

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 [XXIV-XXXI]. 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. 3.

* Sonderbeilage zum Jeverischen Wochenblatt. *

22. 4. 23.

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

Von G. Sello.

XXIV.

Während der geschilderten Untersuchungen wurde mir vom Bildhauer S. Voschen eine Konsole im Gipsabguß vorgeführt, die zwar das beschriebene Diadem aufwies, aber einen von der untersuchten Holzkonsole völlig verschiedenen Kopf: strenge Gesichtszüge im Stil guter Renaissance, gewelltes Haar, welches den rückwärtsigen Haarfragmenten Jever entsprach und sich daran in natürlichem Fluß ansetzte, das Haupt beiderseits von kräftigen, das Stützmotiv nachdrücklich betonenden Voluten umfaßt, die nach unten zu sich in den beiden erwähnten rudimentären Rundkörpern zusammenrollten. Alle Details der Holzkonsole zeigten sich damit gelöst. Aus den Begleitumständen entnahm ich, daß bei Gelegenheit der Abformung der Tede durch Voschen im Jahre 1882 auch dieser Abguß von dem an Stelle des jetzigen Bildwerkes befindlichen Original genommen sei. Die Jahreszahl präzentierte sich auf diesem Abguß durch kräftigere Wirkung der Schatten auf dem weißen Gips deutlicher als auf dem harten Holzbildwerk. Die Herstellungsweise der gefällichten 8 und zwar aus einer 5, war klar erkennbar, zumal sich noch eine nicht mißzubedeutende Spur der nach rechts gewendeten „Bague“ dieser Zahl bemerkbar machte.

Da das Jahr 1586 der sonst bekannten Zeit- und Kunstgeschichte des Jeverlands sich gar nicht fügt, war der 3, deren auffällige Form schon aus der Abbildung bei Tenge (Zaf. II, 7. wiederholt B.D. 185) ersichtlich, besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Ich erkannte an ihr Spuren, die auf eine ursprüngliche 6 deuteten und gewann so die in den zeitlichen Rahmen sich fügende Jahreszahl 1586.

Daraus wäre weiter zu folgern, daß die stattgehabte Verunstaltung des Kopfes an der Konsole erst nach 1882, also wohl infolge einer bei den damals vorgenommenen Konservierungs-Experimenten (es wurde meines Erinnerns zum Schutz gegen Wurmfraß eine Tränkung mit Petroleum vorgenommen) und der Wiederaufrichtung der Deckenteile erfolgten Beschädigung ansähe, wobei das alte Herzstück mit dem im Jahre 1886 in diese Zahl umgewandelten, ursprünglich 1586 lautenden Jahreszahl wieder eingefügt worden wäre, wie nach den vorgefundenen Reimpuren wahrscheinlich.

XXV.

Dem gegenüber hat Ahmels (S. 279) es für eine „haltlose Idee“ erklärt, daß die Konsole „auf einem Herzblättchen in schünen und dekorativen Zügen das Datum der Entstehung tragen solle“. Die Jahreszahl sei „ohne Zweifel neuere Zutat eines Ausbessers, ja vielleicht eine auf ganz harmlose Weise entstandene, die nur 1686 oder 1783 gelautet haben könnte und später in 1886 umgewandelt worden sei“. Durch „eingehende Untersuchung“ will er festgestellt haben, daß „die 3 nie geändert und die ganze Zahl nicht 1586 gebildet werden kann“. Die von ihm abgebildete Konsole gilt ihm als das unveränderte Original, und der von mir benutzte Voschenische Abguß als eine „Umformung“ (d. h. eigene Komposition) dieses Bildhauers. Er hat sich dafür auf dessen Zeugnis berufen. Leider ist Voschen inzwischen verstorben und seine Werkstatt aufgelöst; auch Ahmels ist tot: so läßt sich auf diesem Wege, zumal seit meiner Untersuchung mehr als 25 Jahre verflossen sind, keine Aufklärung mehr erhoffen.

Da Ahmels von der in die Augen springenden Verschiedenheit der vorderen und hinteren Partien des Kopfes nach Stil und Technik ebenso wenig etwas bemerkt zu haben scheint, wie von der kümmerlichen Ueberlieferung des Diadems, so entbehrt seine „eingehende Untersuchung“ einigermaßen der Ueberzeugungskraft.

Im übrigen ist es ein methodischer Fehlgriß, wenn man meint (sober Anderen die Meinung unterschreibt), die an unteren Denkmälern hier und da vorfindlichen Jahreszahlen sollten in feierlicher Weise deren Entstehungszeit (Beginn oder Schluß) proklamieren, und wegen ihrer Formlosigkeit gegen ihre Authentizität polemisiert, indem man z. B. wie Herauet (S. 45) verlangt, daß sie „plastisch und als Ornament, wie dies allein der Würde des Wertes entspreche“, hätten angebracht werden müssen.

