

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

1917

Über die Renaissance-Kunstdenkmäler unter Maria von Jever und ihre Entstehung. Von Dr.-Ing. Carl Ahmels, Königl. Regierungsbauführer in Hannover.

Über die Renaissance-Kunstdenkmäler unter Maria von Jever und ihre Entstehung.

Von Dr.-Ing. Carl Ahmels, Königl. Regierungsbauführer in Hannover.

A. Einleitung.



Das im Norden Oldenburgs gelegene Jeverland erfreute sich im 16. Jahrhundert der Regierung eines Edelfräuleins, das treu das Erbe seiner Väter als Letzte seines Stammes hütete.

Edo Wiemken der Ältere war einer der Ahnen dieses Geschlechtes der Papinga, der von einem der Küstenstämme — den Rüstingern — aus freien Stücken zum Häuptling erwählt war und sich in der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Jever festsetzte. Unter seinen Nachkommen trug besonders Edo Wiemken¹⁾ der Jüngere (1468—1511) dazu bei, den Herrsersitz seines Hauses in Jever zu festigen. Durch Schicksalsfügung kam von seinen Kindern allmählich Maria, bekannt als „Fräulein Maria“ (1511—75), zur Alleinherrschaft, jene „clara dominans“, deren heute der Jeveraner mit demselben Stolz gedenkt, wie etwa ein großes Volk seines glorreichsten Herrschers.

Kann sich nun der frühere Jeverische Kleinstaat seiner althergebrachten Sonderstellung rühmen, so mag es diesem Vorzug entsprechen, daß das Ländchen auch in kunstgeschichtlicher Beziehung während der Mitte des 16. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Rolle gespielt hat.

Unter der Regierung Fräulein Marias nämlich entstanden bedeutende Renaissance-Kunstdenkmäler der Plastik, deren Beschreibung und Untersuchung auf ihre Entstehung hin unsere Aufgabe sei.

Unter dem gewählten Titel wollen wir eine bestimmte, in sich geschlossene Gruppe verstehen:

- a) die Skulpturen an dem Chorportal der Stadtkirche und an dem Portal der früheren Rentei,
- b) die aus Eichenholz geschnitzte Decke im Audienzsaal des Schlosses und
- c) das Edo Wiemken-Grabmal.

Für die Abfassung dieser Arbeit nun sind zwei Gesichtspunkte bestimmend gewesen. Manche Umstände haben dazu beigetragen, daß die Jeverischen Kunstdenkmäler eine ihrer Bedeutung entsprechende Würdigung bisher nicht gefunden haben, die weiteren Kreisen die Bekanntschaft mit den Werken hätte vermitteln

¹⁾ Sprachlich beglaubigt ist zuerst „Wimeco“. (Ostfr. U. B. II, n. 1689).

können. Dieser von manchen Kunstfreunden empfundene Mangel erheischt zunächst eine in sich abgeschlossene Darstellung der Werke. In erhöhtem Maße nun wird unser Interesse dadurch gefesselt, daß die Frage nach der Entstehungszeit und dem Meister eine anerkannte Lösung bisher nicht gefunden hat. Nach den letzten archivalischen und historischen Ergebnissen scheint mir nunmehr die Möglichkeit vorzuliegen, dieser Frage ihren Abschluß zu geben.

Außere Umstände gebieten es freilich, dieses an sich umfangreiche Thema in bescheidenem Rahmen zu halten, obwohl es bei seinen unverkennbaren Schwierigkeiten einen geborenen Jeversaner zu einer Veröffentlichung nach großem Plane reizen müßte.

B. Die Beschreibung der Kunstdenkmäler.

1. Die Portale des Chors der Stadtkirche und der früheren Rentei.

Der äußere Aufbau der beiden Portale hat in ästhetischer Hinsicht keinen Wert. Nach dieser Richtung kommen nur die Skulpturen in Frage. Wir müssen sie jedoch einer genaueren Betrachtung unterziehen, da sie bei der Frage nach der Entstehung der Jeverschen Kunstwerke eine Rolle spielen.

Das Chorportal bildet den seitlichen Eingang zum Chor der Kirche. Stark verwittert, hat es zu beiden Seiten auf ornamentierten Sockeln reich verzierte Säulen, die in ihrer Gliederung Anklänge an die Kalksteinsäulen des Edo Wiemken-Grabmals zeigen. Über dem stark getröpften Gebälk erhebt sich ein attikaartiger Aufbau, von freistehenden Hermen flankiert, die das analog wie unten getröpfte Gebälk aufnehmen. Die Füllung der Attika besteht aus härterem Sandstein und ist aus mehreren Stücken zusammengesetzt, und zwar stehen die Teile, Wappenstücke und eine Pilasterfüllung, in keinem ursächlichen Zusammenhang zum Portal. Das Wappen links ist das Anhaltische, die vier Wappen rechts viermal das Jeversche. Das Mittelstück, das unser besonderes Interesse erweckt, ist durch Abschlagen des oberen Teiles der Attika eingepaßt. Die Skulpturen stellen zwischen Bretterwerk Figuren dar; auf einer Kartusche ist die Zahl 1556 ausgemeißelt²⁾.

Das Renteiportal ist jetzt in der westlichen Gartenmauer der 1902 neu erbauten Hofapotheke eingelassen, während es früher den südlichen Eingang zur Hofapotheke im alten Renteigebäude gebildet hat. Es besteht aus je zwei etwas gegeneinander versetzten Pfeilern, hat einen geraden Türsturz und ein glatt durchgehendes Gebälk, auf dessen Fries der Hexameter steht: „Haec domus exstrukta

²⁾ Rechts neben dem Portal sitzt schon in der Mauer der Kirche ein alter Grabstein aus dem Jahre 1582 und darunter eine Grabplatte von Kemmer von Seebick. Diese Werke fallen nicht in den Rahmen unserer Betrachtungen.



Abbild. 2.

Das Chorportal an der Stadtkirche.

Photogr. Aufnahme.

(Aus Bau- u. Kunstdenkm. Oldbg., Heft V.)



Abbild. 3.

Das ehemalige Renteportal.

Neuere Aufnahme.

(Aus Bau- u. Kunstdenkm. Oldbg., Heft V.)





est clara dominante Maria". Das Portal krönt das von aufgerichteten Löwen gehaltene Jever'sche Wappen.

Die Skulpturen der Pilasterfüllungen, durch den Zahn der Zeit, durch häufiges Umsetzen und dicke Ölfarbenastriche hart mitgenommen, lassen jetzt kaum noch die genaueren Formen erkennen. Als Motive dienen dem Meister Masken, Hermen und Volkfiguren, in Bretterwerk zwischen Blättern und Blüten, Fruchtgehängen und Fruchtkörben verschränkt. Die Stilistik ist der des Datumsteins im Chorportal völlig gleich. Die Formen sind dem Material angepaßt, zeigen jedoch nicht jene Beherrschung des Stils, wie wir sie bei den folgenden Werken finden werden. Der Meister hat bei richtigem Verständnis der Grundidee und bei erstaunlicher Technik kein volles Formenverständnis besessen. Ein hoher Kunstwert dieser Skulpturen läßt sich nicht leugnen, wird jedoch durch den strahlenden Glanz der beiden großen Werke stark in den Schatten gestellt.

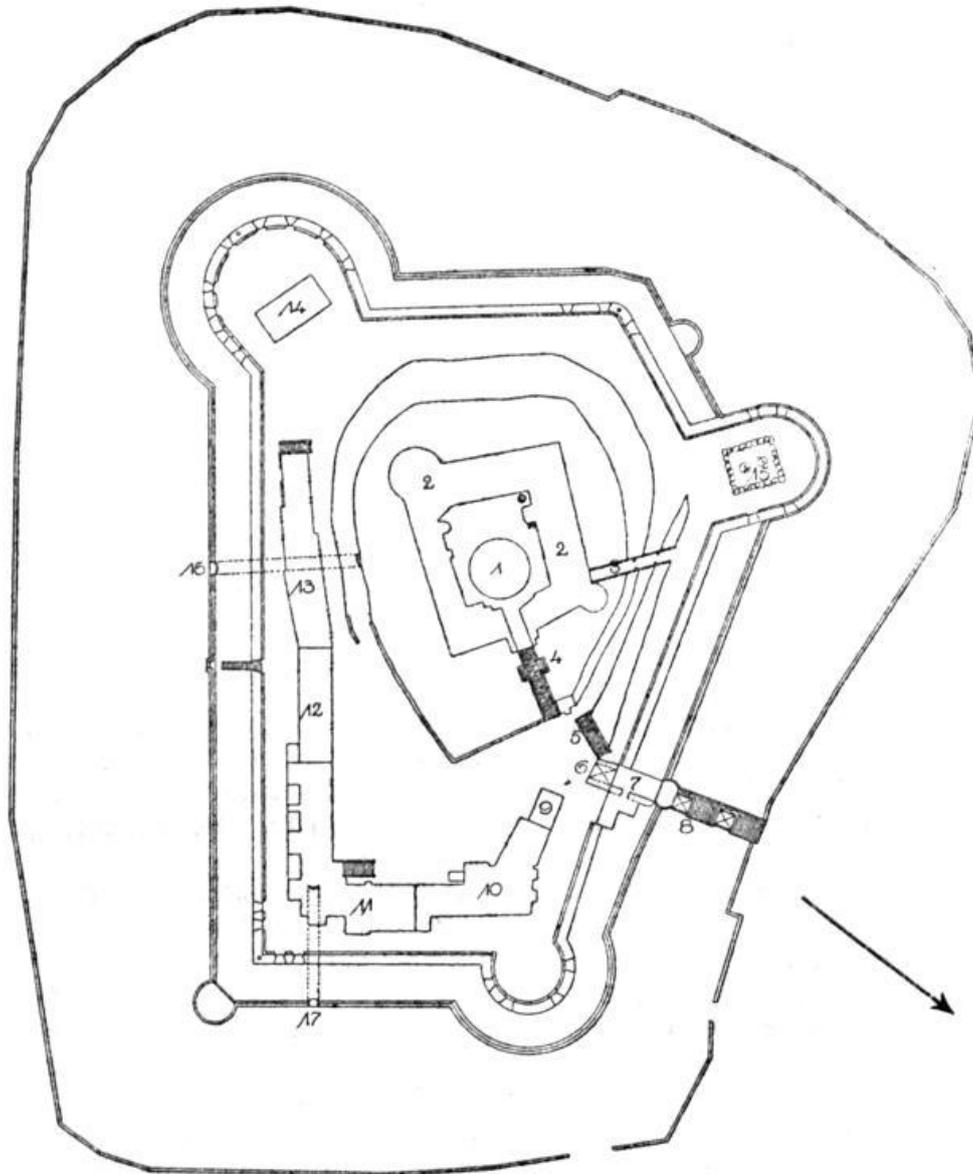
2. Die geschnitzte Decke im Schlosse.

Im ersten Obergeschoß des Schlosses³⁾ befindet sich der jetzige Audienzsaal, der einen köstlichen Schatz deutscher Renaissancekunst birgt, eine aus Eichenholz geschnitzte Decke.

³⁾ Das Schloß zu Jever. Kurzer Abriß mit Abbildungen 4—6. Zu Abb. 4: 1. Bergfried. 2. Die Oberburg. 3. Brücke nach dem Wall („Wanderung“). 4. Die blaue Brücke. 5. Steintreppe zum Wall. 6. Das Tor. 7. Kapitän's-Wohnung. 8. Die Zugbrücke vom Schloß. 9. Das Spritzenhaus. 10. Das „Comendanten“haus. 11. Des Drosten Wohnung. 12. Der Stall. 13. Requisitionshaus. 14. Das Blockhaus. 15. Die Lindenlaube. 16. Verbindungskanal der Gräben. 17. Gemauerter Gang.

Edo Wiemken d. Ä. errichtete 1383 auf dem im 12. Jahrhundert zum Kloster Rastede gehörigen, dann in den Besitz der Bremer Erzbischöfe gelangten Hof eine Burg, die den Grundstein zu dem heutigen Schlosse bilden sollte. Die tom Broks setzten sich vorübergehend in ihren Besitz, 1420 hatte sie jedoch Edo Wiemkens Enkel Sibet inne, der sie in diesem Jahre an Otto Remsna verlor. Nach Schleifung der Burg infolge der Schlacht bei Deteren (1426) und der Unterwerfung der Ockoschen Partei (1427) kam Jever wieder in Sibets Besitz, wo 1428 Sajo Harles den Umbau der Burg begann. Dieser verlegte den Schwerpunkt seiner Macht ganz nach Jever, nachdem 1435 der damalige Häuptlingsitz, die Sibetsburg, geschleift war. Edo Wiemken d. J. erweiterte diesen Stützpunkt einer einfachen Burg durch Umbau zum Schlosse: unter dem damaligen Zinnenkranz sehen wir noch jetzt am Turm sein Wappen mit der Zahl MCCCCV. Weder aus der baulichen Beschaffenheit noch durch Überlieferung können wir mit Gewißheit feststellen, in welcher Reihenfolge die einzelnen Teile des Schlosses entstanden sind. Die ältesten Teile sind der runde „Berchvrit“ und die daneben gelegene „Remenate“. Diese enthielt unten das „alte Herrngemach“, darüber lag der „alte Saal“ — der jetzige Audienzsaal mit der geschnitzten Decke, — darüber ein ausgebautes Dachgeschoß. Neben der Remenate lag das Pforthaus, die „blaue Pforte“. Dann entstand wohl zunächst als Befestigungsanlage im Süden der „große oder alte Zwinger“, Ende des 16. Jahrhunderts zu Wohnzwecken umgebaut. Im Anschluß daran erbaute man wohl nach Nordwesten zu den Palas, der den „neuen Saal“ enthielt, nach Nordosten zu mit dem „kleinen Zwinger“, 1592 aus-

Der schön geformte Saal hat bei $6,765 \text{ m} \times 11,58 \text{ m} = 78,34 \text{ qm}$ Grundfläche eine Höhe von $5,13 \text{ m}$. Über die Längswände des Raumes sind 8 Balken



Abbild. 4.

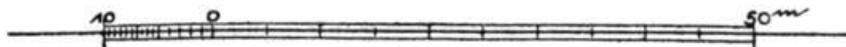
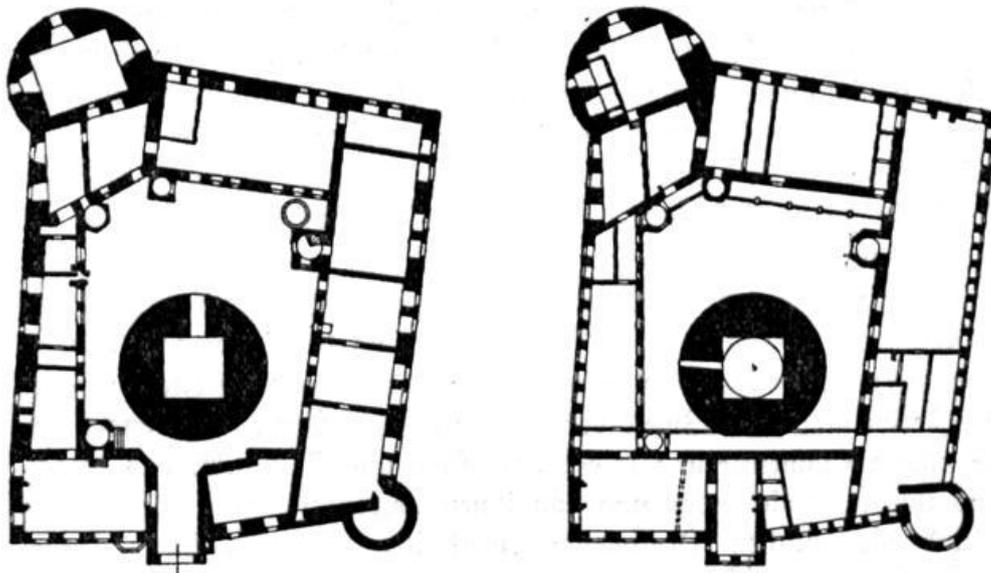
Die Burganlage zu Sever zu Marias Zeiten.

1 : 2000.

(Eigene Rekonstruktion.)

gebaut. Zum Schluß entstand nun der südöstliche Teil, indem die bestehenden Bauteile einfach mit zwei nicht parallel laufenden Mauern verbunden wurden, und damit war der Hof der „Oberburg“ geschlossen. Es ist hier nicht der Ort, nähere Gründe unserer Annahme anzuführen.

gespannt, von denen die beiden äußeren hart an den Schmalwänden liegen. In diese Träger sind nach der Längsrichtung des Saales 5 Reihen Wechselbalken,



Abbild. 5.

Das Schloß in Jever zu Marias Zeiten.

Die Frontansicht zeigt den Turm mit Innenkranz, die Seitenansicht den späteren Turmaufbau.

1 : 800.

(Eigene Rekonstruktion.)

Auf der „Unterbürg“ wurde 1546 das „große Rindel“ und die Streichwehr erbaut, 1568 das „große steinerne Rindel“ (Fräulein Mariens Eiskeller) mit der Burglinde begonnen und 1579 vollendet. Der massige Turm war 1667 noch wehrhaft, mit 6 Doppelhaken armiert, später mit



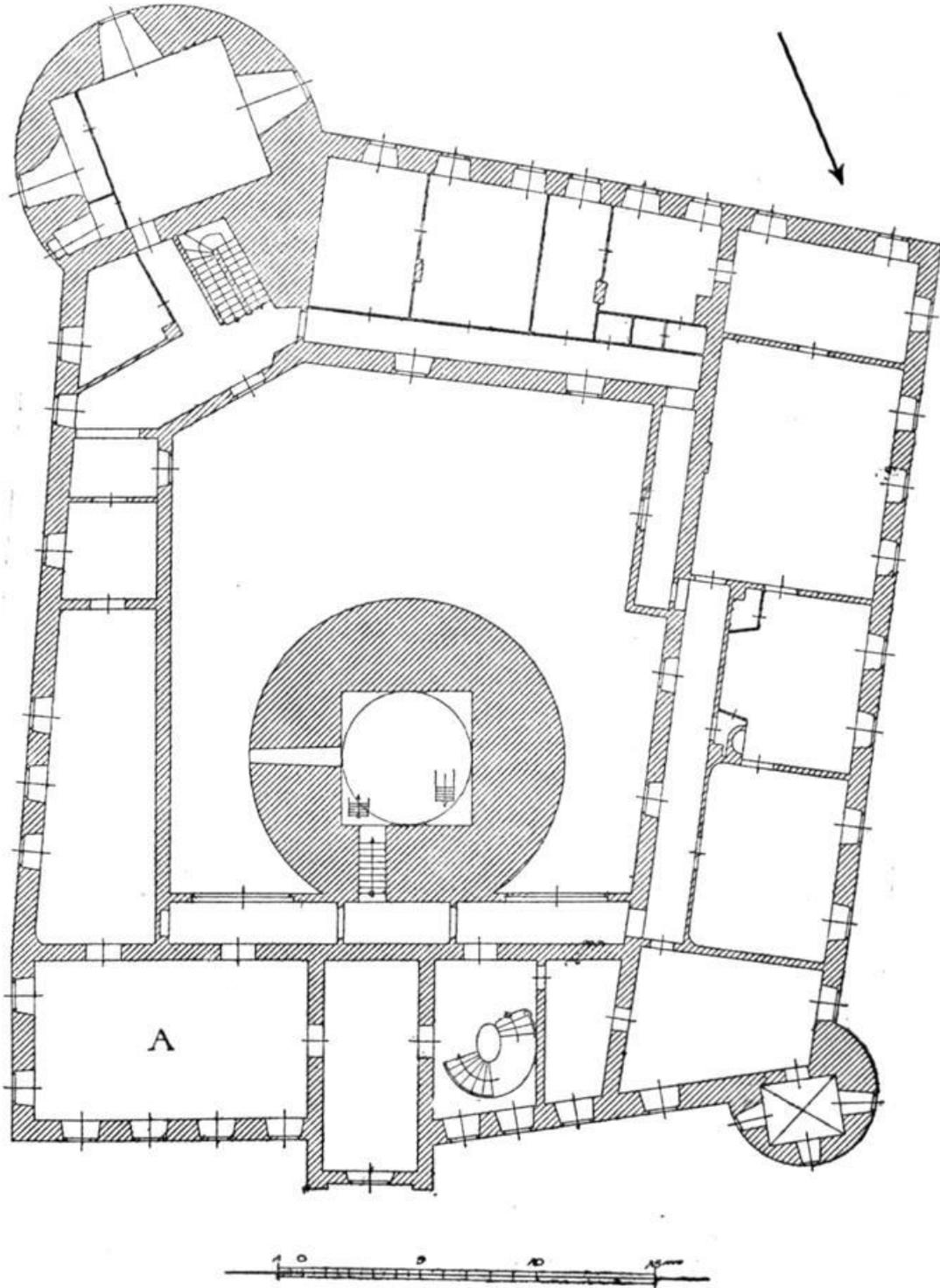
2 Reihen ebenfalls an den Wänden anliegend, eingelassen, und zwar so, daß den Abmessungen des Saales entsprechend quadratische Felder entstehen. An diesen Tragbalken sind die Schnitzstücke aus Eichenholz angebracht, die den ganzen Deckenraum verkleiden. Trotzdem die Felder 1,605 m von Mitte zu Mitte messen, verengen sich die Felder durch die Profilierung der Balken mittels aufgesetzter Glieder derartig, daß die eigentliche Kassettenplatte nur noch 57 cm im Quadrat groß ist, aus deren Mitte ein kräftiger, kelchartiger Zapfen über die Unterfläche des Balkens hinwegragt. Die Balkenkreuzungen sind mit je einem größeren und vier kleineren rosettenartigen Zapfen in quadratischem Felde geziert, während an den Balkenenden 22 Konsolen angebracht sind. Dieses Schema ist nun gleichsam übergossen mit einer Fülle der verschiedenartigsten Kunstformen, die aus den einzelnen Eichenholzbrettern herausgeschnitzt sind⁴⁾.

Im Mittelpunkt des Feldes sitzt ein kelchartiger Zapfen, der in Pflanzenformen, besonders in frei behandeltem Akanthus reich ausgebildet ist und sich aus dem ihn umgebenden Flächenornament entwickelt. Durch einen in allen Feldern wiederkehrenden kräftigen jonischen Eierstab sind die Kassettenplatten energisch abgegrenzt. Auf eine horizontale Platte folgen zwei feinere, ebenfalls in allen Feldern gleichmäßig ausgebildete Kymata, das obere jonisch, das untere lesbisch, die den Übergang zur horizontalen Balkenplatte vermitteln. Letztere ist in 3 Längsfelder geteilt, die auch an den Kreuzungen der Balken durchgehen, übereck 5 Quadrate bildend, in deren Mittelpunkten die 5 rosettenartigen Zapfen sitzen. Kein Zapfen gleicht dem andern, jede Fläche, jedes Band, ja selbst die kleinste Leiste, nicht nur in den verschiedenen Feldern, sondern auch innerhalb desselben Feldes ist in der Regel verschieden gestaltet. Alle Teile sind dabei von tadelloser Schärfe in der Modellierung, wodurch ein unendlicher Zauber über die Decke verbreitet wird.

Die Motive sind dem Zweck des Raumes als Bankettsaal angepaßt. Die Grundlage aller Ornamentierung bildet das Roll- und Stabwerk, das jedoch gegen die sich aus ihnen entwickelnden und von ihnen umrahmten stofflichen, pflanzlichen, tierischen und menschlichen Ornamente zurücktritt. In dem immer neue überraschende Wendungen und Verknüpfungen zeigenden Bretterwerk finden wir Frucht- aufsätze, Vasen, Wappen und Jagdmesser, ferner Blatt-, Blumen- und Fruchtgehänge in Verbindung mit Sphinxen, Schlangen und allerlei Getier, ferner

einer Kuppel eingedeckt, die 1730 dem jetzigen Turmaufsatz weichen mußte. 1805 wurde die Hauptfront umgebaut, die hölzerne Galerie der Kemenate 1818 massiv errichtet und endlich der Wall geebnet, nachdem 1822—27 die Gebäude der Unterburg abgebrochen und 1830 das steinerne Rondel abgetragen waren. In den dreißiger Jahren erhielt das Schloß im wesentlichen seine jetzige Gestalt.

⁴⁾ Die beiden Mittelfelder an der Südseite und zehn Konsolen an den Schmalseiten sind im Jahre 1836 gelegentlich einer großen Ausbesserung vom Bildschnitzer Elsner ergänzt worden: eine treffliche Arbeit, die allerdings hinter der feinen Technik der übrigen Felder zurückbleibt.



Abbild. 6.

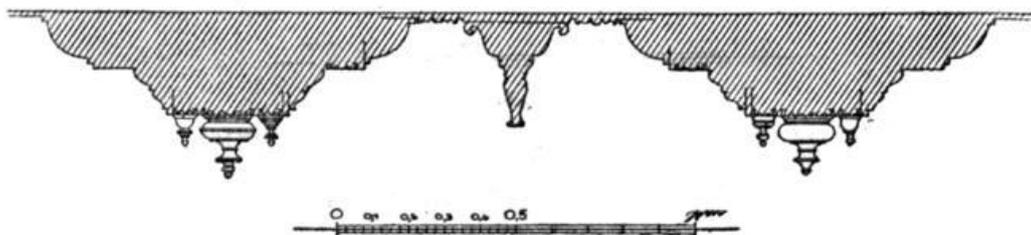
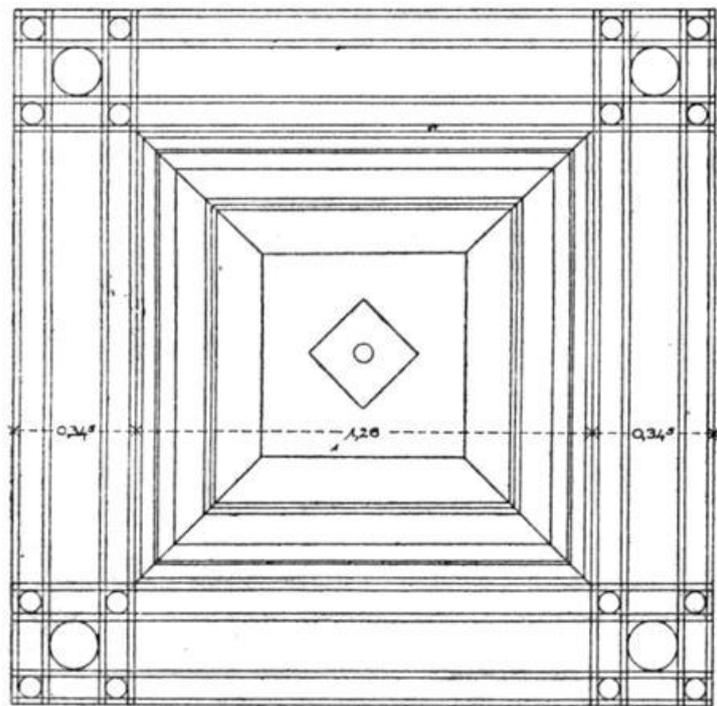
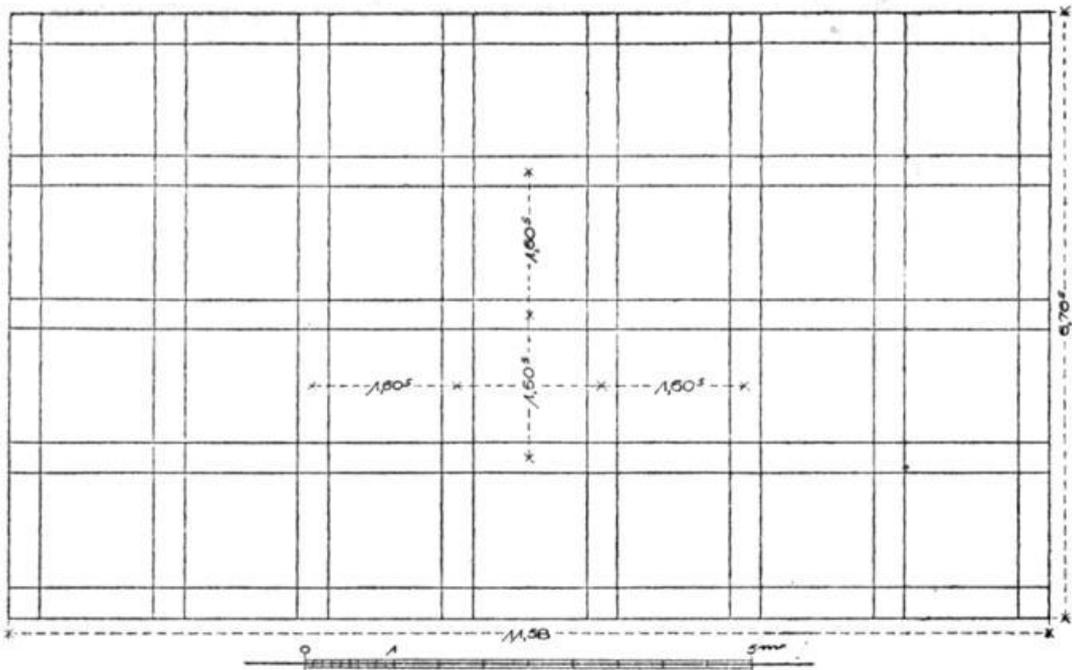
Jetziger Grundriß des II. Geschosses vom Schloß.

1 : 350.

Raum A ist der Bankettsaal.

(Eigene Aufnahme.)



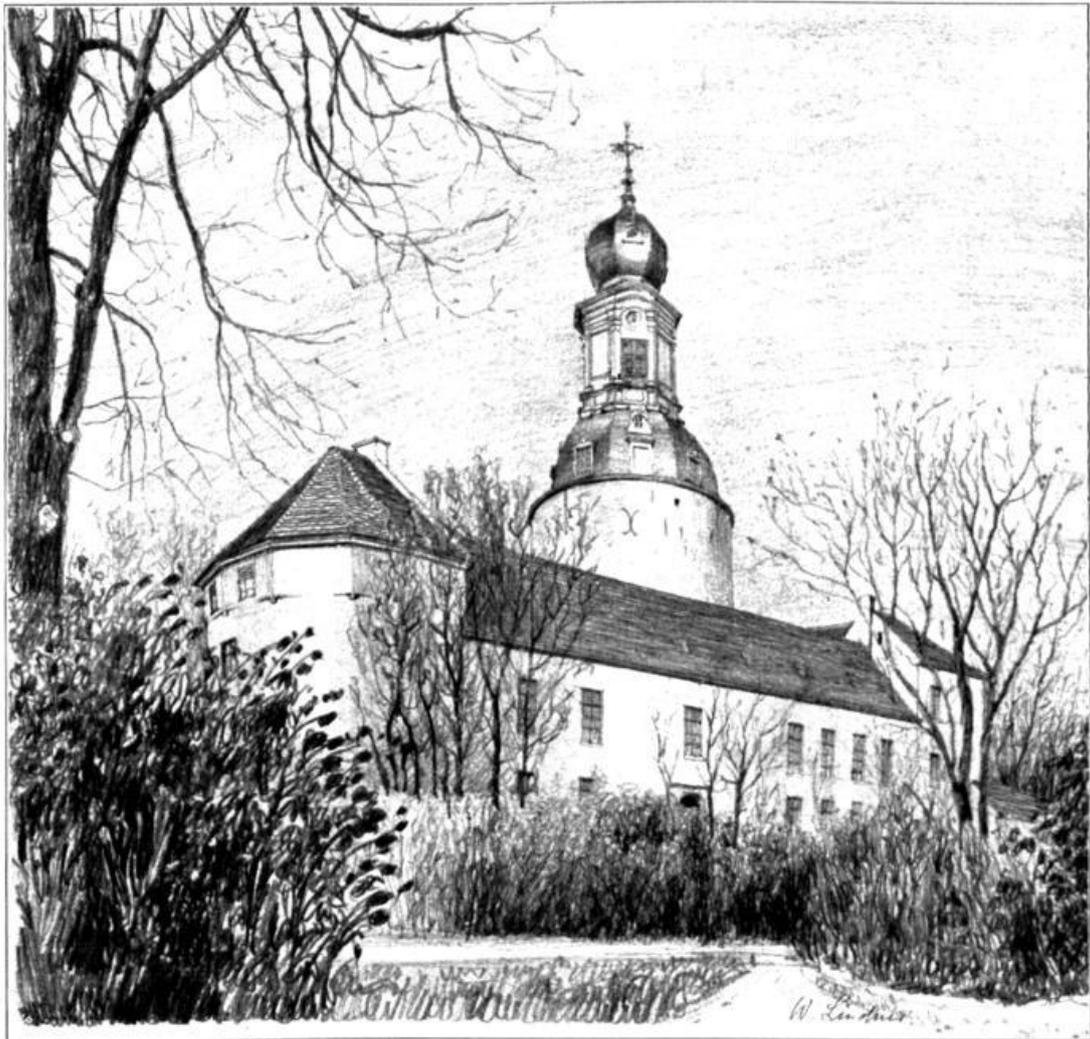


Abbild. 7.

