

Dr. Heiner Borggrefe
Stellvertretender Leiter des Weserrenaissance-Museum Schloss Brake

GRÜßWORT

„WESERRENAISSANCE“ IM KONTEXT DER FRÜHNEUZEITLICHEN HOFKULTUR EUROPAS

Ältere kunstgeschichtliche Forschung befasste sich vordringlich mit den Kulturmetropolen der Renaissance. 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 entschwand 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 Kunstgeschichte 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 historischen Interesse wurde nun jedoch sichtbar, dass die ältere Kunst nicht als Kunst im bürgerlichen Sinne, nicht für ein „interesseloses Wohlgefallen“ beauftragt wurde.¹ 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 spielt. Zu fragen ist also nicht, was will 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 haptisch, dass die Menschen eine normative Vorstellung von der Angemessenheit ihres sozialen Verhaltens in sich tragen. Trägerisch ist daher die heute geläufige Annahme, Formen und Bilder seien Resultate unbewusster sozialer Prozesse. Gesellschaften sind mitnichten homogene Wirkgruppen, in denen ein sogenannter Zeitgeist gärt, um als Trendverhalten, modische Kunstform oder „Kunstwollen“ öffentlichen Ausdruck zu finden. Der vermeintliche „Zeitgeist“ ist für gewöhnlich das Resultat von interessensgeprägten Kampagnen, die mit Bildern und Erzählungen arbeiten, um Menschen mit mental und emotional wirkenden Inhalten und Gefühlen zu lenken und zu unterhalten. Das geschah im 16. Jahrhundert noch mit den damals modernen Medien Buchdruck und Kupferstich, aber auch mit Statue, Bildteppich, Wandbild und Bauwerk.

Zu beiden Seiten der Weser erheben sich landesherrliche Schlösser, Adelssitze und Bürgerhäuser aus der Zeit des 16. und frühen 17. Jahrhunderts.² Sie erfüllten einst Ansprüche, die über primäre bauliche Nutzungsbedürfnisse weit hinausgingen, indem sie den herrschaftlichen Einfluss und die Macht ihrer Besitzer und Besitzerinnen im öffentlichen Raum repräsentierten. Dazu verlieh man diesen Bauwerken besondere materielle und formale Eigenschaften. Die auffälligsten Merkmale sind meist eine übersteigerte Größe und die Verwendung luxuriöser Baumaterialien, wie gehauener Sandstein. Im Mittelalter hatten aus Stein gemauerte Außenwände einem Gebäude bereits ein besonderes Ansehen verliehen, da gewöhnliche Häuser in



Abb. 1: Schloss Neuhaus, Paderborn, Panegyricus, Die Natali Academiae Theodorianae Paderbornensis ..., 1616 (Universitätsbibliothek Paderborn, VD17, 3:609784E)

Fachwerkbauweise errichtet worden waren. Behauener Sandstein war vielerorts ein Merkmal klerikalen Bauens gewesen. Nach der Reformation eroberte er das profane städtische Baugeschehen. Sandstein machte Reichtum sichtbar. Aber exklusive Baumaterialien und bauliche Größe, die gegenwärtig meist das alleinige Kennzeichen repräsentativen Bauens sind, hätten im entwickelten kulturellen Kontext der Frühen Neuzeit nur als unschicklicher Protz gegolten. Sein distinktives Niveau erlangte ein herrschaftliches Bauwerk in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch den Schmuck der Fassaden mit gehauenen Steinwerk sowie Bildern und Ornamenten nach der vitruvianischen Säulenordnung:³ Die meist humanistisch gebildete Auftraggeberschaft war Teil einer Elitenkultur, die nach dem Vorbild der klassischen



Abb. 2: Schloss Neuhaus, Paderborn, Südflügel, um 1525, (Wikimedia Commons, Foto: © H.J. Theuerl [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paderborn_Schloss_Neuhaus_Suedwest.jpg])

Rhetorik die eigene Gegenwart mit der komplexen Gedanken- und Bildwelt der Antike definieren wollte. Dabei galten humanistisches Lernen und Bildung als hohe Statussymbole.

Die Ausformung herrschaftlicher Bauwerke in den antikisierenden Formen der Renaissance durchlief an der Weser mehrere Phasen. Den Auftakt machte der „Welsche Giebel“ (Abb. 1-3). Das Adjektiv „welsch“ verweist auf die Herkunft der Giebelform aus Italien.⁴ Halbkreisförmige Giebel waren in der Sphäre Venedigs verbreitet. Diesseits der Alpen traten sie zuerst zwischen 1509 und 1515 in Mitteleuropa auf, am Schloss Vorderort zu Mansfeld.⁵ Der Auftraggeber dieses Bauwerks, Graf Hoyer von Mansfeld, hatte 1507 Venedig bereist. Er kannte das Rundgiebelmotiv wohl aus unmittelbarer Anschauung. Neben der mittelalterlichen Fassade von San Marco zierte es die um 1480 errichteten Kirchen Santa Maria dei Miracoli, San Zaccharia und die Scuola di San Marco (Abb. 4).



