WWU
MÜNSTER

Bildbesitz in der Peripherie

Die Verbreitung von Malerei und Grafik im Jeverland (1600–1900)

Nina Janssen

Kunstgeschichte

Bildbesitz in der Peripherie

Die Verbreitung von Malerei und Grafik im Jeverland (1600–1900)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.
der FB 08/09
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

Nina Janssen
(geb. Bormann)

aus Twistringen

2019

Tag der mündlichen Prüfung: 26.06.2018
Vorsitzende des Gemeinsamen beschließenden Ausschusses: Prof. Dr. Elisabeth Timm
Erstgutachter: Prof. Dr. Werner Jacobsen
Zweitgutachter: Prof. Dr. Antje Sander

Nina Janssen

Bildbesitz in der Peripherie

WWU
MÜNSTER

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe X

Band 31

Nina Janssen

Bildbesitz in der Peripherie

Die Verbreitung von Malerei und Grafik im Jeverland (1600–1900)

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster
herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster
http://www.ulb.uni-muenster.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.
http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften

Nina Janssen
„Bildbesitz in der Peripherie. Die Verbreitung von Malerei und Grafik im Jeverland (1600–1900)“
Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe X, Band 31
Verlag readbox publishing GmbH – readbox unipress, Münster
http://unipress.readbox.net

D 6
Zugl.: Diss. Universität Münster, 2018

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-SA 4.0 International' lizenziert: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de
Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz der Autorin oder der ULB Münster befinden.

ISBN 978-3-8405-0219-4 (Druckausgabe)
URN urn:nbn:de:hbz:6-12199618446 (elektronische Version) direkt zur Online-Version:

© 2020 Nina Janssen

Satz: Nina Janssen
Titelbild: Bildnisse eines unbekannten Ehepaares, Dirks, 1849, Öl auf Leinwand, je 38 x 29,5 cm (Schlossmuseum Jever)
Umschlag: ULB Münster

Für M und J

Dank

Ohne Objekt- und Quellengrundlage hätte diese Arbeit nicht entstehen können. Mein Dank gilt daher zunächst allen Mitarbeitern des Schlossmuseums in Jever. Namentlich nennen möchte ich Christiane Baier, Angela Braun, Dr. Maren Siems und Andreas Bocksberger. Der Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) verdanke ich meine Tätigkeit im Schlossmuseum im Rahmen eines Digitalisierungsprojektes. Es ermöglichte mir einen unbeschränkten Zugang zu den Objekten, und nur so konnte ich das Thema meiner Dissertation entwickeln. Darüber hinaus gebührt mein Dank dem Niedersächsischen Landesarchiv (Standort Oldenburg) sowie den dortigen Mitarbeitern für die Bereitstellung der zahlreichen Archivalien.

Bei meiner Recherche erfuhr ich die Unterstützung einer Vielzahl an Personen. Hervorgehoben seien die Mitarbeiter des Mariengymnasiums, die Familie Mettcker, Werner Menke, Volker Landig sowie alle Abbildungsgeber und Personen, in deren Besitz sich Bilder bis heute bewahrt haben. Das Lektorat oblag dankenswerterweise Gertrud Schraad. Dem Publikations-Service der ULB Münster danke ich für die Unterstützung bei der Drucklegung.

Meiner Familie, ganz besonders meiner Mutter, meiner Schwester und meinem Mann, schulde ich tiefe Dankbarkeit für die Hilfe und das unerschütterliche Verständnis.

Schließlich und ganz ausdrücklich danke ich mit den zwei Betreuern dieser Arbeit gleichzeitig meinen zwei wichtigsten Lehrern – Frau Prof. Dr. Antje Sander und Herrn Prof. Dr. Werner Jacobsen.

Inhaltsverzeichnis

Einführung 1

I. Der Besitz von Bildern 23

1. Rahmenbedingungen 23

Quellenlage und methodische Bemerkungen 23

Lage 24

Geschichte 26

Währung 27

Bevölkerung 29

Erwerbszweige 31

Reisebedingungen 34

Einflussbereiche 37

Religion und Bildung 40

Wohnkultur 43

2. Bilder als Teil der Alltagskultur 45

Quellenlage und methodische Bemerkungen 45

Öffentliche Kunstwerke 49

Bildbegeisterung im Alltag 68

Bilder im privaten Besitz 80

Bezugswege 104

3. Die Entwicklung und der Aufbau des Bildbesitzes 122

Quellenlage und methodische Bemerkungen 122

Aufbau der Inventare und Vergantungsprotokolle 124

Überlieferungslage und Vergleichsstudien 137

Verbreitung von Bildern 147

Besitzer von Bildern 155

Vergleich mit anderen Regionen 169

Preis der Bilder 175

Aufbewahrung der Bilder 179
4. Die Bedingungen für privaten Bildbesitz 183
Quellenlage und methodische Bemerkungen 183
Diskussion 183
Das Beispiel Jever 188
II. Die Beschaffenheit von Bildern 195
1. Die Verteilung der Bildmotive 195
Quellenlage und methodische Bemerkungen – Sammlungsanalyse 195
Gemälde und Handzeichnungen 209
Druckgrafik 219
Kunsthandwerk 238
2. Die Motive 240
Quellenlage und methodische Bemerkungen 240
Familien- und Standesporträts 241
Gelehrtenbildnisse 265
Fotografie 275
Herrscherbildnisse 298
Landschaften 312
Genre 329
Religiöse Motive 337
Dekorationen 338
Seltene Motive 341
3. Der Geschmack und der Anspruch an Bilder 344
Quellenlage und methodische Bemerkungen 344
Volkskunst, „Eliten“-Kunst und populäre Kunst 345
Unterschied zu akademischen Werken 350
Stellenwert und Funktion 364
Kunstkritik 369
III. Die Herstellung von Bildern 377

1. Das Spektrum an Herstellern 377
Quellenlage und methodische Bemerkungen 377
Klassifizierung 378
Anzahl 381
Herkunft 386
Ausbildung 387
Innung 392
Dilettanten 397
2. Das Repertoire der Künstler 408
Arbeitsstätten und wandernde Maler 408
Farbmaterialien 417
Verkaufspreise 420
Konkurrenz 423
Arbeitsspektrum und Nebenerwerb 424
Vorbilder 432
3. Die Rolle der Künstler 451
Ansehen 451
Anspruch 461
IV. Tragfähigkeit der Methode und Perspektiven 467
Verzeichnis der zitierten Quellen und Literatur 479
Verzeichnis der zitierten Quellen 479
Ungedruckte Quellen 480
Quellen und Literatur vor 1930 480
Literatur nach 1930 490
Abbildungsverzeichnis 509