Schema der Decke im Schlosse.

(Eigene Aufnahme.)

Oben: Einteilung 1:100. Unten: Eine Kassette mit Schnitt 1:25.



Abbild. 8.

Schloß in Jever. Ansicht von Süden.

Zeichnung von Regierungsbauführer Lindner.
(Aus Bau- u. Kunstdenk. Oldbg., Heft V.)



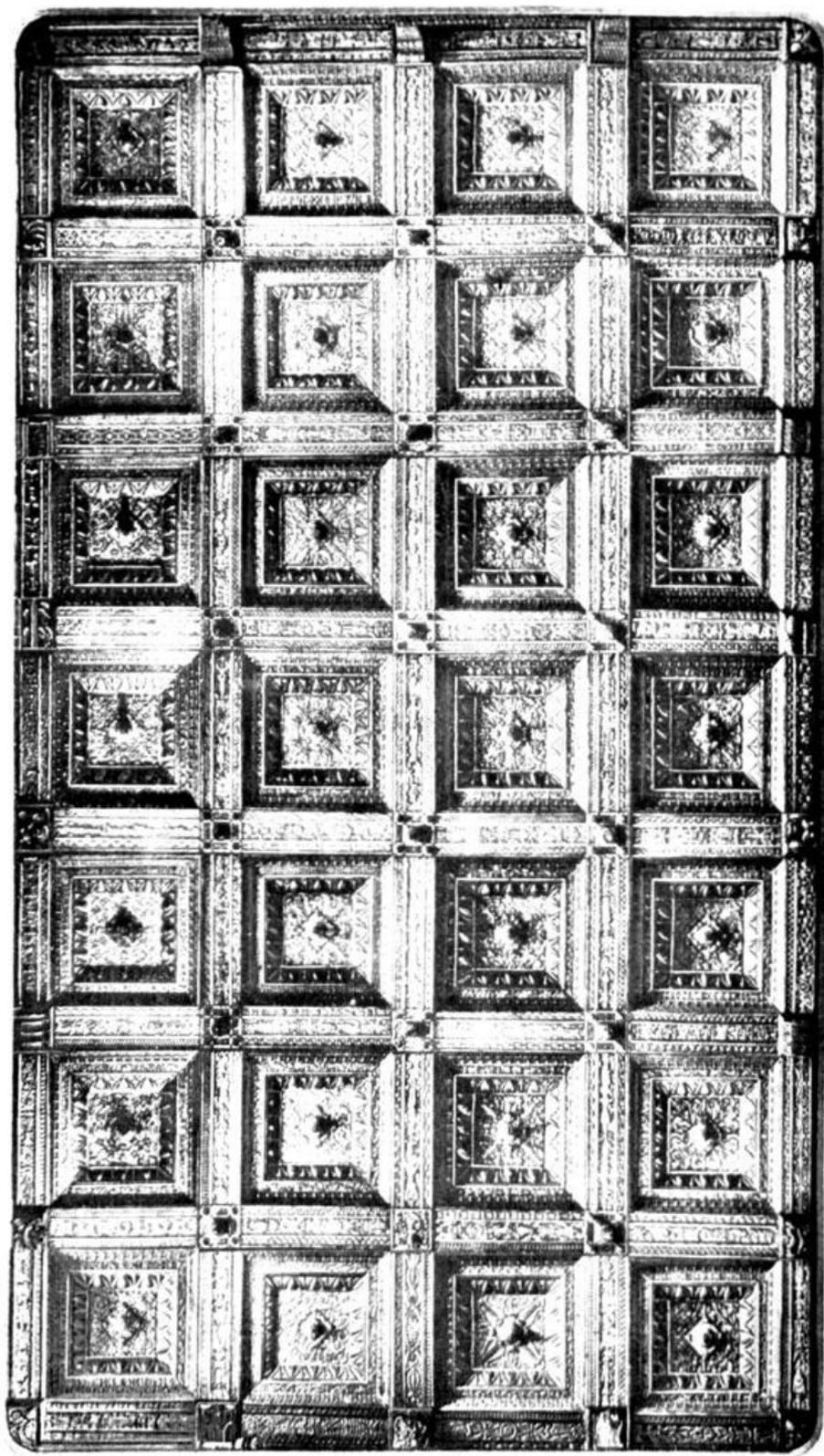
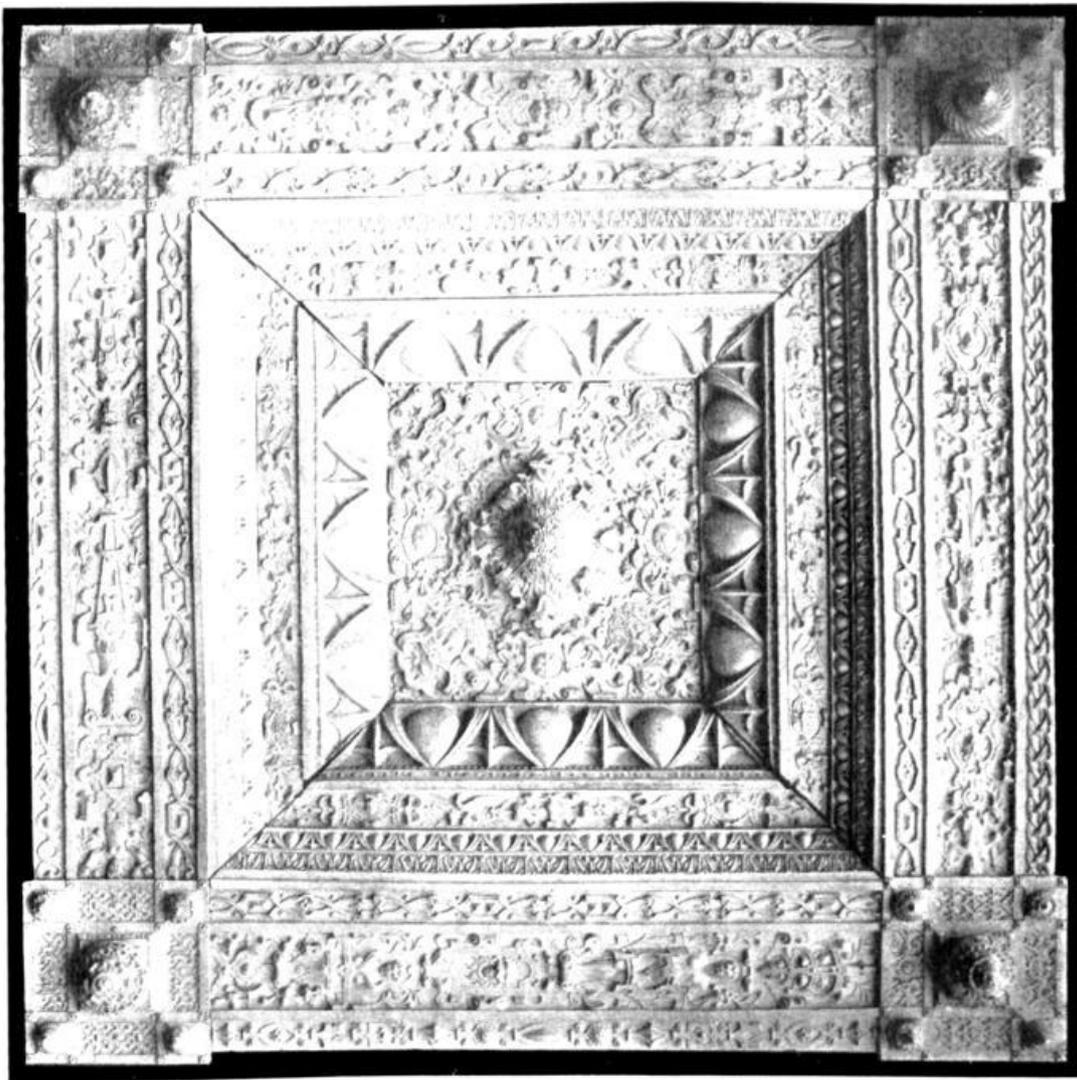


Abb. 9.

Die Decke im Schlosse.

Nach der Natur photographirt.
(Aus *Zeit u. Strindem.* Bd. V., S. 15.)





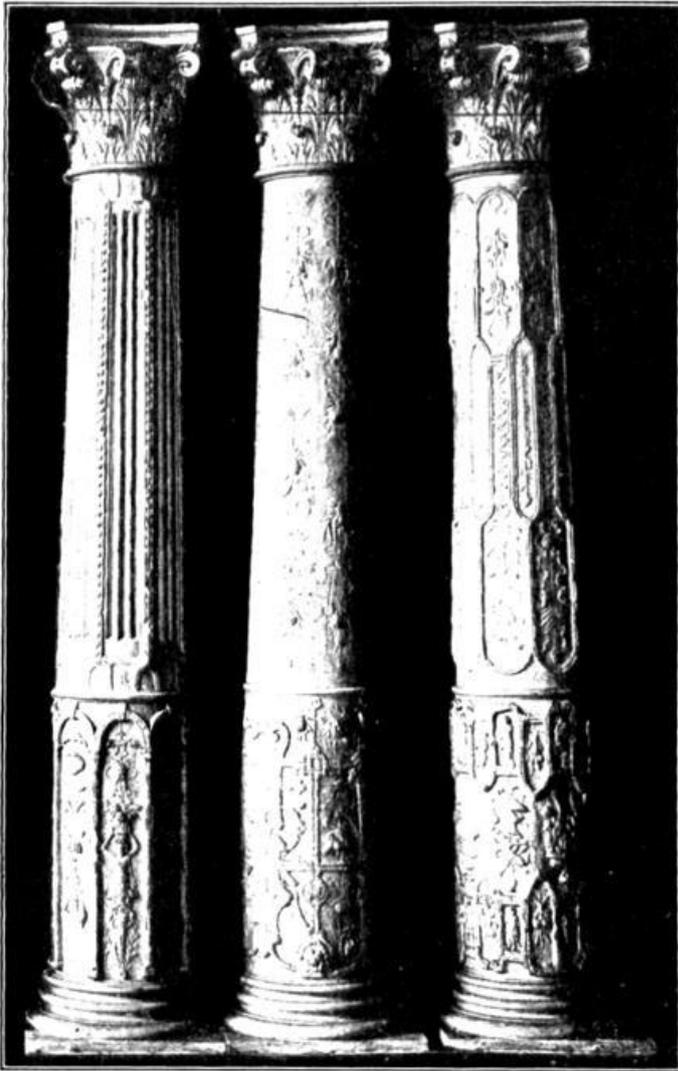
Abbild. 10.

Eine Kassette der Decke.

Photogr. Aufnahme.

(Aus Bau- u. Kunstdenkm. Oldbg., Heft V.)





Abbild. 11.
 Säulen
 vom Edo Wienken-Grabmal.

Photogr. Aufnahme.
 (Aus Bau- u. Kunstdenkm. Oldbg., Heft V.)



Abbild. 12.

Eine Konsole der Decke.

(Aus Bau- u. Kunstdenkm. Oldbg., Heft V.)

Photogr. Aufnahme.





Innenansicht des Saales mit der Decke.

Photogr. Aufnahme.

(aus Bau u. Schmückm. Ldbg., S. 17.)

Abbild. 13.







Abbild. 14.

Ein Fries von der Schloßdecke.

(Aus: Bau- u. Kunstdenkm. Oldbg. V. Heft.)

Masken, Fragen, Kindergestalten und phantastische Ganz- und Halbfiguren. Wir gehen nicht zu weit, wenn wir den Darstellungen mystische oder allegorische Ideen zu Grunde legen, ja, ein Fries wendet sich sogar der erzählenden Fabel zu. In dem mittleren Medaillon des Frieses sehen wir einen mit einer Binde umwundenen weiblichen Kopf. Zu beiden Seiten sitzen, sich an Ringen haltende Frauenfiguren, mit den Sinnbildern des aufsteigenden Adlers und der Pandorabüchse: laut blasen sie in die Tuba. Ihnen zugewandt aber sind Sphinge, von denen aus weit ausgreifend der Pegasus über die Erdkugel fliegt, die Gedanken der Weisheit und Klugheit in alle Welt tragend⁵⁾. Einige Friesse sind so einladend, aus manchen Füllungen lächelt uns so viel heitere Anmut aus den sich leicht umgaukelnden Knabenfiguren entgegen, daß es eine wahre Lust ist, dem sprudelnden Gedankenreichtum des Künstlers zu folgen. Alle Darstellungen, besonders die menschlichen, sind kühn entworfen, vom derb naturalistischen Typus bis zur verwegensten Phantasie gesteigert. Hunderte verschiedener fortlaufender Bänder zeugen von dem unendlichen Ideenreichtum des Künstlers: es ist kein Anfang und kein Ende zu finden.

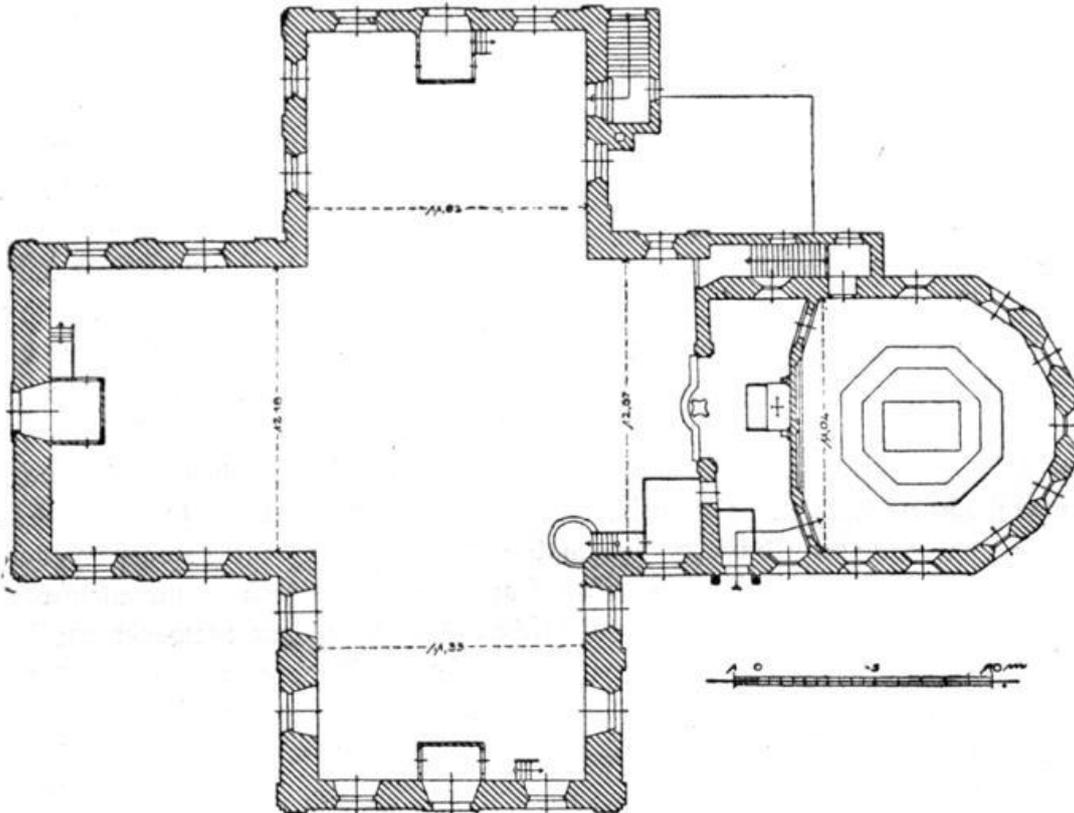
Die wahrhaft künstlerische Stilgestaltung der Motive nun macht die Decke zu einem Kunstwerk von unvergänglichem Wert. Gar gewaltig herrscht das Malerische in der Decke vor: manches scheint nur hingehaucht, alles in ewigem Wechsel kunstvoll gruppiert: ein typisches Geistesprodukt deutscher Hochrenaissance. Bei der echt deutschen Grundidee des Ganzen macht sich in manchen Motiven, z. B. in südländischen Früchten und in der oft überraschend feinen Linienführung, die unwillkürlich an italienische Meisterwerke erinnert, deutlich italienischer Einfluß bemerkbar. Auch verleugnet die Stilgestaltung nicht ihren heimatlichen Ursprung: die Neigung zur derben Naturalistik und das Streben nach ewigem Wechsel verrät niederländischen Einfluß. Wunderbar hat der Meister seine vorgefasste Idee stets durchgeführt. Alles tritt in Beziehung zu einander, alles hat je nach

⁵⁾ Vgl. „Die Renaissance-Decke im Schloß zu Jever“. Von Boshen und von Alten. Leipzig 1883. Blatt 18. Siehe oben Abbild. 13.

Oldenburger Jahrbuch 1916/17.

Bestimmung seinen festen Halt, bei dem stetigen Formenwechsel bleibt doch der Charakter der Einheit und Ruhe durch die fein abgewogene Einschaltung der Rymata vorherrschend. Genial ist die kühne Einschaltung des großen Rymations: im einzelnen Felde zu groß, gibt sie in der Gesamtwirkung der Decke eine vornehme Ruhe.

Bei dieser feinsinnigen Anwendung der Kunstmittel und bei dem gewaltigen Formenschatz verdient die Decke ein eifriges Studium und einen gebührenden Platz unter den Denkmälern deutscher Renaissancekunst.



Abbild. 15.

Grundriß der Stadtkirche in Jever.

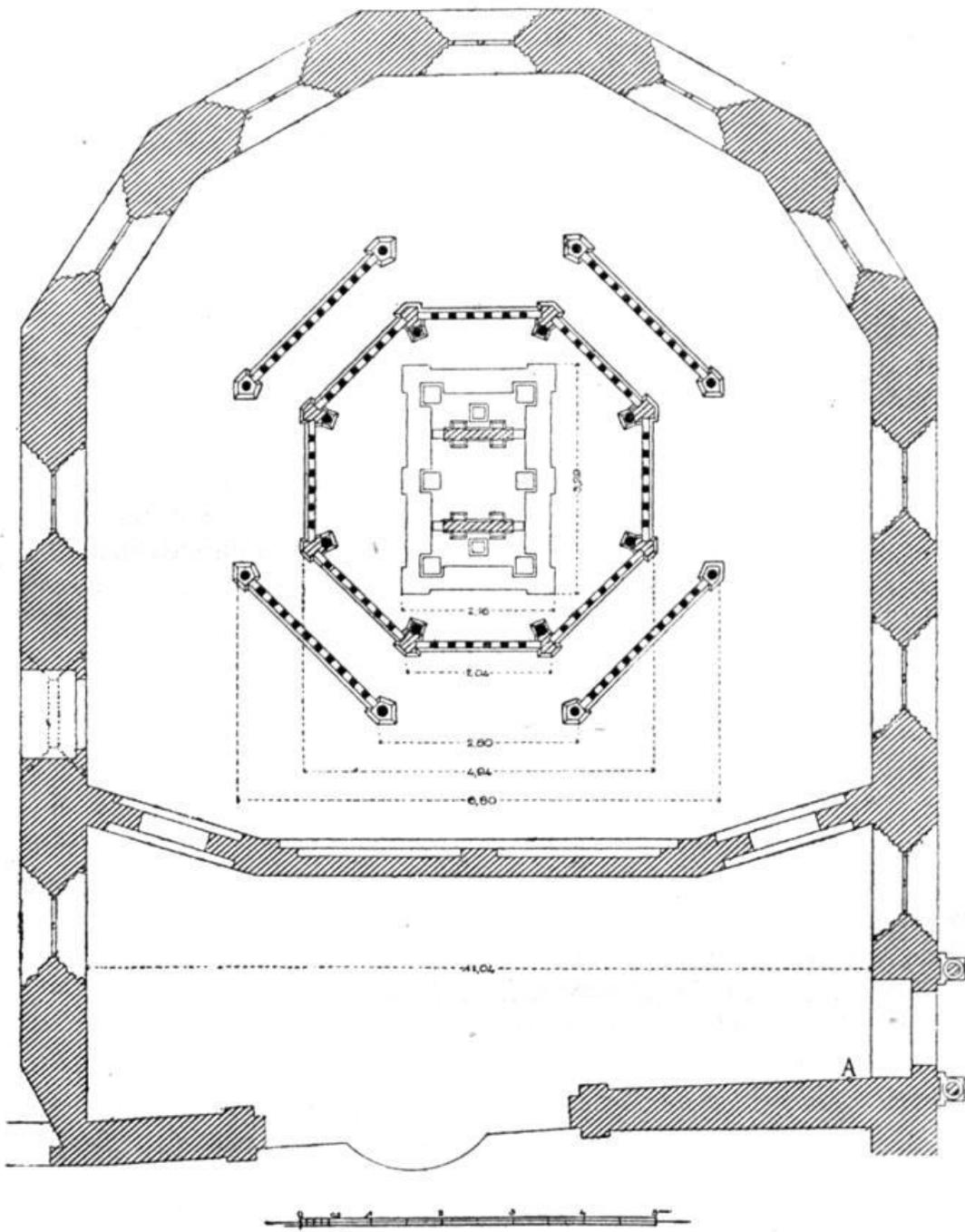
1 : 350.

(Eigene Aufnahme.)

3. Das Edo Wiemken-Grabmal.

In der Stadtkirche steht im Mittelpunkte des chorartigen Anbaus das Edo Wiemken-Grabmal, welches früher für die Kirchenbesucher sichtbar, jetzt durch eine massive Schußwand von dem Kirchenraum getrennt ist.

Die Abmessungen der Anlage sind folgende: Der kapellenartige Raum hat bei einer Breite von 11,04 m eine Scheitelhöhe des Gewölbes von 9,12 m. Die größte Ausdehnung des Grabmals in der Breite, d. i. der Durchmesser des dem



Abbild. 16.

Grundriß des Edo Wiemken-Denkmales mit Chor.

1 : 120.

(Eigene Aufnahme.)

Achteck umschriebenen Kreises (mit Gesimsen) beträgt 7,52 m, so daß eine größte Frontbreite von 6,94 m entsteht bei einer größten Höhe der Front von 7,66 m. Der Sarkophag-Aufbau hat bei 2,16 m : 3,19 m Grundfläche eine größte Höhe von 2,98 m⁶⁾.

Das Material ist sehr mannigfaltig. Kalkstein in weißer und gelblicher Färbung; weißer, schwarzer und rotbunter mit starken gelblich-weißen Einschüßen versehener Marmor; verschiedenartiger Sandstein und schließlich Eichenholz, in künstlerischer Absicht miteinander verbunden.

Das Innere des Chors ist mit einem kastenartig weit ausladenden Gesims aus Eichenholz umzogen, welches an der Unterfläche reich gezierte Tafelungen in Eichenholz zeigt, darunter zwei mit dem Jeversehen und dem Oldenburger Wappen. Über diesem Gesims erhebt sich ein aus Holz konstruiertes Gewölbe, das mit eigenartigem Netzwerk besetzt ist.

Das Grabmal selbst besteht aus zwei deutlich getrennten Teilen: aus dem eigentlichen Sarkophag und aus dem diesen Kern ganz umgebenden luftigen Kuppelbau.

Zentral unter der Anlage befindet sich eine kleine tonnengewölbte Gruft von 2,32 m Länge, 1,30 m Breite und 1,65 m Höhe, durch einen nach außen sich erweiternden Eingang vor der Front durch Treppenstufen erreichbar, dessen Zugang jedoch vermauert ist.

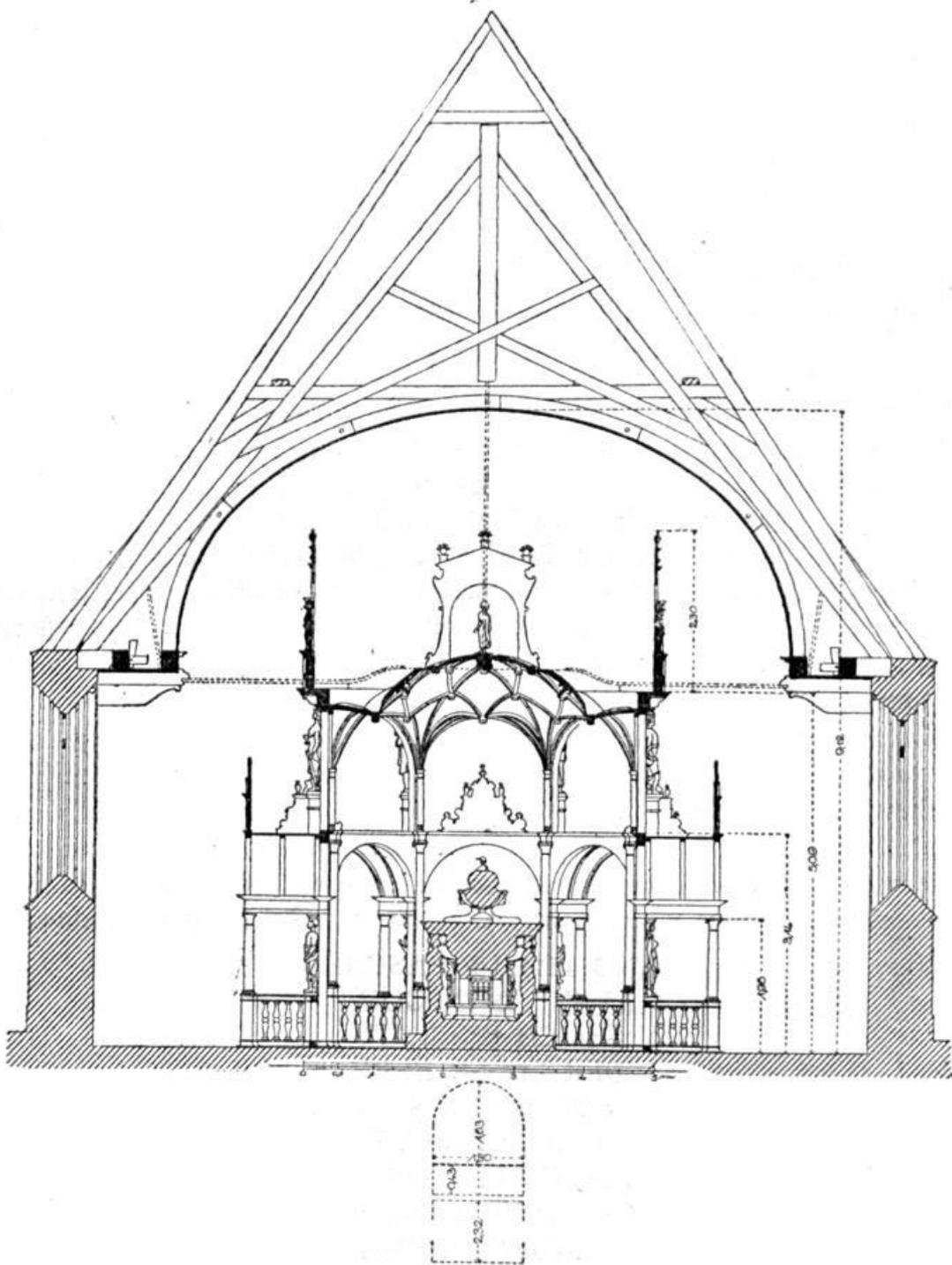
a) Der Sarkophagaufbau.

Auf einem zweistufigen Unterbau sind an den beiden Schmalseiten Sandsteinplatten aufgestellt, auf denen sich ein sargartiges Gebilde erhebt, das von Figuren gestützt und von einer weit ausragenden Platte überdeckt ist. Lose auf dieser Platte nun steht ein zweiter Sarg, auf dem die Gestalt Edo Wiemkens in mehr als Lebensgröße ruht, und zu dessen Kopf- und Fußende eine weibliche Figur steht. Dieser Aufbau ist in der sinnigsten Weise geschmückt.

Auf der unteren, in schwarzem Marmor ausgeführten Grundplatte ruhen auf 6 in grünlichem Sandstein eingesetzten Risaliten 6 kleine Löwen aus rötlichem Sandstein in verschiedenen Stellungen. Dementsprechend erheben sich auf der zweiten, in buntem Marmor ausgeführten Grundplatte 6 freistehende Karyatiden. Diese sind mit reichlichen Attributen versehen und verkörpern Gerechtigkeit und Weisheit, Hoffnung und Liebe, Frieden und Krieg⁷⁾. Die stützenden Platten sind innen mit

⁶⁾ Da sich der Fußboden auf der rechten Seite um 10 cm gesenkt hat, komplizierte dieser Umstand die Messungen. Neben anderen Ursachen mag dies ein Grund sein, daß die Holzkonstruktionen am Denkmal oft starke Risse zeigen. Auch mögen die beiden Strekbalken, die unmittelbar auf dem Gesims des Kuppelbaues gelegen haben und jetzt durch eiserne Zuganker ersetzt sind, das Grabmal stark gedrückt haben.

⁷⁾ Neben anderen kleineren Ergänzungen fällt besonders die Erneuerung dieser 4 Eckfiguren durch moderne, der Stilistik des Grabmals nicht entsprechende Statuen auf.



Abbild. 17.

Querschnitt des Edo Wienken-Denkmales mit Chor.

1 : 120

(Eigene Aufnahme.)



Reliefbildern von Tempelbauten in Umrahmungen von Kartuschen und Blumenleisten, außen mit dem Jeverfchen und Oldenburger Wappen geschmückt. In der Längsachse dieser Platten stehen 4 trauernde Knaben mit umgekehrter Fackel als Sinnbild des Todes, während vor der Breitseite 2 kleinere Knaben stützend stehen. Die 4 konsolartigen Ausfragungen des sargartigen Gebildes über den 4 größeren Knaben tragen 4 Löwenköpfe, die sich in ähnlicher Form an dem oberen Sarg wiederholen. Der sargartige Teil, dessen Kern aus buntem Marmor und dessen Platte aus schwarzem Marmor besteht, nimmt durch die beiden umlaufenden Frieße unser besonderes Interesse in Anspruch. Der obere Fries zeigt Szenen aus dem neuen Testamente, besonders aus dem Leben Christi: ein Ahrenfeld mit Schnittern, die Verkündigung und Anbetung der Hirten, Jesus im Tempel predigend, ferner die Taufe Christi und Jesus am See Genesareth. Diese Reliefs, die teilweise noch die feine Arbeit erkennen lassen, sind stark verwittert und verstümmelt. Der untere Fries zeigt Szenen aus dem alten Testamente, ist jedoch zerstört, so daß wir uns kein Bild mehr von der früheren Schönheit machen können. Wiederholt sind Lücken mit Darstellungen derselben Szene in Abgüssen gefüllt worden, zur Hälfte besteht der Fries jetzt nur noch aus arabeskenartigen Füllungen. Die weit ausfragende Platte, die außen auf den 6 freistehenden Karyatiden aufliegt, ist reich gegliedert: besonders reizvoll wirken die zwischen Konsolen eingesetzten Reliefplatten aus weißem Marmor.

