen worden; „alles was von dem schönen Holzschwert noch übrig war“, habe er sammeln und so gut es ging, in die dem Altar der Kirche zunächst belegenen Bogenfelder (d. h. die eben genannten drei Loungengewölbe) einfügen, übrig bleibende Lücken aber schamlos ausfüllen lassen“. Wenigstens ein Stück dieses Schwertes mit dem Monogram PH befindet sich jetzt im Jeverischen Museum; anderes wurde, mündlicher Mitteilung zufolge, bei Gelegenheit der letzten Renovierung „im Bauhütte“ gefunden; da solcher, wie es heißt, noch in dem verfloffenen Winkel zwischen Chor und Markthalle lagert, wäre eine Revision dort, trotz der seitdem verstrichenen langen Zeit, vielleicht nicht ergebnislos.

Wenn Ahmels (S. 289) Hagart für den Verfasser des „problematischen Tischplans“ am Dofterender Letzter hält (es sind zwei Tischl. an der einen, drei Hexamerer an der andern Seite), so tut er ihm bitter Unrecht. Hagart hat nur Monogram und Jahr auf sein Werk gesetzt, während die ruhmredigen lateinischen Verse ein Gelehrter der Zeit verfaßt.

Auf den oben erwähnten Einfall Kohlmanns zurückgreifend glaubt Ahmels „unwillkürlich in den Dostreider Chorschranken ein Gegenstück zum Jeverischen Kuppelbau vor sich zu haben: „das Zentralgestirn (des letzteren) ist in eine oblonge Anlage (bei jenem) umgesetzt, die abgesehen von der reicheren Ausstattung dem Kuppelbau in jeder Beziehung entspricht“. Ich vermag dem nicht zu folgen. Wohl aber bietet die erste Serie der Florischen Entwürfe („Becherley veränderliche von großem ende compertimenten zc. gedr. by Hieronymus God, 1558, Cornelis Floris inventor. Libro primo“, Bl. C.) unverkennbar die Grundidee des jeverischen Kuppelbaues: auf einem abgetreppten Unterbau erhebt sich eine Nische, deren aus Sandwerk bestehende, mit Blumenkränzen geschmückte Kuppel in der Front von drei in Kollwerk stehenden Kapitellen, an der Hinterseite von Pilastern getragen wird; an die Nische schließt sich rechts und links je ein bogenförmig bedachter, von ionischen Säulen und Hermen getragener Laubengang an. Aus diesem Flächenentwurf in plastischer Rundung den jeverischen „Zentralbau“ entstehen zu lassen, bedarf es keiner großen Phantasie.

### XXI

Auf Berührungspunkte zwischen den Werken des Cornelis Floris und dem Epitaph durch Gustav Paulis Ausführungen („Die Renaissancebauten Bremens“, 1890 S. 34) aufmerksam geworden, erkannte ich die stilistische und konstruktive Verwandtschaft des Sarkophag-Aufbaues mit dem 1555 vollendeten Grabmonument König Friedrichs I. („Marmor-Grabmal König Friedrichs I. im oberen Chor des Domes zu Schleswig, aufgenommen und beschrieben von Robert Schmidt, Architekt; v. D. n. J.“), beider aber mit einem Entwurf in den 1557 erschienenen „Nieme Inventien“ des Floris („Becherley nieme inventien van antyckische sepulcruren zc. gedr. by my, Hieronymus God, 1557, C. Floris invent.; libro secundo“) und machte davon 1898 in meinen „Studien“ (S. 30) Mitteilung. Gleichzeitig, doch unabhängig von mir hatte Ehrenberg in Königsberg dieses Verhältnis festgestellt und 1899 zuerst kurz in seinem großen Werk „Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen“ (S. 30, 120, Anm. 253) ausgesprochen, dann in seiner Abhandlung im „Repertorium der Kunstwissenschaft“ (XXII, Heft 3) begründet.