Abkürzungen

a. d.	= an der
Abb.	= Abbildung
Abschn.	= Abschnitt
Abt.	= Abteilung
Alt.-Nr.	= Altnummer
Ar.	= Archiv
Bd.	= Band
Bearb.	= Bearbeiter
Best.	= Bestand
bzw.	= beziehungsweise
ca.	= circa
d. Ä.	= der Ältere
Dep.	= Depositum
ders.	= derselbe
Diagr.	= Diagramm
dies.	= dieselbe/dieselben
Diss.	= Dissertation
d. J.	= der Jüngere
Dr.	= Doktor
ebd.	= ebenda
En.	= Endnote
Fn.	= Fußnote
Folg.	= Folgenden
geb.	= geboren/geborene
gegr.	= gegründet
gest.	= gestorben
Gr.	= Grafik
H.	= Heft
Habil.	= Habilitation
Hg.	= Herausgeber
Inv.-Nr.	= Inventarnummer
Jg.	= Jahrgang
JN	= Jeverländische Nachrichten
JW	= Jeversches Wochenblatt
Nr.	= Nummer
o. J.	= ohne Jahr
Pag.	= Paginierung
Prof.	= Professor
Rtlr.	= Reichstaler
S.	= Seite
SmJev	= Schlossmuseum Jever
Sp.	= Spalte
St.	= Stück
NLA AU	= Niedersächsisches Landesarchiv Standort Aurich – Staatsarchiv Aurich
NLA OL	= Niedersächsisches Landesarchiv Standort Oldenburg – Staatsarchiv Oldenburg
Tab.	= Tabelle
Taf.	= Tafel
T.	= Teil
Univ.	= Universität
u. a.	= und andere
usw.	= und so weiter
z. B.	= zum Beispiel

Einführung

Dies ist eine exemplarische Untersuchung zur Kunstsoziologie in der Provinz. Die Arbeit untersucht die Verbreitung und Nutzung von Werken der bildenden Kunst in der Peripherie. Nicht das Verfassen einer Kunstgeschichte des Jeverlandes ist Ziel dieser Studie, sondern eine umfängliche Untersuchung der drei Aspekte des Bildvorkommens – Kunstwerk, Künstler und Besitzer. Die in erstaunlicher Dichte überlieferten Kunstwerke und Quellen bieten für das Jeverland eine hinsichtlich der Bevölkerungsdichte bemerkenswerte Grundlage zur Rekonstruktion vergangener Funktionen von Bildwerken. Während es bezüglich größerer Städte nahezu unmöglich ist, einen vollständigen Überblick von der Verbreitung und der Verfügbarkeit von Bildwerken zu erlangen, ist es aufgrund des hier gewählten geschlossenen Untersuchungsgebietes möglich, ein umfassendes Bild vom Interesse und Anspruch an Kunst in der Bevölkerung, von den Beschaffungswegen und den Arbeitsweisen der tätigen Künstler nachzuzeichnen. Diese Kenntnis vom Typischen erlaubt erst, auch das Außergewöhnliche zu bewerten. Anhand des Fallbeispiels wird der alltägliche, der durchschnittliche Umgang mit Bildern untersucht. Beispielhaft wird anhand der erhaltenen Quellen erprobt, welche Methoden statistisch relevante Ergebnisse liefern.

„Bilder sind heute allgegenwärtig." Dieses Phänomen wird oft phrasenhaft beschrieben. Dabei impliziert diese Aussage bereits den Gegensatz zu früheren Zeiten, in denen der Besitz von Bildern eine Seltenheit war.[1] Die Erwähnung, dass sich die Verbreitung von Bildwerken stetig vermehrte, mutet banal an. Jedoch ist die Forschung weit davon entfernt, diesen Prozess zu rekonstruieren und vollständig zu erfassen. Angesichts der anerkannten Rolle des Bildes in Bezug auf Kommunikation und Vorstellungshorizont erstaunt, wie wenig über den sich wandelnden Stellenwert von Kunstwerken in der Gesellschaft bekannt ist. Die Erkenntnisse darüber, ab wann und in welcher Form die Menschen Zugang zu Bildern hatten, sind äußerst vage. Ebenso ist das Wissen

1 „Bilder sind heute allgegenwärtig, sie beherrschen unseren Alltag. Vor kaum mehr als 160 Jahren war die Betrachtung von Bildern ein Luxus, der wenigen vorbehalten war. Dies änderte sich erst mit der Bilderwelt der Fotografie" (Katalog Haus der Geschichte 1998, S. 6). Dass Bilder stattdessen bereits vor der Einführung der Fotografie weite Verbreitung fanden, wird im Folgenden deutlich werden.

um jene Faktoren begrenzt, die einen privaten Bildbesitz begünstigen oder ihn vereiteln. Jenseits der großen Einschnitte innerhalb der Bildproduktion – der Erfindung von Holzschnitt, Lithografie, Fotografie und digitalen Bildern – sind zentrale Aspekte dieser Entwicklung nicht erforscht.

Im 18. und 19. Jahrhundert stieg die Nachfrage nach Bildwerken auch jenseits der bisherigen herrschaftlichen und wirtschaftlichen „Eliten". Während Druckwerke schon seit dem Mittelalter in einfachster Form – als Flugblätter – flächendeckend konsumiert worden waren, entwickelte sich darüber hinaus, spätestens im Zuge der Aufklärung, in allen Bevölkerungsschichten ein gesteigertes Interesse an Bildern, die bisweilen auch individuell angefertigt waren.

Beispielhafte Zeugnisse dieser „Demokratisierung" von Kunstwerken sind die heute auf dem Kunstmarkt und sogar im Online-Handel zahlreich angebotenen Biedermeierporträts. Im Gegensatz zu ihrer Entstehungszeit ist das Interesse an diesen Werken heute gering, sodass sie bereits zu einem niedrigen vierstelligen Betrag, zum Teil auch darunter, zu erstehen sind. Die geringe Nachfrage liegt in den von heutigen Ansprüchen weit entfernten Schönheits- und Darstellungsnormen begründet, aber auch in der zum Teil äußerst niedrigen Qualität. Besonders gering ist das Interesse, wenn Künstler und Porträtierter anonym bleiben.

In vielen mittleren und kleineren Museen werden gleichfalls zahlreiche Werke des 18. und 19. Jahrhunderts bewahrt. Auch hier wird ihnen nur Interesse entgegengebracht, wenn der Maler oder aber das Motiv näher bestimmt werden kann. Große Teile musealer Sammlungen harren daher einer Auswertung. Die Bedeutung dieser Werke liegt dabei weniger in ihrem künstlerischen Rang als vielmehr in ihrer überdurchschnittlichen Überlieferungslage.