Abb. 3: Schloss Neuhaus, Paderborn, Westflügel, um 1525
 (Wikimedia Commons, Foto: © Tilman 2007
 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schloss_Neuhaus_Schloss_Paderborn_20220609_0838.jpg])

Ein gutes Jahrzehnt nach dem Bau von Schloss Mansfeld Vorderort ließ Kardinal Albrecht von Brandenburg die neben seiner Residenz in Halle an der Saale gelegene Stiftskirche mit einem umlaufenden Rundgiebelkranz versehen.⁶ Um 1525 trat der venezianische Giebel auch im Weserraum auf, an Schloss Neuhaus bei Paderborn (Abb. 1-3).⁷ Sein Bauherr war zunächst Bischof Erich von Braunschweig-Grubenhagen. Als Koadjutor des nachfolgenden Bischofs veranlasste Graf Adolf von Holstein-Schaumburg den weiteren Ausbau von Schloss Neuhaus. Dann ließ er ab 1534 Schloss Stadthagen in der Grafschaft Schaumburg errichten, die er interimswise für seinen noch minderjährigen Bruder regierte.⁸

Auch Schloss Stadthagen trägt Rundgiebel. Die Schlösser Neuhaus und Stadthagen wurden ausgeführt unter der Leitung des Steinhauers Jörg Unkair, der vermutlich aus Mansfeld in den Weserraum kam. Er errichtete 1552 noch Schloss Detmold mit italienischen Giebeln. In Detmold wiederum residierte seit 1523 mit Magdalena von Mansfeld, als Gemahlin Graf Simons V. zur Lippe, eine Tochter des Grafen Gebhard von Mansfeld, Auftraggeber von Schloss Mansfeld Mittelort. Sie holte um 1540 nochmals einen mansfeldischen Baumeister in den Weserraum.⁹

Eine vordringliche Frage wäre nun, welche Motive die mitteleuropäischen Auftraggeber mit der Aufnahme der neuartigen Giebelform verbanden. Der Blick auf ihren jeweiligen gesellschaftlichen Hintergrund offenbart einige Gemeinsamkeiten. Graf Hoyer von Mansfeld unterstützte die Politik der Habsburger. Kaiser Karl V.

veranlasste seine Aufnahme in den außerordentlich elitären burgundischen Orden vom Goldenen Vlies.¹⁰ Kardinal Albrecht von Brandenburg galt nicht nur für Martin Luther als der exponierteste Vertreter der römischen Kirche im Heiligen Römischen Reich.¹¹ Karl V. ernannte ihn zum Reichserzkanzler. Erich von Braunschweig-Grubenhagen hatte in Rom studiert, wo er das Wohlwollen Papst Julius' II. fand. Mit seinem älteren Bruder regierte er zunächst das Herzogtum Braunschweig-



Abb. 4: Scuola Grande di San Marco, 1588-1590, (Wikimedia Commons, Foto: © Maxmarwiki

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ingresso_Ospedale_Civile_di_Venezia.jpg])

Grubenhagen. Als Bischof von Paderborn, Osnabrück und später auch Münster erwies er sich als loyaler Amtsträger der Kirche, führte dabei jedoch ein unrühmliches weltliches Regiment.¹² Hoch in der Gunst Kaiser Karls V. stand Graf Adolf von Holstein-Schaumburg. Der Habsburger erhob ihn zum Vormund für den jungen, als Statthalter der Niederlande vorgesehenen Wilhelm von Oranien und unterstützte später seine Wahl zum Erzbischof und Kurfürsten von Köln. Adolf las in Gegenwart Karls V. die Messe auf dem „geharnischten Reichstag“ zu Augsburg und nahm später am richtungsweisenden Konzil zu Trient teil.¹³

Diese vier Bauherren stützten demnach das vorreformatorische Herrschaftssystem von römischer Klerikal- und habsburgischer Kaiserherrschaft. Ihr Gebrauch des

