

**Landesbibliothek Oldenburg**

**Digitalisierung von Drucken**

**Ueber die Entstehung der Renaissance-Denkmäler in  
Jever**

**Hohnholz, Diedrich**

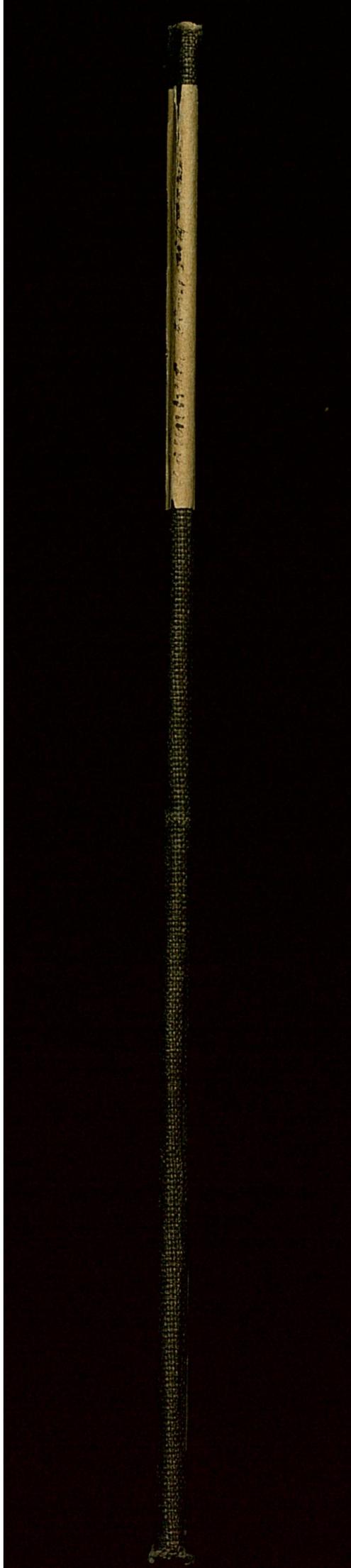
**[Jever], 1902**

**urn:nbn:de:gbv:45:1-6893**

Geschicht. IX.  
B

848



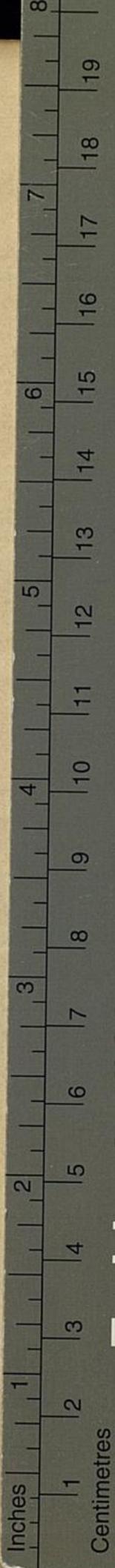


Geschicht. IX

B.

848





# Farbkarte #13

B.I.G.

| Blue       | Cyan       | Green       | Yellow       | Red       | Magenta       | White | 3/Color    | Black |
|------------|------------|-------------|--------------|-----------|---------------|-------|------------|-------|
| Light Blue | Light Cyan | Light Green | Light Yellow | Light Red | Light Magenta | White | Light Grey | Black |
| Dark Blue  | Dark Cyan  | Dark Green  | Dark Yellow  | Dark Red  | Dark Magenta  | White | Dark Grey  | Black |





Ueber die  
Entstehung der Renaissance-  
Denkmäler in Jever.

Vortrag

für die Generalversammlung des Oldenburger Landes-  
vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte  
am 3. September 1902  
im Hotel zum Erbgroßherzog zu Jever.

Geehrte Versammlung! Nur kurze Zeit möchte ich Ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen für einige Mitteilungen über die Entstehung der Renaissance-Denkmäler in Jever. Wenn ich den heute hier anwesenden Mitgliedern des Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte, wie ich wohl vermuten darf, wenig Neues bieten kann, so bitte ich im Voraus um gütige Nachsicht.

