

# Der Erbhof Thedinghausen

## und die Renaissance im Weserraum

Vera Lüpkes, Gerd Schröder, Michael Bischoff, Heiner Borggrefe und Michael Zelle (Hg.)

Ergebnisse des in Kooperation zwischen dem Förderkreis Erbhof zu Thedinghausen e. V. und dem Weserrenaissance-Museum Schloss Brake durchgeführten wissenschaftlichen Symposiums (Schloss Erbhof in Thedinghausen, 11. und 12. Mai 2022)



WESERRENAISSANCE-MUSEUM  
SCHLOSS BRAKE  
LEMGO   
Landesverband Lippe

MICHAEL IMHOF VERLAG

Der Druck dieser Publikation wurden finanziell ermöglicht durch:



Die  
Braunschweigische  
Stiftung



# Inhalt

## 4 Vorwort

Vera Lüpkes & Gerd Schröder

## 26 „Weserrenaissance“ im Kontext der frühneuzeitlichen Hofkultur Europas

Heiner Borggreffe

## 40 Thedinghausen und die Renaissance im Weserraum

G. Ulrich Großmann

## 56 „Stein aus E. L. Steingruben am Bückeberge“. Fürsterzbischof Johann Friedrich

ordnet Obernkirchener Sandsteine für den Wiederaufbau seiner Residenz Bremervörde

Vera Lüpkes

## 78 Erich Reinhardt (fl. 1603/19). Der Hofbaumeister des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaum-

burg und seine Tätigkeit im weiteren Weserraum des frühen 17. Jahrhunderts

Christian Kammann

## 142 Italiener – und Baumeister? Der römische Adelige Giovambatista Ubaldino († 1624)

als Kulturträger im weiteren Weserraum um 1600

Christian Kammann

## 162 Werke und Spuren der Bildhauerfamilie Crossmann in Bremen,

Hannoversch Münden, Lemgo, Lübeck und Rostock

Heiner Borggreffe

## 194 Denkmalpflege am Dach des Rathauses zu Bremen

Georg Skalecki

## 208 Erbhof Thedinghausen. Instandsetzung, Restaurierung und Teilrekonstruktion

Lennart Hellberg

## 224 Impressum













Heiner Borggreffe

## „Weserrenaissance“ im Kontext der frühneuzeitlichen Hofkultur Europas

Ältere kunstgeschichtliche Forschung befasste sich vordringlich mit den Kulturmetropolen der europäischen Renaissance.<sup>1</sup> Die Darlegung der Kunst von Rom, Florenz, Venedig und Antwerpen sollte der Gesellschaft die Mustergültigkeit überzeitlicher Formideen und übermenschlicher Künstlerpersönlichkeiten vor Augen führen. Dies entsprach der bürgerlichen Bildungskultur des 19. Jahrhunderts. Obgleich man Kunst in den 1920er Jahren in Lebenspraxis aufheben wollte, prägte der bürgerliche Kunstbegriff auch die nachfolgende Moderne, um erst mit der Postmoderne in den 1980er Jahren zu verblassen. Jetzt entschwanden das einst aus idealistischem Bürgersinn erwachsene Streben nach Höherem sowie das Anhimmeln von Künstlerpersönlichkeiten. Idealistische Deutungshoheit fiel fast lautlos in sich zusammen, was neuen Ideologien, aber auch historischen Fragestellungen Raum gab. Seither widmet ein historisch orientierter Zweig der kunstgeschichtlichen Forschung seine Aufmerksamkeit auch den frühneuzeitlichen Kulturlandschaften Mitteleuropas, die lange ein Schattendasein führten. Die Ergebnisse jüngerer Forschung verdrängten bald den üblichen anachronistischen Gebrauch des modernen Kunstbegriffes, den die ältere akademische Kunstgeschichte über nahezu alle Epochen und Themenfelder hinweg ausgedehnt hatte. Wie die Mainstream-Moderne es von sich glaubte, so habe auch die Kunst aller Zeiten abseits des sozialen Lebens gestanden und sich selbst genügt. Mit wachsendem historischem Interesse wurde nun jedoch sichtbar, dass die ältere Kunst nicht als Kunst im bürgerlichen Sinne, nicht für ein „interesseloses Wohlgefallen“ beauftragt wurde.<sup>2</sup> Mehr und mehr ist an den Ergebnissen der jüngeren historischen Kulturforschung abzulesen, dass Auftraggeber und Auftraggeberinnen der Frühen Neuzeit Bild- und Bauwerke veranlassten, um damit zu repräsentieren, gesellschaftlichen Erfolg zu haben und um herrschaftliches Selbstverständnis ikonographisch in die Gesellschaft zu propagieren.