Wenn an Stelle des Floris neuerdings auch Jacob Colyn aus Utrecht genannt wird (N. Heide, „Cornelis Floris und die Florisdecoraton“, Berlin 1913, f. Ahmels S. 30 ff.), so scheint doch dessen Bezeichnung am Epitaph vollkommen anzuschließen. Was aber den nicht in allen Teilen gleichwertigen Plafond anlangt, so ist die Frage: Floris oder Colyn? für uns sekundärer Art. Verwandtschaft der Motive und Formgebung im Einzelnen zwischen Epitaph und Plafond ist unerkennbar. Da zwei der besten Stücke des letzteren außerdem (wie ich aus mir vorliegenden Kabinetsverfertigen Originalaufnahmen ermittelte) wiederum das Monogramm PH zeigen, so nahm ich an, daß dieser in unmittelbarer zeitlichem Anschluß an jenes entstanden sei. Diese beiden Monogramme an der Dede befinden sich in der Kassette gerade vor der Tür zum „Speiseaal“ (nicht veröffentlicht) und an dem Fries zur Seite dieser Kassette rechts vom Eingang in jenen Saal (abgeb. in meiner oben erwähnten autographierten Studie „Im Fuge durch den Ammergang ins Jeverland“, 1902 S. 16 — nicht in deren Wiederabdruck in „Alt-Oldenburg“; dann bei Ahmels Abb. 25). Der verstorbene Bildhauer H. Boshen hat mir erzählt, daselbe Monogramm befände sich auf der Rückseite einiger Stücke der Dede, mit dem Hinzufügen, es sei das Zeichen eines der Gehäusen bei den Arbeiten am Plafond im Jahre 1886, Peter Harms. Ich begnüge mich, diese unkontrollierbare, gerüchtheilweise überlieferte Angabe hier zu registrieren. Ihr gegenüber halte ich die beiden sichtbaren Zeichen — über etwa auf der Rückseite befindliche ist natürlich nichts zu sagen — ihrer Ausführung nach für gleichzeitig mit denen am Epitaph.

### XXII

In diesem wie am Plafond befinden sich übrigens noch verschiedene andere Monogramme von verschiedenem Wert, über die lebhaft geschrieben worden ist. Vor allem am Plafond, außer dem von Herquet (S. 50 mit Abb.) entdeckten angeblichen Namenszug Graf Anton Günthers, A G (Boshen Taf. 21 rechts; es ist dort nicht abgeblättert, wie Herquet, um das G zu rekonstruieren, annimmt); es handelt sich um ein pflanzliches Ornament, dem im korrespondierenden Teil der fraglichen Kartusche ein anders gebildetes Pflanzenornament entspricht, das ziemlich anspruchsvoll auf einem geschweiften Wappenschildchen (nicht „Stiegel“, wie Ahmels S. 306 sagt) dargestellte E S (in der Seitenbordüre eines der weniger gelungenen Friese, Boshen Taf. 10 links, von der Gegen-  
seite).

u. Allen (in der Vorrede zu Boshens Publication, 1883, und in der Bshr. f. Kunst und Antiquitätenfammlung 1884) und Herquet (S. 50 ff.) sahen in diesem Monogrammen die Meister der Dede, den Herquet in dem von ihm im ältesten Jeverischen Taufbuch (das sich unerklärlicher Weise im Staatsarchiv zu Aurich befindet) zum Jahre 1610 aufgefundenen „Meister Ewertd Statius timmermann“ erkennen wollte. Dagegen wandte Tenge (S. 27) ein, dieser Ewertd Statius habe sich „als chriamer Mühlenzimmermann“ entpuppt. Das ist nun wieder auch nicht ganz richtig; er kommt m. W. seit 1584 mehrfach in den Jeverischen Rechnungen als Zimmermann, allerdings auch in dem Titel „zu Behuf dere Mühlen“, vor und erscheint in der von Tenge angeführten Aktienliste 1617 als Begutachter einer Mühle. Die Vereinigung von Kunst und Handwerk in einer Person in früheren Zeiten an sich ist genügend erwiesen, aber einem vorwiegend als Zimmermann in lokalbeschränktem Wirkungskreise beschäftigten Handwerker darf man doch wohl schwerlich Entwurf und Ausführung eines so planvoll angelegten Kunstwerkes, wie es der Plafond ist, beimeßen, wenn schon „die Genossen des Zimmermannsgewerks“ früher auch das Schnitzen und Ornamentieren des Holzes ver-