Die Dichte an Gemälden und Grafiken des 18. und 19. Jahrhunderts ist abhängig von dem Zeitpunkt, seit dem die Werke museal gesammelt wurden. Aus mangelndem frühzeitigen Interesse ist in einigen Regionen die Mehrzahl an Bildern verloren gegangen, und nur wenige Werke befinden sich noch im privaten Besitz. Eine systematische Erfassung und Auswertung sind aufgrund der fehlenden Objektgrundlage erschwert und können sich in diesen Gebieten allein auf schriftliche Quellen stützen. In Regionen mit frühen Museums- bzw. Kunstvereinsgründungen sind hingegen deutlich mehr Bilder erhalten, da die Bevölkerung ihre Werke diesen Sammlungen anvertrauen konnte, statt sie zu veräußern bzw. bei „Alltagsbildern" von niedriger Qualität zu vernichten. Entsprechend der jeweiligen Sammlungsstrategie der Institutionen sind aus dem

18. und 19. Jahrhundert auch Werke von geringerer Qualität erhalten, da häufig alle Bilder unabhängig von ihrer Beschaffenheit Aufnahme fanden. Zwar wurden Gemälde bevorzugt, deren Motiv eine Relevanz für die jeweilige Region besaß. Jedoch war die Gesamtzahl der erhaltenen Werke insgesamt bereits limitiert, sodass keine Selektion zwischen bedeutenden und unbedeutenden Bildern erfolgte. Aus früheren Zeiten sind hingegen nur die herausragenden Leistungen der bildenden Kunst erhalten. Sowohl bezüglich der Zeit vor als auch nach dem 18. Jahrhundert sehen wir uns mit einer selektiven Überlieferungslage konfrontiert, wenngleich die Anzahl der verlorenen Werke parallel mit dem zeitlichen Abstand steigt. Die überlieferten Bilder, insbesondere des 19. Jahrhunderts, ermöglichen dennoch einen Einblick in den alltäglichen Umgang mit Bildern, wie er für keine frühere Epoche möglich ist.

Die Dichte an schriftlichen Quellen ist gleichfalls abhängig von dem frühen Interesse, diese zu bewahren. Deutlicher noch steht ihre Überlieferung jedoch in Abhängigkeit von den Entstehungsbedingungen. Verzeichnisse über privaten Besitz in Form von Inventaren und Verkaufsprotokollen entstanden nur, wenn das spezifische Erbrecht diese erforderte. Die Möglichkeit, die erhaltenen Bildwerke mit besitzverzeichnenden Quellen abzugleichen, variiert demnach von Region zu Region.

Das Spektrum an offenen Fragen erstreckt sich ausgehend vom Produzenten des Kunstwerks über die Beschaffenheit der Werke bis hin zu ihren Käufern bzw. Konsumenten: Wer hatte wann Zugang zu Bildwerken, und in welchen Phasen verlief die Entwicklung des Bildbesitzes? Welche Interessen wurden mit dem Erwerb von Bildern verbunden, und wie veränderte sich die Funktion dieser? Wie setzte sich der Kreis der Auftraggeber zusammen, und welche distinktiven, normativen oder repräsentativen Ansprüche waren mit dem Erwerb von Bildwerken verbunden? Unklar ist, unter welchen Bedingungen die Künstler und Handwerker abseits der großen Zentren arbeiteten. Unbekannt ist weiterhin, wann und aufgrund welcher Faktoren eine Kunstförderung in einer Region einsetzte und wer für diese Innovationen verantwortlich zeichnete. Dabei ist von großer Bedeutung, welche Bilder überhaupt vor Ort verfügbar bzw. zu erwerben waren und, abhängig davon, welcher Preis für diese Werke verlangt wurde.

Abb. 1:
Ansicht der Fassade des Schlosses Jever

Im Mittelpunkt der kunsthistorischen Forschung zur Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts stehen die großen Kunstzentren, die Akademie- und Residenzstädte. In Norddeutschland sind dies die großen Hansestädte mit ihrer im bürgerlichen Auftrage entstandenen Kunst.[2] Zweifelsfrei entstanden die bedeutendsten Kunstwerke genau an diesen zentralen Orten. Neben den rudimentär überlieferten Gemäldebeständen belegen jedoch auch die schriftlichen Quellen, dass Bilder in dezentralen Regionen ein fester Bestandteil der Repräsentationskultur waren. Besonders Porträts sind zahlreich erhalten. Sie offenbaren, dass sich das Bestreben, das eigene Antlitz durch ein Bildnis zu verewigen, spätestens ab 1800 nicht mehr auf Adelige und das großstädtische Bürgertum beschränkte. Der steigenden Nachfrage standen die geringen finanziellen Möglichkeiten des neuen Kundenkreises sowie die limitierte Produktivität und Kunstfertigkeit der wenigen Maler in der Region gegenüber. In der Folge drängten auch weniger qualifizierte Künstler, die sich zumeist aus dem Handwerk rekrutierten, auf den neu entstandenen Markt. Dabei musste zwangsläufig die Qualität der Bilder sinken.

2 Beispielsweise North 2004; Haak 2001; Christiansen 2000; Leppien 1996; Großmann 1994. Siehe auch Fn. 5 und 6.

Diese Tendenz tat aber dem Interesse an originalen Ölgemälden keinen Abbruch. Die Lebensdaten der in der Peripherie tätigen Künstler und die heute von ihnen erhaltenen Werke sind häufig nur grob erfasst. Zudem liegen die Bedingungen für Ausbildung und Arbeit der Maler im Dunkeln. Waren ihnen beispielsweise lediglich regionale Kunstwerke bekannt, oder erweiterten sie stattdessen durch Reisen oder den Besuch einer Akademie ihren Vorlagenschatz?