Rundbogengiebels zum Zweck schlossbaulicher Repräsentation dürfte aber nicht im Sinne der Bewahrung mittelalterlicher Herrschaftsordnung intendiert gewesen sein. Der Giebel trat als neuartige Architekturform auf. Nichts an ihm erinnerte hierzulande an mittelalterliche, durch Papst- und Kaiserherrschaft geprägte Sehgewohnheiten. Schon in Venedig war der Gebrauch des welschen Giebels nicht im Sinne der römischen Kirche geschehen. Vielmehr war er Ausdruck eines imperialen Machtanspruches. Er bekräftigte ein gegen päpstliche wie kaiserliche Hegemonialpolitik gleichermaßen gerichtetes Souveränitätsstreben der Republik: An der Fassade von San Marco verkündeten Rundgiebel seit dem hohen Mittelalter den imperialen Herrschaftsanspruch der Republik Venedig. Sie war ein Architekturzitat der Fassade der 1461 unter Sultan Mehmed II. zerstörten Apostelkirche von Konstantinopel, der ehemaligen Staatskirche der byzantinischen Kaiser. Im Sinne einer *translatio imperii* wollte Venedig die antike Kaiserherrschaft fortsetzen.¹⁴ Darauf erhob gleichermaßen das Zarentum Anspruch, weshalb die halbkreisförmigen Giebel auch an russischen Gotteshäusern auftreten.

Der Anspruch auf das imperiale Erbe von Byzanz war im Mittelalter vor dem Hintergrund der hegemonialen Politik Venedigs in der Levante entstanden. Die östliche Mittelmeerregion bildete den wichtigsten Handelsplatz für Orientwaren, die venezianische Handelstätigkeit nach Europa brachte. Das begründete den außergewöhnlichen Reichtum der Stadt. Als Venedig die Vorherrschaft in der Levante zu verlieren begann, suchte es den wirtschaftlichen Niedergang durch Landbau und städtische Produktivität aufzuhalten. Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts hatte man die feudalen Adelherrschaften der Terraferma, des norditalienischen Festlandes, unterworfen. Durch produktive Wirtschaftszweige stiegen jüngere venezianische Familien auf, deren politischer Einfluss immer stärker wurde. Weil sie ihre wirtschaftlichen Interessen mit der Imperialpolitik verknüpften, nannte man sie „imperialisti“.¹⁵ Den neuen erwuchs eine Opposition aus den konservativen älteren Adelshäusern, die allein mit dem Seehandel groß geworden waren. Sie lehnten die Expansionspolitik auf der Terraferma ab und traten für ein Bündnis mit der römischen Kirche ein, weshalb man sie als „papalisti“ bezeichnete.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts kam der venezianische Imperialkult zu erneuter Blüte. Die Imperialisten lenkten das Staatswesen und schlossen dabei die Papalisten

von öffentlichen Ämtern aus. In diesem politischen Klima wurde der Rundbogengiebel um 1480 augenscheinlich zu einem Sinnbild der imperialen Souveränität Venedigs (Abb. 4). Damit dürfte er das Interesse mitteleuropäischer Bauherren geweckt haben, geistlicher wie weltlicher gleichermaßen. Im Hinblick auf die oben genannten Bauherren Hoyer von Mansfeld, Albrecht von Brandenburg, Erich von Braunschweig-Grubenhagen und Adolf von Schaumburg ist zunächst Folgendes festzuhalten: Ungeachtet ihrer konservativen Haltung und dem unverbrüchlichen Bekenntnis zur tradierten Gesellschaftsordnung ist bei ihnen zu unterscheiden zwischen politisch-konfessioneller Abhängigkeit als Amtsträger und herrschaftlich-dynastischem Eigeninteresse. Die genannten Bauherren waren exponierte Vertreter der alten Ordnung. Sie unterstützten die römische Kirche sowie die habsburgische Politik. Zugleich aber verfolgten sie auch stillere Eigeninteressen in Sinne einer dynastischen, landesherrlichen Souveränität. Solch politischer Eigensinn begann die alten Abhängigkeitsverhältnisse gegenüber Kaiser und Papst, das Vasallentum und die klerikale Territorialmacht in Frage zu stellen. De facto beschränkte die im frühen 16. Jahrhundert aufkeimende landesherrliche Eigenstaatlichkeit den Einfluss von Papst und Kaiser. Nun mag die Unterstützung der mittelalterlichen Sozialordnung mit dem Primat von römischer Kirche und Kaisertum einerseits und das zunehmende Verlangen nach politischer Souveränität andererseits widersprüchlich anmuten. Das ist es aber nur, wenn man außer Acht lässt, dass ihre Amtsinhaber den Machterhalt der römischen Kirche nicht predigten, weil ihnen die selbstlose Verteidigung christlicher Werte eine fromme Herzensangelegenheit war, sondern weil ihnen das klerikale Machtsystem auf lokaler Ebene politischen Einfluss und finanzielle Einnahmen sicherte. Allemal wollten sie diese Vorteile gern konservieren und strebten zugleich zukunftsweisend nach territorialer Unabhängigkeit. Die Triebfeder menschlichen Machtstrebens ist nicht der Idealismus, sondern der sich primär am Eigeninteresse orientierende Opportunismus. Das wussten auch Kaiser und Papst. Sie suchten die mitteleuropäischen Repräsentanten ihrer Herrschaft, welche zunehmend nach territorialer Souveränität strebten, durch Ämter und Pfründe an ihre brüchig gewordenen Machtsysteme zu binden.