Sie erheben nicht entfernt dergleichen Ansprüche auf offiziellen Charakter. So gut wie der eine oder der andere Künstler hier oder dort sein Monogramm anbrachte, grub er wohl auch einmal dem Werkstück, welches er gerade bearbeitete, als Erinnerungszeichen das Jahresdatum

seiner Tätigkeit ein, ungewollt uns damit einen chronologisch wertvollen Fingerzeig, aber nicht mehr, hinterlassend. In diesem Sinne versucht ja auch der, welcher die Jahreszahl 1586 in 1886 veränderte und sein „eisernes“ Kreuz darunter setzte, sowie der Meister, welcher auf einem Fries des Baldachin-Umgangs die Zahl MDLXXXII auf einem flatternden Bändchen anbrachte.

War die mir vorgelegte Gipskonsole wirklich nur die, übrigens sehr glückliche, Rekonstruktion Voschens, so war doch jedenfalls das Herzstück des Diadems daran mit der Jahreszahl nicht freihändige Nachbildung des entsprechenden Teils des Holzbildwerkes, sondern Abguß davon. Darum halte ich an meiner Deutung der veränderten Jahreszahl fest bis zu erneuter sachkundiger Untersuchung der allein noch in Frage kommenden Holzkonsole.

Zur Kontrolle von deren Entstehungsgegeschichte, wenn auch nicht zur Feststellung der ursprünglichen Zahl, gibt es vielleicht noch ein anderes Mittel. Herauet zufolge (S. 45) kopierte Elsner gerade sie für ein der von ihm geschätzten neuen Konjolen an einer der Schmalseiten des Caates, ließ aber „beim Diadem derselben den herzförmigen Mittelpunkt ganz weg“. Es käme nun darauf an, diese nachgeschäbte Konjole ohne Diademmittelfstück zu ermitteln, welche entweder dem Voschenischen Abguß oder der Holzkonsole, wie wir sie jetzt sehen, gleichen müßte.

Sollte sich schließlich herausstellen, daß hinsichtlich der von mir angegebenen Zahlveränderung ich mich getäuscht hätte, so wäre für die Geschichte des Pfafonds damit wenig verloren, da der enge Zeitraum seiner Entstehung ja anderweitig genügend gesichert ist.

Darauf, daß Voschen übrigens sich tatsächlich mit Rekonstruktionen für den Pfafond beschäftigte, wenn auch in kleineren Dimensionen, hat Tenge seiner Zeit aufmerksam gemacht („Oldemb. Zeitung“ 1885 Nr. 197). Einer der wunderbarsten Einfälle Heruets (S. 46) war es, daß auf dem Fries über der Tür zum „Speiseaal“ sich als Flachornament die verschörkelte Jahreszahl 1616 finde (Voschen Taf. 39). Es handelt sich um zwei abgeplattete Ornamente, die von Voschen mit geschicktem Griff zu Satyrköpfchen ergänzt in der Kunsthalle der Oldenburger Gewerbeausstellung von 1885 zu sehen waren.

XXVI.

Nach längerer Pause wurde im Jahre 1906 die Frage nach der präzisen Datierung der Jeverischen Denkmäler und nach den Künstlern, welche sie verfertigt, aufs neue in überraschender Weise aufgeworfen.

In einer, die Zeit vom 1. Oktober 1559 bis zum 16. November 1560 umfassenden, also in die erwähnte Lücke der Rentenrechnungen fallenden Jeverischen Spezialrechnung des Haus- und Zentralarchivs (des jetzigen Landesarchivs, Aa. Jever, Abt. A. tit. XII Nr. 24a. fasc. 2 — dies ist das richtige Altenrubrum — fol. 82, 44, 59 vo. 60, 61, 71, 75, 78) fanden sich bisher nicht beachtete Ausgabenposten für nicht näher bezeichnete Arbeiten eines „Malters“ Adrian und seiner Gesellen in den Jahren 1559 und 1560, sowie für den im Jahre 1560 nach Jever „des sepulturs-tains haben“ gefandten Diener eines Meisters Johann des Schulten zu Vreda. Die namenlosen „Malters“-Arbeiten des einen, der „Sepulturstain“ des andern nahmen in der Vorstellung des Entdeckers die Gestalt des Pfafonds und des Epitaphs an. Ihm wurden die positiven Angaben jeverischer Beamten aus Fräulein Marias Peir, wie er sie nennt, „von entscheidender Bedeutung für die richtige einwandfreie Einweisung der Denkmäler“, er erklärte die „nur auf Schlussfolgerungen“ beruhenden Ergebnisse früherer Forschung hinsichtlich des „geistigen Anteils des Floris“ an beiden Werken, sowie „das Jahr 1560 als Zeitpunkt der Ausföhrung der Tede“ nunmehr für hinlänglich. „Meister“ Adrian wurde ihm zum Meister des Pfafonds, der 1559/60 „vielleicht in Aufnehmung an den Floris-Stil gearbeitet“, der Meister Johann aber zum Schöpfer des Epitaphs, von dem nur die Frage offen bleibe, „inwieweit er sich unter den Einfluß der Publikationen des Floris gestellt habe“.