Bis zum Jahre 1883 waren die beiden bedeutenden Kunstwerke — das Edo Wiemken-Denkmal in der Stadtkirche und die geschnitzte Decke in Großherzoglichen Schloß zu Jever — wenig bekannt. Man fand dieselben wohl erwähnt in einigen geographischen Handbüchern, aber besondere Bedeutung legte man ihnen nicht bei. Das wurde anders, als Herr von Alten und Herr Boschen 1883 ihre „Renaissancedecke“ veröffentlichten. Ihnen ist es zu danken, daß das prächtige Werk nun in Gipsabgüssen und in den nach ihnen aufgenommenen Photographieen allgemein zugänglich und die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf das Kunstwerk gerichtet wurde.

Die Presse besprach das Werk in sehr anerkennender Weise, und über die Schönheit der Decke wie über ihren hohen Wert als Kunstwerk war nur eine Stimme. Besonders Professor Wilhelm Lübke zählt die Schloßdecke zu den größten Prachtstücken unserer Renaissance.

Da aber die Decke erst mehrere Jahrhunderte nach ihrer Herstellung gewissermaßen entdeckt worden war, so war man sowohl über die Entstehungszeit wie über die Verfertiger im Dunkel, und es entstand alsbald ein Streiten darüber, das zwar zum Teil mit ziemlicher oder kaum ziemlicher Erregtheit geführt wurde, aber zu einem entschiedenen Siege der einen oder der anderen Partei nicht führte und auch wohl kaum führen konnte.

Herr von Alten läßt die Decke im Jahre 1536 auf Geheiß des Fräuleins Maria von Zever durch den unbekanntem Künstler G. S. entstehen. Er bezieht sich hauptsächlich auf die an einer Konsole befindliche gefälschte Jahreszahl 1536 und die an einem Fries aufgefundenen Buchstaben G. S.

Dem gegenüber nimmt Lübke aus stilistischen Gründen das Werk für die deutsche Spätrenaissance in Anspruch, so daß es also frühestens im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden sein könnte.

Das wäre freilich nach dem Tode Marias, die 1575 starb.

Zever kam dann an Oldenburg, und der kunstsinige Graf Anton Günther ist es, in dem der Müricher Archivar <sup>Jürgens</sup> den Urheber der Decke vermutet. Er sucht das durch vorwiegend historische Gründe darzuthun in seiner Schrift über die „Renaissancedecke in Schlosse zu Zever, ihre Entstehungszeit und ihren Verfertiger“ (Emden 1885).

Nach Herquet ließ Anton Günther die Decke 1616 durch den ihm, Herquet, ebenfalls unbekanntem Künstler G. S. anfertigen. H. glaubte an der Decke das Monogramm des Grafen und auch die Jahreszahl 1616 gefunden zu haben. Was es damit auf sich hat, werden wir nachher in unserer Alttertümersammlung, wo diese Teile der Decke in Gips ausgelegt sind, sehen.

Herr von Bippen-Bremen äußerte sich damals in der Weserzeitung dazu: „Der Nachweis scheint mir, soweit er Anton Günthers Urheberschaft betrifft, genügend erbracht zu

sein. Aus der Vereinigung der kunsthistorischen Gründe Lübkes und der historischen Herquets ergibt sich meines Erachtens mit hinreichender Gewißheit, daß die Decke dem beginnenden siebzehnten Jahrhundert angehört, und daß die Annahme Boschens und von Altens, die ohnedies mit unserer Kenntnis der Kunstentwicklung in unlösbarem Widerspruche steht, hinfällig ist“.

Dem gegenüber und in ziemlicher Uebereinstimmung mit Herrn von Alten stellt Baurat Tenge sich die Aufgabe, nachzuweisen, daß die Decke nicht später als zu Ende der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sein könne. Er nimmt an, daß mit der Arbeit 1536 begonnen wurde. Dem Archivar Herquet weist Tenge die willkürlichsten und unhaltbarsten Voraussetzungen und die unglaublichsten Kombinationen nach. Namentlich erwies sich die vermeintliche Entdeckung der Jahreszahl 1616 im Schnitzwerk der Decke als eine unbegreifliche Phantasmagorie, und der dem Monogramm E. S. angeblich entsprechende Verfertiger des Kunstwerks, Evert Statius, entpuppte sich als ein ehrsamer Mühlenszimmermann.