Freilich war der venezianische Rundgiebel für einen frühneuzeitlichen Landesherrn hierzulande, sei er nun ein Amtsträger der alten Kirche oder ein Parteigänger der Habsburger, nicht Sinnbild des kirchenfeindlichen Imperialstrebens im Sinne der

venezianischen *translatio imperii*. Er war ein visueller Ausdruck dynastisch-landesherrlichen Souveränitätsbegehrens. Damit suchte man eine partielle Abgrenzung von mittelalterlichen Traditionen, die man ansonsten durchaus schätzte. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts verblasste diese Schizophrenie. Vier Jahrzehnte lang hatte Karl V. den Niedergang der mittelalterlichen Kaisermacht vergeblich aufzuhalten versucht. Als er 1555 abdankte, hatte die frühneuzeitliche Landesherrschaft einen festen Platz im Kräftespiel europäischer Politik eingenommen. Damit konnte der venezianische Rundgiebel aus dem Repräsentationsvokabular landesherrlicher Residenzarchitektur entlassen werden. Er hatte nun keine distinktive Bedeutung mehr.



Abb. 5: Rathaus Bremen, Mittelgiebel, um 1612 (Wikimedia Commons, Foto: © R. Roletschek [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:13-04-20-bremen-by-RalfR-024.jpg])

Zu dieser Zeit entfaltete sich in den Städten beidseits der Weser eine rege Bautätigkeit. Mehr noch durch Handel als durch Produktion zu Wohlstand gelangte Bürger suchten ihre soziale Stellung durch aufwendige Sandsteinfassaden zu repräsentieren, die oft ältere gotische Stufengiebel ersetzten. Stein- und Bildhauerei erlebte eine Blütezeit. In vielen Städten entwickelten sich Bildhauerdynastien, deren künstlerisches Ausdrucksvermögen von Generation zu Generation wuchs. Hier seien die Familien Wulff (Hildesheim), Crossmann (Lemgo), Nacke (Bremen) und Lüder von Bentheim (Bremen) genannt (Abb. 5). Letzterer war so

erfolgreich, dass er 1596 einen Auftrag für die komplette Sandsteinfassade des Leidener Rathauses erhielt. Sie entstand in Bremen, wurde dann in die Niederlande transportiert und aufgerichtet.¹⁶ Ihre formale Gestaltung folgte dem Vorbild des Antwerpener Rathauses von Cornelis Floris, welches sich in Bremen bereits 1565 am Ostgiebel des Bremer Schütting bemerkbar gemacht hatte.¹⁷

In den folgenden Jahrzehnten orientierte sich die Gestaltung der Giebelfassaden an der Formensprache des durch Sebastiano Serlio aufbereiteten und durch Pieter Coecke van Aelst ins Niederländische übertragenen antiken Vitruvianismus. Dieser erfuhr einen globalen Aufschwung durch die in Antwerpen gedruckten Musterblätter von Hans Vredeman de Vries. Die überwiegend giebelständigen Fassaden der zweiten Jahrhunderthälfte zeichneten sich durch meist feingliedrigen ornamentalen Schmuck aus. Bald darauf trugen sie auch steinerne Bildwerke. Allegorische Themen der antiken Mythologie faszinierten Auftraggeber und Auftraggeberinnen; infolge der Reformation traten religiöse Themen auch an profanen und privaten Bauwerken auf.¹⁸ Radikal modern war das naturwissenschaftliche Bildprogramm am Erker der Ratsapotheke von Lemgo, indem es die chemiatriische Medizin in Bildnissen von Aristoteles über arabische Gelehrte bis zu Andreas Vesalius und Paracelsus verherrlichte.¹⁹ Um 1600 dominierte zuweilen das Bildwerk die Säulenordnung. In den zu dieser Zeit gedruckten Musterblättern des Wendel Dietterlin vereinigen sich Bildwerk und Architektur. Sie fanden Resonanz in der ambitionierten Hofkunst des Fürsten Ernst von Holstein-Schaumburg in Bückeburg.