standen, und — wie die Städte des Binnenlandes zeigen — meisterhaft geübt haben“ (S. Fode, Brem. Wertmeister S. XXVII).

Ahmels (S. 306) möchte die fraglichen Initialen lieber „zu einer hochstehenden Persönlichkeit am Jeverischen Hofe“ in Beziehung setzen und ihre Anbringung wegen ihrer Verbindung mit einem von Freiten durchbohrten Herzen „ganz anderen Motiven“ zuschreiben. Er meint doch wohl ein verstoßenes Liebeszeichen? Dann wird man aber eher an einen verliebten Bildhauer denken, der hier an ziemlich verborgener Stelle seiner Angebeteten ein kleines Denkmälchen setzen wollte, als an einen Hofkavallerie oder dergleichen. Außer den sorgfältig ausgeführten mehrfach wiederkehrenden HH und PH finden sich am Epitaph in Reichweite vom Boden aus vereinzelt Zeichen, die sich durch meistens flüchtige Technik und beigelegte Jahreszahlen aus den letzten Jahrhunderten als Erzeugnisse des zu allen Zeiten wandernden Kieselad-Geistes zu erkennen geben. Auf dem Architrav mit der Jahreszahl MDLXIII trägt CLL, am Sockel der „Dialectica“ am Baldachin-Umgang sorgfältig ausgeführt KFP mit der ebenso sorgsam eingeschnittenen Jahreszahl 1818; Ahmels (S. 300) verzeichnet noch CH, CLJ 1780. Daß neben dem echten Monogramm HH auch Fälschungen desselben vorkommen, wie Ahmels anzählt, vermag ich nicht zu kontrollieren. In bedeutender Höhe, ohne Leitern oder Gerüst nicht erreichbar, stehen aber einzelne Monogramme, die hoch noch unbekanntes Gehälften am Werk zuzuschreiben sind; so an der „Fortitudo“ am Oberstück des Baldachins neben HH noch IDD. und am Chorgewölbe-Gesims CR und LPT.

### XXIII

Da ich dann weiter aus den Jeverischen Schloßrechnungen feststellen konnte, daß eine lebhaftere Bautätigkeit unter Fräulein Maria dort erst 1548 begann, daß in den Rechnungen seit dieser Zeit das kleinste bauliche Detail verzeichnet ist, die Anfertigung des Plafonds in ihnen zwar nicht erwähnt wird, wohl aber eine große Rude für den Zeitraum vom 17. Dezember 1551 bis 20. April 1567 sich darin findet (vgl. „Studien“ S. 31.), so lag die Vermutung nahe, daß die Dede in dieser Zeit, oder mit Gewißheit auf die m. E. vorangehende Herstellung des Epitaphs, in den Jahren 1564–1567 angefertigt worden sei. In einer verfallenen Jahreszahl an einer Dedebalken-Konsole glaubte ich sogar die ursprüngliche Jahreszahl 1566 erkennen zu dürfen.

Diese Konsole ist an der gegen den Schloßplatz gefehrten Saalwand, von der Seite des Vorkimmers aus gesehen die dritte Wandkonsole. Nach dem 1842 von J. W. Nöben aufgestellten Schloßinventar wären die 12 an den Längsseiten befindlichen Konsolen also auch die fragliche; 1886 seien die Tragbalken der Dede erneuert und dabei (vom Bildhauer G. Eisner) die 10 Konsolen an den Schmalseiten, 2 Kassetten (wo der alte Kamin stand), und 2 Friese dort neu gefertigt. Als Modelle für die neuen Konsolen seien, wie Herquet (S. 45) wissen will, die fragliche Konsole und drei andere alte benutzt worden.