Nachdem so von Alten, Lübke, Herquet, von Bippen, Tenge u. a. bis 1885 durch ihre Untersuchungen zu den verschiedensten Resultaten gekommen waren — bezüglich der Entstehungszeit schwankte man zwischen 1536 und 1636, während der Verfertiger immer nur unter dem Monogramm E. S. gesucht wurde — schien eine genauere Feststellung vorläufig nicht möglich.

Wir gab die Vergleichung der verschiedenen Arbeiten, zusammengehalten mit der heimatischen Geschichte, Veranlassung, in meiner kleinen Schrift „Aus Tevers Vergangenheit“ (1886) zu bemerken: „Es werden — mit Recht — erhebliche historische Gründe dafür geltend gemacht, daß Maria, und nicht einer ihrer Nachfolger, die Decke herstellen ließ; ebenso macht aber auch die Geschichte wahrscheinlich, daß sie nicht schon 1536, sondern erst in späteren Jahren — vielleicht zwischen 1556 und 1566 — die Ausführung eines solchen Werkes wird unternommen haben.“

Daß die teils sehr eingehenden Untersuchungen im ganzen so wenig Erfolg hatten, war wohl begründet in

der durchgehenden Beschränkung derselben auf die Herstellung der Decke. An die Feststellung des Ursprungs unseres Edo Wiemken-Denkmal's ging man nicht, obwohl der Zusammenhang beider Kunstwerke längst bekannt war.

Erst 1899, nach einer Ruhe-Pause von 14 Jahren, traten fast gleichzeitig, aber völlig unabhängig von einander, zwei Forscher mit Arbeiten an die Oeffentlichkeit, wodurch über die Entstehung unserer Denkmäler endlich mehr Licht verbreitet wurde. Es sind dies Arbeiten vom Archivrat Dr. Sello in Oldenburg und Professor Ehrenberg in Königsberg. Sello hatte zunächst festgestellt, daß das Edo Wiemken-Denkmal auf den berühmten Antwerpener Bildhauer Cornelis Floris de Vriendt und seine Werkstätte zurückzuführen ist.

Cornelis Floris, geboren im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Antwerpen und gestorben daselbst 1575, bezeichnet einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der niederländischen Bildnerei und Verzierungskunst. Er hat als einer der ersten die Grottesko ins Nordische umgemodelt und das Rollwerk mit seinen Verkrümmungen und Durchschiebungen unter gleichzeitiger Verwendung von nordischen Frucht- und Blumenbüscheln — wie Ehrenberg sich ausdrückt — in derjenigen Weise ausgebildet und ausgestaltet, welche uns am meisten geläufig ist und sich den Siegeszug durch die gesamten nördlichen Lande gebahnt hat.

Als seine wichtigsten Werke werden genannt: das Dorotheen-Epitaph im Königsberger Dom (1549), das Tabernakel von Léau (1550—1552), das Denkmal für König Friedrich I. von Dänemark im Dom zu Schleswig, mehrere Denkmäler und Tabernakel in Breda, Alst, Löwen und Suerbempte, das Antwerpener Rathaus (1561 bis 1564), das Denkmal für Herzog Albrecht im Königsberger Dom (bezeichnet 1570), der Lettner von Tournai (1572—1573) und das Denkmal für König Christian III. von Dänemark im Dom von Roskilde. — Eine ausführlichere Liste giebt Ehrenberg in seinem Buche über die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen.

Was nun zum Beweise der Urheberchaft des Floris in Sello's Studien zur Geschichte von Vestringen und Rüstlingen und in Ehrenberg's Arbeit über die Renaissance-

Denkmäler in Sever im Repertorium für Kunstwissenschaft (XXII. Bd., 3. Heft) gesagt wird, kann in einem knappen Referat nur angedeutet werden.

Aber schon ein vergleichender Blick auf die von Herrn Archivrat Sello zusammengestellten und hier ausgelegt gewesenen Abbildungen verschiedener Arbeiten des Floris und unseres Denkmals ließ in ganz auffallender Weise die große Ähnlichkeit dieser Kunstwerke hervortreten.

Das Edo Wiemken-Denkmal — 1561 bis 1564 errichtet — zeigt so überraschende Ähnlichkeit mit dem etwa 1552 vollendeten, in Antwerpen gefertigten Grabmal König Friedrichs I. im Dome zu Schleswig, beide aber gleichen wieder so sehr einem Grabmalsentwurf des Cornelis Floris von Antwerpen, daß Sello keinen Anstand nimmt, beide Werke dem Atelier dieses überaus fruchtbaren und auf die Stilgestaltung seiner Zeit so einflußreichen Künstlers zuzuweisen, umsomehr als auch zu dem Kuppelbau über dem Grabmal das Vorbild in einem Stich des Cornelis Floris zu erkennen ist.