Sucht man die ursprüngliche Funktion und Bedeutung eines herrschaftlichen Bauwerks des 16. Jahrhunderts zu verstehen, so muss man über seine formale Gestaltung hinausgehen. Bestimmenden Einfluss auf die Ausprägung und räumliche Aufteilung eines Bauwerks nahm das Hofzeremoniell.²⁰ Hier hilft ein vergleichender Blick auf den christlichen Kirchenbau, der in seinen Einzelheiten dem sakralen Zeremoniell folgt. Das kann man *mutatis mutandis* auf die landesherrlichen Schlösser der Renaissance übertragen. Ritualisierte Abläufe beeinflussten die Größe, hierarchische Anordnung und Auskleidung der Räume des Palastes, in dem sich Wohnräume, Saal und Küche befanden. Die Ausstattung der Decken, Wände und Böden war kein beliebiger Schmuck im arbiträr dekorativen Sinne moderner Baugestaltung. Steinerne Wappen und Kamine beispielsweise, waren architektonische

Würdeformen, die den dynastischen Besitzanspruch eines Herrscherhauses bekräftigten. Herrschaftliches Gemach, Festsaal, Rittersaal, Gastappartement, der Raum für die Palastwache, Hofstube und Palastküche wurden dem sozialen Rang ihrer Benutzer gemäß ausgestattet. Zum herrschaftlichen Appartement gehörte ein Vorgemach (Antichambre), in dem die Gäste und Supplikanten aufwarteten. Die Dauer der Aufwartezeit kennzeichnete den Rang in der Gnade des herrschaftlichen Hausherrn oder der Hausherrin.

Der Weg vom äußeren Schlosstor und von der Palastküche zu den Gemächern des Herrscherpaares sowie zum Festsaal wurde architektonisch inszeniert. Er führte durch Torbögen und Portalwerke hindurch über Treppen und Loggien. Treppentürme, deren Öffnungen vermutlich ebenso unverglast waren, wie die vor der Hoffassade liegenden Loggien und Gänge, visualisierten das Schreiten der gottgewollten monarchischen Obrigkeit, ebenso aber auch den servilen Gang der Diener, Hofpagen und Supplikanten zum Herrscherpaar. Schon früh führte die rituelle Bedeutung von Küchendurchreichen und Weinkellerportalen zu einem bildhaften Dekor derselben.²¹ Türme, Turmuhren, fortifikatorische Elemente, wie Wälle, Bastionen, Wasser- und Bärengraben, waren obrigkeitliche Alleinstellungsmerkmale des landesherrlichen Bauens, die aber zum Teil auch von Stadtregmentern genutzt wurden.

Eine notwendige Aufgabe der Forschung ist die Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt und Funktion historischer Bauwerke. Das heutige entspricht in den seltensten Fällen dem ursprünglichen Erscheinungsbild. Es ist vielmehr das Ergebnis von Veränderungen, die im Laufe nachfolgender Jahrhunderte erfolgten. Das mag abschließend das Beispiel von Schloss Brake bei Lemgo verdeutlichen. Der im Dienst Kaiser Rudolfs II. stehende Graf Simon VI. zur Lippe ließ 1586-1589 den Nordflügel als Palast mit Saal und herrschaftlichen Appartements errichten (Abb. 6). In der heutigen Form ist das Bauwerk nur noch ein Fragment. Einst erhob sich vor der Fassade eine mehrgeschossige Loggia nach italienischem Vorbild, wie man sie heute noch an Schlössern wie Dresden oder Isenburg in Offenbach sehen kann. Heute fehlt der Fassade neben der Loggia auch das ganze dritte Stockwerk der Hoffassade, welches sich mit dem obersten Gang der Loggia unter einem mächtigen Dach mit drei geschweiften Querhausgiebeln erhob. Das jetzige unspektakuläre Dach liegt tiefer. Vom obersten Geschoss der Loggia blieb lediglich ein Fragment am Schlossturm



Abb. 6: Schloss Brake, Nordflügel, 1585-89, Foto: © Heiner Borggrefe (2019)

erhalten, dass heute wie ein Altan wirkt (Abb. 6). Auf allen drei Gangebenen schloss die Loggia an den großen Turm an, am gegenüberliegenden Ende an einen abgetragenen Treppenturm, der sich vor der Schlossküche erhob. Ein luftig offenes Erschließungssystem dieser Art fand sich an den meisten landesherrlichen Schlössern. Es diente, wie gesagt, der würdevollen Inszenierung des zu den erhabenen Prunkräumen des Palastes schreitenden Herrscherpaares sowie der Erniedrigung der sich ihm nähernden Bediensteten, Pagen und Supplikanten.