Der lose auf der schwarzen Platte aufstehende Sarg ruht auf Löwentäzen auf zierlichem Unterbau und trägt bei reicher Ornamentierung die überlebensgroße Gestalt Edo Wiemkens, der in voller Rüstung daliegt, die Hände zum Gebet erhoben. Dem Kopfende des Sarges ist lose vorgefetzt eine Frauenfigur, welche die eine Hand erhoben hat und mit der anderen das Jeverfche Wappen hält. Am Fußende steht lose eine andere unschöne Frauenfigur. Sie hält eine Tafel mit der Inschrift:

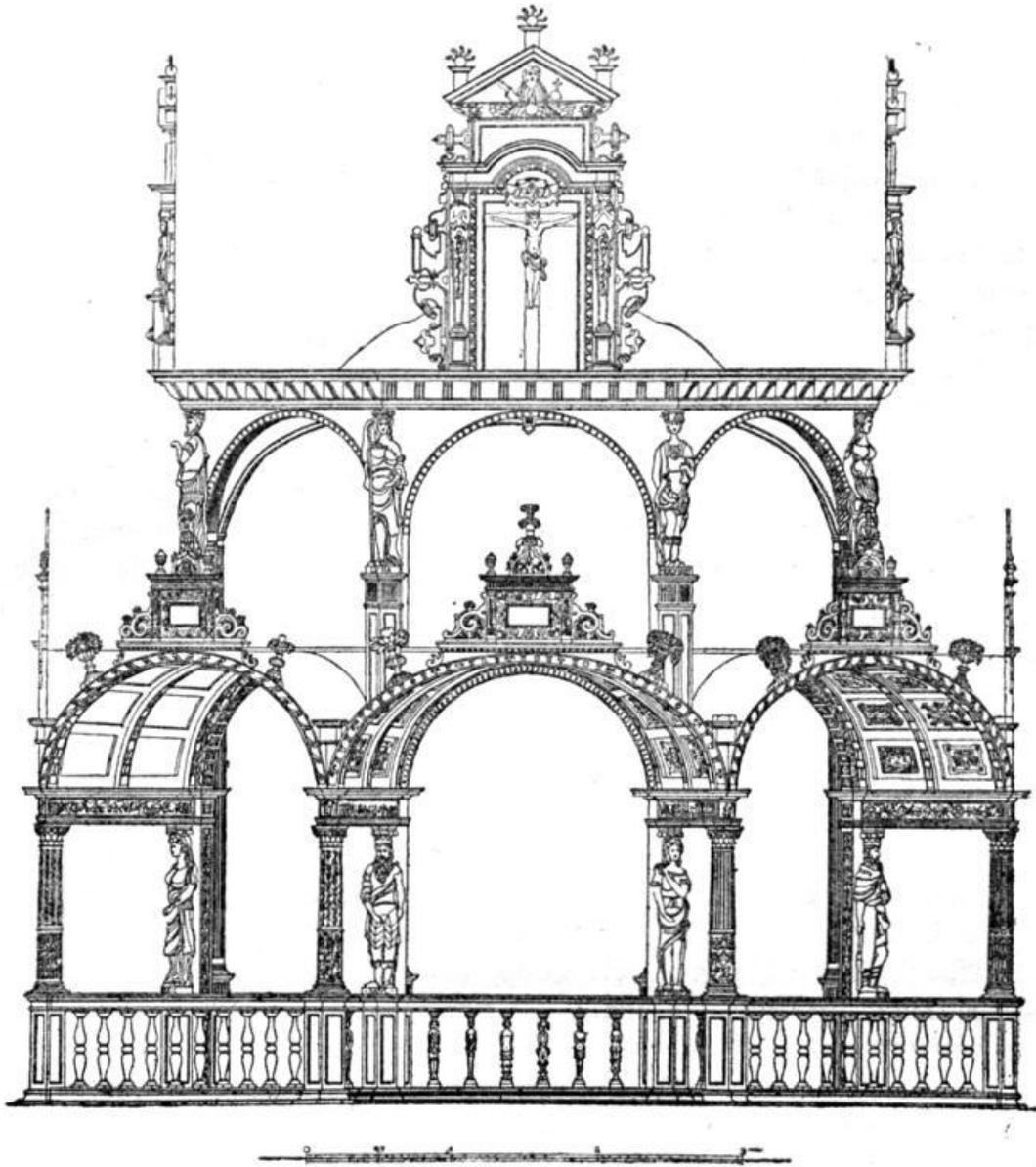
AÑO 1511 UP PASCHE
 AVEN^T IS IN GOD^T
 SELICH EN^TSLAPE
 DER EDLER HERR
 EDE WIMKEN ↪
 HERR THO JEVER
 RŮSTRINGEN OESTRIN
 GEN UND WANGER
 LANDEN. DEME
 GODT GNADE.

b) Der Kuppelbau.

In hohem Maße nun fesselt der Kuppelbau unser Interesse. Dieser läßt deutlich eine Gliederung in zwei Etagen erkennen: unten ein kuppelartig gedeckter



Umgang, oben ein Baldachin, auf dessen kräftigem Gesims vier tabernakelartige Bekrönungen den Abschluß bilden. Die stützenden Teile erheben sich aus den Ecken



Abbild. 18.

Vorderansicht des Ruppelbaus.

1 : 60.

(Eigene Aufnahme.)

von zwei konzentrischen Achtecken: die inneren sind durch eine Balustrade miteinander verbunden und sperren so den Zugang zum Sarkophag, während die äußeren Pfosten abwechselnd durch Balustraden verbunden und geöffnet sind, um Zugang zum Um-

gang zu gewähren. Die äußeren Balustraden sind mit 4×10 zierlichen Doeken besetzt, während die inneren mit 8×6 grotesken Hermen geschmückt sind. Diese Hermen sind zum Teil erneuert, einige in Gips nachgefügt.

In den Ecken des inneren Achtecks stehen starke Pfeiler und Säulen, die zugleich den Baldachin tragen. Nach außen sind vor diese Pfeiler auf den Pfosten der inneren Balustrade Figuren aufgestellt, welche gleichzeitig mit den auf den Pfosten der äußeren Balustrade stehenden Säulen zentral gerichtete Architrave stützen. Diese nehmen Tonnengewölbe auf, derartig konstruiert, daß die beiden Gurtbögen, die innen von Pfeiler zu Pfeiler, außen von Säule zu Säule gespannt sind, miteinander verbunden sind. Da nun die äußeren Gurtbögen eine größere Spannweite besitzen, haben sie zur Ausgleichung des durch die innere Halbkreisform bedingten Höhenunterschiedes die gedrückte Form eines Korb Bogens erhalten. Die sich in dieser Weise nach außen öffnenden Tonnengewölbe geben den Blick auf das Innere der Anlage nach allen Seiten frei.

Die Säulen mit korinthischem Kapitäl sind gegürtet und zeigen im unteren Teil zierliches Stabwerk mit Ranken, Blumen, Früchten, Waffen, Musikinstrumenten, Menschen- und Tiergestalten, in dem oberen Teil teils Cannelierungen, teils fächerartige Einteilungen mit ähnlichem Schmuck wie unten. Die abwechselnd weiblichen und männlichen Figuren tragen folgende Bezeichnungen: 1. Rhetorica. 2. K. David. 3. Dialectica (Engelstropf auf der Brust). 4. Salomoen (aufgeschlagenes Buch in der Hand). 5. Musica (Guitarre tragend). 6. Sias (Szepter tragend). 7. Moria. 8. Saul. Diese Figuren und Säulen sind aus Kalkstein, ebenso die Frieße, die in den Architrav eingesezt sind. Diese 16 Frieße laden gleichsam zum Beschauen ein. Sie zeigen zum Teil ganze Szenen: Kämpfe griechischer und römischer Krieger, phantastische Aufzüge, mit Flügelrossen und Elefanten bespannte Prunkwagen, zwei Frieße, dem Eingang zur Gruft zugekehrt, tragen ein in erzählender Weise dargestelltes Leichenbegängnis, sichtlich die Bestattung Edo Wiemkens, worauf die Wappen am Sarg und der unter dem Sarg hergehende Hund hindeuten. Andere Frieße sind mit Waffenstücken, Kanonen, Musikinstrumenten und arabeskenartiger Ornamentik geschmückt. Die Tonnengewölbe sind in je 16 Kassetten eingeteilt, zwei Gewölbe sind mit reichem kartuschenähnlichen Schnitzwerk geziert, während die übrigen sechs nur die konstruktive Kassettierung zeigen. Die äußeren Gurtbögen sind durch verschieden ornamentierte Aufsätze in der Mitte und seitlich angebrachte Frucht- und Blumenkörbe besonders betont, während in den Ecken über den Säulen Pfosten sitzen, auf denen früher Figuren aus Kalkstein gestanden haben. Die Gurtbögen sind mit stets wechselnden geometrischen Ornamenten besetzt, während die Pilasterfüllungen in überschwenglicher Mannigfaltigkeit reiche stoffliche, pflanzliche und menschliche Motive zeigen.

Aus den Ecken des inneren Achtecks wachsen die Pfeiler hervor, die das ganze Obergeschoß tragen. Außen vor den Pfeilern stehen analog wie unten



Stb. 19.

Vorderansicht des Sarkophags.

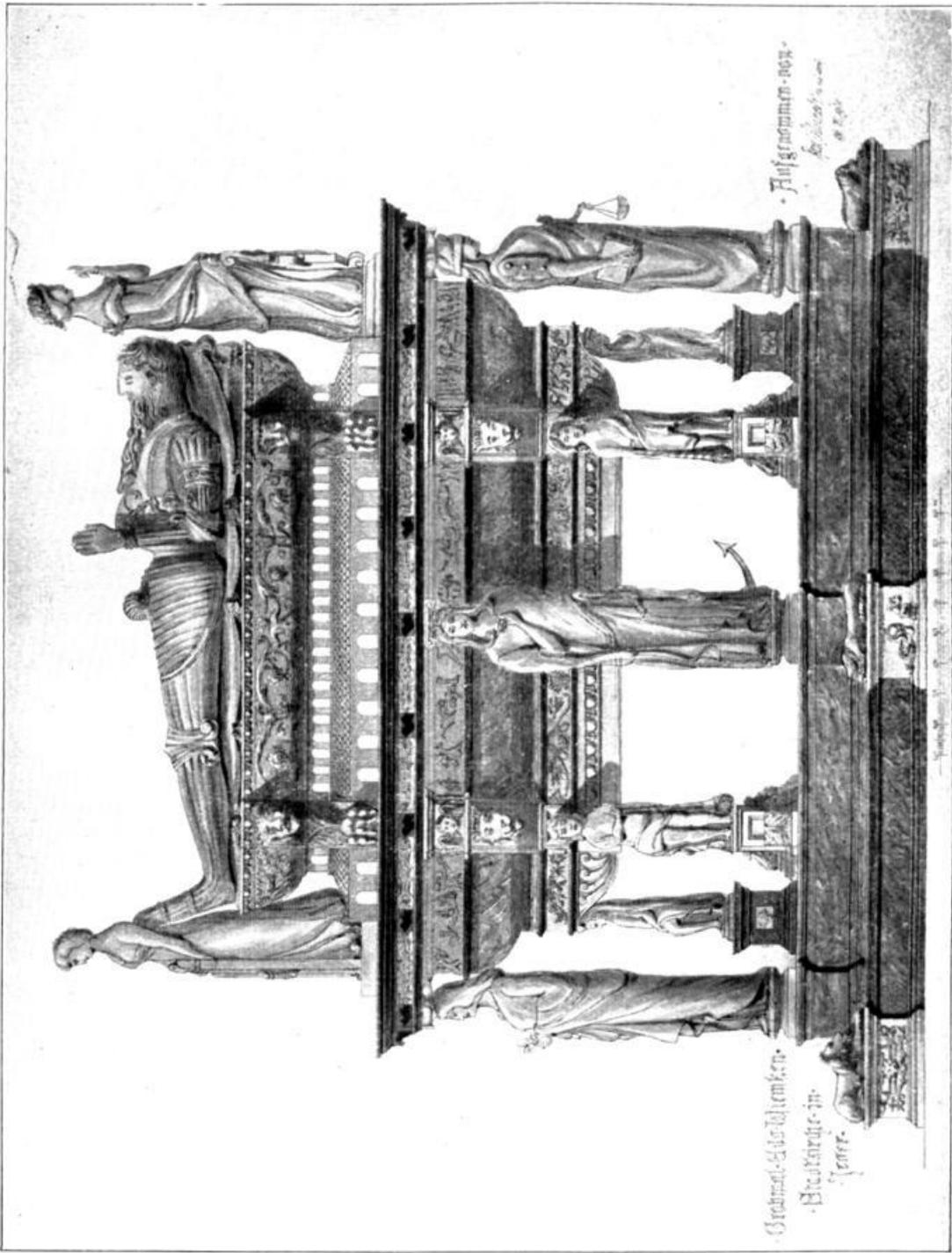
1 : 25

(Eigene Aufnahme.)

Grabmal H. v. Wismar.
Stadtkirche in
Jever.

Aufgenommen von
H. v. Wismar
18. 11. 19





Stoßb. 20.

Seitenansicht des Carlsbergs.

1 : 25.

Eigene Aufnahme.



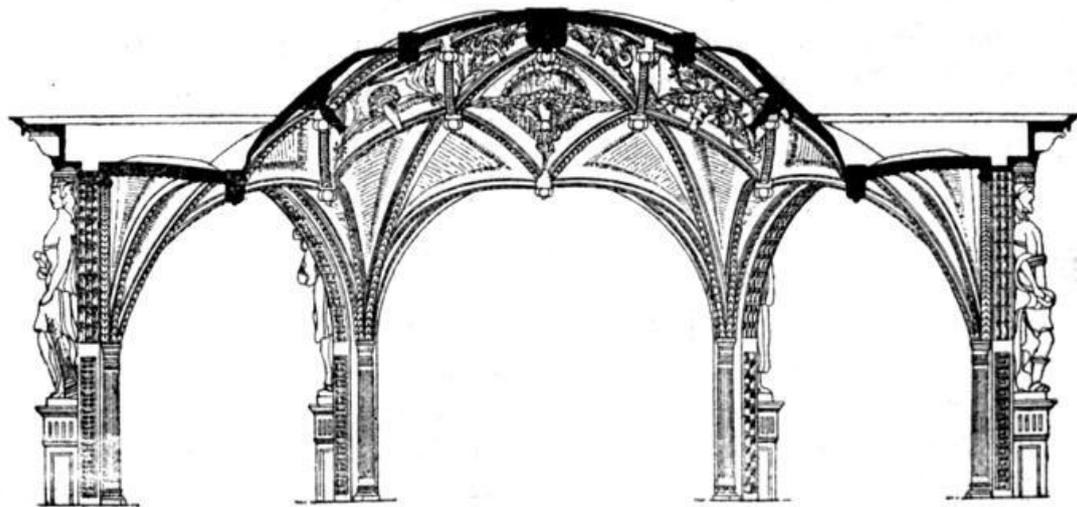
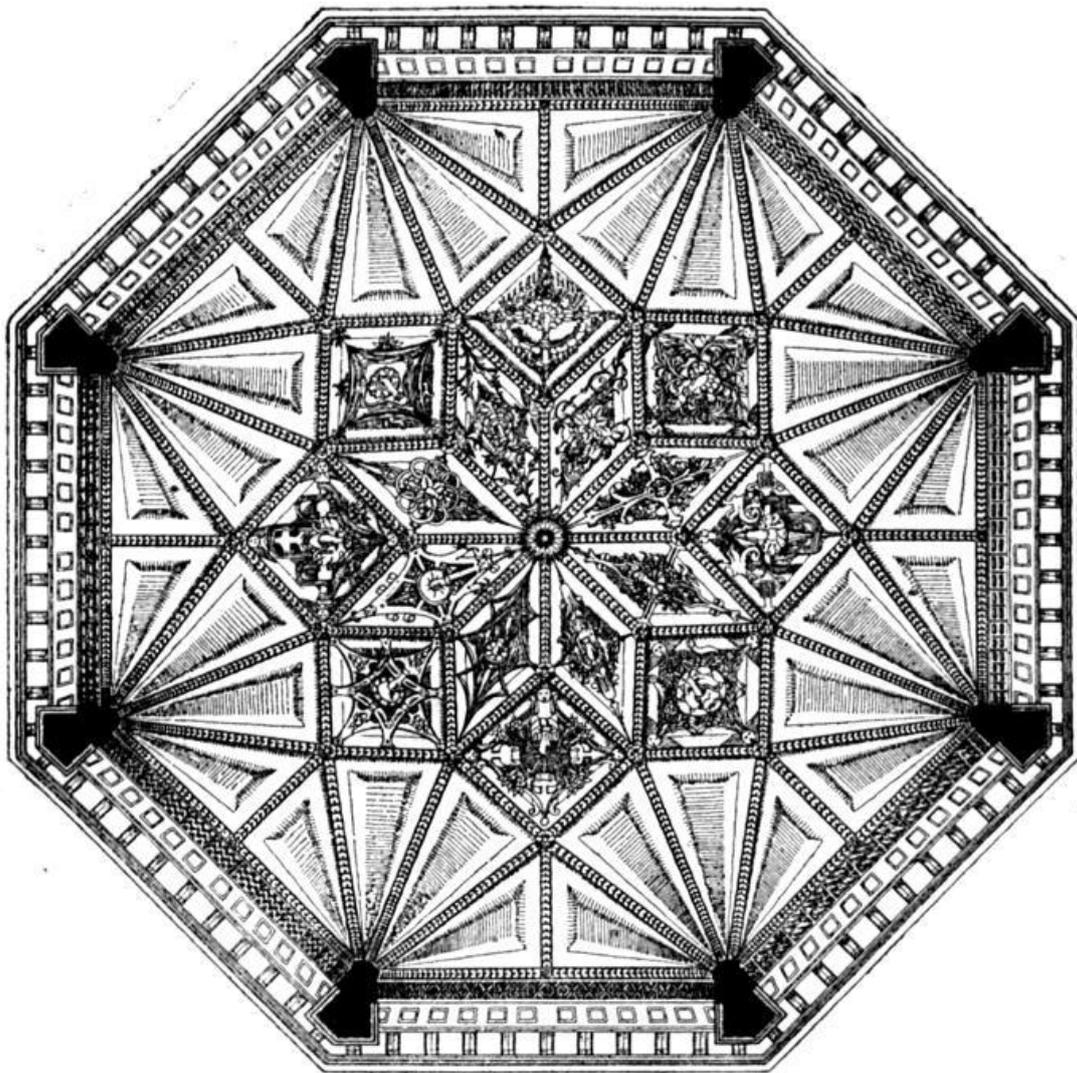


Städt. 21.

Seitenansicht des Edo Wienken-Grabmals.

(Photogr. Aufnahme von Wolftram-Bremen.)





Abbild. 22.

Grundriß und Schnitt des Baldachins.
1 : 45.

(Eigene Aufnahme.)

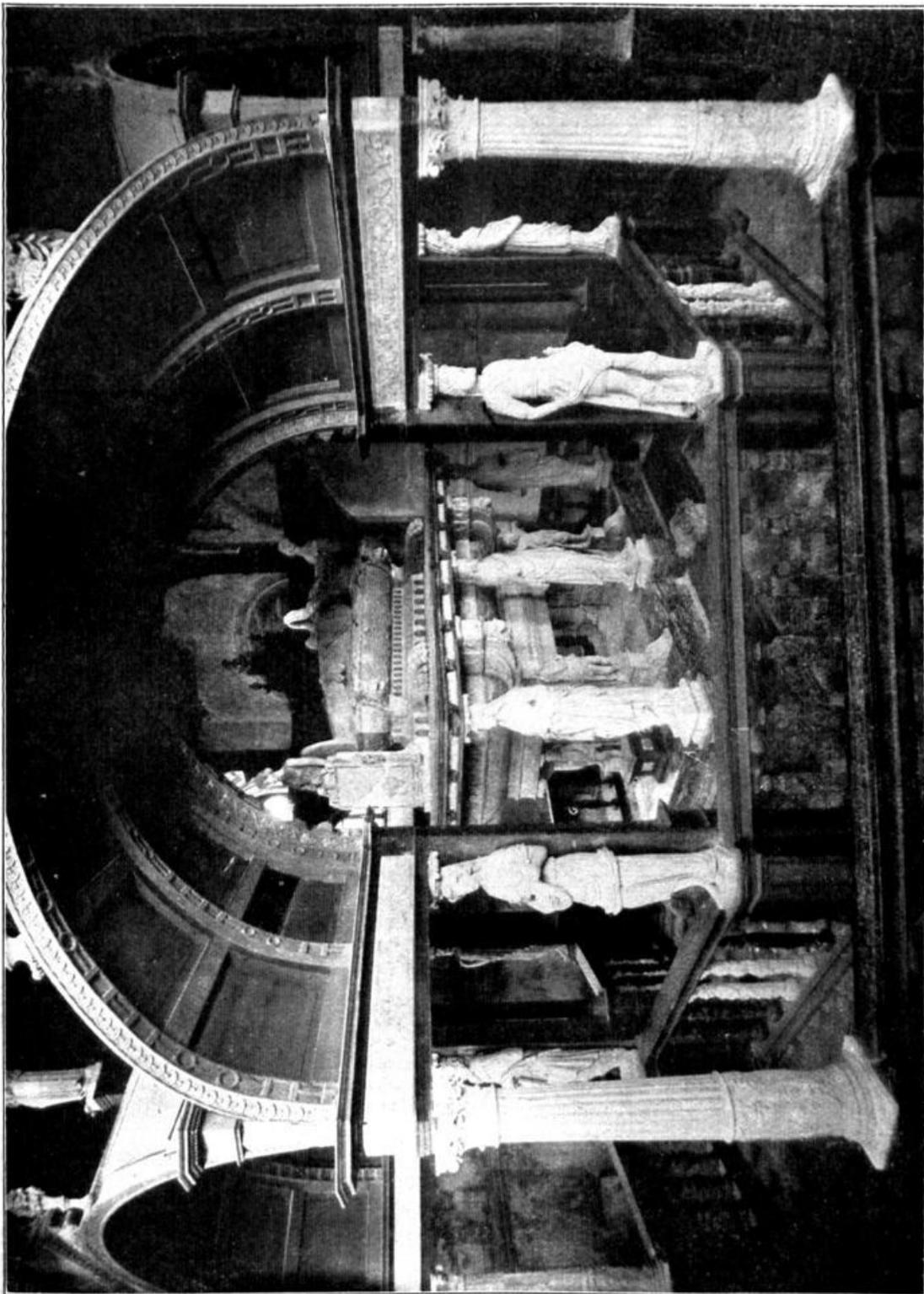


8 Figuren, die das kräftige Gesims tragen. Sie sind der Reihe nach folgendermaßen bezeichnet: 1. Mercurius (Beutel, Stab und Flügelhut), 2. Venus (Almor), 3. Jupiter (Beutel und Donnerkeil), 4. Ol (verstümmelt), 5. Saturnus (Knaben fortschleudernd), 6. Fortitudo (Säulenschaft und Ambos), 7. Mars (zu Füßen ein kleiner Widder), 8. Luna (Mondsichel und Stab). Diese Figuren bestehen ebenfalls aus Kalkstein, während die übrigen Teile des Kuppelbaues aus Eichenholz gefertigt sind.

Auf 8 kleinen Säulen erhebt sich das Sternengewölbe, mit 8 Stichkappen versehen, den in der Mitte stehenden Sarkophag überdeckend. Das Gewölbe mag im geometrischen Schnitt einen ungünstigen Eindruck machen, in der Perspektive wirkt es jedoch gut. Es ist in 48 Felder eingeteilt, und zwar derartig, daß sich die Rippen gegen Zapfen stützen und sich durch die auftretenden Ringspannungen frei tragen. In diese Rippen sind die Felder eingefügt, von denen die äußeren 32 eine gebusste Form haben, während die inneren 16 mit stark hervortretendem Schnitzwerk gefüllt sind. Die Rippen sind mit Plättchen, auf einer Schnur aufgereiht, verziert, und die ausgeschnitzten Felder weisen besonders pflanzliche Ornamente auf, in die Tiergebilde und Engelsköpfe gruppiert sind, ja, in einem Felde findet sich sogar Jesus mit seinen Jüngern. In der Mitte jedes Feldes ragt ein langer Kelch aus Fruchtschalen, Rosetten oder Fraßen hervor.

Der ganze Aufbau wird an den 4 Hauptseiten durch tabernakelartige Aufsätze bekrönt. Der Aufbau an der Front, die drei anderen an Größe übertreffend, zeigt die Figur Christi am Kreuze, darüber eine Taube als Sinnbild des heiligen Geistes und im Tympanon Gott Vater. Die übrigen Aufsätze sind durchbrochen: in der Mitte stehen frei auf Sockeln Figuren, in denen einige Moses, Petrus und Paulus erkennen wollen.

Bei dieser Eigenart des Aufbaues ist es begreiflich, daß der Eindruck, den das Grabmal auf den Beschauer macht, ein ungemein stimmungsvoller, ja überwältigender ist. Der ganze Entwurf ist kühn, gewaltig, die künstlerische Durchbildung in einzelnen Teilen hervorragend. Die Stilistik ist derjenigen der Decke ähnlich: die Grundidee ist deutsch mit starken italienischen Einflüssen in der Ornamentik bei niederländischem Ursprung. Die technische Durchbildung der Motive steht auf Grund verschiedener Höhe. Einzelne Teile, z. B. die Gestalten am Fries von Christi Geburt sind, trotzdem sie nur die Größe eines Fingers haben, so lebenswahr, als könnten sie jeden Augenblick aus dem Relief heraustreten. Andere Gestalten, besonders die großen Vollfiguren des Kuppelbaues, sinken fast zu Stümperarbeit herab, während die Holzschnitzarbeit etwas gleichmäßiger ist. Damit berühren wir jedoch schon die Umstände, die uns zu der Frage hinübergeleiten, in welchen Jahren all diese herrlichen Kunstwerke entstanden sind, und welcher genialer Meister sie geschaffen hat.



Stettin. 25.

Seitanficht des Edo Wiemken-Grabmals.

(Photogr. Aufnahme von Wolfgramm-Wiemer.)



C. Die Entstehung der Kunstdenkmäler.

1. Überblick über die Entwicklung zum heutigen Stande der Frage.

Es ist eine leidige Fügung des Schicksals, daß trotz allen Überflusses an handschriftlichen Angaben aus jener Zeit die Urkunden keinen direkten Aufschluß über die Meister und über die Entstehungszeit der Portale, der Decke und des Grabmals geben. Zugleich muß es uns in Anbetracht des hohen Kunstwertes der Denkmäler sehr sonderbar anmuten, daß sich Jahrhunderte hindurch nur spärlich ältere Berichte über die Werke finden. Dies mag neben äußeren Umständen in der Abgelegenheit des Ländchens und in der Eigenart der Bewohner seine Begründung finden. Wie unvollkommen und dürftig die uns erhalten gebliebenen Angaben über die beiden Hauptwerke sind, ersehen wir aus folgender Zusammenstellung.

Beginnen wir mit der Schloßdecke, so erfahren wir von ihrem Vorhandensein erst verhältnismäßig sehr spät. Schon früh scheint sie schadhaft geworden zu sein: wir können die Notiz im Bauinventar von 1667: „auf dem obersten Boden etlich alt Paneel-Werk“ mit der Decke in Verbindung bringen, wenn wir die Bemerkung des Baurapports von 1698 daneben halten, daß das „Paneel-Werk oben am Boden“ in der Fürstin Gemach „etwas ausgefallen“ sei, daß aber die Stücke „wol verwahrt aufgehoben“ würden. Im Jahre 1671 erwähnt J. J. Winkelmann (Oldbg. Chronik, S. 10) die Decke als „Schreinerwerk“, mit welchem eins der Gemächer des Schlosses „kunstartig ausbegleidet“ sei. 1797 bedient sich Magister Braunsdorf (Gesammelte Nachrichten, herausgegeben von Riemann, S. 40) derselben Worte. Im Jahre 1804 finden wir im Jeverischen Historienkalender in einem Aufsatz des Rektors Hollmann (wiederabgedruckt im Hist. Kal. von 1842) die interessante Bemerkung, daß die noch vorhandenen getäfelten Decken in dem sogenannten Herren-gemach und in dem jetzigen Audienzsaal sichtbar genug das Werk der damaligen Zeit (unter Fräulein Maria) und mit dem Tafelwerke des Kirchenchors in einem Geiste und Geschmaç gearbeitet seien. 1836 wurde eine große Ausbesserung vorgenommen: sämtliche Schnitzstücke wurden abgenommen, da die Tragbalken ausgewechselt werden mußten. Im Jahre 1842 gibt das Schloßinventar an, daß von den 22 Konsolen die 10 an den beiden Schmalseiten, von den 28 Rassetten die 2 über dem Ramin und 2 Frieße an dieser Stelle neu sind. Diese Stücke sind von dem Bildschnitzer Elsner-Jever angefertigt worden. 1863 weist R. G. Böse in seinem Werk: „Das Größ. Oldenburg. Topographische statistische Beschreibung desselben“ auf S. 263 kurz auf den Kunstwert der Decke hin.

Etwas bestimmter, besonders den Zeitpunkt der Entstehung betreffend, lauten die Nachrichten über das Edo Wiemken-Grabmal.

In den handschriftlichen „Quaestiones de reformatione ditionis Jeverensis sect. 1. quaest 22“ heißt es: Anno 1561, 1562, 1563, 1564 werden das Tor zu



Fever an der Kirche gemacht und der Fräulein Maria Gnaden ihr Begräbnis gehauen.“ Der Chronist Hamelmann (gestorben 1595) spricht in der Oldbg. Chronik auf Seite 421 von „einem statlichen Begrebnusz (welches sie selbst hat bauen lassen)“ und weiter auf Seite 462 von „einem herrlichen Begrebnusz, darüber sie vor ihrem tödtlichem abgang ganzer vier Jahr hat arbeiten lassen“. Im Jahre 1604 läßt Graf Anton Günther von Oldenburg das Denkmal durch Maler Edo von Fever für 66 *sch* „verniffen und stavieren“ (s. Renteirechnungen), zugleich fertigte der Glasemacher Johann Fischer 9 gräfliche Wappenfenster für den Chor. 1671 lesen wir bei Winkelmann (Oldbg. Chr. S. 9): „In der Stadt-Kirchen ist der alten Häuptlingen und sonderlich Fräulein Marien köstlich gemachtes Begräbnis zu sehen.“ 1734 ist nach einem Berichte (Aa Fever. Abt. A. Tit. XV. n. 19) das Grabmal „sehr zerfallen“ und hatte „insbesondere bei dem jüngsten Kirchenbrande (1728) hin und wieder wesentlichen Schaden gelitten.“ 1825 ist das Grabmal in höchst barbarischer Weise von D. Lasius „restauriert“ worden, der uns in einer Abhandlung (s. Anmerkung 8, Lit. XI) Auskunft über den Zustand des Grabmals und über Veranlassung und Ausführung der Ausbesserung gibt. Spuren dieser Tätigkeit sind noch in der Ortweinschen Aufnahme (s. Anm. 8, Lit. XII) zu sehen. Aus diesen Berichten ersehen wir, wie sehr das Verständnis für den Kunstwert der Werke fehlte, und wie wenig Sorgfalt ihrer Erhaltung zugewandt wurde. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß auch in jüngerer Zeit besonders das Grabmal üble „Restaurierungen“ über sich hat ergehen lassen müssen, wovon noch jetzt die manchen Steinteilen übergossene Tünche und die Erneuerung der 4 jonischen Eckkaryatiden am Sarkophag zeugen. Und wie bei so vielen Werken, sind auch in Fever in argem Vandalismus manche Teile verstümmelt worden, so daß der Forschung jetzt manches Rätsel aufgegeben ist^{*)}.

*) An dieser Stelle sei eine Zusammenstellung der diesen Teil betreffenden Literatur gegeben:

- I. Geschichte der Renaissance in Deutschland. W. Lübke. Stuttgart 1872. S. 771: Beschreibung des Edo Wiemken-Grabmals mit Abb.; kurze Erwähnung der Schloßdecke. — 2. Auflage 1882. II. Abt. Seite 294 u. 507: Das Edo Wiemken-Grabmal; Seite 296 u. 507: Die Schloßdecke.
- II. Das Grabmal des letzten Häuptlings von Fever, Edo Wiemken d. J., in der Stadtkirche zu Fever. Von D. L(adius). Druck von C. L. Metzger & Söhne, Fever. Ohne Jahresangabe, jedoch vor 1883. 4 Seiten. Mit Abbild. des Grabmals. Referat aus I mit unwesentlichen Zusätzen.
- III. Die Renaissance-Decke im Schloß zu Fever. 25 Tafeln in Lichtdruck, herausgegeben von S. Boschen, Bildhauer in Oldenburg. Mit Text von Friedrich von Alten. Leipzig 1883. Die Publikation gibt von den 26 alten Rassettenfüllungen 11, von den 67 großen Friesen 30. Die Konsole mit der Jahreszahl ist nicht dargestellt, zusammengehörige Teile sind auf den Tafeln vielfach getrennt.
- IV. Geschnitzte Holzdecke aus dem Großh. Schlosse in Fever. Conradin Walter. Nürnberg. Ohne Jahresangabe (1883). Mit Einleitung von Bergau. Lithographien

Die ersten Untersuchungen fallen in das Jahr 1883, in dem sich Boschen und von Alten beherzt der Decke annehmen: durch Herstellung von Gypsabgüssen und die Veröffentlichung des größeren Teils der Decke im Lichtdruck (Anm. 8, Lit. III) wird weiteren Kreisen die Bekanntschaft mit dem Kunstwerk vermittelt.