Dem stimmt Ehrenberg voll zu. Er schreibt: „Für die Tumba liegt, wie Sello richtig hervorhebt, in den Nirwen Inventien des Cornelis Floris, Blatt 6, ein Entwurf vor, der zugleich fast wörtlich dem Grabdenkmal Königs Friedrichs I. im Schleswiger Dome entspricht. Bei allen Dreien erhebt sich auf einem breiten Unterbau ein sargartiger Stein, welcher bedeckt wird von einer weit vorkragenden Platte, die wiederum von sechs weiblichen, ionischen Karyatiden gestützt wird; zwischen den Karyatiden bemerken wir kleine trauernde Engel mit umgestürzter Fackel; auf der Platte ruht der Entschlafene in voller Rüstung, die Hände zum Gebet nach oben flach zusammengelegt. Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, daß in Sever die Figur nicht, wie in den Inventien und in Schleswig, unmittelbar auf der Platte, sondern auf einem besonderen zweiten Sarkophag liegt, ein Umstand, der von Sello mit dem Hinweis auf die spätere Veränderung der ursprünglichen Bestimmung des Denkmals erklärt wird. — Ferner bemerken wir in Sever und in Schleswig je eine weibliche Figur zu Häupten und Füßen des Verstorbenen, welche in den Inventien fehlt; auch vermiffen wir in Sever bei den Karyatiden die Attribute, die sie auf den

beiden anderen Werken haben, und endlich besitzt das Edo Wiemken-Denkmal einen reicheren Zierrat in kleinen bibli-  
schen Reliefs und in den Löwen, welche vor den Karyatiden lagern. Im übrigen aber ist die Uebereinstimmung  
zwischen den drei Werken die denkbar größte“.

Was Ehrenberg hier bezüglich der Karyatiden und ihrer Attribute bei dem Edo Wiemken-Denkmal sagt, ist freilich nicht ganz richtig. Von den sechs Figuren sind nur noch zwei — Liebe und Hoffnung — Originale; die vier an den Ecken befindlichen sind erneuert. Die Figur der Liebe aber trägt ebenso wie bei den beiden anderen Werken ein Kind auf ihrem rechten Arm, während ein anderes Kind sich unten an ihre linke Seite schmiegt. Die Figur der Hoffnung zeigt nur an der linken Seite einen Anker, keinen Vogel.

Ehrenberg kommt dann auch auf das Material zu sprechen, das Cornelis Floris mit Vorliebe verwendet und das sich auch an unserm Denkmal findet. Er machte darauf aufmerksam, daß der Meister mit ausgesprochener Vorliebe tiefschwarzen Marmor aus der belgischen Kohlenformation für raumgliedernde Teile (z. B. Gesimsplatten), rötlichen, mit starken (Korallen-) Einschlüssen versehenen Marmor für Säulen und ähnliche Bauglieder, und weißen englischen Alabaster für die eigentlichen Bildhauerarbeiten verwendet und auf diese Weise die drei Gesteinsarten an einem Kunstwerke vereinigt. Unleugbar stimmen sie auf das schönste zusammen; ihre vollendete Farbenharmonie legt ein neues Zeugnis ab von dem feinen Geschmack des Künstlers.

Wenn an dem Zeverschen Denkmal die Durchbildung der Einzelheiten hinter anderen Werken des Floris teilweise zurückbleibt, so findet Ehrenberg wie Sello die Erklärung darin, daß der Meister gerade von 1561 bis 1564 mit wichtigen Aufträgen überhäuft war. In dieselben Jahre fällt z. B. auch der Bau des Antwerpener Rathauses. Floris mußte daher die Ausführung seiner Arbeiten Gehilfen überlassen, deren Zuverlässigkeit und Kunstfertigkeit nicht immer gleich war.

An unserem Denkmal waren vornehmlich zwei ausführende Künstler thätig, deren Monogramme HH und PH sich sowohl am Sarkophag wie am Baldachin und

an der Täfelung des Chorgewölbes finden. In dem letzteren Umstande findet Sello einen neuen Beweis dafür, daß die ganze Anlage aus einem Gusse entstand.