Abb. 2:
Dynastiae Ieveranae (Karte der Herrschaft Jever), Johann Dieter Konigshaven (gest. 1728), um 1725, kolorierte Tuschezeichnung, 53 x 61 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 12085 (Alt.-Nr.: Ka 92))

Im Jeverland und insbesondere im dortigen Regionalmuseum – dem Schlossmuseum Jever – ist eine Vielzahl an Gemälden und Grafiken aus dem 18. und 19. Jahrhundert erhalten (Abb. 1 und 2).[3] Für Museen, aus deren Arbeitsalltag das Thema dieser Arbeit entwickelt wurde, ist der vollständige Gemälde- und Grafikbestand meist nur schwer einzuordnen, zumal der Unterschied zu den zentralen Werken der Kunstgeschichte zu offenbar ist. Gemeinhin würden die Bestände zu der Aussage verleiten, dass auch in ländlichen

3 Die Sammlung des Schlossmuseums Jever geht im Grundstock auf den „Jeverländischen Altertums- und Heimatverein" zurück. Seit der Gründung 1886 wurden die Bestände kontinuierlich erweitert. Als Schwerpunkte der Sammlungstätigkeit, die entscheidenden Einfluss auf die Überlieferungsbedingungen haben, sind höfische und kleinstädtisch-ländliche Wohnkultur (Möbel, Gemälde, Grafiken), Zeugnisse der verschiedenen historischen Gewerke (Fayencen, der Silber- und Zinnbestand), Objekte aus der Arbeitswelt der ländlichen Bevölkerung, der Münzbestand und vor allem auch der Bereich Kleidung und Mode mit Textilien und Accessoires aus drei Jahrhunderten zu nennen (Sander/Schmerenbeck/Siems 2011, S. 31–2). Seit dem Jahre 1921 ist die Sammlung in den Räumlichkeiten des Schlosses Jever untergebracht. Eine erste Burganlage aus dem 14. Jahrhundert wurde nach ihrer Zerstörung 1428 neu errichtet. Zu diesem Bau gehörte bereits der ursprünglich 24 Meter hohe Turm, der im unteren Bereich den ältesten Teil des heutigen Schlosses bildet (ebd., S. 16). Spätestens nach den Erweiterungen unter Edo Wiemken dem Jüngeren (um 1454–1511) nach den ostfriesischen Belagerungen 1495 besaß die Burg einen Herrensaal, der wahrscheinlich mit dem heutigen Audienzsaal identisch ist. Ein Umbau zu einer Vierflügelanlage war spätestens unter Maria von Jever (1500–1575) erfolgt (ebd., S. 17). Unter dieser Regentin entstand auch die fast 80 Quadratmeter große eichene Kassettendecke nach Vorlagen des Vredeman de Vries (1527–1609) für den Audienzsaal des Repräsentationsbaus (Abb. 8 und 16). Die Grafen von Oldenburg, in deren Besitz der Bau nach dem Tode Marias von Jever gelangte, verliehen der Anlage den heutigen Schlosscharakter (ebd., S. 18). Unter der Regierung des Fürstentums Anhalt-Zerbst erhielt der Turm ab 1667 eine barocke Haube. Zudem wurden die Innenräume neu gegliedert und mit den heute erhaltenen Ledertapeten und Tapisserien ausgestattet (Abb. 10 und 11). Bis 1830 wurden das Festungswerk, die Gebäude der Unterburg und schließlich der Renaissancegiebel der Fassade entfernt. Heute trägt die Nordseite stattdessen eine schlichte Zinnenbekrönung und Rundbogenfenster (ebd., S. 19). Auch die Innenräume wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts dem zeitgenössischen Geschmack angepasst. Von der nachnapoleonischen Zeit bis zum Jahre 1918 diente das Schloss als Nebenresidenz der Großherzöge von Oldenburg. Nach deren Abdankung ging der Besitz von Schloss und zugehörigem Park an den Freistaat Oldenburg über, der 1946 im Bundesland Niedersachsen aufging (ebd., S. 20). Das Schlossmuseum Jever verfolgt innerhalb seiner kulturhistorischen Ausrichtung eine landesgeschichtliche Orientierung. Zentrale Aspekte des musealen Konzeptes sind die Ausstellungsplanung und Vermittlung, Inventarisierung und Sammlungspflege, Restaurierung, Sanierung des Museumsgebäudes und des Schlossparkes sowie die Erforschung von Baugeschichte und Sammlung. Das Haus erhielt 2005 den Museumspreis der Niedersächsischen Sparkassenstiftung und ist seit 2008 als registriertes Museum anerkannt (ebd., S. 9).

Regionen ein großes Interesse an Bildwerken und die Möglichkeit, diese zu erwerben, bestand. Doch birgt diese Folgerung einige Gefahren. Aus den Werken allein lässt sich nicht unmittelbar auf die kulturelle Mentalität einer Gesellschaft schließen. Verfälschungen können dadurch auftreten, dass außergewöhnlich viele oder wenige Werke überliefert sind oder diese erst nachträglich in die Region gelangten. Zudem sind die Bedingungen der Überlieferung nicht bei allen Gattungen identisch. Beispielsweise ist ein privates Porträt im Gegensatz zu Genrebildern und Landschaften aufgrund des speziellen Motivs nur schwer wiederverkäuflich. Die Tatsache, dass sich außergewöhnlich viele Bildnisse erhalten haben, ist also nicht zwangsläufig ein Beleg für eine Vorliebe gegenüber diesen Bildwerken innerhalb der Bevölkerung oder gar ein Beleg für ein steigendes Selbstbewusstsein, sondern kann auch lediglich in der großen Besitzkontinuität begründet liegen.

Aus Mangel an Forschungsinteresse für die oben genannten Fragestellungen fehlen Angaben zu den Beständen anderer Museen, die zum Schlossmuseum Jever in vergleichbarer Größe und dezentraler Lage stehen. Die umfänglicher untersuchten hochrangigen Gemälde ermöglichen zwar einen Vergleich sowie eine qualitative und stilistische Abgrenzung, jedoch ist nur schwer zu bewerten, ob es sich bei den Gemälden in der Peripherie hinsichtlich Qualität und Quantität um typische Bilder handelte. Auch die Gründe für Abweichungen wie mangelnde Verfügbarkeit, mangelndes Kunstverständnis oder aber ein abweichender Anspruch an die Bildwerke sind auf dieser Grundlage bisher nicht zu ermitteln.

Anhand eines Fallbeispiels soll im Rahmen dieser Arbeit dieser Missstand behoben werden, um so den Anreiz für weitere Forschungen zu setzen. Um den heute erhaltenen 86 Gemälden, 101 Zeichnungen und 453 Druckgrafiken aus der Zeit zwischen 1600 und 1900 in der Sammlung des Schlossmuseums Jever einen Kontext zu verleihen, werden ihre Entstehungsbedingungen und Funktionen rekonstruiert.[4] Die Analyse gilt dabei neben den Besonderheiten der Objekte auch der Rezeption in der Region sowie der Produktion durch Künstler und Handwerker vor Ort. Zusammen mit den Wegen der

4 Die Zahlen beziehen sich auf den Untersuchungszeitraum von 1600 bis 1900. Alle Bilder des 20. und 21. Jahrhunderts sowie Werke, die sich nicht nachweislich ursprünglich in privatem Besitz befunden haben, wurden in dieser Studie ausgenommen.