- in halber Größe der Originale. Von der auf 10 Hefte berechneten Publikation ist nur das erste (10 Blatt) erschienen. Die auf Blatt 1 in kleinerem Maßstabe abgebildete vollständige Raffette ist aus nicht zusammengehörigen Teilen zusammengesetzt.
- V. Bericht über die Veröffentlichung von Boschen und v. Alten. Von W. Lübke. Zeitschrift für bild. Kunst, XIX. 1884. Seite 162 u. 163.
- VI. Die Holzschnitzwerke in dem Audienzsaal des Schlosses zu Jever. v. A(lten). Mit Abbildung des Monogramms E. S., des Renteiportals, des Datumsteins und des Frieses vom Chorportal der Stadtkirche. Zeitschrift für Kunst- und Antiquitäten-Sammler. Leipzig. I. 1884. Nr. 13.
- VII. Die Renaissancedecke im Schlosse zu Jever. Staatsarchivar Dr. Serquet-Murich. Emden 1885. Seite 45: Unbrauchbare Photographie der gefälschten Jahreszahl. Seite 46: Abbild. der angeblichen Jahreszahl 1616 und Seite 50 des angeblichen Monogramms A. G.
- VIII. Bericht über das vorhergehende Buch von D. Tenge. Oldenburger Zeitung 1885, Nr. 197 u. 198.
- IX. Bericht über die Tätigkeit des Oldenb. Landesvereins für Altertumskunde. V. Heft: Die Altertümer und Kunstdenkmäler des Jeverlandes. Nach dem im September 1884 geh. Vortrag von D. Tenge. Seite 17–22: Die Schloßdecke (m. Abb. Taf. II: 4, 5, 6, 7, 8) und das Edo Wiemken-Denkmal (Taf. II: 10, 11, 12, 13 u. 14). Abbild. des Renteiportals Taf. II: 15; des Datumsteins am Chorportal Taf. II: 20. Im Anhang: Seite 25–31: Zur Frage der Datierung der Renaissancedecke im Schlosse zu Jever.
- X. Die Renaissancedecke im Schloß zu Jever. Von Oberlehrer Dr. Rohlmann-Emden. Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden. VI. Bd., 2. Heft. Emden 1885. Seite 165–176.
- XI. Ostfriesische Denkmäler aus Kunststein. Von D. Lasius. Deutsche Bauzeitung, 1886. Seite 206–208. Gibt allein Auskunft über Veranlassung und Ausführung der Restauration des Edo Wiemken-Denkmal 1825.
- XII. Deutsche Renaissance, herausgegeben von A. Ortwein und A. Scheffers. (7) 12. u. 13. Bd. Leipzig 1884–87. 7. Abt.: Die Renaissance in Ostfriesland, Emden, Norden und Jever, herausgegeben von R. Henrici, Leipzig 1886. Taf. 43–50: Abbildungen von Teilen der Decke und des Grabmals.
- XIII. Studien zur Geschichte von Östringen und Rüstingen. Archivrat Dr. Sello-Oldenburg. Barel 1898.
- XIV. Die Renaissance-Denkmäler in Jever. Von S. Ehrenberg-Königsberg (Münster). Repertorium für Kunstwissenschaft, 1899, XXII. Seite 195–208.
- XV. Das Portal zur Hofapotheke im Verhältnis zur Renaissancedecke. Von F. W. Riemann-Jever. Jeverisches Wochenblatt 1899, Nr. 204, 207, 209 u. 213.
- XVI. Cornelius Floris in Friesland. Von G. Sello. Weserzeitung vom 6. XI. 1901.
- XVII. Über die Entstehung der Renaissance-Denkmäler in Jever. Vortrag von D. Hohnholz. 1902. Gedruckt bei C. L. Metzger & Söhne, Jever. 8 Seiten.
- XVIII. Die Renaissance-Denkmäler in Jever. Von Dr. G. Rützing, Professor in Oldenburg. Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine. 1906, 54. Jahrg. Spalte 297–302.



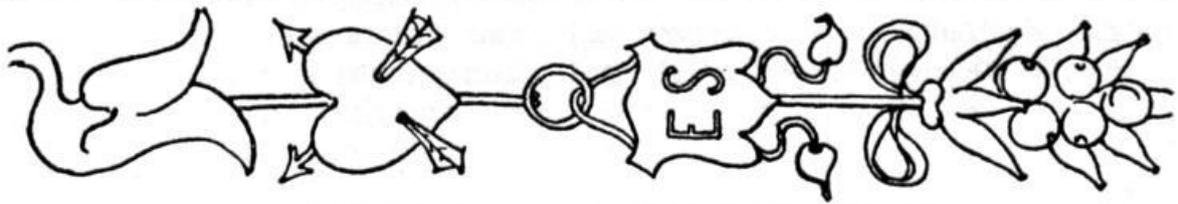
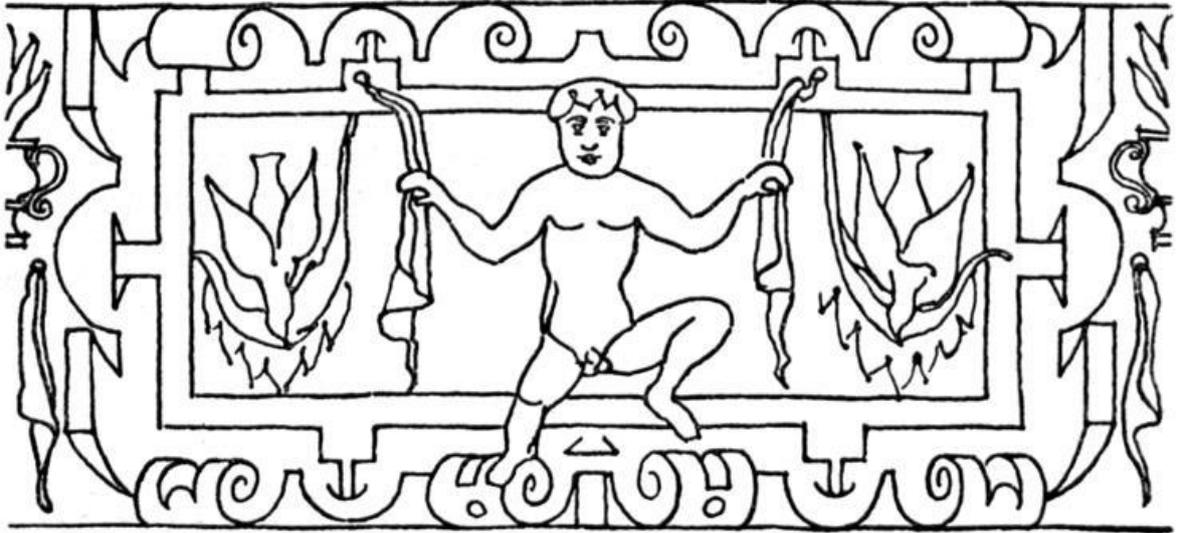
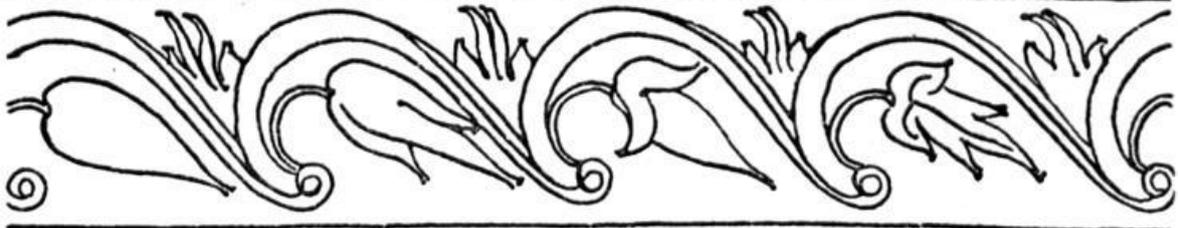
Damit ist der Anlaß zu den ersten Forschungen gegeben. In dem Vorwort zu seiner „Renaissance-Decke“ sagt von Alten, es sei bei der Abnahme der Decke geglückt, das Monogramm ES und die Jahreszahl 1836 zu entdecken. Er vermutet in diesem Meister ES den Verfertiger der Decke und in der gefälschten Jahreszahl — die zweite Stelle ist gefälscht — das Entstehungsjahr 1536. Später legt von Alten diese Ansicht noch ausführlicher dar im Zusammenhang mit den anderen plastischen Denkmälern Jever's (Anm. 8, Lit. VI). Von Interesse mag der Hinweis sein, daß er den Künstler Cornelius Floris aus Antwerpen bereits in seine Studien hineingezogen hat, wie aus seinen nachgelassenen Akten hervorgeht.

Hatte nun Lübke zunächst ebenfalls die Werke einer frühen Renaissance-Periode zugesprochen (Anm. 8, Lit. I), so wendet er sich jetzt entschieden gegen die Ausführungen von Altens (Anm. 8, Lit. V). Indem er seine ersten Erklärungen nicht aufrecht erhält, kommt er auf Grund des Stilcharakters der Decke zu dem Urteil, die Jahreszahl sei eher 1636 zu deuten, das Werk gehöre besonders wegen der häufigen Anwendung des Kartuschenwerks der Spätrenaissance an.

In geschickter Darlegung will nun Herquet (Anm. 8, Lit. VII) die Decke ebenfalls der Regierungszeit des Grafen Anton Günther von Oldenburg (1603—67) zuteilen. Er sucht aus der Geschichte Fräulein Marias zu erklären, daß ihre Regierungszeit für die Entstehung der Decke nicht in Betracht komme. Ihr ganzer Bildungsgang lasse eine solche Kunstschöpfung nicht vermuten, und die Decke selbst lasse sich nur aus einer glänzenden Hofhaltung erklären. Außerdem sei wohl kaum von einer Jungfrau die Decke mit den zum Teil hochsinnlichen Darstellungen in Auftrag gegeben worden, zumal Maria dadurch den bösen Gerüchten, die über ihr Sittenleben im Umgang waren (s. Lit. VII, a. a. O. S. 32), nur eine gewisse Basis gegeben hätte. Ferner bestreitet Herquet den Einfluß der „kunstsinigen“ Gelehrten Seedichius, Morellius und a. m. und der Reisen nach den Niederlanden auf Maria. Die Decke weise vielmehr auf den Grafen Anton Günther hin, dessen Charakter und weite Studienreisen diese Annahme rechtfertigten. Unter Bezugnahme auf Lübke (Deutsche Ren.) und Hauser (Stillehre) weist er die Denkmäler der Spätrenaissance, dem Anfang des 17. Jahrhunderts, zu. Er gibt nun seinen Aus-

- XIX. Geschichte des Jeverlandes. Von F. W. Riemann. II. Band. Erschienen im Jeverischen Wochenblatt 1905, Nr. 239 bis 1906 Nr. 192. Jahrg. 1906: Kapitel 116 bis 120: die Decke, 121: Ramin und Portale, 122—125: das Edo Wiemken-Grabmal.
- XX. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg. V. Heft. Oldenburg 1909. Seite 160—204. Abbild. 145: Chorportal. Abbild. 148—154: Edo Wiemken-Denkmal. Abbild. 164—169: Decke. Abbild. 184: Renteiportal.
- XXI. Oldenburgische Geschichte. Von Prof. Rühning. G. A. von Salem. Bremen 1911. 2. Bd. Seite 355—356.
- XXII. Cornelius Floris und die Florisdekoration. Von Robert Hedike. Berlin, Verlag von Julius Bard, 1913. Erster Band: Text Seite 140—148. Zweiter Band: Tafeln: Taf. XLVII (2 u. 3, Taf. XLVIII (1—13).

föhrungen einige Stützen: die Jahreszahl 1836 heiße ursprünglich 1736 und sei bei der damaligen Ausbesserung entstanden, als Entstehungsjahr käme das Jahr



Abbild. 24.

Detail der Decke mit dem Zeichen E S.

1 : 25.

(Eigene Aufnahme.)

1616 in Betracht, dessen Zahlen plastisch angebracht seien. Auch die Wappen oder Wappenfiguren in der Decke ständen dieser Zeit nicht entgegen, und schließlich

sei der Namenszug Anton Günthers A G in Ornamentform angebracht. In dem Monogramm E S sieht Herquet den Meister der Decke und findet aus Taufbüchern einen „Meister Euerdt Statius, Zimmermā“. Die Beziehung zum Edo Wiemken-Denkmal stellt Herquet so her, daß er die Holzteile von den Steinteilen der Anlage trennt und als Verfertiger des später entstandenen Kuppelbaues ebenfalls Statius annimmt. Als Entstehungszeit für den Kuppelbau käme dann 1604—10 in Betracht, worüber die verstümmelte Inschrift in dem Buche des Königs Salomoen sicherlich Auskunft gegeben hätte:

Ao I 56
HAEC SEPV
EST EXTR

Die Zahl habe früher anders geheißen, und zwar in römischen Zahlen.

Gegen diese eigenartige Beleuchtung der Frage wendet sich jedoch Tenge (Anm. 8, Lit. VIII). Er macht Herquet den Vorwurf, den klar zu Tage liegenden Verhältnissen Zwang angetan zu haben, und weist den angeblichen Meister Statius als einen ehrfamen Mühlenzimmermann nach. Tenge kommt zu der Ansicht, daß 1536 etwa der Beginn des Werkes anzusetzen sei, für dessen Vollendung ein Dezennium kaum zu gering bemessen sei (Anm. 8, Lit. IX).

Rohlmann (Anm. 8, Lit. X) hält es sowohl aus kunsthistorischen als auch historischen Gründen für unmöglich, daß die Decke vor 1540 entstanden ist, glaubt jedoch, daß das Werk der Regierungszeit Fräulein Marias nicht abzusprechen sei. Nachdem er zuvor auf die Entwürfe von Floris aus Antwerpen als stilverwandt hingewiesen hat, wendet er sich zum Schluß nach Friesland, wo er Beziehungen zu ähnlichen Bauten findet, besonders aber eine gewisse Ähnlichkeit des Grabmalbaldachins mit den Chorschranken in der Dorfkirche zu Dosterend bei Bolsward feststellt⁹⁾.

Wir erkennen also, daß diese ersten Versuche die verschiedensten Resultate brachten, ein Umstand, der besonders darin seine Erklärung findet, daß die Betrachtung zunächst zu einseitig auf die Decke allein gerichtet war, und in weiterem Sinne die ganze Materie den Forschern nicht genugsam bekannt sein konnte. Jedenfalls ruhen nach diesen mehr oder weniger mißglückten Versuchen mit dem Jahre 1886 zunächst die Untersuchungen.

Erst das Jahr 1898 bringt die Streitfrage wieder ins Rollen, indem Sello (Anm. 8, Lit. XIII) auf Grund eingehender Studien zu dem Ergebnis kommt, daß die Werke dem Antwerpener Meister Cornelius Floris zuzuschreiben seien, und daß die Decke im Anschluß an die Errichtung des Edo Wiemken-Grabmals ent-

⁹⁾ In der einen Renaissancefassade an der Stützplatte des Edo Wiemken-Grabmals, die früher durch vorgemauerte Platten (Restaurierung von 1825) verdeckt war und das Zeichen HH trägt, glaubt Sello das erste Modell zu den in „Friesische Oudheden“ Leeuwarden. 1875. Taf. 19 dargestellten Chorschranken von Dosterend zu erkennen.

standen sei. Sello spricht zunächst die Vermutung aus, daß die jetzige Anlage des Epitaphs aus zwei verschiedenen Grabmälern entstanden ist, nämlich durch die Auf-türmung von Edo Wiemkens Sarkophag auf die ungeschmückt gebliebene Deckplatte des ursprünglich von Maria für sich selbst erbauten Denkmals. Sodann weist er auf die überraschende Ähnlichkeit des Edo Wiemken-Grabmals mit dem Epitaph König Friedrich I. von Dänemark (1552 in Antwerpen gefertigt) im Dom zu Schleswig hin, beide, so führt Sello weiter aus, glichen so sehr den Entwürfen des Cornelius Floris von 1557, daß das Zeversche Grabmal ebenfalls dem Floris zuzuschreiben sei, und zwar einschließlich des Ruppelbaues. Ein weiterer Beweis für die Entstehung der ganzen Anlage aus einem Guß sei der Umstand, daß sich die Monogramme HH und PH am Sarkophag, am Ruppelbau und an der Tafelung des Chorgewölbes fänden. Auch die Decke sei dem Floris zuzuschreiben, wenn sie auch Spuren der Entartung zeige, und die entnommenen Motive vergrößert und vernüchtert seien. Zeitlich lägen die Werke nahe zusammen, da das Monogramm PH an einer Kassettensfüllung und an einem Fries der Decke vorkomme. Auf Grund des Fehlens der Rechnungen aus dieser Zeit setzt Sello die Decke von 1564—67 an, und zwar sucht er diesen Zeitpunkt besonders dadurch zu stützen, daß er in der Jahreszahl 1836 mit Sicherheit 1566 erkennen zu müssen glaubt. Schließlich weise auch der Umstand, daß Marienhausen mit geschnitzten Decken ausgestattet gewesen sei, auf Maria als Bauherrin hin. In einer späteren Abhandlung (Anm. 8, Lit. XVI) spinnt Sello diesen Faden weiter aus, indem er den Ausführungen eines gleichzeitigen Forschers außerordentlich nahe kommt.

Fast gleichzeitig und unabhängig von Sello kommt nämlich Ehrenberg zu einem ähnlichen Urteil (Anm. 8, Lit. XIV). Allerdings dürfen wir dabei nicht übersehen, daß er sich hauptsächlich durch Sellos Ausführungen über die Deutung der Jahreszahl 1836 und die Auffindung des Monogramms PH an der Decke dazu bestimmen läßt, auch die Decke dem Floris zuzuschreiben. In seiner einleitenden Charakteristik von Floris sagt Ehrenberg, daß insbesondere beim Epitaph in den Niederlanden, in Norddeutschland, Dänemark usw. mehrere Jahrzehnte hindurch fast ausschließlich die Formen zur Anwendung gekommen seien, welche Floris erfunden habe. Von Wichtigkeit zur Beurteilung seien die beiden Ornamentstichfolgen von 1556 und 1557, die Floris als „inventor“ bezeichnen. Floris erweise sich in der langen Reihe seiner Werke als ein Meister von solcher Geschlossenheit, daß wir völlig sichere Grundlagen für Zuweisung weiterer Werke an ihm besäßen. Nunmehr stellt Ehrenberg fest, daß nahe Beziehungen im Aufbau zwischen einem Entwurf von Floris in den „Nieuwen Inventien“, Blatt 6, dem Grabmal König Friedrich I. im Schleswiger Dome und dem Edo Wiemken-Grabmal bestehen¹⁰⁾. Ferner weist er auf die Verwandtschaft in der Behandlung der Motive und die

¹⁰⁾ Ehrenberg ist hier ein Irrtum unterlaufen: auch in Zever sind die Attribute der 6 Karyatiden, z. B. die Knaben an der „Liebe“ vorhanden.

Oldenburger Jahrbuch 1916/17.



Wahl des Materials hin. Die zum Teil stümperhafte Arbeit am Edo Wiemken-Denkmal sucht Ehrenberg damit zu erklären, daß der vielbeschäftigte Floris die Ausführung Gehilfen überlassen mußte. Als Bestätigung diene das Monogramm HH, in dem ein Gehilfe Heinrich Hagart, der Floris Werkstatt 1563 urkundlich verließ, zu erkennen sei. Ferner weist Ehrenberg auf den innigen Zusammenhang der hermenartigen Säulchen des inneren Geländers mit denen des Blattes 3 der „Niewen Inventien“ und auch der Verzierungen der Säulenstühle mit denen, die in den Blättern D und L der „Veelderley Veranderinghe“ und den Blättern 11 und 14 der „Niewen Inventien“ dargestellt sind. In der Beurteilung der Decke folgt Ehrenberg den Ergebnissen Selloß, indem er nicht verschweigt, daß er nicht ohne weiteres Floris als den geistigen Urheber der Decke ansehen würde, wenn nicht das Monogramm PH und die Jahreszahl 1566 den einheitlichen Ursprung der beiden Anlagen sicherstellten. Denn um 1566 hätte bei der Eingebürgertheit des Florisstils auch wohl ein anderer Künstler den Entwurf liefern können. Für die Beziehungen von Maria zu Floris führt Ehrenberg als Bindeglied das Renaissance-Mausoleum von Enno II, Grafen von Ostfriesland, in Emden an, welches dem Floris sicher zuzuschreiben sei.

Einen anderen Weg schlägt Riemann (Anm. 8, Lit. XV) ein, um einen Zeitpunkt für die Entstehung der Decke zu finden, indem er enge Beziehungen zwischen den Portalen und der Decke herzustellen sucht. Nach Riemanns Ansicht deuten die bauliche Beschaffenheit der Rentei und Apotheke, die beiden Inschriften und die auffallende Beschaffenheit des Portals darauf hin, daß das Renteiportal erst Anfang des 18. Jahrhunderts zusammengesetzt sei, und zwar aus Stücken, die früher einem anderen Zweck gedient hätten. Bei den Aufräumungsarbeiten des Fürsten von Anhalt-Zerbst im Schlosse sei der Ramin, der gleichzeitig mit der geschnitzten Decke im Bankettsaal erbaut sei, überflüssig geworden, aus dessen Pfeilern sich der Apotheker Tölicker etwa 1711—1718 ein Portal habe errichten lassen. Die eigentümlichen Verhältnisse des Portals sprächen besonders für eine solche Zusammensetzung. Zöge man noch den Umstand in Betracht, daß Teile der Attika des Chorportals offenbar ebenfalls von diesem Ramin stammten, besonders das Stück mit der Jahreszahl 1556, so sei mit dieser Zahl die Entstehungszeit von dem Portal der Rentei und auch der Decke gefunden.

Neuerdings führt nun Rütthning (Anm. 8, Lit. XVIII) neue Gesichtspunkte ins Feld, indem er auf Grund von Urkunden zunächst die Decke von einem Bildschnitzer Adrian entstehen läßt und im Anschluß daran das Grabmal von einem Meister Johann de Schulte aus Breda, deshalb die Künstlerwerkstatt von Cornelius Floris bestreitet und die mehr oder weniger bestimmten Angaben über Floris Urheberschaft entsprechend geändert wissen will. Auf Grund des Fundes von einem Bruchteil des Ausgabe-Verzeichnisses, welches Landrichter Bruninck geführt hat (Aa Jever, Abt. A Tit. XII, Ba Nr. 3a), kommt Rütthning zu diesem Ergebnis.



Diese wichtige Notiz erstreckt sich auf die Zeit vom 8. Oktober 1559 bis zum 17. Juli 1560. Im Zusammenhang mit einer Lieferung von 500 Stück Wagenschott (Eichenholz für Schnitzzwecke) wird hier ein Meister Adrian genannt, dem für nicht näher beschriebene Arbeiten terminsweise 140 Gulden $3\frac{1}{2}$ Schap als Lohn bezahlt werden. Die letzte Notiz nennt einen „Meister Johann de Schulte“ aus Breda, der seinen Diener des „sepultursteihs halven“ nach Sever schickt. Unzweifelhaft können sich diese Notizen nach Rütthnings Ansicht nur auf die Schloßdecke und das Grabmal beziehen: die Namen der beiden Meister seien jedoch vorläufig in Dunkel gehüllt. Als Meister Adrian komme vielleicht ein Künstler mit dem Beinamen „Karffhycz“ in Betracht, der am Artushofe in Danzig tätig war, wo auch ein Meister Heinrich Holzapfel wirkte (Mon. III!). Dagegen habe sich über Meister Johann de Schulte noch nichts ermitteln lassen. Jedenfalls lasse sich nach diesen Angaben die Zuweisung der beiden Werke an Floris Werkstatt nicht mehr aufrecht erhalten.

Nach Abschluß meiner Arbeit ersehe ich aus dem 1913 erschienenen Werke Hedicks über Floris (Lit. XXII), daß dieser wiederum zu einem neuen Ergebnis kommt. Während Hedicke den Hagart und P. S. als ausführende Meister anerkennt, glaubt er aus stilistischen Gründen die Severschen Werke, insbesondere die Decke, der Schule des Jacob Colyn in Utrecht zuweisen zu müssen, sofern nicht Colyn an der Entstehung der letzteren einen hervorragenden Anteil habe.

Das ist kurz die Entwicklung zum heutigen Stande der Forschungen.

2. Einleitende Klarstellungen allgemeiner Natur.

Bevor wir die Frage nach einem bestimmten Zeitpunkt und Meister anschnitten, sind zunächst einige Unstimmigkeiten allgemeiner Natur zur Klarstellung der Sachlage zu untersuchen. Es sind Zweifel erhoben worden an einer einheitlichen Entstehung der Grabmalsanlage, und Andeutungen gemacht worden, daß die Decke in ihrer ursprünglichen Form und Ausdehnung nicht mehr bestehe¹¹⁾. Einzelne Ansichten, z. B. der Ruppelbau, sei ein halbes Jahrhundert später entstanden als die übrigen Teile des Grabmals, können wir als überwunden betrachten und stillschweigend übergehen. Vielmehr wollen wir an dieser Stelle feststellen, daß beide Anlagen von vornherein so geplant waren, wie wir sie noch heute sehen. Es dürfte nicht schwer fallen, den Beweis zu erbringen, daß das Edo Wiemken-Grabmal gleichsam aus einem Guß entstanden ist.

In erster Linie ersehen wir dies aus dem Zusammenhang der Konstruktion des Chors mit dem Grabmal. Neben der Grundrißanlage deutet besonders der Querschnitt (Abb. 16) auf eine gemeinsame Entstehung aller Teile hin: das steile Rehlbalkendach ist mit Stichbalken verankert, unabhängig von den vier Hängewerken,

¹¹⁾ Siehe Herquet a. a. O. Seite 63; Sello a. a. O. Seite 30 und Riemann a. a. O. 1906: Kap. 117; 1899: Nr. 213.

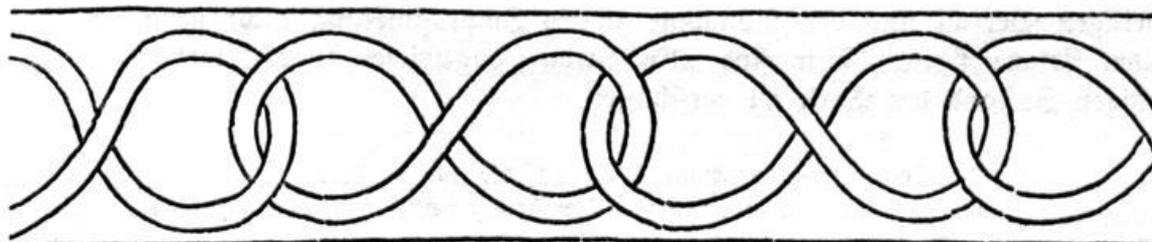
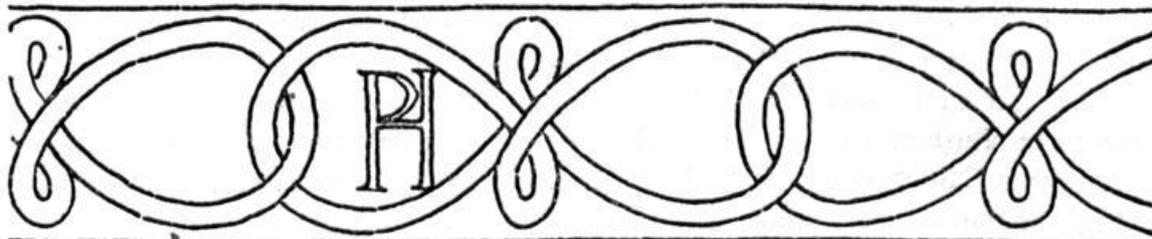
die lediglich das kastenartige Gesims und die gewölbte Decke tragen. Die Streckbalken der beiden Hängewerke über dem Denkmal liegen genau in Gesimshöhe des Baldachins und leiten, mit Schnitzstücken geschmückt, zu der äußeren kassettierten Bedachung über¹²⁾. Diese eigenartige Dachkonstruktion läßt sich nur dadurch erklären, daß sie dem Grabmal angepaßt werden mußte.

Daß weiterhin die Stilistik, die wir später ausführlich behandeln werden, auf einen gemeinsamen Ursprung aller Teile hindeutet, bedarf an dieser Stelle nur eines kurzen Hinweises. Schließlich beweisen die an allen drei Teilen des Denkmals angebrachten Monogramme HH und PH die einheitliche Entstehung der Anlage. Denn sogar am Chorgesims finden wir an einer Füllung, von der eine Tafel bei dem Kirchenbrand von 1728 erhalten geblieben ist¹³⁾, das Zeichen PH. Auch muß ich mich gegen die Ansicht wenden, daß der Sarkophagaufbau vielleicht aus zwei Denkmälern — einem Fräulein Marien- und einem Edo Wiemken-Grabmal — zusammengesetzt ist. Gewiß mutet die Aufstürmung eines zweiten Sarges merkwürdig an und läßt den Gedanken aufkommen, daß das Grabmal ursprünglich für eine andere Person, also Maria, bestimmt gewesen sei, und nachträglich statt der Figur Marias der Sarg Edo Wiemkens auf die Platte gesetzt sei, zumal uns überliefert ist, daß „ihr (Marias) Begräbnis gehauen“, und das Denkmal bis ins 18. Jahrhundert hinein „Fräulein Marien Begräbnis“ genannt wurde. Kurz muß ich hier meine Ansicht einer einheitlichen Entstehung des Sarkophags zusammenfassen, zu der mich künstlerische und konstruktive Gesichtspunkte zwingen. Mit Berechnung hat der Künstler auf die weit ausragende Platte einen derartigen Aufbau gesetzt, da er die Konturen des Kernes denen des Kuppelbaues anpassen wollte (vgl. den Querschnitt Abb. 17). Beschattet von dem eng über ihn gespannten Baldachin, beschützt von den himmelwärts strebenden Frauenfiguren, ruht Edo Wiemken auf dem reichgeschmückten Sarge, der als Mittelpunkt so malerisch und erhebend wirkt, in dem der Künstler den Beschauer in angemessener Entfernung durch die innere Balustrade hält. Ferner spricht in konstruktiver Hinsicht für unsere Ansicht der Punkt sehr klar, daß die konsolartigen Kragstücke mit den Löwenköpfen achsial übereinander liegen, eine Tatsache, die durch den ursächlichen Zusammenhang der Teile bedingt ist. Im Widerspruch hiermit steht nur der Umstand, daß das Denkmal lange Zeit als „Marienbegräbnis“ bezeichnet wurde. An sich ist es nichts Verwunderliches, wenn Fürsten zu ihren Lebzeiten ihre Grabmäler errichten lassen.

¹²⁾ Diese beiden Streckbalken sind ausgewechselt worden und durch eiserne Zuganker ersetzt (vgl. Anm. 6).

¹³⁾ Ein im Altertumsmuseum Jever aufbewahrtes Reststück, wahrscheinlich vom Kirchenbrande stammend, ist eine Füllung von dem kastenartigen Gesims des vorderen Chortheils, da sie in ihrer Größe (28:78,5 cm) genau den anderen Füllungen entspricht und einen Teil des Jeverischen Wappens mit Akanthus trägt. Auf diesem Stück sehen wir ebenfalls in großen Buchstaben das Monogramm PH.

Hier aber zwingt uns die ganze Sachlage die Überzeugung auf, daß eine dankbare Tochter — die Letzte ihres Geschlechts — ihrem ruhmreichen Vater und damit



Abbitb. 25.

Detail der Decke mit dem Monogramm PH.

1 : 2,5.

(Eigene Aufnahme.)

ihrem Geschlecht einen Denkstein setzen wollte. Was Wunder nun, wenn der Volksmund in dankbarer Verehrung das Grabmal nach der Erbauerin bezeichnet!

Deuten nicht die an den beiden Friesen des Kuppelbaues über dem Eingang zur Gruft dargestellten Leichenzüge, die offenbar die Bestattung Edo Wiemkens verherrlichen, nur zu sehr auf letzteren hin? Denn das Leichenbegängnis ist fraglos das eines Mannes, da auf beiden Darstellungen rechts und links das Leibpferd mit der aufgeschmalten Rüstung des Toten geführt wird. Die Untersuchungen der Anlage nach dem Sarge Fräulein Marias haben unsere Annahme nur bestätigen können. Maria ist weder in der eigentlichen Gruft noch in den Hohlräumen des fargartigen Aufbaues beigesezt worden¹⁴⁾. Es könnte nun bei einer allgemeinen künstlerischen Würdigung der Anlage der Einwand erhoben werden, das Denkmal in dem beengten Chor mache einen etwas gedrückten Eindruck. Meiner Ansicht nach wird die Gesamtwirkung durch die gewählten Größenverhältnisse nur gehoben: das Grabmal erfüllt den Raum vollkommen mit seinem Geiste, der uns bannt, ohne daß wir uns ihm entziehen können. Auch von der Kirche aus bietet sich ein günstiger Überblick über die zentrale Anlage, wie die vom Punkte A (s. Grundriß Abb. 16) und konstruierte Perspektive (Abb. 26) zeigt¹⁵⁾. Wir kommen also zu dem Resultat, daß ein Geist die ganze Anlage nach einem bestimmten Plan geschaffen hat.

Wenden wir uns jetzt dem Schlosse zu, so finden wir bei der Entstehung der Decke ziemlich unklare Verhältnisse. Bei den proportionalen Abmessungen des Raumes müssen wir annehmen, daß für den Einbau bauliche Veränderungen vorgenommen werden mußten, zumal dieser Teil als ältester des Schlosses von mehr willkürlicher Bauart eine Art Anhängsel des starken Turmes darstellt¹⁶⁾. Aber weder aus Berichten noch aus der baulichen Beschaffenheit des Schlosses können wir uns über diesen Umbau Gewißheit holen. Wir können nun unbeschadet der Wertschätzung der Decke und des Ergebnisses unserer Forschungen annehmen, daß die Decke auch früher dieselbe Ausdehnung gehabt hat, die sie noch heute besitzt, nur müssen wir uns darüber klar sein, daß die einzelnen Holzteile bei dem zeitweiligen Verfall und der Abnahme zwecks Imprägnierung nicht mehr an ihrem alten Platze sitzen. Wir sind also darauf angewiesen, uns Klarheit aus dem jetzigen Zustand der Decke zu verschaffen.