Im Jahre 1563 verließ nun, wie Ehrenberg urkundlich feststellte, ein Bildhauer namens Heinrich Hagart den Cornelis Floris, bei welchem er bis dahin als Gehilfe gearbeitet hatte, und da das Denkmal erst nach mehrjähriger Arbeit 1564 beendet wurde, so dürfte es nicht allzu kühn sein, Heinrich Hagart als denjenigen Künstler zu bezeichnen, welcher nach den Entwürfen und unter dem Einflusse des Cornelis Floris (in dessen Werkstätte) zusammen mit einem andern (P. H.) das Denkmal ausgeführt hat. Heinrich Hagart würde danach also bis 1563 für das Edo Wiemken-Denkmal gearbeitet haben, während von da ab ausschließlich P. H. für das Fräulein Maria thätig war.

Dafür spricht auch der Umstand, daß an der Schloßdecke, die nach Vollendung des Denkmals — 1564 bis 1566 — hergestellt wurde, nicht mehr das Monogramm HH vorkommt, wohl aber das PH und die Jahreszahl 1566.

Die Herstellung der Decke von 1564 bis 1566 ist nach Sellos Untersuchungen wohl nicht mehr zu bezweifeln.

Daß beide Werke — Denkmal und Decke — zeitlich nahe zusammenliegen, beweist zunächst das an beiden vorkommende Monogramm PH, dann aber weisen die Feverschen Schloßrechnungen aus Marias Zeit auf die Jahre gleich nach 1564 hin. In diesen Schloßrechnungen sind auch die kleinsten baulichen Arbeiten verzeichnet, aber nichts findet sich, das auch nur entfernt auf die Anfertigung der Decke schließen ließe. Dieselbe muß also gerade wie die Errichtung des Denkmals in eine Zeit gefallen sein, aus welcher die Rechnungen fehlen, und das sind, abgesehen von den fünfziger Jahren, 1560 bis 1567 oder, da die Vollendung des Epitaphs vorausging, 1564 bis 1567.

Zu guter Letzt hat Sello noch die gefälschte Jahreszahl 1536 genau untersucht und festgestellt, daß dieselbe ursprünglich nur 1566 heißen haben kann.

Gleich nach Fertigstellung der Schloßdecke dürfte auch das „künstliche Schnitzwerk“ hergestellt sein im Erdgeschoß

des Lustschlößchens bei Sande, welches 1571 den Namen Marienhausen erhielt.

Als geistiger Urheber auch der Schloßdecke wird von Sello der Floris bezeichnet, und Ehrenberg stimmt dem zu. Er sagt: „Als geistigen Urheber der Decke würde ich nicht ohne weiteres den Floris bezeichnen, wenn nicht das Monogramm und die Jahreszahl den einheitlichen Ursprung mit dem G. W.-Denkmal sicherstellten; denn um 1566 hatte der Stil des Floris sich bereits so sehr verbreitet, und die Kunst des Ornamentzeichnens war damals so vielfach in Uebung, daß recht wohl ein anderer Künstler den Entwurf geliefert haben könnte. Nur durch den nachweisbar engen Zusammenhang der Decke mit dem Denkmal, bei welchem ein gewisser Anteil des Floris unleugbar ist, und ferner durch den Umstand, daß bei beiden Schöpfungen die Ausführung nicht voll auf der Höhe der Frische ihrer Erfindung steht, werde ich bewogen, einen geistigen Anteil des Cornelis Floris auch bei der Entstehung der Decke anzunehmen.“

Aus den neuesten Forschungen Sellos und Ehrenbergs ergibt sich also in Kürze:

daß das Edo Wiemken-Denkmal auf den Antwerpener Bildhauer Cornelis Floris und seine Werkstätte zurückzuführen ist,

daß das an dem Denkmal vorkommende Monogramm H. H. vielleicht Heinrich Hagert bedeutet und endlich

daß die Renaissancedecke im Schloß wahrscheinlich 1564 bis 1566 entstand und ihr geistiger Urheber ebenfalls Cornelis Floris sein dürfte.

**D. Hohnholz.**





Oscar Berger  
Buchbinderei  
Oldenburg i. Gr.