Vermittlung, die sowohl die theoretische Kunstkenntnis als auch die Bezugswege betreffen, soll so die Rolle von Bildern in einer peripheren Region wie dem Jeverland untersucht werden.

Die Arbeit erprobt dabei exemplarisch verschiedene Methoden, um die zahlreichen offenen Fragen zu beantworten, aber auch um die Grenzen von Analyse und Interpretation aufzuzeigen. Das Ziel, eine möglichst umfangreiche Rekonstruktion des Bildbesitzes einer Region zu gewährleisten, bedarf einer Vielzahl unterschiedlicher Quellen. Diese reichen von Anzeigen in der Wochenpresse bis zu handschriftlichen Besitzinventaren und Rechnungen von Künstlern über ihre Farbmaterialien. Bisherige Betrachtungen bleiben oftmals sehr einseitig. Die Fragestellungen innerhalb der kunst-, aber auch kulturhistorischen Forschung konzentrieren sich zumeist auf das Werk, die Künstler oder die Auftraggeber. Wenn die Werke in Bezug zum Künstler gesetzt werden, so beschränken sich die Aussagen, insbesondere in populärwissenschaftlichen Betrachtungen, auf Parallelsetzungen zwischen biografischen Angaben und den Bildern. Das Umfeld des Künstlers und die Produktionsbedingungen seiner Schaffenszeit spielen dabei nur selten eine Rolle, geschweige denn der Einfluss der Auftraggeber auf das vollendete Werk.

Für die Beschreibung einer Malereigeschichte einer (dezentralen) Region müssen mit Rücksicht auf die Provenienz alle Werke ausgeschlossen werden, die sich nicht ursprünglich vor Ort befunden haben. Ohne weitere Forschungsbemühungen bleibt die Gesamtzahl der Bilder, auf die sich die Erkenntnisse gründen können, und damit ihre Aussagekraft gering. Stattdessen ist eine Vielzahl an Werken aus der mangelnden Kenntnis zur Einordnung weiterhin unbeachtet und fällt so, selbst wenn sie Bestandteil musealer Sammlungen ist, der Vergessenheit anheim.

Um die vielschichtigen Aspekte der Kunst einer Region zu einer Symbiose zu bringen, ist zu fragen, welche Quellen verlässliche Aussagen über den Stellenwert von Bildern in der Zeit vom 17. bis 19. Jahrhundert zulassen. Zwar wurde mit dem Jeverland eine fest umgrenzte Untersuchungsregion mit außergewöhnlicher Überlieferungsdichte sowie mit dem Zeitraum von drei Jahrhunderten ein abgegrenzter Untersuchungszeitraum gewählt. Dennoch ist es nötig, auch die Schwächen der Quellen, ob in Form schriftlicher Dokumente oder erhaltener Bilder, zu diskutieren, um eine Fehlinterpretation zu verhindern. Nur so können die Ergebnisse, aber auch der methodische Ansatz beispielhaft für die Forschungen bezüglich anderer Regionen sein. Dabei wird es

schwierig bleiben, auch für das großstädtische Umfeld die Bedeutung von Malerei in der Alltagskultur vollständig zu rekonstruieren, da die hohe Bevölkerungsdichte und die dazu vergleichsweise geringe Anzahl überlieferter Bilder und Quellen zu vorschnellen Verallgemeinerungen führen und Ausnahmeerscheinungen als gängige Praxis gedeutet werden können.

Ein Blick auf die bisherigen Forschungen zeigt, dass sich übergreifende Studien zur Kunstgeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts insbesondere mit der Malerei in fürstlichem oder großbürgerlichem Auftrage beschäftigen. Für den norddeutschen Raum sind Einzeluntersuchungen zu den höfischen Kunstsammlungen sowie den Hansestädten erschienen.[5] Forschungen zur „Verbürgerlichung" der Kunst betonen die Rolle der Kunstvereine und widmen sich einzelnen Sammlern.[6] Dabei bleibt jedoch unklar, wie flächendeckend eine Partizipation erfolgte. Großmann beklagte innerhalb seiner Studie zur Kunst Preußens hinsichtlich der Forschungen zum 19. Jahrhundert die ungleiche Gewichtung bezüglich der Institutionen des Kunstbetriebes, sodass allein für Vereins- und Ausstellungswesen Grundlagenstudien vorlägen.[7] Dabei fehle es jedoch an umfassenden Darstellungen zur preußischen Kunstpolitik, höfischen Kunstpflege und zum Kunsthandel.

Uwe Meiners fragte nach den Gründen, weshalb regionale „Kleinmeister" wenig Forschungsinteresse weckten.[8] Ihm zufolge sei der Jeveraner Maler Friedrich Adam Wilhelm Barnutz (1791–1867) von der wissenschaftlich betriebenen Volkskunde fast zwangsläufig vergessen worden, weil sich im Gegensatz zu seinen zahlreichen Ölgemälden keines seiner populären Moritatenschilder erhalten habe. Von der Kunstgeschichte sei er hingegen kaum beachtet worden, da sich sein laienhaft-naiv anmutendes Schaffen fernab von den akademischen Kunstzentren des 19. Jahrhunderts vollzogen habe und er so durch das kultur- und kunsthistorische Aufbereitungsraster gerutscht sei.

Einen Versuch, „die Fülle des […] Hervorgebrachten wenigstens andeutungsweise in die Erinnerung" zu rufen und „eine Vorstellung von der kaum

5 Jaacks 1992; Großmann 1994; Freunde der Hamburger Kunsthalle 1996; Christiansen 2000; Haak 2001; Renz 2001; Oldenburgische Landschaft 2004; Stadt Braunschweig 2009.

6 Mit dem Kunstinteresse des Bürgertums und Kunstvereinen beschäftigten sich beispielsweise: Oldenburger Kunstverein 1968; North 1992; ders. 2003; ders. 2004; Biedermann 2001; Vergoossen 2011; Weniger 2016.