Die „den Schiefer löfenden“ Rechnungsposten wurden in Zeitungen und Zeitschriften publiziert, interpretiert, analysiert, paraphrasiert, in der „Weserzeitung“ (1906 Nr. 21 129), im „Correspondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Altertums- u. Geschichtsvereine“ (1906 Nr. 6, 7), im „14. Bericht über die Tätigkeit des Oldenburgischen Vereins für

Merkmalskunde und Landesgeschichte (1906), in der „Oldenburg“-Nummer der „Leipziger illustrierten Zeitung“ (1912, Bd. 139 Nr. 3620 S. 2); aufs neue gedruckt wurden sie in der Abhandlung von Ahmels (1916/17, S. 281), wo, abgesehen von einigen geringeren Lesefehlern in der Eintragung vom 15. Dez. 1559 „450 fude“ (statt 500) zu lesen ist, und in Num. 20 „60% Fl.“ (statt 61). Aber schon im Jahre 1911 findet sich das Ergebnis der bis dahin aufgewandten Bemühungen für einen weiteren Leserkreis schon mündgerecht folgendermaßen zusammengefaßt: „Die Frage, wann und von wessen Hand die beiden Denkmäler entstanden sein mögen, hat die Forschung lebhaft beschäftigt, ohne daß es gelang, sichere Anhaltspunkte zu gewinnen. Nun ist vor nicht langer Zeit ein bisher unbekanntes Ausgabenverzeichnis des den Rentmeister vertretenden Landrichters Brunink in Jever veröffentlicht worden, das vom 2. Oktober 1559 bis zum 16. September 1560 reicht und folgenden Passus gibt: in dieser Zeit hat der Bildhauer Adrian mit seinen Gehilfen 430 (lies: 450) Stück Wagenschott, d. h. feines, aufreißes, zu Verfertigung verwendbares Eichenholz, aus Emden für Künstlerlohn verarbeitet, und im Sommer 1560 kam nach Jever ein Diener des Meisters Johann de Schulte aus Breda, den er „des Sepulturs Steins halben“, d. h. wegen des Steins am Edo Wimmeken-Denkmal, geschickt hatte. Es ist danach kein Zweifel möglich, daß dieses Denkmal aus der Werkstatt eines verschollenen Meisters in Breda, wo die kirchliche Baukunst, insbesondere die Grabmalkunst in Blüte stand, hervorgegangen ist. Andererseits ist wahrscheinlich, daß von 1559 an Meister Adrian die Schloßbede, die Schnitzereien am Edo Wimmeken-Denkmal und die Decke im zerstörten Schloße zu Marienhäusen gemacht hat. Denn was soll er sonst in Jever geschickt haben?“ (Dr. Gustav Rühning, Professor in Oldenburg, „Oldenburgische Geschichte“ I. 1911, S. 355, 356).

Marienhäusen scheiden wir aus der Erörterung über Epitaph und Plafond überhaupt aus. Als eine „Bestätigung der Annahme, daß der Jeverische Plafond in der Zeit von 1561–1566 gefertigt sei“, habe ich (Studien, S. 32) auf den von mir zuerst beachteten Umstand hingewiesen, daß sich in dem dortigen „ungefähr zu gleicher Zeit erbauten Lustschloßchen eine mit künstlerischem Schnitzwerk verzierte Decke“ befunden habe. Das später Marienhäusen genannte Vorwerk („Grashaus“) scheint 1564 angelegt (so Chron. Jever. Abschr. 1583, edit. Wolff S. 42; nach Abschr. 1594 edit. Niemann S. 72 Num. 2: 1561–1564), das Schloßchen nach der kurzen Biographie Fräulein Marias von 1572 („Vortsetzung und gründlicher Bericht etc.“, vgl. „Tide“ 1922 S. 527) erst Ende 1570 vollendet zu sein („den 23. Januarii anno 71 hebbten J. Gn. dat nie grasshuz up dem Zande mit J. Gn. dener bebunnen — d. h. eingeweiht — und den Namen Marienhäusen gegeben“). Die geschnittene Decke dort ist nur aus der Beschreibung des Schloßchens in „Oldenburg. Blätter“ 1818 (Nr. 32, 33, 43) bekannt und bei dem Abbruch des Hauses 1820 zugrunde gegangen.

XXVII

Der von der „bisherigen Forschung“ lückenlos geführte Indizienbeweis für die Entstehung des Epitaphs, der auch den Plafond in sich begreift, soll natürlich hier nicht wiederholt, sondern nur der „positive“ Gehalt der knappen Rechnungsnoten von dem, was zur Widerlegung jenes Beweises hineingedeutet worden ist, purifiziert werden.

Wir beginnen mit dem Bredaer Meister Johann.