Die für den landesherrlichen Schlossbau der Frühen Neuzeit typischen Elemente, die sich aus den zeremoniellen Abläufen der Hofkultur erklären, findet man nicht nur im Weserraum, vielmehr in ganz Europa. Die „Weserrenaissance“ ist Teil der europäischen Renaissance. Deshalb steht dieser veraltete Begriff, auf den man so ungern verzichten mag, hier in Anführungszeichen. Er entstammt einer von National- und Regionaldenken geprägten Zeit, die davon ausging, dass eine Kunstlandschaft aus regionalem Streben heraus entstand.²² Analog zum eingangs zitierten „Zeitgeist“, als vermeintlicher Ursache historischer Kulturphänomene, ließe sich hier von einem mutmaßlichen „Regionalgeist“ sprechen. Dabei genügt bereits ein flüchtiger Blick auf die Auftraggeberschaft der Schlösser, um die europäische Dimension der „Weserrenaissance“ zu erkennen: Herzog Erich I. von Braunschweig-Lüneburg agierte

als enge ritterliche Vertrauensperson Maximilians I. von Habsburg. Wenn er sich nicht am habsburgischen Hof in Innsbruck aufhielt, dann befand er sich um 1510 im Zuge von Maximilians Streitzügen gegen Venedig in Norditalien. Sein Sohn Erich II. von Braunschweig-Lüneburg stand in den Diensten König Philipps II von Spanien, arbeitete mit dem berüchtigten Herzog von Alba in den Niederlanden zusammen. Neben seinen westerländischen Schlössern (Uslar, Hannoversch Münden, Neustadt am Rübenberge) besaß er unter anderem einen Palast in Den Haag und den bekannten Palazzo Vendramin-Calergi in Venedig. Die französische Königin Caterine de Medici verschrieb ihm die bei Paris gelegene Herrschaft Creil, und von den Gonzaga erwarb er einen Teil der Markgrafschaft Mantua.²³ In den Diensten des Königs von Spanien standen einige weitere westerländische Bauherren, darunter Hilmar von Münchhausen und Graf Otto IV. von Holstein-Schaumburg. Des letztgenannten Bruder Adolf von Holstein-Schaumburg sowie dessen Beziehungen zu Karl V. wurden bereits erwähnt. In der nachfolgenden Generation ergaben sich lebhaftere Beziehungen zum Prager Kaiserhof Rudolfs II. Sie betreffen Herzog Heinrich-Julius von Braunschweig-Lüneburg und Graf Simon VI. zur Lippe, der das kaiserliche Interesse an der Astronomie und Alchemie teilte und zum Ankauf von niederländischen Gemälden für die Sammlung Rudolfs II. beitrug, was Carel van Mander mehrfach hervorhob.²⁴ In diplomatischer Mission des Kaisers fuhr Simon nach Brüssel und Den Haag, wo Moritz von Oranien ihn zu einer gemeinsamen Fahrt auf einem Segelwagen über den Strand von Scheveningen einlud.

Eine besondere Stellung hatte über mehrere Generationen hinweg der Hof der Landgrafen von Hessen-Kassel. Philipp von Hessen war eines der führenden politischen Häupter der Reformation. Sein Sohn Wilhelm IV. förderte die Naturwissenschaften, vornehmlich die Astronomie und die Botanik, nach Kräften. An seinen Hof führten die Wege renommierter Wissenschaftler wie John Dee, Carolus Clusius und Jost Bürgi, er korrespondierte unter anderem mit den Medici in Florenz. Wilhelms Sohn Moritz der Gelehrte erweiterte die Forschungsfelder des Hofes um die Alchemie und Chemiatrie.²⁵ Er beschäftigte hochqualifizierte Wissenschaftler, von denen einige später am Prager Kaiserhof tätig wurden. Daneben förderte er das englische Schauspiel in Deutschland und errichtete mit dem Ottoneum den ersten feststehenden Theaterbau auf dem europäischen Kontinent. Er entdeckte den Komponisten Heinrich Schütz und unterhielt dessen Ausbildung an San Marco in

Venedig. Weiterhin pflegte er einen bemerkenswert freundschaftlichen Umgang mit dem französischen König Henri IV., korrespondierte mit der englischen Königin Elisabeth I. und empfing in Kassel eine Gesandtschaft Abbas I., Schah von Persien. Diese prosopographische Skizze mag das globale Netzwerk andeuten, in dem die Auftraggeber und Auftraggeberinnen der „Weserrenaissance“ agierten. Sie bedurften ihrer weserländischen Schlösser nicht lediglich zur Ausübung der territorialen Landesherrschaft oder zu Zwecken dynastischer Machtkonkurrenz im regionalen Raum. Vielmehr folgten sie auch den Repräsentationsbedürfnissen, die sich aus überregionalen Ämtern und Funktionen, aus ihrer aktiven Einbindung in die europäische Hofkultur und Politik der Zeit ergaben.