¹⁴⁾ Der Volksmund hat das Ende Marias, die am 20. Februar 1575 im Schlosse eines natürlichen Todes gestorben ist, in dankbarer Verehrung verklärt. Ihr Grab wird in Jever an keiner Stelle markiert. Augenscheinlich ruht sie in der Kirche unter einem eigenen Grabstein, welcher nach einem Kirchengrundriß von 1724 in dem erst 1642 errichteten nördlichen Anbau des Kirchenschiffes lag. In der Gruft unter dem Denkmal ruht sie nicht, was die laut amtlichen Protokolls vom 15. Juli 1885 an diesem Tage erfolgte Öffnung der Gruft bestätigt. Von den 5 in dem engen Gewölbe stehenden schlichten Eichensärgen tragen die vier kleineren die Jahreszahl 1562, während der größte die Reste eines Mannes, nach Knochenbau und Haupthaar zu schließen, — offenbar Edo Wiemkens — enthält.

¹⁵⁾ Es ist dabei zu berücksichtigen, daß die im Jahre 1891 errichtete Schutzwand als nicht vorhanden gedacht ist.

¹⁶⁾ Siehe: das Schloß zu Jever. Kurzer Abriß mit Abb. Anm. 3.



Abbild. 26.

Ansicht des Edo Wiemken-Grabmals.

(Nach eigener Pastellzeichnung als Ersatz für verloren gegangene, auf der Standpunkt A ca. 60 cm links von dem auf Abbild. 16 dargestellten Punkt A liegt, wodurch Bild nicht so glücklich.)



3. Untersuchungen den Zeitpunkt betreffend.

Zunächst gelingt es uns, den Zeitpunkt für die Entstehung des Edo Wiemken-Grabmals festzustellen. Die eigentliche Ausführung fällt in die Zeit von 1561 bis 1564, wofür wir verschiedene Belege haben. Zunächst finden wir in den Chroniken und älteren Berichten verschiedentlich Notizen, wonach Fräulein Maria 1561—64 an dem Denkmal hat arbeiten lassen. Ferner finden wir an dem Denkmal selbst die Jahreszahl MDLXIII auf einem flatternden Bande an einem schönen Fries des Ruppelbaues, die zweifellos echt ist. Wenn wir nun bedenken, daß der Chor-neubau 1556 begonnen hat, und weiterhin aus Landrichter Brunincks Aufzeichnungen ersehen, daß 1560 der Diener eines Meisters des „sepultursteihs halven“ nach Zeven kam, so besteht wohl kein Zweifel mehr an der Richtigkeit des Zeitpunktes, eine Zeitspanne, die durchaus angemessen für die Errichtung des Prachtbaues erscheint.

Einige Schwierigkeiten bietet nun die Zeitbestimmung für die Entstehung der Decke. Zunächst bietet der jetzige Zustand derselben einige beachtenswerte Momente. Wir müssen uns darüber klar sein, daß zeitweise einzelne Holzteile ganz abgenommen und bunt durcheinander lange Zeit auf dem Dachboden gelegen haben. Daß hernach die einzelnen Felder nicht wieder in der alten Folge eingesetzt wurden und sogar Stücke verloren gegangen sind, ist einleuchtend. Ein bedeutsames Reststück ist dem Kunstgewerbemuseum in Oldenburg neuerdings zugegangen, nämlich das Mittelfeld einer Kassette, gerade das charakteristische Stück eines Feldes. Bei der ganzen Sachlage ist ohne weiteres anzunehmen, daß bei der letzten Aufbringung der Decke alle Felder bis auf zwei vollständig eingesetzt werden konnten, und von den Resten nur das Mittelstück eines Feldes — wahrscheinlich jedoch noch mehr — erhalten geblieben ist. Es ergibt sich also, daß die beiden ergänzten Felder ursprünglich ebenfalls mit Schnitzwerk gefüllt waren. Und das lag auch im Sinne des Schöpfers der Decke, der ein erhabenes, in seiner Wirkung durch nichts gestörtes Kunstwerk schaffen wollte. Unmöglich hat ein Ramin in der Ausdehnung zweier Felder zur Decke hinaufgeragt, ein Ramin, von dessen Umfang und Schicksal nichts bekannt ist¹⁷⁾. Nun hat die an der Konsole befindliche Jahreszahl 1836 viel Verwirrung angerichtet. Wenn Herquet dieser Jahreszahl so großes Mißtrauen entgegenbringt, so teile ich dieses völlig. Es ist eine haltlose Idee, daß die Konsole auf einem Herzblättchen in lahmen, undekorativen Zügen das Datum der Entstehung tragen soll. Es ist ohne Zweifel eine neuere Zutat eines Ausbesserers, ja vielleicht eine auf ganz harmlose Weise entstandene Jahreszahl, die nur 1636 oder 1736 gelautet haben kann und später in 1836 umgewandelt worden ist. Gleichzeitig muß ich nach eingehender Untersuchung feststellen, daß die dritte Stelle der Zahl 1836 nie geändert ist, und die ganze Zahl nach Sello nicht 1566 gedeutet werden kann. Das Original der Konsole ist in Abb. 27 abgebildet, während eine Zeichnung Sellos,

¹⁷⁾ Vgl. im Gegensatz dazu: Riemann, Anm. 8, Lit. XV.

die statt des Haarwulstes Voluten zeigt, eine Umformung des Bildhauers Boschen wiedergibt, der 1883 zusammen mit v. Alten die fragliche Zahl entdeckte und meine Angaben bestätigen kann. Die geänderte Jahreszahl ist also für unsere Zwecke unbrauchbar und wertlos. Den richtigen Weg zur Lösung der Frage zeigt uns zunächst die Stilistik. Diese gleicht vollständig der des Grabmals. Wenn auch die Darstellung der beiden Kunstwerke einen verschiedenen Zweck erfüllen sollen, — hier Freud, dort Leid —, so herrscht doch eine unverkennbare Ähnlichkeit, die unbedingt auf dieselbe Entstehungszeit schließen läßt. Zur Gewißheit wird unsere Annahme durch die Tatsache, daß der am Grabmal oft vorkommende Künstlername PH sich zweimal an der Decke, an einem Fries und einem Mittelfeld, wiederfindet. Weiterhin sind die Jeverischen Schloßrechnungen aus dieser Zeit für uns von Interesse. Da diese stets Notizen baulicher Art bringen, also die Decke keinesfalls unerwähnt gelassen hätten, aber gerade für die Zeit vom 17. Dezember 1551 bis zum 29. April 1567 eine große Lücke aufweisen, so muß die Errichtung der Decke in diese Zeit fallen. Wenn wir nun die Notiz des Landrichters Bruninck, nach der im Jahre 1559 eine große Lieferung Eichenholz zu Schnitzwerk angebracht wird, auf die Täfelung unseres Saales beziehen, so käme also die Zeit von 1559—67 in Betracht. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß schon einige Jahre früher an der Decke gearbeitet wurde, da schon vor 1559 eine andere Ladung „Wagenschott“ geliefert sein kann. Um jedoch auch für die Decke eine genaue Zeitbestimmung zu finden, müssen wir uns der Frage zuwenden, wer denn der Meister dieser Kunstwerke war.

4. Untersuchungen den Meister betreffend.

a) Ergebnis der Stilvergleichen mit Kunstwerken der Nachbarländer.

Es ist der gegebene Weg, eine Prüfung verwandter Denkmäler an Ort und Stelle vorzunehmen, um Beziehungen zu bekannten Künstlern feststellen zu können. Unsere Forschung wird sich erstrecken müssen über die Küstengebiete von Belgien über Holland nach Dänemark und Norddeutschland bis hinauf nach Königsberg. Von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit ist es, zunächst das benachbarte Ostfriesland bei seinem Reichtum an Grabmälern einer genauen Untersuchung zu unterziehen. Zeigt schon das Grabmal Ripperdas in Hinte bei Emden beachtenswerte Spuren verwandter Kunst¹⁹⁾, so können wir in Emden selbst am Grabmal des Grafen Enno II. bereits direkte Beziehungen feststellen. Wir stoßen aber schon hier auf Schwierigkeiten, die zu Weiterungen führen würden — z. B. stehen Entstehungszeit und Meister dieses Denkmals ebenfalls urkundlich nicht fest —, so daß

¹⁹⁾ Grabmal des 15 Jahre alt gestorbenen Dmko Ripperda, errichtet vom Häuptling Mammainga zu Lüssburg im Jahre 1567. (Erkennbare Inschrift; Leichenzug von Frauen in ostfriesischen Trauergewändern als Relief-Fries; sorgfältige Steinmearbeit.) Siehe: „Jahrbuch der bild. Kunst u. vaterländische Altertümer in Emden“. Emden, 14. Bd., I. u. II. Heft, 1902.



Abbild. 27.

Die Konsole mit der gefälschten Jahreszahl.

(Eigene photogr. Aufnahme.)

(Die Jahreszahl steht auf dem mittleren Herzblättchen im Hauptknauf über der Stirn.)



wir es vorziehen müssen, zunächst weitere verwandte Denkmäler auszuschalten, und nur den Orten unser Interesse zuwenden, auf die wir durch besondere Momente hingewiesen werden. Die Betrachtung von Kunstdenkmälern in Breda (Nordbrabant), Oosterend, einem Dorf bei Sneek (Friesland), Schleswig und Danzig wird uns auf den richtigen Weg führen. Ein wichtiges Moment in unserer Frage bildet jener Aktenfund, nach dem zwei Künstler direkt zu den Werken in Jever in Beziehung zu stehen scheinen. Rütthing hat ein Bruchstück von dem Register über Einnahmen an Steuer und davon bestrittenen Ausgaben entdeckt, das von Landrichter Bruninck als Vertreter des Rentmeisters Sidonius Popken geführt ist (Aa Jever, Abt. A Tit. XII, Ba Nr. 3a). Die Angaben lauten:

I. Den 8. Oktobris (1559) Adrian dem Schnitker up sine rekenschop 10 koniges daler, facit 11 $\frac{1}{2}$ daler 2 $\frac{1}{2}$ schap.

Den 15. Dezembriß (1559) Adrian dem Schnitker up rekenschop geven 17 $\frac{1}{2}$ daler. Schipper Eve Cornelias van Embden hefft under Wangeroch itlich Wagenschott¹⁹⁾ verlaren, dat de luide dar geborgen, 500 stücke, jedoch sint dersulven 70 stücke uthe dem schepe gehalt, do idt flot, und sint nicht geborgen, de schall me dem schipper sunderlich betalen, und heft sich Sidonius mit diesem schipper umb dut wagenschott vorlikent, also dat he ohme vor sinen dell, de ihme dar von thokumt 90 fl to 10 schapen, darup heft he thovoren empfangen 24 daler, is 36 fl, und nuhden 19. Dezembriß anno 59 hebbe ich ohme togeven 54 fl und darmit ganz betalt, Sma 54 fl to 10 sch.

Den 9. Martii 1560 Gert Schnitker geven vor 2 kisten to maken up sine eigene kost up dem richteuse 1 fl.

Den 16. Martii anno 60 hebbe ich Adrian Schnitker ganz affbetalt und geven, wes ohme und sinen gesellen thokumt bes up den 2 doch Martii vorgangen nha Sidonius eigen berechnunge²⁰⁾ Sa ohme geven 40 daler und 6 schap.

Den 21. Mai Adrian dem Schnitker geven up sine rechenschap 14 daler.

Den 6. August Adrian Schnitker up sine besoldunge geven 10 daler.

II. Den 17. Julii (1560) Mester Johan des Schulten diener tho Breda, den he des sepulturs steins halven hir geschicket hadde, geven 7 fl 2 schap (Randbemerkung: Truda gelent).

Wir ziehen zunächst aus dieser Quelle die für uns wichtigen Tatsachen, daß 1) Ende 1559 eine große Ladung Eichenholz zu Schnitzzwecken nach Jever kam,

¹⁹⁾ Nach Schiller-Lübben englisch wainscot, ausgesuchtes, feines, astfreies, zu Brettern von verschiedener Länge zersägtes Eichenholz, welches zu feineren Arbeiten, besonders zu Vertäfelungen, gebraucht wird.

²⁰⁾ Auf einem beiliegenden Zettel folgende Aufrechnung: Anno 60 den 2. Martii mit Adrian Sniddecker gerekent, so kumt Adrian noch to 61 fl und 1 schap. Sirup hebbe ich Adrian geven den 5. Martii anno 60 14 daler. Noch hebbe ich Adrian geven den 16. Martii 26 daler 6 schap, und ohme also duffe ganze summe betalt.

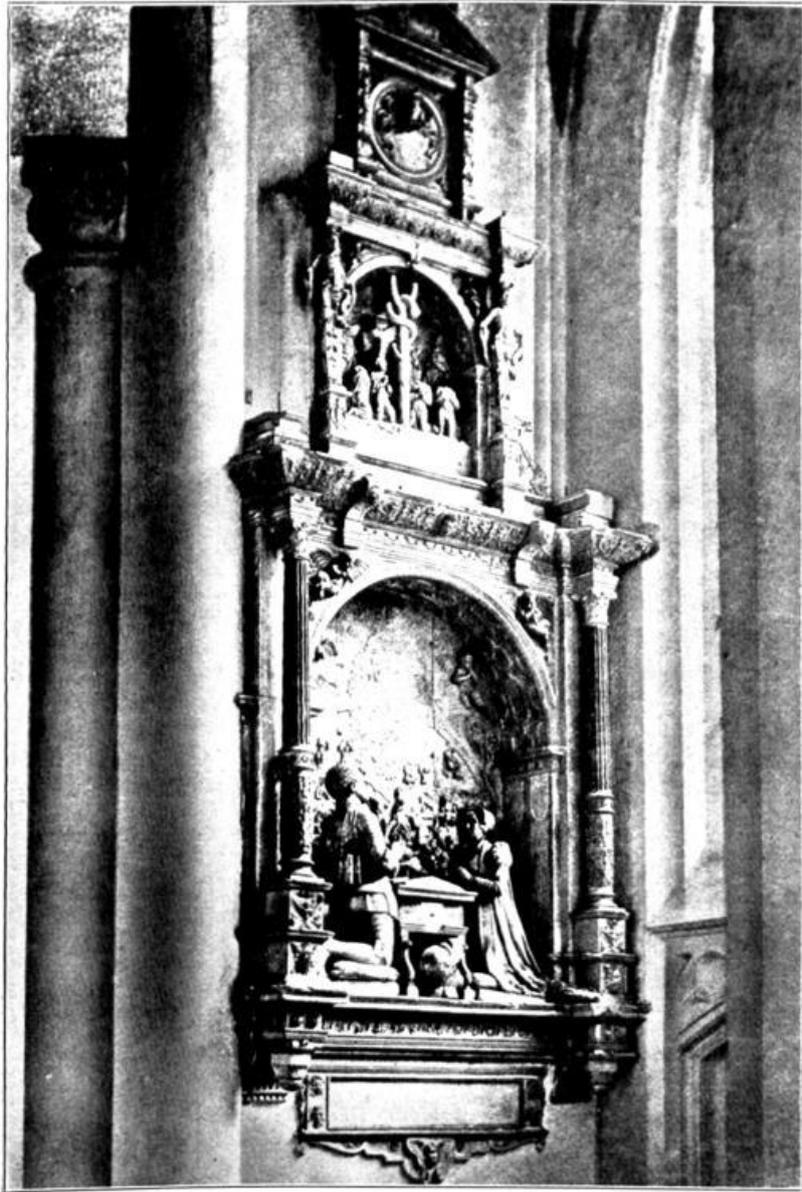
2) ein Holzschnitzer Adrian für etwa 12 Monate 140 Gulden Besoldung erhielt und 3) im Juli 1560 ein Diener von Meister Johann dem Schulten aus Breda des „sepultursteins halven“ nach Jever kam und etwa 7 Gulden Lohn erhielt. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß das Eichenholz, in jener Menge und zu jenem Zeitpunkt für den Jeverischen Hof geliefert, nur für die Errichtung der Decke bzw. des Grabmals in Betracht kommt. Von Wichtigkeit ist nun die Frage, ob die zur Decke verwandten Holzteile (ev. einschließlich der des Grabmals) in ihrer Masse der hier erwähnten Eichenholzlieferung entsprechen. Das läßt sich leider nicht zahlenmäßig feststellen: wenn es uns auch gelingt, die Kubikmaße der verwandten Hölzer an der Decke, am Baldachin und Chorgesims zu ermitteln, so stoßen wir doch bei der Festsetzung des Kubikmaßes der gelieferten „Stücke“ Wagenschott auf Schwierigkeiten. Bei einem allgemeinen Überschlag jedoch scheinen sich die Massen tatsächlich zu decken. Es ist daher auch nicht anzunehmen, daß eine andere Ladung Holz vor dieser Zeit angekommen ist, ein Moment, das für die Entstehungszeit der Decke wichtig ist. Auf alle Fälle erscheint es mir ausgeschlossen, daß das „Wagenschott“ einem andern Zweck gedient hat, vielleicht zu Vertäfelungen im Schlosse oder im später erbauten Rithause, wie ich mich vergeblich festzustellen bemüht habe. Das Lustschlößchen in Marienhausen bei Sande, in dem Maria ebenfalls mit künstlerischem Schnitzwerk gezierte Decken anbringen ließ, können wir ausschalten, da die Erbauung dieses „Grashauses“ fast ein Jahrzehnt später fällt. Sollte es ein Zufall sein, daß der Landrichter Bruninck im Anschluß an die Aufzeichnungen, die die Decke betreffen, das andere Denkmal erwähnt, dessen Bau damals vorbereitet wurde? Es bedarf wahrlich wohl keines Beweises, daß mit dem „sepulturstein“ der Zeit und Sachlage nach nur das Edo Wiemken-Grabmal gemeint sein kann. Fräulein Maria hätte wohl kaum irgend einer Grabplatte wegen einen ausländischen Meister, der zunächst einen Diener schicken muß, nach Jever kommen lassen.

Es ist nunmehr von größter Wichtigkeit, daß wir uns Klarheit über die beiden Künstler Adrian und Johann de Schulte verschaffen.

Was den Meister Johann de Schulte anbelangt, so hat sich trotz aller Ermittlungen, die in jahrelangen Abständen erfolgten, ein Meister dieses Namens aus Breda nicht ausfindig machen lassen. Eine Durchsicht der Taufbücher von Breda in der Zeit von 1500—1570 verlief ergebnislos, ebenso war der Name in den Poorterbüchern, die die Einwohner mit Bürgerrecht enthalten²¹⁾ für diesen Zeitabschnitt nicht zu finden, und schließlich erwähnen die Rechnungen der Stadt von 1492—1570 keinen Meister Johann de Schulte, der für die Stadt gearbeitet hätte. Es bleibt uns also nichts anderes übrig, als die in Breda in großer Zahl

²¹⁾ Eine Durchsicht der Poorterbücher ergibt, daß im Oktober 1539 nicht weniger als 24 Steinhauer, von denen nur einer noch als Bildschnitzer bezeichnet wird, das Bürgerrecht in Breda erhielten.





Abbild. 28.

Grabmal der Affendelfts in Breda.

Photogr. Aufnahme.
(Nach Hendryck 3. Serie M 1.)



befindlichen Denkmäler einer Kritik zu unterziehen, um auf diese Weise eine Aufklärung der Urkundennotiz zu erhalten. Von den vielen, zum Teil recht interessanten Werken kommen für unsere Frage fünf in der „Grootte Kerck“ aufgestellte Epitaphien in Betracht, die um 1550 von unbekanntem Meistern gefertigt sind, und zwar in durchschnittlichen Abmessungen von 1,5 : 2,5 m. Es sind dies: ein Grabtabernakel für einen „Unbekannten“, je ein Wandepitaph für Jan van Sulten, Jan van Dendermonde, Nicolaas Vierling und das sinnreiche Monument des Geschlechts der Affendelfts²²⁾. Die Betrachtung dieser Werke führt uns ebenfalls zu einem negativen Resultat. Zwar finden wir ähnliche Motive, die Gliederungen zeigen gewisse Anklänge an Zeven, aber dies liegt in der Stilistik damaliger Zeit. Vielmehr zeigt uns die Ornamentik deutlich, daß hier eine andere Hand tätig gewesen ist. In Breda sehen wir mehr italienische Formengliederungen, vor allem vermischen wir das Charakteristikum der Zevenschen Ornamentik, das Rollwerk mit seinen Durchschiebungen und Schnörkeln, die Wiederholung geometrischer Motive, vollständig. Es läßt sich also durchaus kein Zusammenhang zwischen Zeven und Breda konstruieren. Da nun auch sonst kein Meister ähnlichen Namens (Johannes Schulte) zu den Zevenschen Werken in Beziehung zu bringen ist, müssen wir abwarten, späterhin vielleicht eine Erklärung für die rätselhafte Urkundennotiz zu finden²³⁾.

Auch ist die Ermittlung des Meisters Adriaan vorläufig nicht gelungen. Zwar findet sich der Name Adriaan als Künstlername, aber nirgends haben wir Grund zu der Annahme, daß dieser oder jener in Zeven hätte tätig sein können. Es ist in einem Schnitzer Adriaan mit dem Beinamen „Kerffycz“, der um 1536 im Artushofe zu Danzig tätig war, in Verbindung mit dem ebenfalls dort arbeitenden Heinrich Holzapfel (HH!) der Adriaan des Zevenschen Urkundenstückes vermutet worden. Eine Betrachtung der Kapitälchen und Bogenfriese im Artushofe bietet jedoch den klaren Beweis, daß dieser Adriaan nicht in Zeven tätig war. Es liegt in der Natur der Sache, daß diese Stilistik, die noch rein gotisch ist, in ihrer üppigen und schwulstigen Linienführung eine andere Hand verrät²⁴⁾. Auch sonst habe ich in Danzig bei seinem Reichtum deutscher Renaissancewerke keine Spuren finden können, die auf Zeven direkt hinweisen. Wenn wir die Rolle des Schnitzers Adriaan richtig einschätzen wollen, so ist es von Wichtigkeit, festzustellen, ob sein Lohn in

²²⁾ Eine ausführliche Beschreibung dieser Werke mit Abbildungen findet sich in: „De Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst.“ Van J. Kalff. Deel I: De Provincie Noordbrabant. Erste Stück: De voormalige Baronie van Breda. Utrecht, MDCDXII. Ferner: Galland, Georg: Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei. 1890. Seite 84 u. 86.

²³⁾ An dieser Stelle seien die vielen Bemühungen des Konrektors und Archivars Dr. J. F. Corstens dankbar erwähnt, um so mehr, als bei meinem Aufenthalt in Breda von Seiten der kirchlichen Behörden ich bei meiner Arbeit wenig Verständnis fand.

²⁴⁾ Nähere Beschreibung: Simson, Paul; Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken. 1900. Seite 156, 163, 165 u. 166.

richtigem Verhältnis steht zu einer künstlerischen Leistung, die eine Anteilnahme an den Arbeiten der Feverschen Werke zuläßt. Die ganze Summe von 93 daler $9\frac{1}{2}$ schap verteilt sich etwa auf ein Jahr, da wir annehmen müssen, daß der erste Betrag von $11\frac{1}{2}$ daler $2\frac{1}{2}$ schap sich auf etwa 2 Monate Arbeitszeit erstreckt. Ferner ist wahrscheinlich, daß Adrian beim Hofe in Kost war, da bei der Ablöhnung des Schnitkers Gert ausdrücklich „up sine eigene Kost“ betont wird. Die Bewertung der bar erhaltenen Summe ergibt sich aus derselben Akte, wo wir nach Aufzeichnungen verschiedenartiger Beträge zu dem Resultat kommen, daß Adrian nach dem heutigen Geldwert unter teilweiser Mitbesoldung von Gesellen etwa 2000 Mark erhalten hat²⁵⁾. Aus den einzelnen Beträgen ist nicht zu erkennen, inwieweit ein System in der Auszahlung lag, und somit nicht zu ermitteln, inwieweit Gesellen Anteil an der Besoldung haben, da der durchschnittlich tägliche Lohn während der vier Termine sich wie 0,26 : 0,44 (Gesellen erwähnt) : 0,40 : 0,13 verhält. Aus dieser Steigerung in der Mitte können wir schließen, daß Adrian zu diesen Terminen mehr Arbeit leistete, ja sogar Gesellen zu Hilfe nehmen mußte.

²⁵⁾ Aus der Akte läßt sich berechnen, daß die Gesamtsumme 93 daler $8\frac{1}{2}$ schap = 140 Gulden $3\frac{1}{2}$ schap ist. Diese Gulden sind also keine Goldgulden, sondern $\frac{2}{3}$ -Talerstücke. Zur Bewertung der Summe finden wir in derselben Akte folgende Notizen:

a) Den 5. Okt. 1559 den Studenten tho Wittenberg geschickt:

Magister Eden Silderici	12 daler
Ederdo Rover	10 "
Zsibrando Midboch	10 "
Albert her Poppen	10 "
Theophilo	22 "
Georgio Remmeri	20 "

Hierbei ist zu bemerken, daß Theophil und Georg die Söhne Remmers von Seedick waren, der Fräulein Maria so nahe stand. Am 6. Dez. erhalten sie abermals 10 Taler Stipendien.

- b) Die Langknecht Hans van Horn ist verlovot und hebbe ohme geven ein half Jar besolding. Sa 4 Gulden 5 Okt. 1559.
- c) 15. Okt. 1559. Mester Michel dem Medico up sine besoldunge geven 5 daler.
- d) 7. Nov. 1559. Mester Johan dem Torneman geven ein half Jar besoldinge, Sa 7 Gulden.
- e) 1559 Dez. 23. Doktor Adam Werner von Themar und Amando Wolff, mines gn. freuchen Advocaten und procuratoren am Kay. Kammergericht ein Jar besoldinge 50 daler.
- f) 17. April 1560. 10 par offen — 210 Daler. Ein Paar Ochsen kostet also 21 Taler, jetzt wird nach dem Bericht der Oldenburg. Landwirtschaftskammer von 1913 ein Rind durchschnittlich mit 200 Mark (gering veranschlagt) bezahlt, damals 30 Mark. Die 140 Gulden, zu 280 Mark umgerechnet, müssen wir um das 7—8fache gestiegen annehmen: somit dürfte der ganze Betrag nach dem heutigen Wert mit 2000 Mark einzuschätzen sein.

Dagegen mag hier erwähnt sein, daß der große Meister dieser Stilperiode, Cornelius Floris, für das Tabernakel von Léau 600 Gulden und für den Lettner von Tournay im Jahre 1573 7200 Livres erhielt, während wir die Kosten des Denkmals des Dänenkönigs Christian III. in Roeskilde auf 5500 Taler zu veranschlagen haben. (S. Beckett, Renaissance og Kunstens historie Danmark. Kjobenhoven 1897. Seite 171.)



St001b. 29.

Ansicht des Chors der Stadtkirche.

(Eigene photogr. Aufnahme.)





Das ist aber gerade jene Zeit, wo das Material für die Decke geliefert wurde. Wenn wir nun wissen, daß Adrian, bei Hofe mit Beköstigung angestellt, seinen regelmäßigen Lohn erhält, während Bert nur zu gelegentlichen Arbeiten herangezogen wurde, so müssen wir annehmen, daß Adrian eben bei den Vorbereitungen für den Einbau der Decke, mit dem Zurichten und Aufteilen der Hölzer, auch vielleicht mit gröberen mechanischen Schnitzarbeiten betraut gewesen ist. Dabei dürfen wir annehmen, daß Adrian keinen geistigen Anteil an der Entstehung der Decke genommen hat und unmöglich die ganze Anlage in ihrer künstlerischen Eigenart erfunden hat. Wir haben die Bezeichnung „Schnitker“ in unserer Urte auf einen Meister anzuwenden, der bessere Schreinerarbeit lieferte, dabei in gewissem Sinne auch kunstfertig war, z. B. im Schnitzen von Truhen. Als einheimischer Meister, bei Hofe angestellt, war eben Adrian der gegebene Mann dazu, die ersten Vorarbeiten zu treffen, deren Erledigung den auswärtigen Künstlern nur willkommen sein konnte. Nicht unerwähnt soll es an dieser Stelle bleiben, daß wir gerade im Jahre 1560 einem Steinmetz Adrian in Königsberg begegnen, der 1561 mit festem Gehalt am Hofe Albrechts von Preußen angestellt wurde. Demnach kommt auch dieser Adrian für die Ausführung der Severschen Werke nicht in Betracht.

Nachdem wir nunmehr an Hand unseres Urtenstückes wertvolle Feststellungen betreffs Entstehungszeit unserer Werke haben machen können, ist es an der Zeit, daß wir uns der Betrachtung verwandter Denkmäler wieder zuwenden, und zwar ohne Umwege gleich dorthin, wo wir Aufklärung über den unbekanntesten Meister finden werden.

Es ist dies Oosterend, ein Dorf in Friesland unweit Sneek, wo wir in dem Lettner der stattlichen Kirche ein Werk sehen, dem ein hervorragender Anteil an der Lösung unserer Frage zukommt²⁰⁾. Der zweigeschossige Galerieaufbau, der vollständig aus Eichenholz besteht, entspricht nicht dem Wesen eines Lettners, da er sich bereits nahe dem Eingang befindet und den Chor und die Sitzplätze von dem so entstehenden Vorraum trennt. Die obere Galerie, durch eine Treppe zugänglich gemacht, dient als Empore, und dürfte daher die Anlage eher als Empore denn als Lettner anzusprechen sein. Der mittlere der drei unteren Bogen dient als Eingangstor zu den Sitzplätzen, während die beiden anderen durch Bankwerk abgeschlossen werden. Die untere Decke ist mit drei reichen Netzgewölben geziert, während das Netzgewölbe der oberen Decke etwas einfacher gehalten ist. Beide

²⁰⁾ Eine ziemlich verzeichnete, in den Verhältnissen jedoch richtige Aufnahme von beiden Fronten befindet sich im: „Friesische Oudheden“. Afbeeldingen van merkwaardige Voorwerpen van Wetenschap en Kunst, gewonden in de archiven, Kerken, kasteelen, Terpen Euz van Friesland. Afgebeeld in 32 Platen. Te Leeuwarden 1875. Setzt auf Seite 27—30: „De Galery of Kraak in de Kerk van Oosterend, Abb. Platen 18 en 19.“

Ferner ist der Lettner durch Vermittelung des Vereins „Friesische Bouwkring“ photographiert worden. Kopien dieser Aufnahmen (Bordseite im Format 24 : 30, Detail 18 : 24) sind erhältlich im Verlag Meyer en Schaafsma zu Leeuwarden.

Frontseiten, die sich in je 6 Bogen nach der Kirche zu öffnen, sind in ähnlicher Weise ausgebildet. Die obere Galerie trägt unten an dem kräftigen Hauptgesims, das von 4 Karyatiden getragen wird, die Inschrift:

VLIET DIE BEGHEERTEN DER JONCHEIT ENDE STAET NA DIE
RECHTVAERDICHEIT, DAT GELOVE, DIE LIEFDE ENDE VREDE.

und entsprechend auf der anderen Chorseite:

IN ALLE DINGEN SO BEWIST V SELVEN EEN EXEMPEL DER
GOEDE WERCKEN, ENDE HOUT (V) IN DER LEERING ONSCADELICK.

Die vier Frauenfiguren an der einen Seite tragen am Sockel die Inschriften:

FIGUR — DER — CARIA — FIDES,

während an der anderen Seite die vier entsprechenden männlichen Figuren mit:

FIGUR — DER — PER — SEN

gezeichnet sind. Die Gestalten tragen Rüstungen und Gewänder ohne weitere Abzeichen. An dem Hauptgesims der reichgegliederten Emporenbalustrade finden wir als fortlaufende Inschrift das prahlerische Distichon:

TAM: BENE: FABRILEM: SVNT: CVNCTA: EXACTA: AD: AMVSSYM ::
TAM: DOCTA — ET: FACILI: SINGVLA: FACTA: MANV PHICIAE:
VT: NON: ARTIS: EBVR: — CARIS.VE O COLOSSUS ↪ PLVS ::
TVLERIT :: LAVDIS :: QVAM :: FERAT :: ISTVD :: OPVS :: —
QVÆ VETERVM PIETAS: FIDEI RELIGIO QVONDAM ↪ — ILLA
FVIT: QVÆ DIVINIAS DESPEXIT ET AVRVM :: — :ID STRVCTVRA
DOCET TANTÆ SIMVL AC OPVS ARTIS ↪: HEIN : H.