In der Rechnung wird er nur einmal mit Namen in der Genitivform: „Johann des Schulten“ erwähnt; es ist nicht zu erkennen, ob sein Vater „Schulte“ hieß, oder „Schultheis“ war; daß einer der 1574 am Emden Rathausbau beschäftigten Zimmermeister ebenfalls den Namen Johann Schulte führte (Emden Jahrb. XVII, 355) ist merkwürdiges Zusammentreffen. Persönlichkeit und Beruf des Bredaer Meisters sind durchaus unbekannt; aus gleich zu erwähnendem Grunde möchte ich ihn für einen Bildhauer halten. Seinem Entdecker gilt das für ausgemacht: weil Fräulein Maria in den Jahren 1561–1564 ihr „Begräbniß“ bauen ließ, soll der „Sepulturstein“, dessen wegen Meister Johann 1560 seinen Diener nach Jever sandte, das Steinmaterial für dasselbe bedeuten; darum kann, so versichert man uns, „ein Zweifel dabei nicht aufkommen, daß die Ausföhrung, die im folgenden Jahr begonnen ist, auch in der Hand des Bredaer Meisters gelegen hat.“ Ahmels (S. 305) hat zwar die letztere gewalttätige Schlussfolgerung abgelehnt und den Bredaer Johann entweder für einen „von Maria zu Rate gezogenen kunstfertigen Meister“ oder „nur für einen Steinkieferanten“ erklärt, er versichert aber mit aller Bestimmtheit (S. 282): „es bedarf wahrlich wohl seines Beweises, daß mit dem Sepulturstein der Zeit und Sachlage nach nur das Edo-Wimmeken-Denkmal gemeint sein kann“. Der Beweis würde ihm schwer gefallen sein.

Dem einfachen und klaren Wortsinne nach wird ein Unbekannter bei diesem Wort nicht an die Menge des für das Doppel-Epitaph und seinen Halsbaldin erforderlichen Steinmaterials an Marmor und verschiedenen Marmorarten denken, sondern an das sachlich zunächstliegende, einen einzelnen Sepultur-, d. h. Grabstein. Diesen ganz selbstverständlichen Gedanken hat auch Ahmels zuerst gehabt, dann aber weit abgelenkt: „Fräulein Maria hätte wohl kaum irgend einer Grabplatte wegen einen ausländischen Meister, der zunächst einen Diener schicken muß, nach Jever kommen lassen“.

Aber der Meister kam ja gar nicht, wie aus der einzigen bezüglichen Quelle, der Rechnung, zu ersehen ist, nach Jever, sondern schickte nur seinen Diener mit einer Anfrage, etwa, ob er den Grabstein, über den man mit ihm verhandelt, ausführen, oder ob und wie er den vollendeten senden solle?

Natürlich handelte es sich nicht um „irgendeinen“ Stein, sondern um einen bedeutungsvollen; gerade nach „Zeit und Sachlage“ ist es unsicher zu vermuten, um was für einen, nämlich um den von Fräulein Marias getreuestem Diener Remmer von Seebiek. Der war damals allerdings schon seit drei Jahren tot († 1557 März 4); die Anfertigung eines seiner

würdigen Monumente, für welches Maria gewiß Sorge trug, kann aus mancherlei Gründen sich so lange verzögert haben. Er war an würdiger Stelle in der Stadtkirche begraben; der Grabstättenplan von 1724 verzeichnet (richtig „renoviert“; die fast verlassene Schrift wurde von mir durch vorsichtige Behandlung mit Schwefelammonium rübergehend wieder lesbar gemacht) „einen blauen Stein vor der Türe, worunder Remerus Seebichius ruhet“. Dieser blieb bei dem Kirchenbrande 1728 erhalten; bei der Wiederherstellung der Kirche wurde er wohl außen bei der Choritur niedergelegt, bis das was von ihm übrig endlich an nicht besonders vorteilhafter Stelle ebendort in die Mauer eingefügt wurde. Die Abbildung des Portals in B.R.D. (170, wiederholt bei Ahmels Abb. 2) gibt eine unzulängliche Vorstellung von ihm. Ihn und einen anderen darüber schon vor Alters eingemauerten Stein von 1582 „riebigt Ahmels (S. 250 Num. 2) mit der Bemerkung „diese Werke fallen nicht in den Rahmen unserer Betrachtungen“.

Der Stein ist an der rechten Seite und unten verstümmelt, seine Inschrift völlig verliert; daß er aber Remmer gewidmet war, gibt dessen darauf noch vollkommen deutliches, von Kaiser Karl V. ihm verliehenes Wappen, die Blume „Chamaedrys“ auf Schild und Helm (vgl. Jever. Kalender für 1807, S. 110) zu erkennen. Der sonstige figürliche und ornamentale Schmuck des Steins zeigt, wenn auch stark abgeschliffen, Bildhauerarbeit von besonderer Art und nicht geringem künstlerischen Wert, völlig verschieden von dem Groteskenwerk der Jeverischen Florisstil-Arbeiten. Sein Gepräge ist durchaus „antikkisch“. Und wenn wir nun bei Ahmels selbst lesen (S. 283), daß die Bredaer Epitaphit „das Charakteristikum der Jeverischen Ornamentik, das Rollwerk mit seinen Durchschiebungen und Schnörkeln, die Wiederholung geometrischer Motive vermissen läßt“, dagegen aber „mehr italienische Formengliederungen aufweist“, so liegt die Vermutung sehr nahe, daß Remmers Grabstein, der alle diese positiven und negativen Kennzeichen aufweist, eben in der Bredaer Werkstatt des sonst nicht bekannten Johannes Schulte entstanden sei, und daß auf ihn die Notiz der Rechnung vom „Sepulturstein“ sich beziehe. Dabei mag erwähnt werden, daß Ahmels (S. 284, Num. 25) gibt eine unzulängliche Vorstellung von ihm. Ihn und einen anderen darüber schon vor Alters eingemauerten Stein von 1582 „riebigt Ahmels (S. 250 Num. 2) mit der Bemerkung „diese Werke fallen nicht in den Rahmen unserer Betrachtungen“.