7 Großmann 1994, S. 17.

8 Meiners 1991a, S. 9.

übersehbaren Menge des Untergegangenen“ zu vermitteln, unternahm Helmut Börsch-Supan in seiner Studie zur deutschen Malerei zwischen 1760 und 1870.[9] Er untersuchte, soweit er auf Vorleistungen zurückgreifen konnte, Maler aller Qualitätsstufen, da die Gipfel der Kunst des 19. Jahrhunderts sich erst wirklich würdigen ließen, wenn das ganze Massiv des nur Tüchtigen und die Niederungen des Durchschnittlichen mitberücksichtigt würden.[10] Da die lokale Forschung im Hinblick auf die Malerei nicht systematisch vorangetrieben worden sei, hinge es, so Börsch-Supan, von der Initiative einzelner heimatverbundener Forscher ab, wenn für manche Orte und Landschaften Verzeichnisse der dort tätigen Künstler zusammengestellt worden seien.[11]

Publikationen zu kleineren Sammlungen entstammen überwiegend dem musealen Bereich und zeugen von dem Bemühen, die vermeintliche Qualität der Werke zu betonen. So werden vorrangig Gemälde betrachtet, deren Künstler bekannt sind. Zu beobachten ist eine Tendenz, Monografien zu einzelnen, als „wiederentdeckt“ bezeichneten Malern zu veröffentlichen. Der Beitrag zur kunsthistorischen Forschung bleibt dabei gering. Völlig ausgespart werden die Umstände und das Umfeld ihres Schaffens. Offen bleiben Fragen nach dem Auftraggeber und der Provenienz. Auch wenn beispielsweise in dem Ausstellungskatalog „Westfälische Künstler im 19. Jahrhundert“ der Ansatz verfolgt wurde, „die vielfältigen künstlerischen Einflüsse und die Wirkungsstätten der Künstler ebenso wie das Umfeld der Auftraggeber und Förderer sowie die Abhängigkeit der Künstler vom Kunstmarkt“ zu untersuchen, mangelt es an einem konsequenten methodischen Ansatz.[12] Zum Beispiel wurden für die oben genannte Ausstellung nur Künstler ausgewählt, die in der untersuchten Region geboren wurden, nicht aber jene, die dort tätig waren.[13] Ein dauerhafter Einfluss des Geburtsortes auf das Schaffen eines Malers ist jedoch zweifelhaft.[14]

9 Börsch-Supan 1988, S. 11.
10 Ebd.
11 Ebd., S. 15.
12 Korzus 1983, S. 7.
13 Ebd., S. 9.
14 Der Jeveraner Maler Ernst Hemken wurde beispielsweise von befreundeten Künstlern nur „der Jever“ genannt (Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.), S. 18). Jedoch ist in seinem künstlerischen Schaffen kein regionaler Einfluss nachweisbar.

Von Seiten der Volkskunde wurde der Kunstgeschichte vorgeworfen, keine Fragen nach dem Menschen und seinem Verhältnis zum Bild zu stellen.[15] Sozialhistorische und soziologische Fragestellungen sind der Kunstgeschichte hingegen nicht fremd geblieben. Peter Burke stellte die Hypothese auf, dass die Sozialgeschichte der Kunst als der Sockel der Kunstgeschichte anzusehen sei.[16] Er selbst analysierte ein breites Spektrum an gesellschaftlichen Zusammenhängen in der italienischen Renaissance, das von den Auftraggebern über die Künstler bis hin zu Funktionen der Kunstwerke und zeitgenössischen Geschmacksvorstellungen reicht.[17] Allein das Untersuchungsgebiet, das ganz Italien umfasst, und die in Relation hierzu geringe Quellendichte nimmt seinen Ergebnissen die Präzision. In der Regel wird angesichts des breiten Spektrums an Fragen und Quellen eine Reduktion auf einen der drei Aspekte Werk, Produzent oder Konsument vorgenommen.[18]

Blicken wir nun auf die peripheren Regionen, fällt auf, dass das Interesse an Bildern der ländlichen Bevölkerung bereits wiederholt, zumeist mit Verwunderung festgestellt wurde. Bezüglich des hier untersuchten Jeverlandes schilderte Uwe Meiners einen parallelen Anstieg von großstädtischer und ländlicher Kunstproduktion.[19] Im Biedermeier sei das zuvor adelige Privileg „Kunst und kunsthandwerkliche Produkte sowie das Vermögen, solche Prestigeabzeichen zu besitzen“, nicht allein von bürgerlichen, sondern auch von großbäuerlichen Schichten übernommen worden. Allein der Umfang der Aufträge sei bescheidener ausgefallen.

Vorsichtiger formulierte Peter Schmerenbeck dieses Phänomen.[20] Das Bedürfnis nach Bildgut scheine „in dem kleinen Landstädtchen Jever und innerhalb der ländlichen Umgebung zu Beginn des 19. Jahrhunderts recht ausgeprägt“ gewesen zu sein, denn im Bestand des Schlossmuseums Jever fänden sich gerade für diesen Zeitraum zum Beispiel zahlreiche Porträts. Ihre einstigen

15 Meyer 2001, S. 189.

16 Burke 1972, S. 2. Bezüglich der zentralen Positionen der Kultur- und Sozialgeschichte der Kunst siehe ebd., S. 3–21.

17 Ebd.

18 Huth 1923; Wackernagel 1938; Haskell 1963; Warnke 1985; Roeck 1999; Jacobsen 2001. Jacobsen verweist darauf, dass eine vergleichbar intensive Betrachtung, wie er sie anhand des Quellenmaterials für die Maler von Florenz vollzog, gleichfalls für die Auftraggeber der Florentiner Renaissance erforderlich sei (ebd., S. 7).

19 Meiners 1991a, S. 7.

20 Im Folg. Schmerenbeck 1999, S. 34.

Auftraggeber hätten „überwiegend der städtischen Mittelschicht und der wohlhabenden ländlichen Bevölkerung“ angehört.

Christine Aka differenzierte zwischen dem bereits Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Bürgerporträt und den Bauern, die „diese Mode erst um 1800“ übernommen hätten.[21] Neben Silhouetten bzw. Scherenschnitten seien von diesem Zeitpunkt an auch Ölporträts und Kreidezeichnungen verschiedener Qualität überliefert.

Wie disparat das Kunstinteresse im ländlichen Raum beurteilt wird und wie wenig nachweisbare Anhaltspunkte diesbezüglich vorliegen, belegt die Einschätzung Wolfgang Rupperts, es sei im Gegensatz zu den Feststellungen von Aka und Meiners bei „der Bilderwelt, die die Menschen der ländlichen Lebenswelt besaßen“, noch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts „weniger von Gemälden, sondern überwiegend von Drucken, billigen Reproduktionen und vereinzelt von Fotografien auszugehen“.[22] Diese Annahme ist aufgrund des umfangreich überlieferten Gemäldebestandes sowie der innerhalb des Archivgutes dokumentierten Bilder für Jever nicht haltbar.