Die daher vielleicht wichtigste Frage an ein Bild- oder Bauwerk ist jene nach der Funktion, die es in seiner Entstehungszeit spielte. Zu fragen ist also nicht, was wollte uns der Künstler, die Künstlerin damit sagen, sondern vielmehr: Welche Absichten verfolgte der Auftraggeber/Sammler, beziehungsweise die Auftraggeberin/Sammlerin mit einem Bild- oder Bauwerk? Kunst ist immer historisch und erklärt sich aus dem sozialen Kontext von Ort und Zeit, nicht aus sich selbst. Menschen kommunizieren mit Formen und Bildern. Herrschaft prägt diese für den öffentlichen Gebrauch: Bilder gewährleiten mental, Bauwerke auch haptisch, dass die Menschen eine normative Vorstellung von der Angemessenheit ihres sozialen Verhaltens in sich tragen. Trügerisch ist daher die heute geläufige Annahme, Formen und Bilder seien Resultate unbewusster sozialer Prozesse. Gesellschaften sind mitnichten homogene Wir-Gruppen, in denen ein sogenannter Zeitgeist gärt, um als Trendverhalten, modische Kunstform oder „Kunstwollen“

ABB. 1

Schloss Neuhaus, Paderborn, Westflügel, um 1525.





G. Ulrich Großmann

## Thedinghausen und die Renaissance im Weserraum

**1912** führten die Autoren Engelbert von Kerckeringh zur Borg und Richard Klapheck in ihrem Buch „Alt-Westfalen“ den Begriff „Weserrenaissance“<sup>1</sup> ein, um die Dekorationen an Bauten des östlichen Westfalens, namentlich der Region um Lemgo (ABB. 1) und Minden, von jenen des Lipperaums (Lippstadt) mit einem schlüssig wirkenden Begriff abzusetzen.<sup>2</sup> 1918 folgten eine ausdrücklich „Weserrenaissance“ benannte Publikation von Max Sonnen und 1964 die entscheidende von dem Kunsthistoriker Jürgen Soenke und dem Fotografen Herbert Kreft „Die Weserrenaissance“, letztlich in sechs Auflagen erschienen (ABB. 2). Darauf basierte 1985 die Idee des aus Minden stammenden Wirtschaftswissenschaftlers und damaligen nordrhein-westfälischen Ministers für Stadtentwicklung, Wohnen und Verkehr, Dr. Christoph Zöpel, das Weserrenaissance-Museum Schloss Brake bei Lemgo zu gründen. Die Gründung erfolgte im November 1986. Von



**ABB. 1**  
Schloss Brake bei Lemgo,  
Turm und Nordflügel  
(2008).

**ABB. 2**  
Hämelschenburg (2016).









Gestalt auf der Rekonstruktion nach einem Brand im Jahre 1929 beruht.<sup>70</sup> Aus der Übereinstimmung kann man mit einiger Sicherheit schließen, dass der Bremer Risalitgiebel noch unter der Regie des Lüder von Bentheim konzipiert wurde. Wie gesagt, lässt sich aus der Datierung 1612 an allen drei Giebfeldern nicht schließen, dass die Giebel in diesem Jahr schon errichtet waren. Diese Annahme ist umso wahrscheinlicher, als die beiden Seitengiebel einem abweichenden Gestaltungskonzept folgen. Wo der Mittelgiebel mit gekuppelten Säulen eine architektonische Sprache spricht, da sprechen die ornamentierten Termenpilaster der beiden Trabanten eine bildhauerische (ABB. 18).<sup>71</sup> Auch sind die Formen der Ornamente, zum Beispiel jene der Kartuschen, nun weicher als in den älteren Bereichen der Gesamtfassade. Der stilistische Wandel deutet darauf hin, dass die beiden Seitengiebel nicht mehr unter der Regie Lüder von Bentheims konzipiert oder vollendet wurden. Dieser Wandel entsprang einer zeitgenössischen Strömung. Um 1600 hatten Hendrik Goltzius und Paulus van Vianen das sogenannte Knorpelwerk (kwab) in die Ornamentik des Goldschmiedewerks eingeführt.<sup>72</sup> Davon ausgehend beeinflusste die morphologische Formsprache auch die Architektur. Das zeigt sich um 1604 an der Haarlemer Vleeshal von Lieven de Key. Während de Key jedoch nach niederländischer Art das sandsteinerne Hauwerk vom Ziegelmauerwerk abhob, folgte man in Norddeutschland der schon 1598 publi-

**ABB. 19**  
Ernst Crossmann, Johann Nacke: Wandschneiderhaus Bremen (Aufnahme 1895).



**ABB. 20**  
Ernst Crossmann, Johann Nacke: Wandschneiderhaus Bremen.