Der Stein ist an der rechten Seite und unten verstümmelt, seine Inschrift völlig verliert; daß er aber Remmer gewidmet war, gibt dessen darauf noch vollkommen deutliches, von Kaiser Karl V. ihm verliehenes Wappen, die Blume „Chamaedrys“ auf Schild und Helm (vgl. Jever. Kalender für 1807, S. 110) zu erkennen. Der sonstige figürliche und ornamentale Schmuck des Steins zeigt, wenn auch stark abgeschliffen, Bildhauerarbeit von besonderer Art und nicht geringem künstlerischen Wert, völlig verschieden von dem Groteskenwerk der Jeverischen Florisstil-Arbeiten. Sein Gepräge ist durchaus „antikkisch“. Und wenn wir nun bei Ahmels selbst lesen (S. 283), daß die Bredaer Epitaphit „das Charakteristikum der Jeverischen Ornamentik, das Rollwerk mit seinen Durchschiebungen und Schnörkeln, die Wiederholung geometrischer Motive vermissen läßt“, dagegen aber „mehr italienische Formengliederungen aufweist“, so liegt die Vermutung sehr nahe, daß Remmers Grabstein, der alle diese positiven und negativen Kennzeichen aufweist, eben in der Bredaer Werkstatt des sonst nicht bekannten Johannes Schulte entstanden sei, und daß auf ihn die Notiz der Rechnung vom „Sepulturstein“ sich beziehe. Dabei mag erwähnt werden, daß Ahmels (S. 284, Num. 25) gibt eine unzulängliche Vorstellung von ihm. Ihn und einen anderen darüber schon vor Alters eingemauerten Stein von 1582 „riebigt Ahmels (S. 250 Num. 2) mit der Bemerkung „diese Werke fallen nicht in den Rahmen unserer Betrachtungen“.

XXVIII

Soviel von dem angeblichen Meister der Bildhauerarbeiten am Epitaph, Johann Schulte aus Breda. Nun zu dem ebenso angeblichen Verfasser des Plafonds und der Holzschnittarbeiten am Epitaph, Adrian.

Die Rechnung nennt diesen einfach „mitker“. Um mit ihm in Sachen der Jeverischen Renaissance Denkmäler etwas anfangen zu können, dürfte er das nicht bleiben, sondern wurde ein für alle Mal zum „Meister Bildhauer“ avanciert. „Was er geschickt hat, lesen wir (Correspondenzbl. S. 300, 302, und fast mit denselben Worten, 14. Jahrsbericht usw. S. 22) wird zwar nicht angegeben. Da aber keine anderen Bildhauereien als die in Jever usw. in Frage kommen, da im Herbst 1559 500 (lies: 450) Stück Wagenschott von Emden nach Jever geliefert wurden, da damit der Umfang der Schnitzarbeiten in Jever usw. bestimmt und das erforderliche Material nachgewiesen ist, so ist nicht zu bezweifeln, daß Meister Adrian mit seinen Gesellen die Schnitzarbeiten (d. h. vor allem den Plafond) in Jever usw. geliefert hat.“

Die Rechnung spricht, wie gesagt, nur von Adrian dem „mitker“. Dem Wortsinne nach kann das „einen der schnitz“ bedeuten und kommt in dieser Bedeutung vor. Man unterscheidet jedoch genauer, insbesondere auch zu Jever in jener Zeit, die „besideninder“ (wie ein solcher, Hermann Rapp, mit einer kleinen Arbeit von ungefähr 1 Emden Gulden 1549 in den Jeverischen Rechnungen erwähnt wird) von den „mitker“, „wie früher durchweg die Tischler hießen“ (Joh. Fode, Bremische Werkmeister, S. XXIII). Diese waren entweder Bau- oder Kunsttischler, wozu letztere, gerade wie heute, auch einfaches Schnitzwerk an Möbeln und sonstiger Zimmerausstattung lieferten. Als Bautischler arbeitete in Jever Tebbe mitker 1567 an Brücke, Zwinger und Mühle. Paul mitker 1605, 1606, 1607, 1608, 1609 „am Hause“; 1576 waren beim Emden Rathausbau die „mitker“ neben den „großen Hmerluden“ mit Errichtung des aus Holz konstruierten Turmes beschäftigt (Emden Jahrb. XVII S. 356 Num. 14). Gert mitker dagegen fertigte wiederum in Jever 1560 „Kisten“, d. h. mehr oder weniger mit gestochener Arbeit geschmückte Truben, Marien mitker arbeitete 1577 im Gemach des Grafen, und lieferte 1582 eine geschnittene Bettstelle und eine Türumrahmung im Schloß sowie Gestühl in der Kirche, dessen tüchlermäßige Art die Abbildungen bei Ortwein („Deutsche Renaissance“, VII, Taf. 41, 42) zeigen. Mitker lieferten aber auch Steinarbeit. Joh. Fode (Bremische Werkmeister S. 97) erwähnt zum Jahre 1559 den „mitker und steinhauer“ Sarken Hufmann; weiteres hierzu teilt G. Pauli mit (Bremer Jahrb. XVI, S. 59), der die Ausübung solcher zweifachen Kunstfertigkeit für Ausnahmen halten möchte; eher waren es wohl Steinbildhauer, die gelegentlich auch in Holz arbeiteten, als daß das Umgekehrte der Fall war. Der in Jever am Epitaph und Plafond bereitete Meister PH war jedenfalls, wie seine Monogramme an Bildwerken aus beidem Material bekunden, sowohl in der einen wie in der anderen Kunst geübt.