¹ Begriff aus Immanuel Kants Kritik der Urteilskraft. Vgl. Dickie 1964; Luckscheiter 2013.

² Großmann 1989; Bischoff / Ibbeken 2008; Bischoff / Schönlau 2007.

³ Großmann 2008.

⁴ Borggrefe 2010; Unnerbäck 1971.

⁵ Borggrefe 2010; Roch-Lemmer 2015, S. 51-57; Roch 1966.

⁶ Borggrefe 2010; Krause / Brandenburg und Halle 1991.

⁷ Borggrefe 2010; Hansmann 1994, S. 48-51.

⁸ Borggrefe / Büren 2008, S. 27-28.

⁹ Borggrefe 2020, S. 50-51.

¹⁰ Ebd. 2005.

¹¹ Schauerte / Tacke 2006.

¹² Spehr 1877, S. 202–203.

¹³ Borggrefe / Büren 2008, S. 27-28; Borggrefe 2011.

¹⁴ Borggrefe 2010.

¹⁵ Finlay 1980; Borggrefe 2010.

¹⁶ Hipp 2000, S. 174-175.

¹⁷ Hahn 1988, S. 26.

¹⁸ Kastler 1989.

¹⁹ Borggrefe 2012.

²⁰ Griffey 2022; Wührer / Scheutz 2011.

²¹ Borggrefe 2008.

²² Klapheck / Kerckerinck zur Borg 1912; Sonnen 1919; Beispielhaft für den Begriff der „Kunstlandschaft“ ist Keller 1960.

²³ Borggrefe / Marten 2002.

²⁴ Bischoff 2010; Borggrefe 2014.

²⁵ Borggrefe / Lüpkes / Ottomeyer 1997; Kümmel 1996.

LITERATURVERZEICHNIS

Borggrefe 2005

Borggrefe, Heiner: Ouverture der mitteleuropäischen Renaissancearchitektur und des lutherischen Bilderstreites. Die Grafen von Mansfeld im 16. Jahrhundert, in: Mousset, Jean-Luc / De Jonge, Krista (Hg.): Actes du Colloque Le château «La Fontaine» de Pierre-Ernest de Mansfeld à Luxembourg du 17 au 18 mai 2004 au Musée national d'histoire et d'art Luxembourg, Luxemburg 2005, S. 413-431.

Borggrefe 2008

Borggrefe, Heiner: Küchenfenster, welsche Giebel und Hofzeremoniell – die Ornamentik der frühen Renaissanceschlösser, in: Bischoff / Ibbeken 2008, S. 28-36.

Borggrefe 2010

Borggrefe, Heiner: Venezianische Rundgiebel. Ein byzantinisches Würdemotiv und sein Schicksal in Mittelalter und Renaissance, in: Neugebauer, Anke / Jäger, Franz (Hg.): Auff welsche Manier gebauet. Zur Architektur der mitteldeutschen Frührenaissance, Bielefeld 2010, S. 151-196.

Borggrefe 2011

Borggrefe, Heiner: Das Renaissanceschloss Detmold und Graf Bernhard VIII. zur Lippe, in: Hellfaier, Detlev / Treude, Elke (Hg.): Museum, Region, Forschung. Festschrift für Rainer Springhorn, Detmold 2011, S. 115–129.

Borggrefe 2012

Borggrefe, Heiner: Der Renaissanceerker der Ratsapotheke von Lemgo, Lemgo 2012.

Borggrefe 2014

Borggrefe, Heiner: Arte et Marte. Simon VI. zur Lippe am Prager Kaiserhof, in: ders. (bearb.): Im Dienst des Kaisers. Graf Simon VI. zur Lippe, (1554 - 1613), Lemgo 2014, S. 72-107.

Borggrefe 2020

Borggrefe, Heiner: Schloss Brake. Residenz der Edelherrn und Grafen zur Lippe, Lemgo 2020, S. 50-51.

Borggrefe / Lüpkes / Ottomeyer 1997

Borggrefe, Heiner / Lüpkes, Vera / Ottomeyer, Hans (Hg.): Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa, Eurasburg 1997.