Dieser Heinrich H. ist zweifelsohne der Verfertiger der 1554 erbauten Chorschranken, der sein Werk, zur Verherrlichung erhabener Tugenden kunstvoll geschaffen, den Schöpfungen eines Phidias und den 7 Weltwundern des Altertums ebenbürtig zur Seite stellt. Wir wollen nun den rechtschaffenen Künstler nicht kränken, wenn wir sein „opus“ in der Weise einschätzen, daß wir die Beherrschung des Stils und die Technik der Ausführung voll anerkennen, eine Kunstfertigkeit, die in ihrer Art ungemein mit der Ausführung der Jeverischen Denkmäler harmoniert. Schon im Entwurf an sich weht uns dieselbe Kühnheit entgegen, die dem luftigen Ruppelbau des Jeverischen Grabmals eigen ist. Man glaubt in den Chorschranken unwillkürlich ein Gegenstück zum Ruppelbau vor sich zu haben, das Zentralsystem ist in eine oblonge Anlage umgesetzt, die abgesehen von der reicheren Ausstattung dem Ruppelbau in jeder Beziehung entspricht. Die charakteristischen Konstruktionen der Gewölbe und die Schnitzereien in den Füllungen zeigen Eigenarten, die beiden Werken gemein sind. Die Stilistik ist genau dieselbe, von Schritt zu Schritt treffen wir gleiche Motive, besonders sei die gleiche Aufteilung von Füllungen in geometrische Motive mit schräglauendem Muster erwähnt. Überall läßt die Orna-



Abbild. 30.

Die Galerie von Döferend.

Photographische Maschinen. (Weener a. Schaafsma, Zevenvoorden.)



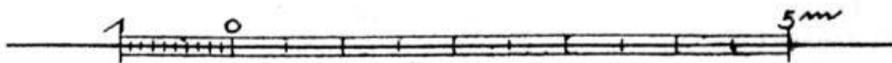
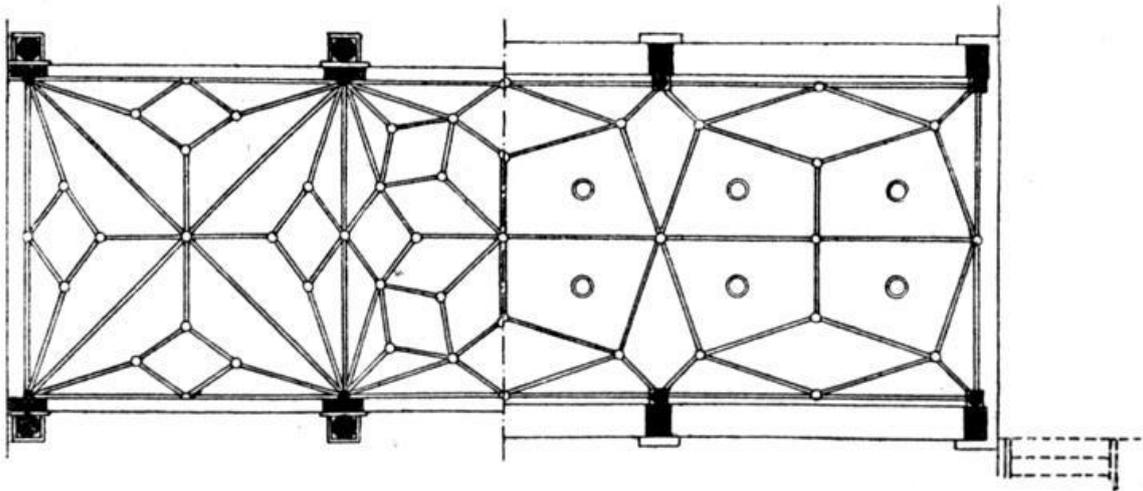
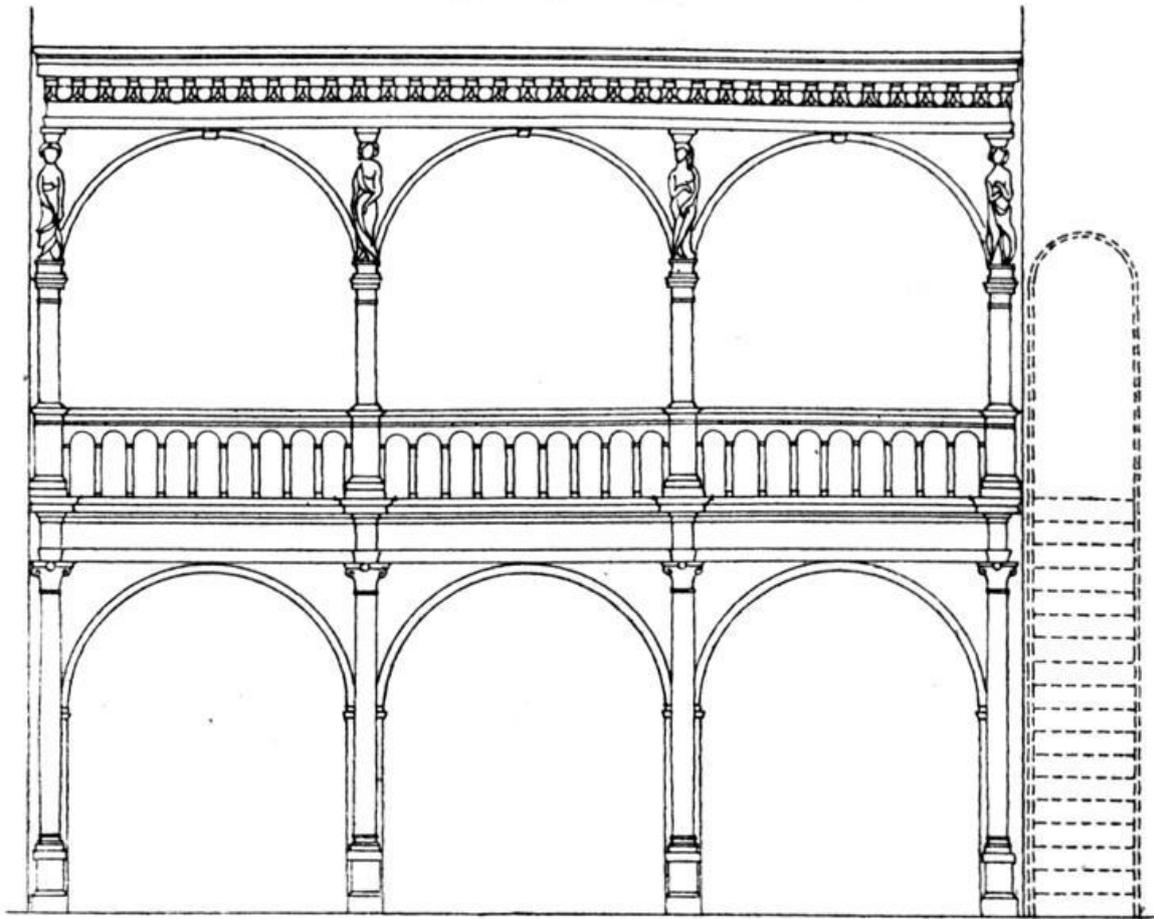


Stoßbild. 31.

Detail der Galerie von Doffterend.

Photographische Aufnahme. (Wener u. Schönfama, Kunnturden.)





91661td. 32.

Schema der Galerie in Dosterend.

(Eigene Aufnahme.)

Links: Grundriß des unteren Gewölbes. Rechts: Grundriß des oberen Gewölbes.

1 : 90.

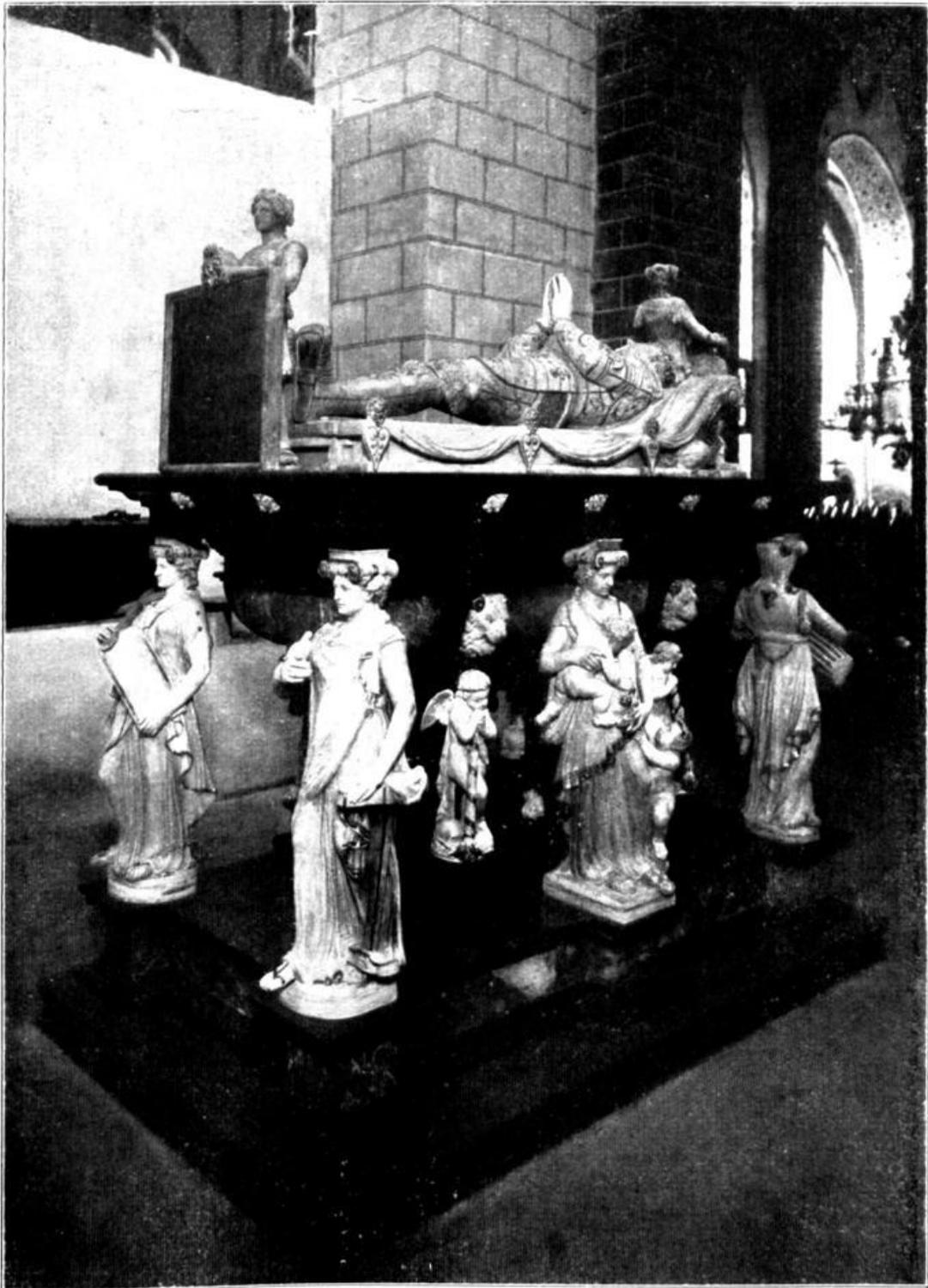
mentif die große Phantasie des Künstlers erkennen. Typisch ist die Einschaltung desselben im Verhältnis zu großen Eierstabes im Hauptgesims der Chorschranken wie in der Schloßdecke. Überhaupt sind die Profilierungen der Gesimse an dem Lettner und am Edo Wiemken-Grabmal durchaus übereinstimmend. In gleicher Weise deuten auch die Darstellungen auf einen gemeinsamen Meister hin: neben der Aufstellung symbolischer Karyatiden mit eigentümlichen Bezeichnungen sehen wir in Dosterend unter der Emporenbalustrade Szenen aus dem Leben Christi in ähnlicher Weise wie am Grabmal in Jever. Schließlich stellen noch äußere Umstände den gemeinsamen Meister der Werke sicher. Das ist zunächst die Wiederholung der Schemas der Chorschranken Dosterends als Füllung an einer Innenfläche der Stützplatten am Sarkophagaufbau, eine Tatsache, die bereits Kohlmann-Emden angedeutet hat²⁷⁾. Da das Schema der beiden Renaissance-Fassaden am Grabmal ziemlich allgemein ist, so würde ich nicht ohne weiteres in dem einen die Chorschranken Dosterends erkennen, jedoch die Einschaltung des großen Eierstabes im Hauptgesims, die Aufstellung der Karyatiden und die reliefartig dargestellte perspektivische Innenansicht mit den Gewölberippen stellen die Identität sicher. Zum Überfluß — und damit können wir von weiteren Beweispunkten absehen — finden wir an der Jeverischen Reliefplatte oben das Monogramm HH, das wir unter den gegebenen Umständen als Hein. H. lesen müssen. Die Deutung des Namens Hein. H. sei für später vorbehalten, vorläufig mag die Feststellung genügen, daß der Meister der Chorschranken Dosterends mit dem Jeverischen Künstler HH identisch ist. Würde nun diese Tatsache schon ausreichen, um den Meister unserer Denkmäler festzustellen, so ist zur richtigen Beleuchtung der Frage zuvor notwendig, weitere verwandte Kunstwerke zum Vergleich heranzuziehen, insbesondere zunächst das Denkmal des Königs Friedrich I. von Dänemark im Dom zu Schleswig²⁸⁾.

Hier bietet sich ebenfalls ein hervorragendes Bindeglied mit den Jeverischen Werken. Wenn wir das Grabmal König Friedrich I. mit dem Sarkophagaufbau Edo Wiemkens vergleichen, so sind wir erstaunt über die große Ähnlichkeit. In der ganzen Gliederung des Aufbaues, in den Darstellungen und in der eigenartigen Materialzusammenstellung herrscht eine derartige Übereinstimmung, daß wir geneigt sind, nur die Verschiedenheiten hervorzuheben. Der König lagert nur auf einem

²⁷⁾ Siehe Anm. 8 Lit. X. Kohlmann gebührt das Verdienst, zuerst auf die Beziehungen zu der Galerie in Dosterend aufmerksam gemacht zu haben.

²⁸⁾ Siehe: Urkundliches über König Friedrich I. Denkmal im Dome zu Schleswig. Von Prov. Conserv. R. Haupt. Veröffentlicht in den „Schleswiger Nachrichten“ vom 28. November 1887. Ferner: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. Von S. Ehrenberg. Leipzig und Berlin, 1899. Seite 50—51; 57 und 63. Zeichnerische Aufnahmen bei Rob. Schmidt: Das Denkmal König Friedrich I. Leipzig. M. Seßling. D. Jahresangabe, ferner abgebildet bei Haupt: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein. II. S. 307 und in der IV. Auflage von A. Springers Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1896. IV. S. 216.





Abbild. 133.

Das Grabmal Königs Friedrich I. zu Schleswig.

(Photogr. Aufnahme von Sparr-Schleswig.)





niedrigen Ruhebett, während Edo Wiemken auf einem zweiten Sarg liegt. Die trauernden Engel mit den umgekehrten Fackeln haben in Schleswig zu Füßen Totenköpfe, die sechs Raryatiden zum Teil andere Embleme:

1. Spiegel und Schlange (den Spiegel finden wir an der „Weisheit“ in Jever), 2. Abgebrochener Säulenschaft (in derselben Art wie an der „Fortitudo“ am Baldachin), 3. Zwei Knaben (ebenfalls an der „Liebe“), 4. Anker und Vogel (die „Hoffnung“ trägt einen Anker), 5. Kreuz und Geseztafel, 6. Schwert und Wage („Krieg“ und „Gerechtigkeit“ tragen dieselben Abzeichen wie am Edo Wiemken-Grabmal). Bei diesen geringfügigen Unterschieden ist es klar, daß hier nach demselben Entwurf gearbeitet ist, oder das eine nach dem anderen gefertigt ist.

Bei der Stilvergleichung der beiden Werke müssen wir nun einen klaren Unterschied feststellen: am Schleswiger Denkmal sehen wir eine üppige, flüssige Linienführung, das Werk neigt in seinen Verhältnissen mehr zur italienischen Renaissance, während das Jeverische dagegen überwiegend niederländischen Geist atmet, und die Gliederungen mehr Formen und Verhältnisse deutscher Renaissance tragen. Da eine Ornamentik in Schleswig fast ganz fehlt, müssen wir die großen Vollfiguren zum weiteren Vergleich heranziehen. Das ist aber ein unbilliges Unterfangen, da die Jeverischen Figuren, die zum Teil in modernem Sinne ergänzt, zum Teil nur Modelle darstellen, denen in Schleswig nicht standhalten. Wir erkennen in Schleswig bei genauer Betrachtung der Profile, bei Abwägung der Verhältnisse in den Gliederungen und der Behandlung des Figürlichen zum mindesten einen anderen ausführenden Meister. Leider steht nun auch der Verfertiger des König-Friedrich-Denkmales nicht urkundlich fest, so daß wir gezwungen sind, uns mit der Entstehung dieses Werkes zu beschäftigen.

Es nimmt nicht besonders Wunder, wenn man zunächst angenommen hat, die Heimat des Künstlers sei in Italien zu suchen, und das Werk einem Caprara aus Mailand zugeschrieben hat. Bei den starken italienischen Einflüssen fällt aber das Werk in seinem edlen echt deutschen Geist nicht so sehr aus dem Rahmen der Grabmäler der Nachbarländer heraus, daß man geneigt sein müßte, den Meister in Italien zu suchen. Vielmehr drängt sich dem Kenner damaliger Grabmalakunst die Überzeugung auf, daß das Denkmal seinen Ursprung in den Niederlanden gefunden hat. Und wirklich besitzen wir dafür sichere Belege, mit denen wir uns später ausführlich zu beschäftigen haben. Wir sehen, daß wir unsere Schritte nach jenem Kunstzentrum lenken müssen, von dem eine bestimmende Richtung in der damaligen Verzierungskunst ausging: nach Antwerpen. Hier finden wir für unsere beiden, in ihrem Wesen sich durchaus gleichende Kunstwerke eine Art Vorbild in jener Sammlung von ornamentalen Entwürfen des Cornelius Floris, die 1556 und 1557 in Folio-Format bei einer Blattgröße von 36,7:25,5 cm herausgegeben sind unter dem Titel: „Veelderley veranderinghe van grotissen ende Compertimenten, ghemaect tot dienste van alle die Conste



beminnen ende ghebruiken. ghedruckt by my Jeronimus Cock 1556 C Floris invent. Libro primo." und ferner: „Veelderley nieuwe inventien van antycksche sepultueren die men non zeere ghebruykende is met noch zeer fraeye grotissen en Comper-timenten zeer beqwame voer beeltsnidens anticksnidens schilders en alle Constenaers. ghedruckt by my Jeronymus Cock 1557. C. Floris invent. Libro secundo.“

Da wir hiermit auf einen Meister jener Zeit stoßen, dessen Einfluß wir auch an unseren Denkmälern in Jever deutlich spüren, ist es notwendig, uns ein Bild von dem Leben und Wirken dieses Künstlers zu machen, und die Beziehungen seiner Entwürfe und Werke zu unseren Denkmälern festzustellen, eine Betrachtung, die uns gleichzeitig als kunstgeschichtliche Einleitung für die Entstehung der Renaissance-Kunstdenkmäler Jever's gelten kann.

b) Verhältnis von Cornelius Floris und seiner Werkstatt zu Jever.

Cornelius Floris, der 1514 oder 1518 in Antwerpen geboren und 1575 ebendort gestorben ist — ich gebe zum Teil die Ausführungen Ehrenberg's wieder —²⁹⁾, bezeichnet einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der niederländischen Bildnerei und Verzierungskunst. Zu einem Teil gehört er noch der rein italienisierenden Renaissance an, welche in den Niederlanden besonders während des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts herrschte, zum anderen Teil ist er der vielleicht fruchtbringendste und erfolgreichste Förderer der nordischen Gegenbewegung, welche unter naturalistischer Umbildung und Benutzung der Groteske in den vierziger Jahren gegen die soeben bezeichnete Richtung einsetzte und während der fünfziger Jahre die allgemeine Herrschaft errang. In ersterer Beziehung steht er auf den Schultern des Andrea Sansovino, in letzterer wandelt er hauptsächlich die Bahnen, welche Peter Coek van Alst und Colyn van Cameryck (Cambray) zu gleicher Zeit beschritten. In welcher Weise sich die Erstlingswerke des Floris zu den Arbeiten dieser beiden Meister verhalten, ob Floris ihnen folgte oder selbständig die neuen Formen ausgeprägt hat, bedarf noch der genaueren Feststellung: immerhin ist es sehr merkwürdig, daß der vornehme und feingebildete, aus eigener sicherer Kenntnis urteilende florentinische Geschichtschreiber Guicciardini ausdrücklich sagt, daß dem Cornelius Floris, dem großen, sehr fleißigen und dienstfertigen Architekten das Verdienst zuerteilt werde, daß er, als der erste, von Italien nach den Niederlanden die Kunst eingeführt habe, die Grotesken im Anschluß an die Natur zu entwerfen (*contrafare le grottesche al naturale*). Und das ist wohl unter allen Umständen als sicher anzunehmen, daß er als einer der ersten die Groteske ins Nordische umgemodelt und das Rollwerk mit seinen Verkrümmungen und Durchschiebungen unter gleichzeitiger Verwendung von nordischen Frucht- und Blumenbüscheln in

²⁹⁾ Siehe Ehrenberg, a. a. O. Seite 196, 197 und 198, Lit. X.

derjenigen Weise ausgebildet und ausgestaltet hat, welche uns am meisten geläufig ist und sich den Siegeszug durch die gesamten nördlichen Lande gebahnt hat. Insbesondere sind beim Epitaph in den Niederlanden, Norddeutschland (zum Teil auch Süddeutschland), Dänemark usw. mehrere Jahrzehnte hindurch fast ausschließlich die Formen zur Anwendung gelangt, welche von Floris erfunden sind.

Von Wichtigkeit sind hierbei die beiden oben erwähnten Ornamentstich-Folgen von 1556 und 1557, als deren Erfinder Cornelius Floris ausdrücklich bezeichnet wird, während die mangelhafte Übertragung auf die Kupferstichplatte dem Hieronymus Cock zur Last fällt. Die erste Reihe umfaßt einschließlich des Titelblattes 12 Blätter, welche mit den Buchstaben des großen lateinischen Alphabets bezeichnet sind, die zweite Reihe 16 Blatt³⁰⁾. Außerordentlich reiche, abwechslungsreiche, phantastische Entwürfe, die ihre Quelle in Italien haben. Im architektonischen Aufbau der Gerüste, in der Verwendung antiker Bauglieder und Vasen, in der freien Behandlung der Groteske, in der Unordnung szenischer, reliefartig gedachter Darstellungen, in der Kostümierung einzelner Personen, in der Kenntnis antik-mythologischer Motive u. a. verrät sich überall ein tiefgehender Einfluß der italienischen Renaissancekunst. Das nordische Rollwerk macht sich fast überall geltend und beeinflusst sogar die Zeichnung der Vasen. In den verkrümmten und durcheinandergesteckten Eichenstangen tummeln sich Figuren, deren Heimat kaum in Italien zu suchen ist. Auch die Blumen und Früchte sind nicht auf südländischen Boden erwachsen, sondern sind Kinder des Nordens. Mitunter begegnen wir auch der spukhaften Phantastik, welche allein dem nebelgewohnten Nordgermanen eigentümlich ist. Die Mehrzahl der Blätter sind lediglich als dekorative Entwürfe und Vorlagen ohne bestimmten Gebrauchszweck zu denken, nur Blatt 11—15, zweite Folge, geben uns Denkmalsanlagen wieder, und sind für uns von besonderer Wichtigkeit, da sie uns bestimmte Aufschlüsse und Anhaltspunkte für die Tätigkeit des Cornelius Floris als Bildhauer und Baumeister gewähren. Diese Grabmonumente zeigen dieselben charakteristischen Motive wie das Edo Wiemken-Denkmal in Jever. Wir sehen hier ähnliche Aufbauten mit denselben Gliederungen und derselben Ornamentik, wir finden hier die trauernden Engel mit Fackeln, zu Füßen Totenköpfe, und konsolartige Gurte, mit Löwenköpfen verziert, umspannen die Sarkophage. Insbesondere zeigt das Blatt 14 der „Niewen Inventien“ einen Entwurf, der uns fast als ein Vorentwurf für das Edo Wiemken-Grabmal erscheinen möchte, der dann später reicher ausgearbeitet ist. Wir sehen hier die typisch weit ausragende Platte über einem fargartigen Aufbau, gestützt von 6 Karyatiden, mit ähnlichen Symbolen wie die Figuren am Wiemken-Grabmal, auf der Platte einen Ritter in voller Rüstung, die Hände zum Gebet erhoben. Dieser Entwurf gleicht somit wiederum dem Friedrich-

³⁰⁾ Die Numerierung erfolgt hier an Hand der Exemplare der Kgl. Bibliothek, Berlin.

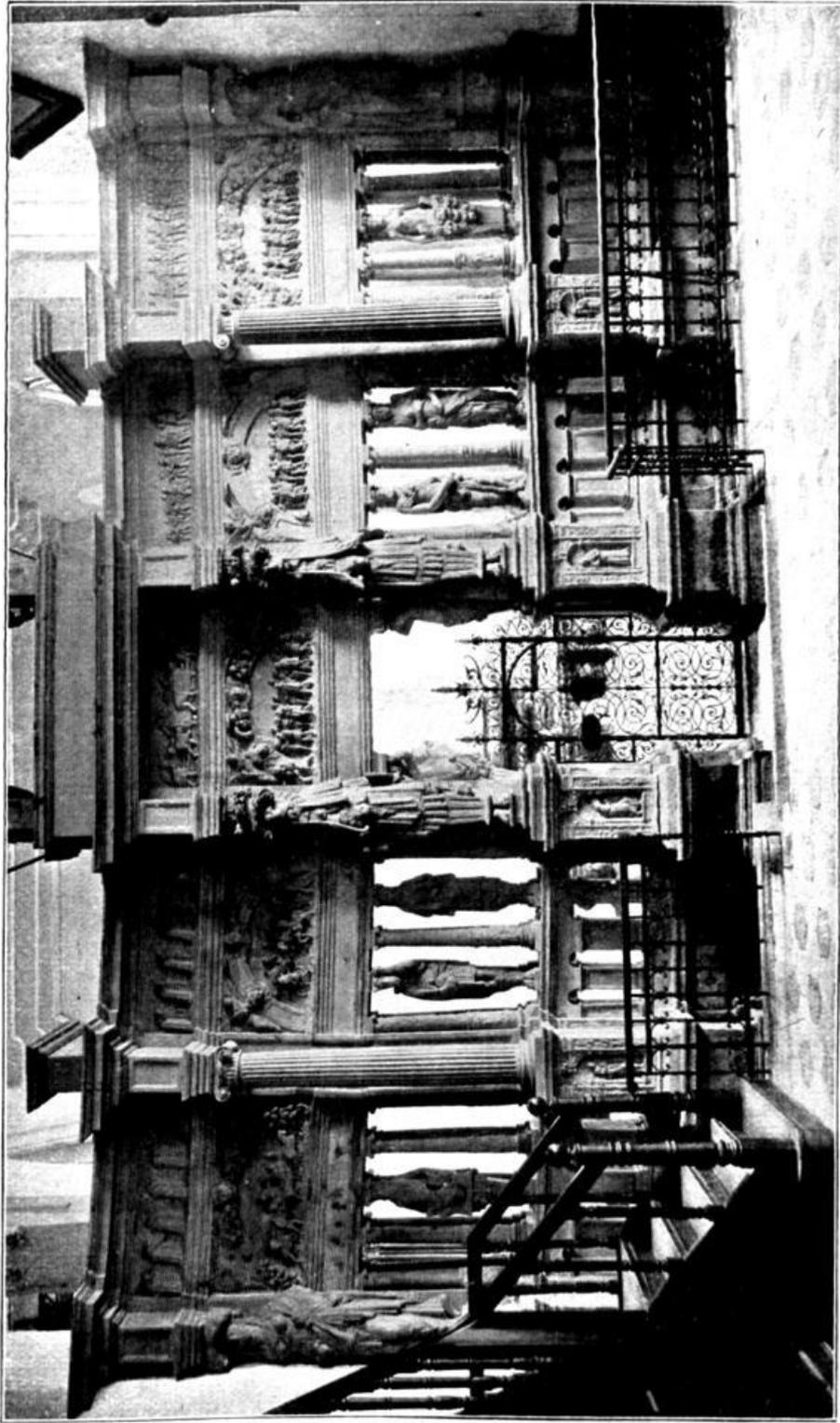


Denkmal in Schleswig, so daß die denkbar innigsten Beziehungen zwischen diesen drei Arbeiten bestehen. Es drängt sich uns die Vermutung auf, daß Floris in seinen Stichen als Erinnerung an das vor einigen Jahren vollendete Werk in Schleswig diese Grabmalsanlage in den „Inventien“ gebracht hat, um damit gleichzeitig durch die Veröffentlichung weiteren Kreisen eine ausgeführte Denkmalsanlage zugänglich zu machen. Dieses Vorbild ist dann bald verarbeitet worden in Gestalt des Edo Wiemken-Grabmals in Jever.

Dieser Umstand geleitet uns in die Werkstatt des Cornelius Floris in Antwerpen. Um die Beziehungen dieses vielbeschäftigten Meisters zu unseren Kunstwerken klarzustellen, ist es von großer Wichtigkeit, die Arbeitsweise in seiner Werkstatt und deren Schöpfungen kennen zu lernen²¹⁾. Ohne Frage müssen wir dem Floris eine ganze Reihe von Denkmälern unserer nordischen Küstengebiete zuschreiben. Es ist hier nicht der Ort, ausführlich auf diese Frage einzugehen: wir können uns damit begnügen, zunächst die urkundlich nachweisbar von Floris geschaffenen Werke einer Betrachtung zu unterziehen. Es sind das Tabernakel zu Léan (1550—52), das Antwerpener Rathaus (1561—64), der Lettner zu Tournai (1572—73) und das Grabmal König Christians III. von Dänemark im Dom zu Roeskilde. Eine nähere Beschreibung können wir uns ersparen, es sei an dieser Stelle auf die trefflichen Abbildungen Bsendyck's und Hedikes hingewiesen²²⁾. Wir sehen hier eine enge Stilverwandtschaft mit Jever. Schritt auf Schritt begegnen wir denselben Motiven und Gliederungen, so daß wir ohne Zweifel dieselbe Schule annehmen müssen. Jedoch darf uns ein Unterschied bei genauer Betrachtung nicht entgehen insofern, als die Werke des Floris im Verhältnis zu den Jeverischen Denkmälern mehr italienischen Charakter tragen: es herrscht harmlose Anmut und Weichheit vor. Das Derbe liegt dem Meister fern. Offenbart sich dieser Unterschied schon in der Ornamentik, so finden wir dies in erhöhtem Maße bei Profilen und Verhältnissen in der Gliederung. Besonders erkennen wir diesen Umstand beim Lettner in Dosterend und beim Ruppelbau des Wiemken-Grabmals, wenn wir auch die durch das Material bedingte Formgebung berücksichtigen. Wir gewinnen die Überzeugung, daß ein Gehilfe des Floris die Jeverischen Werke ausgeführt hat, da dieser Unterschied in der Formgebung mit Gewißheit auf eine

²¹⁾ Eine umfassende Darstellung der Kunsttätigkeit dieser Schule und ihrer Anteilnahme an der Entstehung der Kunstwerke in den nordischen Küstenlanden bringt Ehrenberg in seinem Werk: „Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen“, eine Abhandlung, die in manchen Teilen unser Thema wertvoll ergänzt (S. 43—67).

²²⁾ Vortreffliche Abb. der in diesen Rahmen fallenden Werke finden wir bei Bsendyck, documents classés de l'art dans les Pays-Bas. Antwerpen. 1888/89. Tabernakel-Léan: Bsendyck, tabernacles 1, ferner Erwerbeck, Heft 13/14, Blatt 5—7. Antwerpener Rathaus: Bsendyck, A 14 und D 7. Lettner-Tournai: Bsendyck, Jubés 2. Denkmal in Roeskilde, nicht veröffentlicht, Beschreibung bei Beckett, Seite 171 ff.



Abbild. 34.

Das Grabmal des Grafen Emno II. zu Emden.
Der Wandaufbau.