Ob unter einem „mitker“ ein Holz- oder Steinsbildhauer, ein Kunsttischler oder ein Bauhandwerker zu verstehen ist, nur von Fall zu Fall

zu entscheiden, wenn die Art der gelieferten Arbeit veranlaßt ist; aus der bloßen Bezeichnung als „Mistler“ im 16. Jahrhundert auf etwas anderes als den landesüblichen Begriff des Tischlers schließen zu wollen, ist irrig und irreführend.

Da einerseits zugehendenermaßen in der Rechnung nicht gesagt wird, was Adrian gearbeitet hat, andererseits aber am Pfand r. m. keine Spur auf Adrian weist, Stül und Monogramme vielmehr nach einer bestimmten anderen Richtung deuten, so kann man nur Ahmeis (S. 285) beipflichten, der dem „Mistler“ Adrian jeden geistigen Anteil an der Entschlüsselung der Tafel abspricht, ihn für einen Meister erklärt, der „bessere Schreinerarbeit“ lieferte und die „ersten Vorarbeiten zum Einbau des Pfandes ausführte“.

XXIX.

Was das angeblich im Herbst 1559 von Emden nach Jever gelieferte, von dem angeblichen Bildhauer Adrian verarbeitete „Wagenschott“ anlangt, so hat auch Ahmeis (S. 282, 300, 306) sich in dieses Mysterium verwickeln lassen und demgemäß Folgerungen für die Entstehungszeit des Pfandes daran geknüpft.

Die Rechnung registriert nichts als die Abrechnung mit einem in Emden beheimateten Schiffer, der bei Wangerooze mit einer Ladung Wagenschott Schiffbruch gelitten hatte. Der Schiffer hatte die Ladung, die offenbar sein Eigentum war, nach Strandrecht „verloren“; die Inselbewohner hatten im ganzen 430 Stück an Land gebracht; davon waren aber 70 Stück aus dem „Noten“ Schiff geholt, galten nicht als „geborgten“ im Sinne des Strandrechts und waren Eigentum des Schiffers geblieben, resp. ihm „lunderlich“ zu bezahlen. Man hatte sich mit diesem „um dat wagenschott vorloren“, so daß ihm „vor sinen del, de ihme darvon toforn“, 90 Fl. (= 60 Rthlr.) gezahlt wurden, d. h. doch wohl der Preis der ihm zu erwerbenden 70 Stück. Danach wäre das „Stück“ Wagenschott mit nicht ganz 13 Schap bewertet worden. Was dann aus der Ladung geworden, ist nicht ersichtlich. Es mag sein, daß sie nach allem harten Strandrecht, welches zwar früh schon in Sonderverträgen zwischen einzelnen Seefahrern gemildert (man vergleiche die Abkommen des Harlinger- und Vorderlandes vom 3. August resp. 7. September 1310 mit Bremen, Dürries, W. I. Nr. 43, 44), von Kaiser Karl V. in seiner peinlichen Halsgerichtsordnung von 1532 allgemein aufgehoben war, doch von Graf Anton I. von Oldenburg noch 1565 in vollem Umfang in Anspruch genommen wurde (vgl. G. Sello, Beiträge z. Gesch. d. Landeswürden, 1891, S. 36), auch im Jeverlande als der Landesherrschaft, also Fräulein Marien, verfallen galt. Keinenfalls aber kann von einer „Lieferung“ des fraglichen Holzmaterials von Emden nach Jever die Rede sein. Und jedenfalls läßt die Bezeichnung der Ladung als Wagenschott den unbedingten Schluß zu, daß sie zu „Schnitarbeiten“, wie der Pfand darstellt, bestimmt oder dazu überhaupt geeignet war.