Dank der Liebeshüchlichkeit des verstorbenen Oberstloßhauptmanns v. Heimburg habe ich 1896 die herabgenommene Konsole längere Zeit in Händen gehabt und untersucht. Sie ist aus sechs aufeinandergelegten Eichenbrettern geschnitten. Das Gesicht der an ihr dargestellten weiblichen Büste zeigt außergewöhnlich ungeschickte sprachlose Bildung; die nach Photographie gefertigte Abbildung bei Ahmels (Nr. 27) bringt infolge vorteilhafter Beleuchtung ihre Häßlichkeit nicht völlig zum Ausdruck. Es sei hier gleich bemerkt, daß noch eine zweite männliche Büste an der der unterigen gerade gegenüber stehenden Konsole der Langseite die gleiche Mißbildung aufweist.

Aus dem vordersten Brett sind die vorspringenden Teile des Gesichts: Nase, Partie zwischen Oberlippe und Nase, Augen, Stirn, Haare an Schläfen und Stirn und die den Oberkopf umgebenden unverständlichen, haarartig gefurchten Wülste gebildet. Sie können nur der an der Vorderseite beschädigt gewesenen Konsole von kümperhafter Hand angefertigt sein. Denn die aus den rückwärtigen Brettern geschnittenen wellenförmig angeordneten Haarpartien unterscheiden sich auf das bestimmte von den nur durch die Leimfuge von ihnen getrennten, sonst ihre Breite Fortsetzung bildenden verhäutlicht und steif drahtartig behandelten Vorderhaaren. Ferner zeigt sich in gleicher Tiefe wie jene und über ihnen unmittelbar seitwärts anschließend beiderseits ein glatter rundlicher Körper, der nicht zu dem unvermittelt darüber beginnenden, durch die Fuge getrennten äußeren Drahthaar-Wulst gehört, und ebenfalls andeutet, daß der ursprüngliche Zustand hier ein anderer gewesen sein muß. Ueber den Stirnhaaren, besetzt von jenen äußeren unverständlichen Wülsten, schwebt ein Diadem, bestehend aus einer geschweiften liegenden Platte, auf der sich ein herzförmiges Mittelstück mit je zwei länglichen, aufrechtgestellten „Perlen“ an seinen beiden Seiten befindet. Die äußerlich dieser „Perlen“ zur Linken des Beschauers ist größtenteils abgebrochen. Herzstück und Perlen waren, wie die Untersuchung ergab, durch ein hinter ihnen am Kopf mit Holzschrauben besetztes Brettchen gefügt. Bei dessen Abnahme löste sich das Herz von den Perlen; alte Leimreste an ihm und das rückwärts besetzte Brettchen zeigten, daß hier irgendwelche Beschädigungen nachträglich behelfsmäßig repariert worden waren. Daß nach dieser Feststellung der vorgefundene Zustand wieder hergestellt wurde, ist selbstverständlich.

Auf dem so fragwürdig überlieferten Herzstück steht über dem Zeichen eines „eisernen Kreuzes“ die Jahreszahl „1836“ eingeschnitten. Daß in dieser die „8“ nachträgliche Veränderung einer andern Zahl, hat man von jeher erkannt. Man brachte sie in Beziehung zu Eisners Arbeiten an der Dede in eben dem Jahre 1836, wobei auch die Ueberarbeitung des Gesichts usw. in der beschriebenen Weise festgestellt werden konnte. In der Regel nahm man an, daß an Stelle der 8 ursprünglich eine 5 gestanden habe; statt deren wollte Herquet (S. 44) vermöge seiner wunderlichen Theorien von der Entstehung des Plafonds und Epitaphs eine 7 setzen.

(Fortsetzung folgt.)