

# 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

# Inhalt

- 4 **Vorwort**  
Vera Lüpkes & Gerd Schröder
- 26 „Weserrenaissance“ im Kontext der frühneuzeitlichen Hofkultur Europas  
Heiner Borggrefe
- 40 **Thedinghausen und die Renaissance im Weserraum**  
G. Ulrich Großmann
- 56 „Stein aus E.L. Steingruben am Bückeberg“. Fürsterzbischof Johann Friedrich ordert Obernkirchener Sandsteine für den Wiederaufbau seiner Residenz Bremervörde  
Vera Lüpkes
- 78 **Erich Reinhardt (fl. 1603/19).** Der Hofbaumeister des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg 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 Borggrefe
- 194 **Denkmalpflege am Dach des Rathauses zu Bremen**  
Georg Skalecki
- 208 **Erbhof Thedinghausen.** Instandsetzung, Restaurierung und Teilrekonstruktion  
Lennart Hellberg
- 224 **Impressum**

Der Druck dieser Publikation wurden finanziell ermöglicht durch:



LANDSCHAFTSVERBAND  
DER EHEMALIGEN HERZOGTÜMER BREMEN UND VERDEN

Die  
Braunschweigische  
Stiftung



STAFF STIFTUNG · LEMGO









Heiner Borggrefe

## „Weserrenaissance“ im Kontext der frühneuzeitlichen Hofkultur Europas

Ö

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 gewährleisten 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).



wurde. Diese gelangte über die Oste unmittelbar dorthin. Der Merian-Stich illustriert die Hafensituation in Bremervörde sehr malerisch (ABB. 26).<sup>54</sup>

Der Brand im Schloss Bremervörde muss folgenschwerer gewesen sein, als Johann Friedrich ihn im Dezember 1603 Graf Ernst schildert. Anna Sophia, Gräfin zu Oldenburg und Delmenhorst, seiner ewigen Verlobten, schreibt er kurz nach dem Brand: „Daß ich E.L. nicht eher habe geschrieben, ist aus den Ursachen unterblieben, [...] daß mir das ganze Haus aus Versäumniß meiner Diener ist abgebrannt. Ich danke aber dem getreuen Gott, daß Alles ist gerettet, außer des Thurmmannes Frauen Mutter nebst dreyen Kindern und etlichen Betten, welche sind verbrannt.“<sup>55</sup> In einem Brief an Kaiser Rudolf II. erwähnt der Fürsterzbischof, er habe 50.000 Reichstaler in den Wiederaufbau investiert.<sup>56</sup> Das ist eine stattliche Summe, von der wir leider nicht genau sagen können, wie der Bauherr sie investierte. Die spärlichen Reste des 1682 geschleiften Schlosses Bremervörde wurden für den Neubau des Kreishauses in den 1960er Jahren bodengleich gemacht (ABB. 27).

Erhalten sind einige wenige Bauspolien, Stuck- und Architekturfragmente.<sup>57</sup> Augenscheinlich handelt es sich bei den Architekturfragmenten um Obernkirchener Sandstein. Der



ABB. 27

Samuel von Pufendorf:  
Belagerung des Schlosses  
Bremervörde durch den  
dänischen Reichsmarschall  
Anders Bille, 19.6.1657  
(Kopenhagen, Kgl. Bibliothek).

ABB. 28

Unbekannter Steinmetz:  
Architekturfragment  
Schloss Bremervörde, Lö-  
wenmaske (Bremervörde,  
Bachmann-Museum).

Quarzsandstein ist gut an seiner gelblich-grauen, feinkörnigen Oberfläche mit kieseligem Bindemittel und häufig zu findenden Spuren von Fossilien zu identifizieren. An den 17 erhaltenen Spolien ist die ehemals prächtige Bauornamentik nur noch rudimentär zu erkennen. Eine Löwenmaske (ABB. 28) und fünf Bossensteinen (ABB. 31) bilden die Ausnahme. Auf einem Fragment sind die Buchstaben „HA“ und vermutlich „LL“ zu lesen. Die übrigen Spolien stammen wohl von Gesimsen und Säulenkapitellen.

Die Löwenmaske in einer Rollkartusche ähnelt den Löwenmasken, die Cornelis Floris entworfen hat, insbesondere den beiden auf dem Titelblatt seiner Serie *Vasen, Kannen und Schalen mit Grotesken* (ABB. 29, 30). Die 20 Blatt umfassende Serie erschien 1548.<sup>58</sup> Die fächerförmige Mähne, die langgezogenen Ohren und die Ausbildung der Schnauze nehmen Details des manieristischen Ohrmuschelstils vorweg. Die erhaltenen Bossensteinen finden wir in ähnlicher Form in Bremen an der Stadtwaage und an Hämelschenburg wieder.

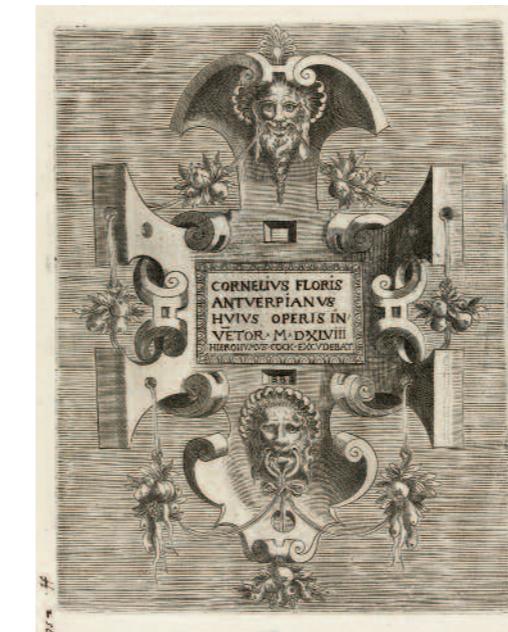
Die stilistischen Parallelen lassen uns zur Frage nach dem Baumeister zurückkehren. Zur Erinnerung: Johann Friedrich schreibt an Graf Ernst, er schicke seinen Baumeister in den Steinbruch, da er über Art und Umfang des benötigten Baumaterials Bescheid wüsste. Gemeint war sein Baumeister Erich Reinhardt. Mit ihm hatte der Fürsterzbischof 1603 einen Vertrag über den Wiederaufbau geschlossen.<sup>59</sup> Reinhardt erfüllte den Vertrag nicht. Er ließ sich im Mai 1605 vom Bückeburger Graf Ernst abwerben, um dort das Schlosstor zu errichten.<sup>60</sup> Wer seine Position

ABB. 29

Nach Cornelis Floris:  
Titelblatt der Serie *Vazen,  
kannen en schalen met grotes-  
ken*, 1548 (Amsterdam,  
Rijksmuseum, Inv. RP-P-  
OB-6137).

ABB. 30

Detail aus Abb. 29.





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 Giebelfeldern 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.