(Photogr. Aufnahme v. Schwanke = Emden.)



andere ausführende Hand als die des Floris schließen läßt. In diesem Eindruck werden wir bestärkt, wenn wir eine andere Gruppe von Denkmälern betrachten, die den oben erwähnten Werken des Floris sehr nahe stehen. Es sind dies drei Grabmäler im Königsberger Dom: die Epitaphien der Herzogin Dorothea, der Herzogin Anna Marie und des Herzogs Albrecht von Preußen und schließlich das bereits besprochene Grabmal in Schleswig für König Friedrich. Bei der erstaunlich nahen Verwandtschaft müssen wir nach Lage der Dinge annehmen, daß diese 4 bedeutenden Werke Norddeutschlands ebenfalls aus der Werkstatt des Floris stammen. Erwähnt sei hier auch, daß die Zusammensetzung verschiedenfarbiger Gesteine, die wir in Jever und Schleswig finden, ebenfalls in Königsberg wiederkehrt. An dieser Stelle ist der gegebene Moment, einmal auf das Denkmal zurückzukommen, das uns am Anfang unserer Betrachtung begegnete, nämlich auf das Grabmal Enno II. in Emden²³⁾. Urkundliche Nachrichten über die Entstehung dieses Werkes, das aus einem freistehenden Epitaph und doppeltem, reich gegliederten Wandaufbau besteht, besitzen wir nicht, wir können jedoch das jetzt angenommene Jahr 1548 als ungefähre Zeitangabe festhalten, wenn wir wissen, daß der berühmte Humanist Grapheus in einem Lobgedicht auf Emden im Jahre 1553 bereits das Denkmal besingt. Wenn wir dieses Epitaph einer der beiden Gruppen zuteilen wollen, so gehört es unbedingt zu der letzteren. Ich möchte nur auf die Behandlung der Karyatiden, der Löwenköpfe und der Schleifen an den Frauenköpfen, auf die Architektur der Bogen und die Gliederung der Säulen aufmerksam machen: wir erkennen hier einen klaren Unterschied zu Jever. Um so näher steht das Emdener Werk den drei Denkmälern in Königsberg und dem in Schleswig. Gewissermaßen eine Bestätigung dieser Beobachtungen bilden die Ausführungen Ehrenbergs über das Enno-Grabmal. Er sagt: „In dem Emdener Werk erkennen wir den echten Floris, seine eigene Hand, nicht die von untergeordneten Schülern. Es atmet eine viel größere Ursprünglichkeit (im Verhältnis zu Jever) und ist viel sorgfältiger durchgearbeitet. Ich möchte nur auf die Karyatiden aufmerksam machen, die durchaus dem allgemeinen Floris-System entsprechen, sowie auf die kleinen Medusenhäupter, von denen sich eins auf das genaueste am Königsberger Dorotheen-Epitaph von 1549 wiederfindet. Jedenfalls besteht ein inniger Zusammenhang zwischen den hier behandelten Kunstdenkmälern. Sie bilden eine wichtige, in sich geschlossene Gruppe in der Geschichte und Entwicklung der deutschen Renaissance und gewähren uns vereint ein wertvolles Bild von der reichen und vielseitigen Kunstübung in den nordischen Ländern während der Mitte

²³⁾ Abgeb. bei Ortwein und Scheffers, Deutsche Renaissance, VII. Vgl. auch Aufsatz von Starke im Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst zu Emden. Bd. IV, Heft 2 (1881) Seite 97 und Ehrenberg, Ren.-Denkmäler in Jever und Repert. f. Kunstwissenschaft, 1899, XXII, ferner G. Pauli, Die Renaissancebauten Bremens, 1890, S. 34.



des 16. Jahrhunderts²⁴⁾." Die Frage nun, inwieweit Floris selbst Anteil an der Ausführung der ihm zuzuschreibenden Werke genommen hat, würde uns in ihrer Erörterung vom Thema zu sehr abweichen lassen. Ehrenberg läßt sich hierüber in seinem Buch: „Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen“ in umfassender Weise aus (Seite 59—63). Uns kommt es hier auf die Feststellung an, daß die erste Gruppe der Florisschen Werke den zuletzt besprochenen vier Werken in Königsberg und Schleswig außerordentlich nahe steht, und daß beide Gruppen somit einen Gegensatz bilden zu den Denkmälern in Dosterend und Jever. Bei der letzten Gruppe fällt uns dieser Unterschied insbesondere auf beim Vergleich des Friedrich-Denkmales in Schleswig mit der Tumba des Edo Wiemken-Grabmals. Die Tumba in Jever ist eben ein Typ für sich, ebenso wie der Kuppelbau und der Lettner in Dosterend, während das Grabmal in Schleswig mehr italienischen Charakter trägt. Ein Punkt, den wir bereits oben bei der Beschreibung des Friedrich-Denkmales festgestellt haben. Nichtsdestoweniger besteht aber für uns die zwingende Notwendigkeit, die Jeverischen Kunstwerke der Antwerpener Schule des Floris einzureihen. Die Zeit der Entstehung im 7. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, die Übereinstimmung des Schleswiger Denkmals mit der Tumba in Jever, die Verwandtschaft der eigenartigen Stilistik, die dauernde Wiederholung der typischen Motive lassen jeden Zweifel ausgeschlossen. Es bleibt uns noch die große Frage, inwieweit Floris an dem Entwurf und an der Ausführung teilgenommen hat.

Um hierüber ein Urteil zu gewinnen, müssen wir uns zunächst einmal den Hergang von der „Bestellung“ bis zur „Ablieferung“ eines solchen Werkes in damaliger Zeit klarmachen. Es nimmt uns nicht Wunder, wenn die Grabmalakunst allmählich auf Werkstättenfabrikation hinauslief. Schon in den 50er Jahren erkennen wir aus den erhaltenen Verhandlungen, wie ausgeprägt schon damals die geschäftliche Form der Verdingung war. Mit den kleineren, in großer Anzahl erhaltenen Grabplatten und Relieftafeln religiösen Charakters, die in den Niederlanden fabrikmäßig hergestellt wurden, trieb man einen förmlichen Handel. Gewiß konnte die alte Schwäche des Deutschen, das Fremde aus den Niederlanden und Italien für vornehmer als das Einheimische zu halten, nur dazu beitragen, der deutschen Bildhauerkunst allmählich den Boden abzugraben. So können wir es verstehen, daß bei umfangreichen Kunstwerken sich die Fürsten an einen kunstverständigen Einheimischen wandten, der dann einen Auftrag für die Lieferung aus dem Ausland bekam und gewissermaßen als Vermittler tätig war. Zahlreiche Nachrichten tun uns kund, wie umständlich die Ausführung eines solchen Auftrages sich oft gestaltete, und welche Not die auftraggebenden Fürsten oft zu überstehen hatten, um ihrem Hofe ein Kunstwerk zu ihrem und ihrer Nachkommen

²⁴⁾ Siehe Ehrenberg: Die Renaissance-Denkmäler in Jever a. a. O., Seite 195 ff.

Ruhm zu sichern. Fesselnd sind gerade für uns die urkundlichen Nachrichten über die Entstehung des Friedrich-Denkmal in Schleswig³⁵⁾.

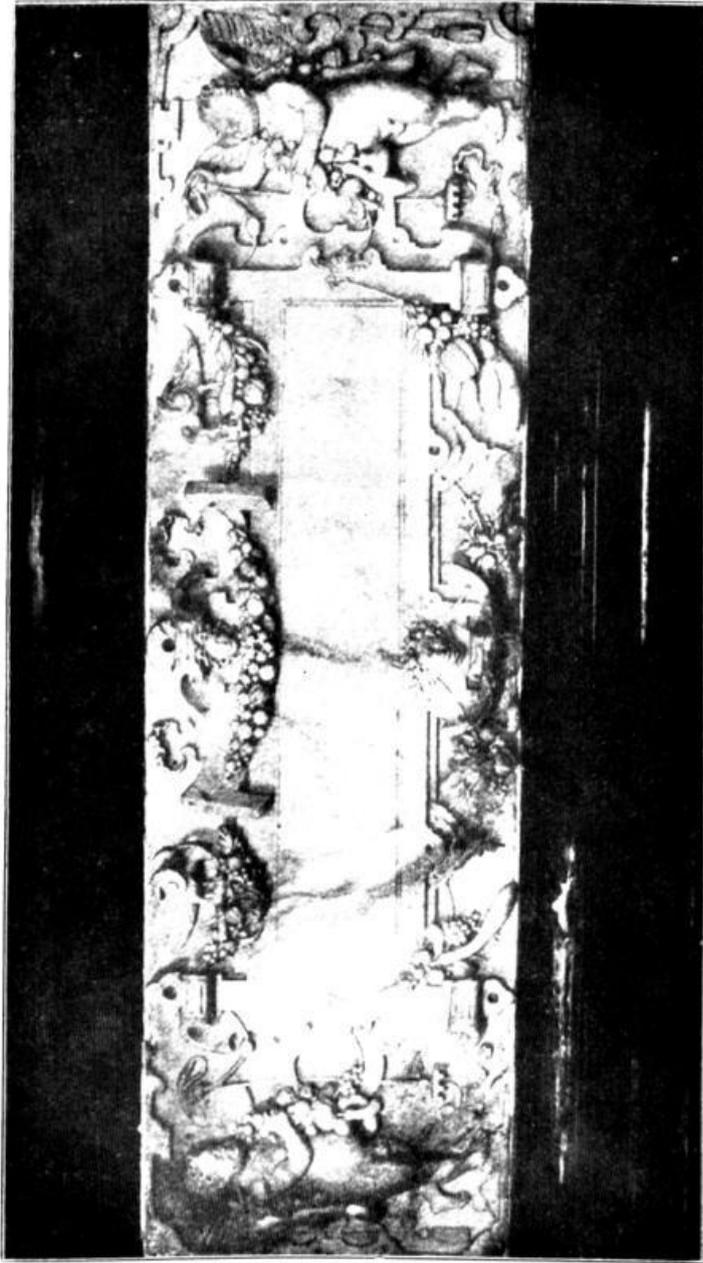
Bei der Verfertigung dieses Grabmals spielt Jacob Binck eine gewisse Rolle, der als Meister der Kleinkunst in seinem Zeitalter eine beachtenswerte Stellung einnimmt³⁶⁾.

Bald bei König Christian im Dienst, bald am Hofe von dessen Schwager, des Herzogs Albrecht von Preußen, wurde es den Fürsten bei der gewohnten Unzuverlässigkeit und Unpünktlichkeit Bincks nicht leicht, die Gunst des Künstlers ihrem Hofe zu sichern. Der Meister, auf den Christian ein gewisses Anrecht hatte, hielt sich in den Niederlanden zur Erledigung eines Auftrages des Preußenherzogs über die Gebühr lange auf. Infolgedessen ließ sich Binck zu einer Art Entschuldigung bei dem Dänenkönig herbei, indem er von Antorf aus am 15. Juni 1549 schrieb: „Nachdem sich mein Außenbleiben lenger verzogen, als mir E. R. M. Verlaup geben, gebe ich E. R. M. yn Underdenicheit zu erkennen, daß ich vil Zeit habe verseumen meussen durch Wiederwerticheit und Ungelück, das sich gegen mir hat zugedragen, dardurch ich bin verlegt worden, als ich E. R. M., wil Got, wil müntlich berichten. Und nachdem ich auch geseen, daß das Werk, so ich zu bestellen alhe vorgehapt, (das Denkmal der Markgräfin von Preußen), von dem Meister nachleslich und verseumlich vortgangen mit Abrechnung der Kunst und Artlichkeit, de es zu haben gebeurt, vermerkt, hat mich gut geduchgt, che zu verzien, das helfen anzugeben, auf daß das Werk deffer kunstlicher und artlicher ins Werk gestellt und volbracht wurde. Diß Werk aber wirt gevertiget und vollent sein ungeverlich in 4 Wochgen, alsdann will ich das vermachen, in Kisten verslagen und zu Schiff verschaffen, mych aber aen lenger Verzuch zu Land an E. R. M. verfögen“. (Nye Danske Mag. I. S. 330). Da ein Jahr nach seiner Rückkehr Binck ganz in die Dienste des Herzogs trat, mußte Christian ihn förmlich losbitten, indem er sich am 28. Juli 1551 mit folgendem Schreiben an Albrecht wandte: „Und als E. L. vorrugter Zeit unsers Contrafehrs Jacob Bincken halber geschrieben, daß wir denselben erlauben wolten, hetten wir sollich vorlengst gerne gethan; er hat aber eslich Arbeit gehapt, darüber er bis daher verzogen, und werden E. L. und des Vorzugs

³⁵⁾ Die Nachrichten sind enthalten in dem von Hagen seinem „Dom von Königsberg“ beigegebenen Leben Jacob Bincks; sie sind in den Meuselschen Miscellaneis entnommen und entstammen einem im Neuen Dänischen Magazin enthaltenen Aufsätze über Jacob Bincks Tätigkeit am dänischen Hofe. Herr Provinzialkonservator Haupt in Preetz hat unter Bezugnahme auf diese Nachrichten einen Artikel „Urkundliches über König Friedrich I. Denkmal im Dom zu Schleswig“ am 23. November 1887 in den „Schleswiger Nachrichten“ veröffentlicht.

³⁶⁾ Jacob Binck, zu Cöln 1490 oder 1504 geboren, ist hauptsächlich als Kupferstecher, als Verfertiger von Medaillen und Reliefs in Holzschnitzerei und als Stecher von Namen bekannt. Die Schöpfung großer monumentaler Werke ist ihm zu Unrecht zugeschrieben worden.

freuntlich entschuldigt halten. Wir mugen auch E. L. freuntlich nicht bergen, daß wir unfers gelipten Herrn Vattern Koning Friderichen Begrebnuß (Epitaph) in Niderlande auch vorfertigen lassen. Nun haben wir mit Bincken verabscheidet, daß er uns dasselbe aus dem Niderlande holen und aufsetzen soll; bitten demnach freuntlich, E. L. wolle erlauben, sich nach dem Niderlande zu begeben, solche Begrebnuß zu holen und aufzusetzen“ (N. Danske Mag. I. S. 335). Ein Jahr später läßt er sich abermals über den ungetreuen Binck wie folgt an den Herzog vernehmen: „Jacob Bincken belangen, mugen wir E. L. freuntlich nicht unangezeigt lassen, daß der nunmehr lenger denn ein Jahr von uns genzlich erlaubt worden, hat sich auch alsbald von hinnen begeben, und hetten nicht anders gemeint, wie wir ihnen auch erinnern lassen, er wurd lengst bey E. L. angelangt sein und die Begrebnuß aufgesetzt haben; und ist uns solches nicht weniger, als E. L. von ihme zu Mißfallen; wann er noch unser Diener were, solt an ernster Uundersage nicht erwinden. Wir sind aber bericht, daß er die Zeit über zu Schleswig und Lübeck gelegen; was ine da ufgehalten, mag er wissen.“ (N. D. Mag. I. S. 356). Am 30. August 1552 erhielt Albrecht endlich das Markgräfindenkmal, das Binck inzwischen aus Lübeck abgesandt hatte. Dem Dänenkönig gibt nun Binck das Friedrich-Denkmal betreffend folgende Nachricht: „Demnach als E. K. M. in meinem Abscheiden der Begrepnis und Sepultur halben E. M. Herrn Vaters mit Bevel gedaen, deselbige zu fordern, zu holen und aufzurichten, den nach zu kommen, so hab ich durch mein Schreiben, so oft Botschaft daselbst hin vorgefallen, den Meister des Werks gedreiben und ummer umb das Werk anzuhalten gefordert, das es diesen Sommer hat meugen gesezt werden, damit ich meiner Zusage jegen E. K. M. als mein vermeugliche Heulf und Forderung, auf das es dester artlicher het meugen verwart, gefuert, aufgericht und gesezt het werden meugen, het sollen, und gern wollen darzu gedaen haben. De Verletzung aber, daß es den Sommer nit geverticht worden ist, so ich von dem Meister des Werks schriftlich Bericht empfangen habe, ist das, das er nicht schönen Stein, der weiß und rein gnoch gewesen ist, zu Bereit hat bekommen mugen, darvon das ganze Bild, das oben auf ligen soll (des Königs Figur), gemacht werden, und hat sinen Berichten nach anderen Stein aus Engellant darzu verschreiben müssen. Und weivoll ich um ein Zeit landt kein Botschaft darher bekommen habe, so halt ichs doch darvor, das es un dalich wirt gemacht, gefertigt und vollendet sein. Ich haube auchg der löblichen in Got verstorbenen etwan Herzogin in Preußen seliger Bedechtnis ihr Epitavey zeitliches Sommers hin zu Keunigsberck geschickt; es ist auch Gott Lob gluckselich ankommen, bin auchg Willens, mit Gottes Hulf in kurzen Tagen zu volgen, das zu setzen und aufzurichten So E. K. M. noch meine Heulf und Deinste zu der Sepulturen und Begrepnus begerende were, so wollten E. K. M. mir solges mit einem kleinen Zetteln kundt thon, so will ich mich E. K. M. in Uunderdenichkeit dareinnen zu denen bewissen, so vill mir meuglich ist. (N. D. Mag. I, S. 358.)



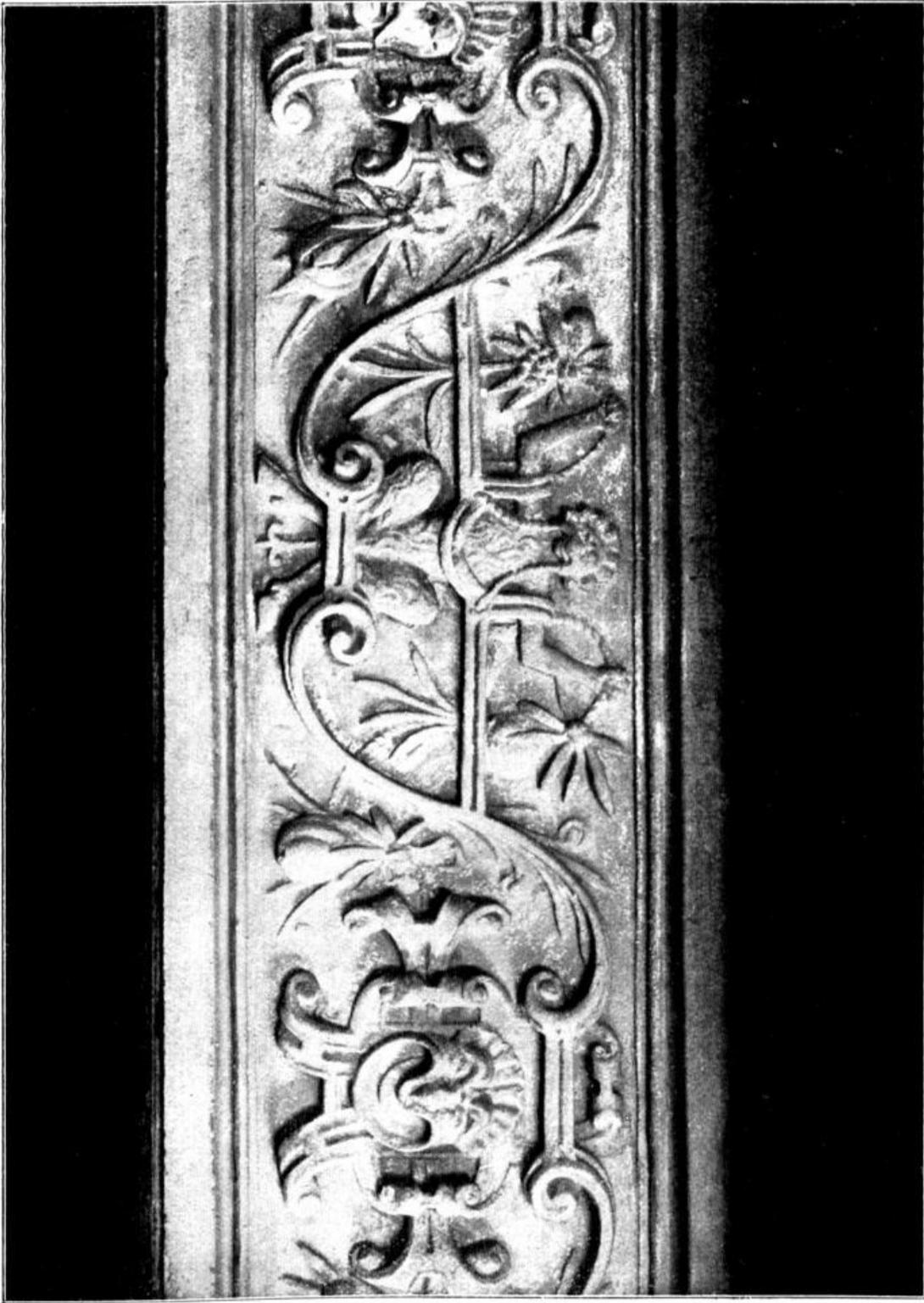
Abbild. 37.

Fries vom Letzner in Sournay.

(Aus Gebide, Skulpturen.)







Abbild. 36.

Fries vom Edo Wienfen-Grabmal.

(Eigene Photograph. Aufnahme.)



Wir erkennen also aus diesem wertvollen Briefwechsel, daß damals Fürsten in Besitz ihrer niederländischen Skulpturen in der Regel durch Agenten oder Geschäftsreisende kamen, andererseits aber gewinnen wir ein Bild von der Arbeitsweise in der Werkstatt des vielbeschäftigten Floris. Es liegt in der Natur der Sache, daß Floris bald ganze Stücke seinen Gehilfen zur Bearbeitung überlassen mußte, so daß er sich nur an dem Entwurf und der Ausführung feinerer Details beteiligen konnte. Als Beispiel schematischer Fabrikarbeit sei hier noch angeführt, daß, wie Ehrenberg richtig hervorhebt, beim Albrecht-Epitaph sich die Figur des Herzogs, bei der man zweifellos am ersten eine individuelle Besonderheit erwarten könnte, ganz ähnlich auf einem 12 bis 15 Jahre späteren Werk, nämlich an dem Tabernakel zu Suerbempte, wiederfindet²⁷⁾. Und so können wir uns erklären, daß mit der Zeit begabte Schüler in der Lage waren, selbständig ein Denkmal zu entwerfen und auszuführen. Ich denke hier vornehmlich an Heinrich Hagart, in dem wir den Hein. H. des Lettners in Dosterend ohne Frage wiedererkennen müssen. Da nun, wie oben festgestellt wurde, Hein. H. mit dem H. H. der Zeverschen Werke identisch ist, so müssen wir die Chorschranken in Dosterend und die beiden Denkmäler in Zeven, die Decke und das Edo Wiemken-Grabmal, als Werke des Heinrich Hagart ansehen. Aus den weiter oben stehenden stilistischen Untersuchungen geht bereits hervor, daß diese Werke als ziemlich selbständige Arbeiten des Künstlers zu betrachten sind: aus verschiedenen Gründen kann ich dem Floris nur eine ganz geringe Anteilnahme zubilligen.

Zunächst zwingt uns zu dieser Annahme der Charakter der Stilistik, wie wir bereits oben angeführt haben. Dem genauen Beobachter der erwähnten Werke in den Rüstengebieten wird dieser augenfällige Gegensatz, in dem die Denkmäler von Dosterend und Zeven zu den übrigen stehen, nicht entgehen. Deutlich sieht man hier in Zeven und Dosterend eine andere ausführende Hand, die dem Ganzen ein eigenartiges Gepräge gibt. Das Ganze mutet uns, möchte man fast sagen, etwas unreif an: der Künstler neigt mehr in den Gliederungen der Formengebung deutscher Renaissance zu, läßt sich aber von den italienischen Motiven, die auf seinen Lehrmeister so tiefen Einfluß gehabt haben, zu einer Stilgestaltung herbei, die in typischer Weise diesen Kampf zwischen deutschem und italienischem Kunstempfinden überall verrät.

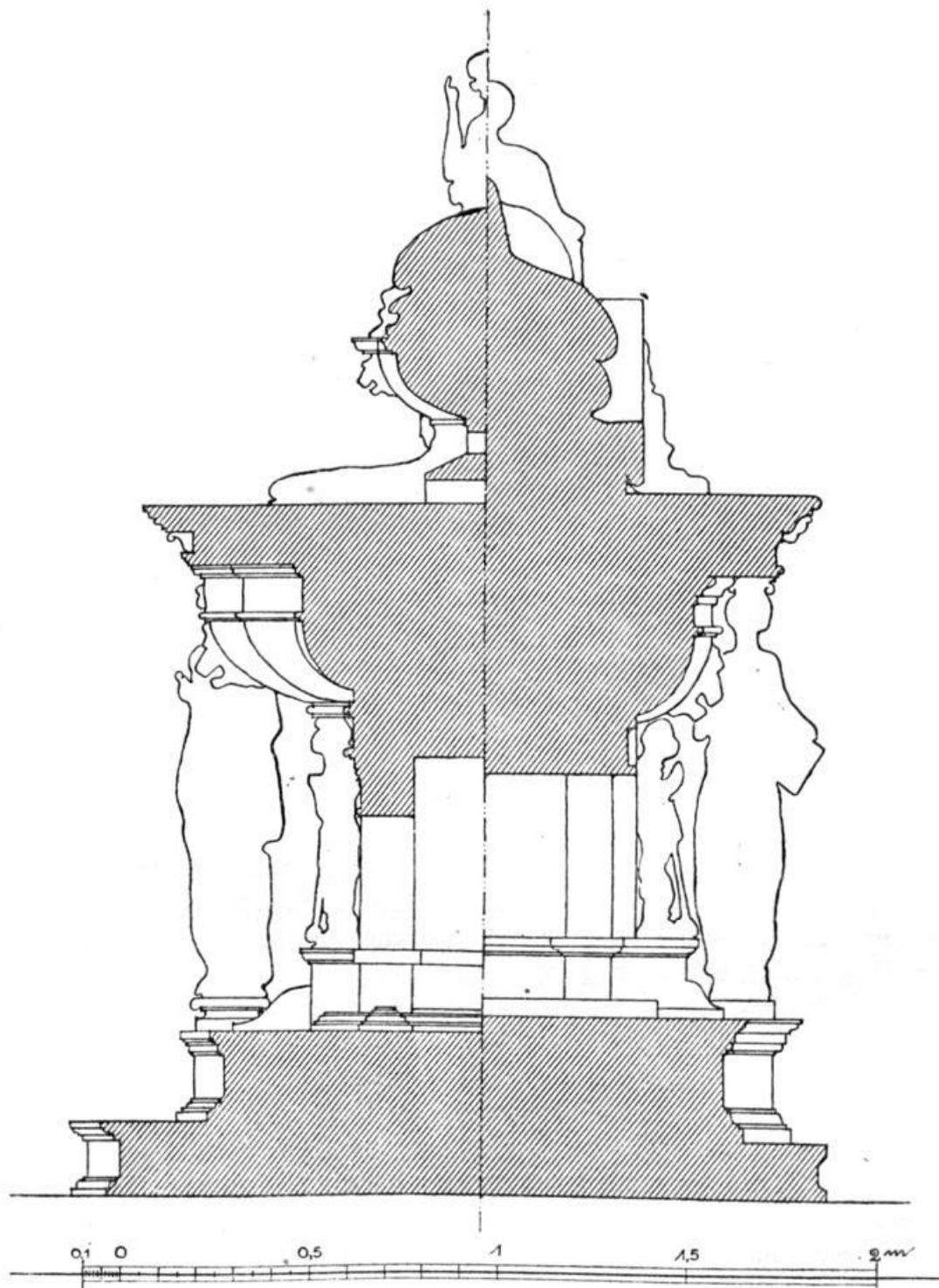
Wir dürfen es an dieser Stelle nicht unterlassen, einmal ganz ins Einzelne zu gehen, um uns durch Gegenüberstellung gleicher Motive von der Hand des Floris und der des Hagart diesen feinen Unterschied vor Augen zu führen. Als Beispiele wollen wir zunächst die Formengebung in der Ornamentik, dann die Gliederung im Aufbau und in den Gesimsen und schließlich auch die Bearbeitung der Vollfiguren betrachten. In den vorstehenden Abbildungen eines Ornamentes

²⁷⁾ Vgl. Ehrenberg, *Repert. f. Kunstwissenschaft*, 1899, XXII, S. 199; ferner *ders., Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen*, S. 66.

vom Lettner in Tournay und eines solchen vom Edo Wiemken-Grabmal sehen wir deutlich, daß in der Gruppierung des Stab- und Rollwerks, der Blätter, Früchte und in der Formgebung des Blattschnitts und der Früchte ein Gegensatz obwaltet: die Hand des Floris arbeitet flüssiger als die des HH und PH, die nicht so sehr unter italienischen Einfluß stehend, in ihrer nordischen Eigenart steifere Formen schaffen. Außerordentlich schlagend in unsere Beweisführung ist ferner ein Vergleich der Verhältnisse im Aufbau und der Profile des Schleswiger und des Jeverischen Grabmals. Nebenstehend sind die Konturen der beiden Denkmäler in gleichem Maßstabe nebeneinander aufgetragen, ein Bild, das uns lebhaft die Eigenart der beiden Künstler vor Augen führt. In letzter Linie mag die Betrachtung der großen Karyatiden am Schleswiger Denkmal, an denen Floris sicher selbst mit Hand angelegt hat, und der entsprechenden Jeverischen das Bild vervollständigen. Zum Vergleich ziehen wir am besten die Figuren der „Liebe“ heran, da diese Figur in Jever erhalten geblieben ist und Hargarts Hand erkennen läßt. In der Haltung des Körpers, in der Behandlung der Gewandung und der Gestaltung der Embleme herrscht ein wesentlicher Unterschied. Gerade die Gegenüberstellung der stilistischen Eigenarten ist außerordentlich überzeugend für unsere Annahme, daß HH und PH als selbständige Künstler die Werke geschaffen haben.

In zweiter Linie deuten die Inschriften und Monogramme auf den wirklichen Meister Heinrich Hagar hin. Trotz eifriger Nachforschungen sind an den Kunstwerken der ganzen Küstengebiete von Belgien bis hinauf nach Königsberg ähnliche Monogramme und Inschriften nicht entdeckt worden. Das Distichon in Dosterend, in dem der Künstler seine Arbeit, die er mit seinem Namenszug versehen hat, so rühmt, zeigt uns, daß der Meister das Werk als von ihm gefertigt der Nachwelt überliefert wissen wollte. Daher ist es erklärlich, daß der Meister auch in Jever das Bedürfnis hatte, durch Anbringung von Monogrammen das Werk zu dem seinigen zu stempeln. Der tatkräftige Gehilfe des Hagar war ein PH, in dem wir vielleicht, wie Sello meint, einen Bruder des HH erblicken können. Das Monogramm PH finden wir verhältnismäßig selten, während das HH mehr als 20mal über das ganze Denkmal verstreut vorkommt. Die Art und Weise dieser Einschnitzung nun muß uns stutzig machen. Riemann bemerkt dazu: „Dieser Bildhauer PH, der seinen Namen nur am Skulpturenschmuck des Denkmals, im Eichenholz wie in Stückverzierungen angebracht, hat jedenfalls, wenn nicht die reiche Ornamentik des Denkmals erfunden, doch sie nach den Zeichnungen und Entwürfen des Meisters ausgeführt, während sein Kollege HH die mehr handwerksmäßigen Steinmetzarbeiten besorgte und in Anbringung von HH sich nicht genug tun konnte“⁸⁸⁾. Ich möchte nicht behaupten, daß das Gegenteil richtig wäre, denn sonst würde unser PH zu schlecht wegkommen, der neben HH einen hervor-

⁸⁸⁾ Siehe Riemann, Gesch. d. Jeverlandes, II. 1906, Kap. 124.



Abbild. 37.

Schema des Jeverfchen (links) und des Schleswiger Grabmals (rechts).
1 : 20.
(Eigene Zeichnung)

ragenden Anteil an den Arbeiten hat. Gerade an den schönsten Ornamentstücken, z. B. an verzierten Säulenschäften und am Sarg selbst finden wir das Monogramm HH, das übrigens sichtlich oft gefälscht ist. Bei seinem ungeschützten Zustand hat das Werk viele willkürliche Einschnitzungen, wie CH, CLJ 1760 u. a. m., erfahren, die grob und plump wie auch einige HH angebracht sind. An dem kleinen Postament, auf dem ein stützender Knabe in der Längsachse der Tumba steht, findet sich unbeholfen und roh an ganz willkürlicher Stelle ein HH eingehauen, obwohl der an sich glatte Sockel bei seinem Mangel an Ornamentik keinen Anlaß zu solcher Kennzeichnung bietet. Das ist sichtlich die spätere Zutat eines Barbaren. Da Heinrich Hagart seine Initialien in scharfen römischen Buchstaben mit sicherer Hand und sicherem Werkzeug eingemeißelt hat, und sich mehrere roh angebrachte Monogramme finden, so würde bei weiterer Sichtung die Zahl der echten HH erheblich zusammenschrumpfen. Es würde zu weit führen, diese Frage weiter zu erörtern. Wir sehen in HH den Meister, den geistigen Schöpfer, der unter Mitwirkung des ihm künstlerisch und vielleicht auch verwandtschaftlich nahestehenden PH mit den nötigen Gesellen die Kunstwerke schuf. Als weitere Stütze für unsere Behauptung diene nun folgendes. Die Art der Gestaltung der Hagartschen Werke und ihre Wesensverwandtschaft im Aufbau zeigen uns deutlich den gemeinsamen Meister. Hatte Hagart für die Tumba in dem Friedrich-Denkmal zu Schleswig ein Vorbild, das er fast getreu übernahm, so brauchte er nur den von ihm geschaffenen Lettner zu Dosterend zu einer zentralen Anlage über dieser Tumba umzugestalten, so ergab sich das Edo Wiemken-Grabmal. Gerade die Lösung des Kuppelbaues entspricht der ihm eigenen kühnen Art im Entwurf. Es macht den Eindruck, als ob gerade dieser Künstler den Entwurf zum Edo Wiemken-Grabmal gar nicht anders hätte lösen können. Dieser Punkt darf nicht unterschätzt werden. Schließlich dient es gleichsam zur Bestätigung unserer Behauptung, wenn wir bedenken, daß gerade in die Zeit von 1561—64 der Bau des Antwerpener Rathauses fällt. Dieser gewaltige Bau mußte bei seiner reichen Ausstattung die volle Arbeitskraft eines Floris in Anspruch nehmen. Nach dieser ganzen Sachlage müssen wir annehmen, daß Floris die Erledigung des Jeverischen Auftrages dem Hagart übertrug und selbst nur geringen Anteil am Entwurf, geschweige denn an der Ausführung zu nehmen in der Lage war, so daß Hagart in der ihm eigenen Art das Wiemken-Denkmal schaffen konnte. Mit der Fertigstellung der Decke verhält es sich ähnlich. Auch hier wird Floris kaum mit Hand angelegt haben, da doch das „Wagenschott“ direkt nach Jever geliefert und somit erst dort bearbeitet wurde. Überhaupt müssen wir annehmen, daß die Holzteile wohl durchweg an Ort und Stelle bearbeitet wurden. Abgesehen von der Aktennotiz von der Lieferung des Materials rechtfertigt auch die bequemere Art der Verarbeitung und des Aufbaues unsere Annahme. Dagegen ist es nicht ausgeschlossen, vielmehr wahrscheinlich, daß die Steinteile zum Teil schon in den Niederlanden selbst ausgearbeitet wurden, um dann zur



Abbild. 38.