Es gab die verschiedenartigen Verwendungsarten für Wagenschott, woraus auch auf qualitative Verschiedenheiten desselben geschlossen werden muß. Man verwendete es zu Paneel-Werk mit Schnitarbeit daran, wie z. B. zu den mit Reliefs- und Rundfiguren geschmückten „Bänken“ der im Danziger Arushof sich verammelnden Korporationen (P. Simon, Der Arushof in Danzig, 1900, S. 168); „schinderte“ und „kimmerlode“ machten Treppenstufen daraus (Schiller-Lübbers, Müdd. W. u. d. B.); Zimmerleute richteten 1574 für das Dach des Emden Rathauses bestimmte Wagenschott zu (Emder Jahrb. XVII S. 355, Ann. 3a, ebenda S. 311 wird das Werk mit „Eichenbalken“ übersehen) und in den von Ubo Emmius überlieferten Emden „Paralipomena“ (Mier. Staatsarchiv zu Vriick) heißt es, das dortige Rathaus sei 1573 „haben mit Wagenschott bestet“; G. Surr, der Ueberlieferer der „Paralipomena“, gibt dafür „mit eichnen Bohlen“ (G. W. Buerens, Jahrbücher u. s. w., Emden 1836 S. 103). Ein „Klimater“ lieferte 1587 für die Sekretärkammer des Emden Rathauses ein repositorium oder receptaculum actorum publicorum aus Wagenschott (Emder J. B. IV, 1, 1880, S. 32 Ann. 4). Aus Wagenschott wurden in Bremen (und auch wohl sonst an der See) die das Fahrwasser anseigenden Seetonnen hergestellt (E. Dünzelmann, „Aus Bremens Pöppzeit“, 1899, S. 32). In Hamburger Quellen wird Wagenschott erklärt als „seipiltene Eichenblöcke, die zu Brethern zerlegt zum Schiffbau dienen“ (Mitrheim, Das Hamburger Hundszollbuch von 1369 S. XLVI nach Koppmann, Das Hamburger Schuldbuch von 1288, Bsch. f. Hamburg, Gesch. VI S. 505). Wagenschott wurde auch „namentlich zur Anfertigung von Rotenrügen verwendet“ (ten Doornfaat Koolman), und die Fuchshubretter in Deichscharten heißen noch heute in Südrickland so (Stürenbera: ten Doornfaat K.).

XXX.

Der „Künstlerlohn“, angeblich ein für damalige Zeit hoher (Corresp. Bl. Sp. 300), den Adrian für seine angeblichen Schnitarbeiten in Jever angeblich empfangen, soll in den 83 Rthlr. 8/4 Schap bestanden haben, welche die Gesamtsumme aller, der Rechnung zufolge an ihn vom 3. Oktober 1559 bis zum 6. Aug. 1560 „up rekenichop“ gezahlten einzelnen Posten bilden. In dieser Summe ist eine Zahlung von 10 Rthlr. „up sine besoldung“ enthalten, die also nicht zum „Künstlerlohn“ gehörte. Die Höhe dieses Gehalts entspricht der des jeverischen Hofschmiedes (1559: 8 Rthlr.; 1560: 10 Rthlr.): Adrian rangierte also unter den Hofhandwerkern. In den übrig bleibenden 83 Rthlr. steht der Rechnung nach der von Adrian vorauslagte, in der Rechnung zwar erwähnte, aber nicht spezifizierbare Gehalt bis zum 2. März 1560). Außerdem wahrscheinlich der Meistertagelohn Adrians selbst, den er neben seinem Gehalt bezog. Auf diese Weise wurden beim Emden Rathausbau die Stadtzimmer- und Stadtmaurermeister salarisiert. Mit Hilfe der Emden Rathausbaurechnungen lassen sich die etwas früheren Jeverischen Lehnerhältnisse wohl einigermaßen abschätzen. In Emden erhielt der Stadtmaurermeister (Architekt) anfänglich 5, dann 7 1/2 Schap täglich, der

Brattzergermeister 3 1/2 Schap (Emder Jahrb. XVII S. 344, 374 Ann. 20). Sehr man danach den Tischlermeister in Jever 15 Jahre früher zu 5 Schap, den Tischlergehilfen zu 3 Schap an — die „pögeleinde“ (Handlanger) der Maurer erhielten 1560 in Jever 2 Schap — und rechnet man von den 122 Tagen die — abzüglich der Sonn- und dreier Weihnachts-tage — zwischen dem 8. Oktober 1559 und dem 2. März 1560 liegen, die Hälfte als Arbeitstage, so ergibt das für einen Meister 20 1/2 Rthlr., für 3 Gehilfen 61 Rthlr., also zusammen fast genau den zur Verteilung verbliebenen Betrag von 83 Rthlr. 8/4 Schap, nämlich 41 Rthlr. 5 Schap. Der Rest ist leicht auf einige Tage Mehrarbeit zu verrechnen. Die Rechnung würde anders ausfallen wenn der für 1583 überlieferte Jeverische Schnitter-Lohnsatz zum Maßstab genommen würde. Damals fertigte Marten Snitter selbst (mit 2 Gehilfen) in 14 Tagen im Zwinger (dem großen runden Gärtnern des Schlosses) eine Türumrahmung und ein (wie aus späteren Inventuren bekannt ist) geschmücktes Bettgestell. Außer dem nötigen Holz, einem Eichenbalken im Wert von 3 Rthlr., erhielt er insgesamt 3 Rthlr. 11 Schap, was für den Meister 2 Schap, für den Gehilfen 1 Schap täglich ausmachen würde.