Quantität und Qualität der Kunstproduktion abseits der großen Residenz- und Handelsstädte sind bisher noch nicht systematisch erfasst worden. Christa Pieske betonte 1988, dass der Wandschmuck in ländlichen Bereichen, der sehr verschiedene Sozialstufen aufweisen könne, vor allem im Hinblick auf den Wandbilddruck keineswegs genügend erforscht sei.[23] Sie verwies auf den Mangel an Einzelstudien und konnte lediglich eine Untersuchung von Wolfgang Rudolph von 1986 als Referenz heranziehen, in der er den Wandbildschmuck der seefahrenden Bevölkerung an der Ostseeküste erforschte.[24]

Castelnuovo und Ginzburg analysierten 1979 am Beispiel Italiens die Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie.[25] Letztere ohne weiteres mit Rückständigkeit gleichzusetzen, bedeute, frei nach Brecht, sich damit abzufinden, die Geschichte auf immer vom Standpunkt des jeweiligen Siegers aus zu

21 Aka 2012, S. 357.

22 Ruppert 1990, S. 139 und S. 152 En. 2.

23 Pieske 1988, S. 44. Pieske untersuchte das druckgrafische Wandbild nach flächendeckender Verbreitung der Lithografie im 19. Jahrhundert (ebd.). Dabei lag jedoch kein Schwerpunkt auf der Provenienz, sondern auf der Beschaffenheit.

24 Ebd.; Rudolph 1986.

25 Castelnuovo/Ginzburg 1979.

schreiben.[26] Stattdessen beobachteten sie, dass die Beziehung von Rückständigkeit bis zum Widerstand reichen könne, ebenso wie von der Deklassierung bis zum Rückzug, vom Triumph der zentralen Herrschaft bis zur Alternative und bis zur produktiven Abweichung vom hauptstädtischen Paradigma.[27] Sie bemängelten gleichfalls das Fehlen quantitativer Untersuchungen auf regionaler Ebene als Grundlage für ausführliche Erkenntnisse.[28]

Bis heute haben sich die regionalen Einzelstudien zur Verbreitung von Bildern vermehrt. Mit Hilfe schriftlicher Quellen wurde ihre Häufigkeit rekonstruiert. Leider stehen die Untersuchungen jedoch in der Regel sowohl in ihrer spezifischen Fragestellung als auch in den daraus resultierenden Ergebnissen isoliert nebeneinander. Die meisten Forschungen sind volkskundlichen Ursprungs und untersuchen die gesamte Wohnkultur einer Region.[29] Allein am Rande werden dabei Spiegel, Bilder und andere Formen des Wandschmuckes untersucht. Wenige Studien konzentrieren sich speziell auf Bilder.[30]

Der Historiker Michael North hat die Quellengruppe der Nachlassinventare in das Zentrum der historischen Forschung gerückt. In Bezug auf deutsche Auktionskataloge und die auch in digitaler Form vorliegende Datenbank von John Michael Montias, in der dieser Inventare der Stadt Amsterdam aus dem 17. Jahrhundert versammelte, hat er die Verbreitung von Bildern in gro-

26 Ebd., S. 322.

27 Sauerländer 1987, S. 15. Sauerländer fasste hier die Inhalte Castelnuovos und Ginzburgs in seinem Vorwort zusammen.

28 Castelnuovo/Ginzburg 1979, S. 320. Sie beziehen ihre Untersuchung daher nur auf Forschungen zur Region Umbrien (Casale/Falcidia/Pansecchi/Toscano 1976).

29 In der Volkskunde gehört die Auswertung von Inventaren und Verkaufsprotokollen zum Standardrepertoire. Auch das methodische Vorgehen und die Schwächen dieser Quellengruppe sind umfänglich diskutiert worden. Löffler 1977; Meiners 1980; Mohrmann 1980; Roth 1980b; Mannheims 1991; dies./Oberem 2003.

30 Während die Auktionskataloge und Nachlassverzeichnisse einzelner, überdurchschnittlich vermögender Sammler häufiger Beachtung gefunden haben, ist die serielle Auswertung von Inventaren in Bezug auf Bilder selten. Silke Meyer untersucht in ihrem Aufsatz über die englische „middle class“ die Verbreitung von druckgrafischen Werken. Mit Hilfe von Inventaren und Warenkatalogen zieht sie eine Verbindung von Angebot und Nachfrage (Meyer 2001). Sigune Kussek analysierte den Bildbesitz einer einzelnen Familie aus Brilon (Kussek 2010). Reichstein 1982; North 1992; ders. 2001; ders. 2003; Loughman/Montias 2000; Driesner/Riemer 2004.

ßen niederländischen und deutschen Städten untersucht und weitere Forschungen angeregt.[31] Während die Analyse einzelner Sammler nur den elitären Besitz von Bildern widerspiegelt, bieten insbesondere die niederländischen Inventare einen singulären Einblick in den Bildbesitz einer Gesellschaft.

Abb. 3:
Galerie des Schlosses Jever

Auf regionaler Ebene liegen für das Jeverland überwiegend heimatkundliche Publikationen vor. Die Malerei der Region ist nur rudimentär erforscht. Einzig dem Maler Barnutz wurde eine umfangreiche Ausstellung gewidmet.[32] Zeitungs- und Lexikonartikel seit dem beginnenden 20. Jahrhundert zeugen von einem frühen Interesse an lokalen Künstlern, weisen jedoch neben großen Lücken auch viele falsche Identifizierungen und Zuschreibungen auf. Die vollständigen Namen und Lebensdaten von weiteren Künstlern waren bisher unbekannt. Signaturen auf erhaltenen Werken waren nicht erfasst oder bestimmt. Einzelne Werke wurden bereits von verschiedenen Autoren für das

31 Montias Datenbank; ders. 1982; ders. 2003; North 1992; ders. 2001; ders. 2003; ders. 2004. Michael North betreute auch Dissertationen mit verwandten Themen, so beispielsweise Heß 2007; Driesner 2012.

32 Meiners 1991a.

Schlossmuseum Jever als Objekt des Monats untersucht.[33] Zudem sind die Porträts der Galerie im Schloss Jever Gegenstand einer Dissertation (Abb. 3).[34] Die Werke sind jedoch in landesherrlichem Auftrage entstanden und größtenteils nicht vor Ort geschaffen worden. Sie sind daher hier nur als Motivvorlagen von Interesse.

Abb. 4:
Zentraler Ausschnitt eines Stadtplanes der Stadt Jever aus dem Jahre 1816
(1 = Kirchplatz, 2 = Schloss, 3 = Alter Markt, 4 = Neue Straße, 5 = Schlachtstraße)

Die Malerei im angrenzenden Ostfriesland und Oldenburg weckte bereits größeres Forschungsinteresse (Abb. 2). Das Herzogtum Oldenburg, zu dem

33 Die Objekte des Monats wurden zunächst als Museumsmaterial in gedruckter Form veröffentlicht. Zusätzlich sind sie unter dem Titel „Kaleidoskop“ mit fortlaufenden Nummern auf der Homepage des Schlossmuseums Jever zugänglich: http://www.schlossmuseum.de/sammlungen/kaleidoskop/ [Stand: September 2019].