Figur der „Liebe“ am Friedrich-Denkmal.

(Aus Hedede, Floris-Detorationen.)





Abbild. 39.

Figur der „Liebe“ am Wiemken-Grabmal.

(Eigene photogr. Aufnahme.)



Aufrichtung nach Jever gebracht zu werden. Eine solche örtliche Arbeitsteilung finden wir ja häufiger³⁹⁾.

Damit haben wir wohl die geringe persönliche Anteilnahme des Floris an den Jeverischen Werken festgelegt, so daß wir fraglos in S. Hagart und PH bedeutende Künstler sehen müssen.

Fragen wir jetzt nach ihrer Herkunft und ihrem Bildungsgang, so haben wir nur geringe Anhaltspunkte, da sich in Quellen keine Angaben finden. Über Hagart wissen wir nur, daß er als Gehilfe des Floris in Antwerpen in dessen Werkstatt tätig war und diese 1563 verließ, um am Denkmal des Kaisers Maximilian I. in Innsbruck zu arbeiten⁴⁰⁾. Ich halte beide für Friesen, die nach Übung ihrer Kunst in der Heimat zur weiteren Ausbildung nach den damaligen Hauptwerkstätten, nach Utrecht und Antwerpen, gingen.

An dieser Stelle ist es Zeit, die Stellung des Utrechter Meisters Jacob Colyn zu Jever festzustellen, dem Robert Hedike (Lit. XXII) einen gewissen Anteil, besonders an der Entstehung der Decke, zuschreibt.

Colyn betrieb damals, wie Floris in Antwerpen, eine Werkstatt für Bildhauerarbeiten in Utrecht. Naturgemäß war seine Stilrichtung der des Floris verwandt. Hedike unterscheidet in den Niederlanden um diese Zeit vier Stilrichtungen: die südliche Arabeske (Belgien) und den Floriskreis mit Sitz in Antwerpen, ferner die nördliche Arabeske (Holland) und den Colynkreis mit Sitz in Utrecht.

Die Vermischungen dieser vier Stilkreise führen zu großen Schwierigkeiten in der Beurteilung der Entstehungsfrage. Hedike mag Recht haben, wenn er sagt, daß Colyns Talent mehr im Dekorativen als im rein Figürlichen, mehr im Dekorieren des traditionellen Typus als im Komponieren neuer Kunstgebilde lag. Als Meister der plastischen Form dem Floris überlegen, wird er in der Komposition weit vom Antwerpener Meister übertroffen. Stilistische Gegensätze sind vorhanden: zum Vergleich können wir den Ramin des Colyn in Rampen mit dem Drotheen-Epitaph in Königsberg heranziehen. Diese Gegensätze verwischen sich in den Mischwerken derart, daß ihre Feststellung noch eines gründlichen Studiums bedarf. Wir ersehen aus der Tätigkeit der beiden Meister, daß Colyn mehr örtliche Bedeutung (südliche Hälfte Hollands) besaß, während Floris es durch sein Organisationstalent verstand, seiner Werkstatt Aufträge aus den ganzen nordischen Küstengebieten von Belgien bis Königsberg hinauf zu verschaffen.

Wieweit haben sich nun HH und PH in ihrer Stilgestaltung von Colyn leiten lassen? Hat Colyn selbst Anteil an der Entstehung der Jeverischen Werke?

³⁹⁾ Vgl. Ehrenberg, Repert. f. Kunstwissenschaft, 1899 XXII, S. 203.

⁴⁰⁾ Laut Brief vom 6. Juli 1563 aus Innsbruck werden Künstler für das Maximiliandenkmal gesucht: In simili an die statt Antorf vonwegen Philipps Diemas von Sorney und Saurichen Hagart, so neben einander bei Cornelius Floris gearbeitet haben, zu erkundigen, mutatis mutandis. Jb. All. Kaiserhauses Wien XI Reposten 7690.



Zum Vergleich wollen wir uns auf den folgenden Abbildungen Colyns Kamin zu Rampen betrachten, der charakteristisch seine Art zeigt.

Sicher hat Hagart den Colyn gekannt, da er auf seinen Wegen von Antwerpen nach Dosterend wie auch später nach Zever den Kunstkreis Colyns berühren mußte. Wir wissen, daß Hagart bis 1554 in Dosterend tätig war. Fraglos war ihm Colyn in dieser Zeit bekannt geworden und hatte wahrscheinlich auch die Utrechter Werkstatt besucht, als er sich nach Antwerpen wandte, um dort bis 1560 zu verbleiben. Ich möchte behaupten, daß H. Hagart und PH Friesen waren, die von Friesland aus über Utrecht ihren Weg zu Floris gefunden haben. Insbesondere mag hier PH die Art Colyns, Dekorationen zu schaffen kennen gelernt haben. Vielleicht hat sich PH länger in Utrecht aufgehalten oder sogar bei Colyn gearbeitet. Fraglos erkennen wir bei der Decke als dem reiferen Werk Umbildungen des Dekorativen, wie wir sie am Grabmal kaum finden. Das bestätigt wieder unsere früheren Ausführungen, wonach vornehmlich PH sich der Decke angenommen hat und seine Kunst im Dekorieren zeigt, während H. Hagart ein Meister in der Komposition ist. Wir können die Eigenschaften Hagarts mit denen des Floris vergleichen und müssen dem PH mehr das Talent eines Colyn zuerkennen. Ich möchte dabei nicht annehmen, daß die Hilfe Colyns beim Entwurf der Dekoration in Anspruch genommen ist: PH war selbst Künstler genug, um seine Ornamentik zu entwerfen und auszuführen.

Mag nun der Einfluß der beiden großen Meister — Colyn und Floris — an unseren Denkmälern nicht zu verkennen sein, so müssen wir doch an unserer entwickelten Ansicht festhalten, daß die Zeverschen Werke als selbständige Arbeiten der Künstler HH und PH mit dem Dosterender Werk eine Gruppe für sich bilden.

Zweifellos erhielt Floris' Werkstatt den Auftrag zur Anfertigung der Kunstwerke von Maria. Nach unseren Feststellungen hört mit dem Jahre 1564 in Zever die Kunsttätigkeit auf. Sollte also Colyn wirklich an der Entstehung der Decke Anteil haben, so müßten beide Werkstätten in Utrecht und Antwerpen gleichzeitig nebeneinander gearbeitet haben, was rein äußerlich sehr unwahrscheinlich ist. Die Eigenart der Stilistik ist es, die uns den richtigen Weg zeigt.

Das eigentümliche Gepräge der Gruppe Dosterend-Zever zeigt selbständige Künstler, die in vornehmlich deutschem Geist die Vorbilder verarbeitet haben, die ihnen von den großen Meistern überliefert sind. Wir müssen deshalb annehmen, daß Hagart ebenso wie PH Friesen waren, beseelt mit starkem deutschen Kunstempfinden. Diese nordischen Künstlernaturen, durchdrungen von dem Geist des großen Antwerpener Meisters, ließen jene Werke in Dosterend und Zever entstehen, die wir als eine besondere Gruppe unter den Werken damaliger Plastik betrachten wollen.

Nach unseren Untersuchungen und Feststellungen sind wir nunmehr in der Lage, allmählich die Entstehung unserer Zeverschen Kunstwerke deutlicher zu sehen



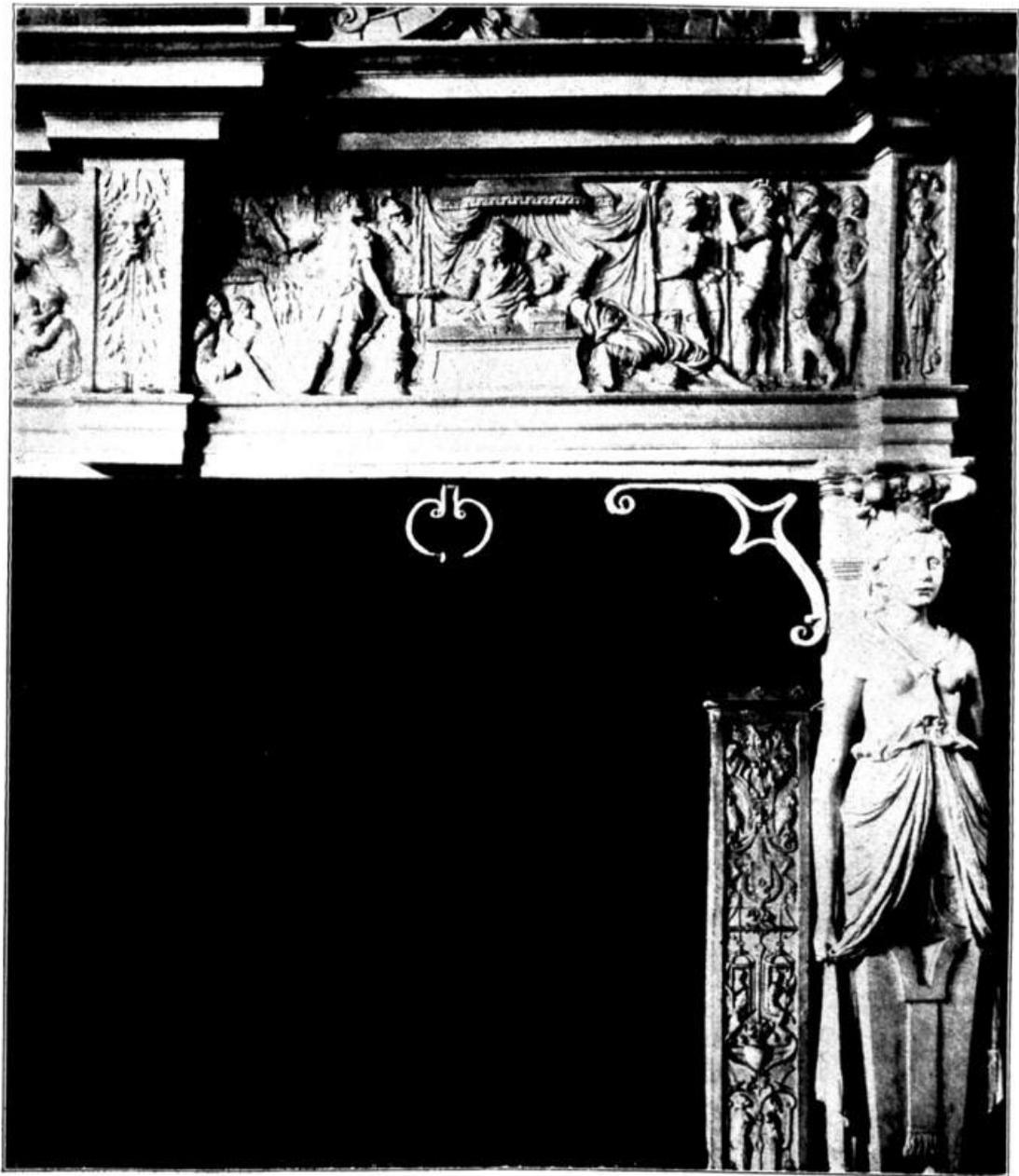


Abbild. 40.

Kamin zu Kampen.
Oberer Teil.

(Aus Hedde, Histor. Denkmäler.)





Abbild. 41.

Ramin zu Kampen,
Anterer Teil.

(Aus Gedde, Floris-Decorationen.)



und zu beurteilen, in dem einzelne, noch dunkle Punkte von selbst ihre Aufklärung finden. Wir greifen daher zurück, um uns ein Bild von der damaligen Kunsttätigkeit am Hofe Marias vor Augen zu führen und dabei versuchen, das Ganze einem festen Rahmen einzufügen.

5. Übersicht über die damalige Kunsttätigkeit in Jever als Ergebnis unserer Forschungen.

Nachdem Maria in den ersten Regierungsjahren ob der dauernden Anfeindungen viele Sorgen um den Bestand ihres geliebten Jeverlandes hatte ertragen müssen, sollte sie es im Laufe der 40er Jahre erleben, daß endlich friedlicher Wohlstand im Lande Einkehr hielt. Hatte ihr streitbarer Vater Edo Wiemken den Stammsitz bereits stark und mächtig ausgebaut, so war es nunmehr bei der sich allmählich einstellenden Wohlhabenheit Aufgabe der Tochter, ihr Heim wohnlich auszugestalten und zu schmücken. Richtete sie dabei ihr Augenmerk auf den Besitz von Kunstwerken, so mußte ihr neben der Ausstattung des Schlosses wohl der Gedanke kommen, ihrem Geschlecht als die Letzte ihres Stammes nach dem Vorbild anderer Fürsten ein Grabmonument zu errichten. Daß diese Pläne in ihr reifen konnten, verdankt sie ihren ausgedehnten Reisen in die Niederlande, wo die Schöpfungen der damals blühenden Bildhauerkunst nicht unbeachtet von ihr bleiben konnten. Nicht zuletzt mag das benachbarte Grabmal von Enno II. zu Emden, dessen Schönheit der berühmte Humanist Grappheus im Lande pries, den Anstoß zu der Ausführung ihrer Pläne gegeben haben. Naturgemäß lenkte sie ihre Aufmerksamkeit nach dem damaligen Kunstmittelpunkt, nach Antwerpen.

Wir wissen nun, daß der Anbau des Chors an der nach dem Brande von 1532 neu erbauten Stadtkirche nach Bürgermeister Normanns gleichzeitigen Aufzeichnungen im Jahre 1556 erfolgte. Wenn es auch immerhin möglich ist, daß diesem Chor Abmessungen ohne Rücksicht auf den Einbau des Denkmals gegeben wurden, so müssen wir unseren Untersuchungen nach als sicher annehmen, daß der gesamte Aufbau des Chors zur Aufnahme des Grabmals bemessen war. Also mußte Maria schon vor dieser Zeit mit Antwerpen, insbesondere mit Cornelius Floris, Fühlung genommen haben und die Anlage der Idee nach ausarbeiten lassen. Durch ein glückliches Geschick traf es sich, daß gerade ein selbständig arbeitender Gehilfe des Floris, nämlich Heinrich Hagart, im Jahre 1554 die Chorschranken in Dosterend vollendet hatte, so daß dieser sich mit dem Vorentwurfe der Jeverischen Werke beschäftigen und nach seinem Geiste gestalten konnte. Nach den in diesen Entwürfen enthaltenen Abmessungen und Konstruktionen wurde 1556 der Chor erbaut. Zur Bearbeitung der Bildhauerarbeiten sind nun aus der Werkstatt des Floris ein oder wahrscheinlich zwei kunstfertige Gehilfen herübergekommen, die vielleicht zugleich die Aufsicht über den Bau führten. Ihre Einwirkung auf die architektonische Formgebung des Chors erscheint uns an den Profilierungen der

Fenster deutlich erkennbar (vgl. Abb. 16). Während sie zunächst das Chorportal fertigten, benutzte man ihre Anwesenheit zur Ausführung weiterer Skulpturen, zumal Maria ihre Betätigung im Schlosse gewiß erwünscht war. Von diesen Arbeiten sind uns der Datumstein am Chor und die Pfeiler des Renteiportals erhalten geblieben. Die übrigen Stücke sind im Laufe der Zeit verschwunden, werden vielleicht zum Teil noch wieder auftauchen, wie wir es mit den fehlenden Stücken der Schloßdecke erlebt haben. Zweifellos sind die erhaltenen Reste von einem Portal und haben nicht zu einem Ramin gehört. Der Datumstein entspricht nach Pilasterbreite und Gliederung den Pilastern des Portals, ebenfalls im Material, im Gegensatz zum Chorportal, dessen Stein bedeutend weicher ist. Wo nun das Portal gestanden hat, ob es ein städtisches Gebäude geziert oder im Schlosse Aufstellung gefunden hat, vermögen wir nicht mehr festzustellen. Den geraden Türsturz mit dem Hexameter hat es jedenfalls erst nach Marias Tode bekommen, wo es nach seinem Abbruch einen anderen Platz erhielt. Die frühere Hofapotheke im alten Renteigebäude hat dieses Portal nicht besessen, sondern der Hofapotheker Töllick hat es aus Resten des ursprünglichen Portals herstellen lassen. Bei dieser Gelegenheit, wo die Pfeiler vertauscht wurden, so daß jetzt die alten Türangeln falsch sitzen, hat das Portal den geraden Türsturz mit dem an Marias Zeit erinnernden Hexameter erhalten. Ein anderes Reststück, auf dem die Jahreszahl 1556 ornamental hervorgehoben war, eignete sich zur Rundgabe der Erbauung des Chors und wurde deshalb der Attika des Chorportals gewaltsam eingepaßt. Gewiß ist der obere Abschluß des ursprünglichen Portals der jetzigen Hofapotheke reicher gewesen, eine Bogen-Architektur wäre ja nicht ausgeschlossen, vielleicht hat es, wie das Chorportal, einen Attikaaufbau, von Pilastern flankiert, getragen, von denen der eine eben im Chorportal als der jetzige Datumstein erhalten geblieben wäre. Die Lösung dieser Frage ist ein unnützes Unterfangen. Uns genügt die Feststellung, daß das Chor- und Renteiportal im Jahre 1556 bei Gelegenheit der Erbauung des Chors von teilnehmenden Gesellen aus der Werkstatt des Floris gemeißelt wurden. Der Name dieser Gehilfen ist uns unbekannt, tut an sich auch wenig zur Sache: die unbekanntes Bildhauer haben trotz der kleinen Mängel in der Stilistik uns ein schönes Andenken von erheblichem Kunstwert hinterlassen.

Wie lange sich diese Künstler in Jever aufgehalten haben, entzieht sich unserer Kenntnis: Jedenfalls war mit der Errichtung des Chors wohl ihre Aufgabe erschöpft, so daß bis zum Jahre 1560 die Arbeiten ruhen. Ob sich Unstimmigkeiten in den Beziehungen zu der Werkstatt, ob sich Verzögerungen in der Materiallieferung eingestellt, oder sonstige äußere Umstände diese Unterbrechung veranlaßt haben, vermögen wir nicht zu beurteilen. Wir brauchen aber kaum nach einem Grunde zu suchen. Finden wir doch derartige Verzögerungen auch sonst, wie z. B. bei den Vermittelungen Jacob Bincks. Sollte nun aber diese verhältnismäßig große Frist trotzdem nicht zu denken geben? Ob sich die ganzen Verhandlungen mit

Floris aus irgend welchen Gründen zerschlagen haben, so daß Fräulein Maria sich nach anderen Meistern umsehen mußte? Vielleicht finden wir auf diese Weise eine Erklärung für den Meister Johann de Schulte, von dem wir in diesem Fall annehmen müßten, daß er — unabhängig von der Schule des Floris — in ähnlicher Weise wie Floris in Antwerpen die Bildnerei in Breda betrieb. Für diese Erklärung spricht der Umstand, daß die oben besprochenen Werke in der Groten Kerf zu Breda gar nicht im Stile des Floris sind, sondern meiner Beobachtung nach in direktem Gegensatz zu den Zeverschen Werken stehen⁴¹⁾. Es könnte also Maria den kunstfertigen Meister in Breda zu Rate gezogen haben, so daß 1560 ein Diener als Bote nach Zeven kam. Immerhin wäre es eine Möglichkeit, die rätselhafte Alttennotiz über Breda auf diese Weise zu erklären, wenn wir uns nicht mit der Annahme begnügen wollen, daß Johann de Schulte nur Steinlieferant war. Wenn wir diese Auslegung der Alttennotiz neben die Tatsache halten, daß das Material im Jahre 1559 geliefert wurde, so kommen wir zu der Überzeugung, daß erst mit dem Jahre 1560 die Arbeiten durch Heinrich Hagart und seine Gehilfen in Angriff genommen wurden.

Man könnte geneigt sein, den Beginn einer reichen Kunsttätigkeit in Zeven, die durch die Anwesenheit Hagarts bedingt wäre, bereits 1556 anzusetzen, so daß im Anschluß an den Chor Neubau an der Decke gearbeitet wäre. Wenn wir nämlich die Riesenarbeit betrachten, so würde diese Spanne Zeit — also bis 1564 — für ihre Bewältigung nicht unangemessen erscheinen. Und wirklich scheint der Termin der Materiallieferung dieser Ansicht nicht allzu sehr entgegen zu stehen, da ja vor 1559 bereits Eichenholz angekommen sein kann. Da aber die Holzladung in solcher Größe erfolgt, und das Auftreten eines fremden Meisters zu denken gibt, kann ich nur der Überzeugung Ausdruck geben, daß vor 1560 an der Decke nicht gearbeitet ist, zumal die Arbeiten an den Denkmälern nach dem Eintreffen Hagarts im engsten Zusammenhang erfolgten.

Ebenso verfehlt wäre es nun, durch die gemeinsame Bearbeitung der Werke sich dazu verleiten zu lassen, den Beginn des Einbaues der Decke erst 1561 mit der Errichtung des Grabmals anzusetzen: mit der Grundsteinlegung des Wiemken-Denkmal's konnte naturgemäß nicht früher begonnen werden, als die Steinteile der Tumba eingetroffen waren. Wahrlich erscheint die Arbeitszeit von 5 Jahren für den Bau der Decke und von 4 Jahren für die Errichtung des Grabmal's nicht zu kurz bemessen, wenn wir bedenken, daß die entwerfenden Künstler HH und PH von zahlreichen Gehilfen umgeben waren. Denn in jenen Jahren waren geschickte Schnitzer in der Lage, an der Hand von Entwürfen und unter Anleitung, ja auch

⁴¹⁾ Diese meine Beobachtungen in Breda wurden mir nachträglich bestätigt durch Dr. Jan Ralf, den Secretaris der Rijkscommissie voor de Beschrijving der Monumenten van Geschiedenis en Kunst.

Oldenburger Jahrbuch 1916/17.



selbständig schwierige Arbeiten, z. B. das Ausschneiden der fortlaufenden Bänder usw., zu erwirken, während HH und PH in der Regel die Stücke, die sie mit eigener Hand fertiggestellt hatten, durch Monogramm als ihr Werk kennzeichneten.

Es ist also in den Arbeiten mit der Schöpfung der Skulpturen eine erhebliche Ruhepause eingetreten. Erst mit der Lieferung des „Wagenschotts“ im Dezember 1559 ist wieder Fluß in die Arbeit gekommen, so daß wir mit dem Beginn des Jahres 1560 den Anfang der Schnisarbeiten an der Decke rechnen müssen. Floris, den der Rathausbau voll und ganz in Anspruch nahm, übertrug die Ausführung der Feverschen Werke seinem Gehilfen Heinrich Hagart, der nach der gelungenen Errichtung des Lettners zu Dosterend für die weitere Ausführung im besonderen Maße geeignet erschien. Im Verein mit dem ebenfalls künstlerisch tüchtigen PH hat nun Hagart die beiden Werke mit den nötigen Gehilfen geschaffen. Daß unter diesen Gesellen auch einheimische waren, ist sehr wahrscheinlich. Es gab damals in Fever 4 solche Holzschnitzer, die von ihrer Hände Arbeit lebten, wie z. B. der oben erwähnte Schnitzer Gert⁴²⁾. Daß diese zum Teil nur zu größeren Arbeiten herangezogen wurden, ist selbstverständlich. Der Meister Adrian hat hierbei eine nicht unwichtige Rolle gespielt, da wir nach seiner Besoldung annehmen müssen, daß er schon an den Vorarbeiten der Decke einen hervorragenden Anteil genommen hat. Ob wir in dem ES, in dem zunächst der Meister der ganzen Decke vermutet wurde, ebenfalls einen Gehilfen erkennen müssen, halte ich für mehr als fraglich. Die Deutung der nach Art eines Siegels erhaben angebrachten Buchstaben als Initialien einer hochstehenden Persönlichkeit am Feverschen Hofe hätte wohl etwas für sich: trotz der eifrigsten Bemühungen des Archivars Herquet ist jedoch dieser Wunsch von demselben negativen Erfolg gekrönt, wie die völlig mißglückte Auslegung als „Mester Euerdt Statius, Zimmerma.“ Sollte sich etwa das durch eine Schnur mit dem Siegel verbundene, von Pfeilen durchbohrte Herz mit den beiden Buchstaben in Verbindung bringen lassen, und somit die Inschrift ganz anderen Motiven zu verdanken sein? Jedenfalls wird diese Frage bedeutungslos gegenüber unserer Feststellung, daß die Ausführung der Decke in den Händen von HH und PH gelegen hat. Während die Decke bereits 1560 in Angriff genommen wurde, begann im nächsten Jahre die Errichtung des Wiemken-Denkmal. In der Folgezeit hat sich nun in Fever eine eifrige Kunsttätigkeit entfaltet, indem die Arbeiten an den beiden Werken Hand in Hand gingen. Den Monogrammen nach zu urteilen, hat PH besonders die Holzschnitzereien verrichtet, während Heinrich Hagart sich in erster Linie der Steinhauerarbeiten annahm.

Im Jahre 1563 verließ Hagart die Werkstatt des Floris, wie wir urkundlich wissen, um an dem gewaltigen Denkmal für Kaiser Maximilian I. in Innsbruck mitzuwirken. Der große Fortschritt der Arbeiten an den Werken mochte Hagart

⁴²⁾ Vgl. Riemann, Gesch. d. Severlandes, II. 1906, Kap. 121.



zu diesem Schritt veranlaßt haben. Ihn mußte das riesenhafte Werk in Innsbruck fesseln, zum Schaden der in Zeven im Gange befindlichen Arbeiten. Er betraute seinen Kollegen PH mit der Fertigstellung der Denkmäler. Daß die Hand des Meisters nicht mehr wirkte, machte sich bald bemerkbar. Insbesondere wurden die Steinmearbeiten nicht vollendet, so daß die Modelle für die großen Vollfiguren Ersatz bieten mußten. Jedoch sorgte PH dafür, daß besonders die Decke vollständig wurde, denn bei ihr wäre eine Nichtvollendung in erster Linie aufgefallen. Da ja die Holzschnitzereien dem PH besonders lagen, so wurden auch die Holzteile des Edo Wiemken-Grabmals fast vollständig künstlerisch durchgearbeitet. Nachdem auch die Ornamentierung der Kassetten in den Tonnengewölben — nur zwei Gewölbe tragen ornamentierte Felder — aufgegeben werden mußte, verließen die Künstler im Jahre 1564 die Stadt, nachdem sie nach Möglichkeit auch das Edo Wiemken-Grabmal wenigstens so weit gefördert hatten, daß es einen fertigen Eindruck machen konnte. Auf diese Weise mag es zu erklären sein, daß die Eichenholzteile keinen marmorierten Anstrich tragen, wie wir ihn meistens bei ähnlichen Werken jener Zeit, z. B. in Dosterend, finden. Was diesen frühzeitigen Aufbruch der Künstler veranlaßt hat, ist nicht zu ermitteln. Daß jedoch mit dem Jahre 1564 die Kunsttätigkeit in Zeven aufhört, ist unter allen Umständen als sicher anzunehmen. Das geht nicht allein aus der Tatsache hervor, daß 1563 das Haupt der Künstlergesellschaft Zeven verläßt, und nicht allein aus der Art, wie von PH die Werke zum Abschluß gebracht sind, sondern — negativ — auch daraus, daß sich nach 1564, in den Jahren 1565—67, in den Steuerregistern keine Angaben finden, die auf etwaige Ausgaben für die Denkmäler Bezug haben, während bei Fortsetzung der Arbeiten — etwa bis 1566 — diese sicher unter den baulichen Maßnahmen erwähnt wären. Der Gesamteindruck hat allerdings nicht allzusehr unter dieser Unfertigkeit zu leiden: wir können zufrieden sein, daß die niederländischen Meister uns so eindrucksvolle Wahrzeichen ihrer Kunst hinterlassen haben.

Wenn wir nun zum Schluß das Ergebnis unserer Untersuchungen zusammenfassen wollen, so ergibt sich, daß

die beiden Portale gelegentlich des Chor-neubaues im Jahre 1556 von dem Namen nach unbekanntem Gehilfen aus der Werkstatt des Floris in Antwerpen gemeißelt wurden, und daß die Schloßdecke von 1560—64 und das Edo Wiemken-Grabmal von 1561—64 durch Heinrich Hagart im Verein mit dem ihm künstlerisch nahestehenden PH ausgeführt wurden.



Die Grafen von Oldenburg-Bruchhausen.

Von Dr. Kohnen-Rüstringen.

Einleitung.

Grafen von Oldenburg-Bruchhausen? Beziehungen der Oldenburger zu Bruchhausen? Fast könnte eine solche Zusammenstellung überraschen. Allerdings, Grafen von Oldenburg-Wildeshausen, Oldenburg-Delmenhorst hat es gegeben, aber Grafen von Oldenburg-Bruchhausen? — Und doch hat es auch solche, allerdings in einer weit zurückliegenden Zeit, gegeben. Sie gehörten, ebenso wie die Grafen von Oldenburg-Wildeshausen und Oldenburg-Delmenhorst einer Zweiglinie des Stammhauses Oldenburg an, stammten also, ebenso wie all diese, von den Egilmaringen, die im Lerigau und Hasegau reich begütert waren, ab.¹⁾ Nicht allzuweit reichen die Nachrichten, die wir über die Ahnen unserer Grafen haben. Der erste, von dem die Geschichte meldet, ist ein comes Egilmarus, der 1091 eine Urkunde des Erzbischofs Liemar als Zeuge unterzeichnet hat.²⁾ Zum letzten Male hören wir von ihm 1108 in einer Urkunde, die er dem Kloster Iburg ausstellt, und worin er dem Kloster eine jährliche Rente von 90 Bund Malen verspricht.³⁾ Dieser Graf Egilmar führt in der Geschichte den Namen Egilmar I. In derselben Urkunde von 1108 geschieht zum ersten Male seines Sohnes und Nachfolgers Egilmar II. Erwähnung, der den Grund zur Herrschaft der oldenburgischen Grafen im nördlichen Oldenburg legte und Vogt des Alexanderstiftes in Wildeshausen war. Er lebte noch im Jahre 1142, da er in diesem Jahre eine Urkunde der Herzogin Gertrude, Mutter Heinrichs des Löwen, als Zeuge unterzeichnete.⁴⁾ Seine Söhne waren Heinrich und Christian, von denen der Jüngere, Christian, nach altniedersächsischer Erbfolgeordnung den Stammsitz erhielt und Stammvater der Linien Oldenburg und Oldenburg-Delmenhorst wurde, während Heinrich Stammvater der Linie Oldenburg-Wildeshausen wurde. Sein

¹⁾ Sello, Die territoriale Entwicklung des Herzogtums Oldenburg S. 214, und Rüstringen und Rüstringen S. 12. Oncken, Die ältesten Lehnregister der Grafen von Oldenburg und Oldenburg-Bruchhausen S. 21, und in: Bau- u. Kunstdenkmäler d. Herzogtums Oldenburg I. S. 22.

Zum Folgenden vgl. A. Kohnen, Die Grafen von Oldenburg-Wildeshausen, im Jahrbuch für die Geschichte des Herzogtums Oldenburg, XXII. S. 61 ff.

²⁾ Lappenberg, Hamburger Urkundenbuch I. 118.

³⁾ Urkunde in der Gesch. des Herzgt. Old. von G. A. v. Salem, Bd. I., S. 455.

⁴⁾ Bremer Urkundenbuch I. 36. Wilmans in den Kaiserurkunden scheint diese Urkunde nicht zu kennen, da er die letzte Erwähnung Egilmars II. bereits in das Jahr 1135 verlegt.