Ueber Adrians Persönlichkeit ist weiter nichts bekannt. Die Vermutung, daß er mit dem Meister Adrian Karzig identisch sei, der in der Zeit von 1533 (nicht 1531) bis 1540 für die Ausschmückung des Arushofes in Danzig bedeutende Holzbildhauerwerke lieferte (Nüßling, Oldenburg Gesch. I 36), hat bereits Ahmeis (S. 283) abgelehnt. Wir dürfen uns dadurch nicht irreführen lassen, daß die mythologischen und allegorischen Figuren, die Karzig 1533 für die Reinoldi-Bank im Arushof schuf, ihrer Zahl, Art und zum Teil auch ihren Attributen nach den Figuren am Oberstock des jeverischen Baldachins entsprechen. Solcher Bildapparat war Gemeingut der Zeit; wir können dieses Zusammen-treffen aber verwerten, indem wir die Aufschrift der verfallenen Figur, die der Denge (S. 21 Ann. *) und bei Ahmeis (S. 266; in B. D., fehlt sie) als „X“ angegeben wird zu „Sol“, dem Pendant der ebenfalls dargestellten „Luna“, ergänzen. Karzig war, wie auch Ahmeis (S. 285) vermutet, wohl eine Person mit dem Steinmetzmeister Adrian aus Danzig, der 1566 nach Königsberg kam und dort 1561 in den Dienst des Herzogs von Preußen trat (Chrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen, S. 68, 244).

Auf eine andere, örtlich näher liegende Möglichkeit sei mit aller Reserve hingewiesen. Im Emden Rathausbau war in hervorragender Weise der dortige Ratzzimmermeister Marten Ariens, Ariens, oder vielmehr Ariens aus Delft bis zu seinem Anfang Dezember 1575 an der Pest erkrankten Tode tätig (Emder Jahrb. XVII 948, 37 Ann. 20). Sein Vater hieß Adrian, d. h. Adrian; darf man annehmen, daß der Sohn in den Handwerk seines Vaters verwandtes gelernt hatte, so könnte letzterer wohl 15 Jahre früher in Jever als Hofschmied ange-
wiesen sei.

XXXI.

Die „positiven Angaben jeverischer Beamten aus Fräulein Marias Zeit“ haben uns somit nur den mutmaßlichen Meister des von der totalen Kunsthistorie bisher ignorierten Kemmer-Grabsteins kennen gelehrt, und einen Tischler, der in dem Rechnungsjahr 1559/60, möglicherweise aber auch vorher und nachher, für Fräulein Maria mangelnd gearbeitet hat.

Welcher Art diese Arbeiten gewesen, läßt sich nur im allgemeinen vermuten. Nach dem Brande vom 24. August 1553, der die größte Hälfte der Stadt in Asche legte, begann Fräulein Maria eine vielseitige, ihre Residenz verändernde Bautätigkeit. Es entstanden außer dem Neubau der Kirche gleich im Jahre 1553 das Burgtor mit seiner die Namen Marias und Kemmers nennenden lateinischen Inschrift, die jetzt abgemischt, aber zum Teil noch entzifferbar auf einem im Erdreich des Schlosses verwendeten Stein zu finden ist; 1554 das S. Annen-Tor, von 1556 an der Gorbau an der Kirche, 1557 das Wauer-Tor, 1558 die Superintendentenur, die Apotheke bei der Kirche, das Gasthaus, 1560 die Münze, 1561 das Nichthaus; 1564 erfolgte nach dem Bürgermeisters Noormann gleichzeitiger Aufzeichnung die Fertigstellung des Glockenturms bei der Kirche und die Aufhängung der Glocken in ihm.

Eindringliche Durchforschung der stadtschichtlichen Quellen mag dieses oder jenes der oben angegebenen Bau-Daten berichtigten; ich habe sie zusammenge stellt, wie sie sich mir nach und nach bei der Lektüre boten; eine Gewähr dafür übernehme ich nicht. Darin liegt die Mahnung, daß der Altertumsverein die von Fräulein Maria ausgeführten Bauten urkundlich ermittelte, bezeichne, in den Stadtplan eintrage und ihre Besitzverhältnisse möglichst weit hinauf festzustellen suche. Denn nicht bloß in stadtschichtlicher, sondern auch in baugeschichtlicher Hinsicht dürfen wir Fräulein Maria als Stadtgründerin verehren.

Bei allen den genannten Bauten, aber auch in Sonderheit bei dem Epitaph und dem Pfand konnte Adrians Kunstfertigkeit ein vielseitiges Arbeitsfeld finden. Im Chor der Kirche waren die Kuppelabakung und die Holzkonstruktionen des Baldachins mit seinen Gewölbeflächen heranzustellen als Unterlage für das Schitwerk der Weidenrinde; im Schloß galt es sorgfältige Vorrichtung der Balken und der Bretterbänke, welche den reiden Bildhauererschmud tragen sollte; ja die Anbringung der gezeichneten Tafeln dort, ihre Einpassung und Befestigung dürfte mehr die Aufgabe des Tischlers als des Bildhauers gewesen sein. Freilich fallen diese Arbeiten über den Rahmen der seinen Namen nennenden Rechnung hinaus; sie aus diesem Grunde zurückdatieren zu wollen, wäre Willkür.

Wir könnten also dem Tischler Adrian allenfalls einen ganz hypothetischen, nicht mehr erkennbaren, handwerkemäßigen Anteil an den Kunstwerken zuschreiben, welche den Stolz der Stadt Jever bilden. Der ungeschmälerte künstlerische Ruhm bleibt aber den Meistern aus des Cornelis Moris Sohn e und Werkstoff, dem Meister Heinrich Sagart und seinem Kunstgenossen P.