Borggrefe / Marten 2002

Borggrefe, Heiner / Marten, Bettina: "Pensionario alemano de su Magestad" - Herzog Erich II. von Braunschweig-Calenberg in den Diensten König Philipp II. von Habsburg nach unveröffentlichten Quellen im spanischen Zentralarchiv zu Simancas, in: ders. / Uppenkamp, Barbara (Hg.): Kunst und Repräsentation, Lemgo 2002, S. 181-298.

Borggrefe / Büren 2008

Borggrefe, Heiner / Büren, Guido von: Schloss Stadthagen. Eine Residenz der Renaissance, Hannover 2008, S. 27-28.

Bischoff 2010

Bischoff, Michael: Graf Simon VI zur Lippe (1554 - 1613). Ein europäischer Renaissanceherrscher, Lemgo 2010.

Bischoff / Schönlau 2007

Bischoff, Michael / Schönlau, Rolf: Weser & Renaissance. Wege durch eine Kulturregion, Holzminden 2007.

Bischoff / Ibbeken 2008

Bischoff, Michael / Ibbeken, Hillert (Hg.): Schlösser der Weserrenaissance, Stuttgart 2008.

Dickie, George: The Myth of the Aesthetic Attitude, in: American Philosophical Quarterly 1 (1964), S. 56-65.

Finlay 1980

Finlay, Robert: Politics in Renaissance Venice, London 1980.

Griffey 2022

Griffey, Erin (Hg.): Early modern court culture, London 2022.

Großmann 1989

Großmann, Ulrich G.: Renaissance entlang der Weser. Kunst und Kultur in Nordwestdeutschland zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg, Köln 1989.

Großmann 2008

Großmann, Ulrich G.: Architektur und Ornamentik zwischen 1550 und 1620, in: Bischoff / Ibbeken 2008, S. 36-41.

Hahn 1988

Hahn, Peter: 450 Jahre Haus Schütting, Bremen 1988, S. 26.

Hansmann 1994

Hansmann, Wolfgang: Die Baumeister und Steinmetzen des Neuhäuser Schlosses (1524-1734), in: Pavlicic, Michael (Hg.): Studien und Quellen zur Geschichte von Stadt und Schloß Neuhaus 1, Schloß Neuhaus 1994, S. 44-68.

Hipp 2000

Hipp, Elisabeth: Entwurf für die Fassade des Rathauses zu Leiden, in: José Kastler, José / Lüpkes, Vera (Hg.): Die Weser. Einfluss in Europa, Aufbruch in die Neuzeit, Holzminden 2000.

Kastler 1989

Kastler, Jose: Malerei und Plastik der Renaissance im Weserraum, in: Großmann, Ulrich G.: Renaissance entlang der Weser, Köln 1989, S. 76-96.

Keller 1960

Keller, Harald: Die Kunstlandschaften Italiens, München 1960.

Klapheck / Kerckerinck zur Borg 1960

Klapheck, Richard / Kerckerinck zur Borg, Engelbert: Alt-Westfalen. Die Bauentwicklung Westfalens seit der Renaissance, Stuttgart 1912.

Krause / Brandenburg und Halle 1991

Krause, Hans-Joachim / Brandenburg und Halle, Albrecht von: in: Jürgensmeier, Friedhelm (Hg.): Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490 - 1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 1991, S. 296-356.

Kümmel 1996

Kümmel, Birgit: Der Ikonoklast als Kunstliebhaber. Studien zu Landgraf Moritz von Hessen-Kassel, Marburg 1996.

Luckscheiter 2013

Luckscheiter, Roman (Hg.): L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847, Bielefeld 2013.

Roch 1966

Roch, Irene: Die Baugeschichte der Mansfelder Schlösser mit ihren Befestigungsanlagen und die Stellung der Schloßbauten in der mitteldeutschen Renaissance, Halle 1966.

Roch-Lemmer 2015

Roch-Lemmer, Irene: Schloss Mansfeld – Arx Caesare digna, in: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte 2015, S. 51-57.

Schauerte / Tacke 2006

Schauerte, Thomas / Tacke, Andreas (Hg.): Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen, 2 Bde., Regensburg 2006.

Spehr 1877

Spehr, Ferdinand: Erich von Braunschweig-Grubenhagen, in: ADB 6 (1877), S. 202–203.

Sonnen 1919

Sonnen, Max: Die Weserrenaissance, Münster 1919.

Unnerbäck 1971

Unnerbäck, Eyvind: Welsche Giebel. Ein italienisches Renaissancemotiv und seine Verbreitung in Mittel- und Nordeuropa, Stockholm 1971.

Wührer / Scheutz 2011

Wührer, Jakob / Scheutz, Martin: Zu Diensten Ihrer Majestät. Hofordnungen und Instruktionsbücher am frühneuzeitlichen Wiener Hof, Wien 2011.