34 Siems 2012. Christiane Schalles untersuchte zudem das erste Auftreten grafischer Ansichten Jevers (Schalles 2004).

Jever ab 1818 erneut gehörte, übte den größten Einfluss auf die Stadt aus. Um ein qualitätvolles Bild zu erhalten, wandten sich die Jeveraner an Oldenburger Maler, unter anderem auch an Hofmaler, und mit der großherzoglichen Gemäldesammlung, die ab 1817 öffentlich zugänglich war, bot sich hier die beste Möglichkeit, originale Werke in Augenschein zu nehmen. Gerhard Wietek ist ein Verzeichnis aller ihm bekannten im Oldenburger Land tätigen Maler zu verdanken.[35] Die Künstler des Landes Oldenburg sind zudem im „Biographischen Handbuch zur Geschichte des Landes Oldenburg" verzeichnet, darunter auch eine Auswahl während der Herrschaft Oldenburgs in Jever tätiger Maler.[36] Intensiver untersucht wurde zudem die Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts unter dem Aspekt der Heimatmalerei.[37]

Die Rolle Ostfrieslands für das Jeverland ist im Vergleich zu Oldenburg zwiespältig. Politisch sind das Jeverland und Ostfriesland stets getrennt geblieben. Dass diese Trennung jedoch nicht so scharf war wie häufig angenommen, wird deutlich, wenn Künstler zur Ausbildung nach Ostfriesland gingen und Wanderkünstler diesseits und jenseits der „Goldenen Linie" arbeiteten. Ausgewählte Beispiele der ostfriesischen Malerei wurden von Heinrich Droege beschrieben.[38] Das „Biographische Lexikon für Ostfriesland" erfasst zudem eine Vielzahl der hier tätigen Maler.[39]

Das Jeverland eignet sich als Untersuchungsregion insbesondere, da sich in Jever als Nebenresidenz erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine erste, von höfischer Förderung weitgehend unabhängige Kunstproduktion entwickelte und die Entwicklung eines privaten Bildbesitzes demnach nahezu autonom erfolgen konnte.[40] Nicht zuletzt durch eine ertragreiche Landwirtschaft und durch die Freiheit von Leibeigenschaft erfuhr die Region einen großen wirtschaftlichen Wohlstand. Durch die Gründung eines Kunstvereins im Jahr 1857 und insbesondere durch die Konstituierung eines Altertums- und Heimatvereins im Jahr 1886 bestand ein frühes Interesse, die Kunst der Region zu bewahren.[41]

---

35 Wietek 1986.
36 Friedl/Günther/Günther-Arndt/Schmidt 1992.
37 Kastler 1988.
38 Droege 1963.
39 Tielke 1993; ders. 1997; ders. 2001; ders. 2007.
40 Höfische Auftragsarbeiten waren neben dem Schloss selbst nur die darin befindliche Kassettendecke und das Grabmal Edo Wiemkens des Jüngeren in der Stadtkirche.
41 Der Kunstverein konnte nur zwei Jahre aufrechterhalten werden.

Trotz einer dichten Überlieferung im Jeverland sind bisher weder die Werke selbst noch die dort tätigen Künstler eingehender erforscht worden. Neben den erhaltenen Bildern ist es die große Anzahl an schriftlichen Quellen, die eine Untersuchung der Region rechtfertigt. Beispielsweise ermöglichen insgesamt ca. 800 besitzverzeichnende Dokumente aus dem 17. bis 19. Jahrhundert eine in Bezug auf die Einwohnerzahl herausragende Überlieferungslage. Die systematische Auswertung fußt hierdurch auf einer fundierteren Grundlage, die andere, größere Städte nicht vorweisen können.[42]

Die Bedeutung des Rezipienten als Auftraggeber und somit Impulsgeber einerseits, aber auch die Wirkung des Bildes auf den Betrachter bzw. Konsumenten andererseits sind zentrale Themen der Sozialgeschichte und Kunstsoziologie. Bereits früh wurde die Einflussnahme des Publikums und eine an ihrer Nachfrage ausgerichtete Kunstproduktion beobachtet, zumeist mit dem Augenmerk auf die soziale Schichtung der Gesellschaft und deren Abgrenzungsbestrebungen. Angesichts der heutigen medialen Vielfalt gerät auch der Wandel des Konsums, des Umgangs und der gesellschaftlichen Bedeutung von Kunst in den Vordergrund. Die empirische Kunstsoziologie wählt die Befragung als Grundlage, um repräsentative Werte zu finden, eine Methode, deren zeitliche Grenze von der jeweils zeitgleich lebenden Generation gesetzt wird.[43] Für frühere Zeiträume können nur historische Quellen herangezogen werden, deren Überlieferung jedoch den Ansprüchen der Empirie genügen muss.[44] Die Bedeutung der Kunst für eine Bevölkerungsgruppe oder ihre Gesamtheit kann dabei zunächst nur im Längsschnitt und nicht im Querschnitt analysiert werden. Die Fülle an Daten erfordert die Begrenzung auf eine beschränkte Region, weshalb den Untersuchungen oft der Verdacht anhaftet, es handele sich bei dem jeweils vorgestellten Beispiel um einen Einzelfall. Aufgrund der geringen Erkenntnisse bezüglich dieser Fragestellung ist es erforderlich, zunächst eine Methode zu entwickeln, um ein Wissen von der Verbreitung von Bildern zu erlangen, die als Fundament weitere Untersuchungen anregen und stützen

42 Heß zählte im Vorpommerschen Landesarchiv Greifswald 76 Inventare, im Staatsarchiv Hamburg acht Inventare und im Institut für Stadtgeschichte Frankfurt/Main elf Inventare (Heß 2007, S. 32–3).

43 Beispielsweise Sturzenegger 1970.

44 Jene Ansätze, die sich historischen Rezeptionsvorgängen widmen, sehen sich „mit der Schwierigkeit konfrontiert, die sich wandelnden Rezipientenkreise, auf die das Kunstwerk wirkt, einigermaßen scharf zu konturieren“ (Ankündigung Frühjahrsakademie für Kunstgeschichte 2004).

kann. Ziel muss es dabei sein, methodisch übereinstimmende Einzelstudien zu generieren, die schließlich einen umfangreichen überregionalen Vergleich ermöglichen.

Je kleiner die Untersuchungsregion gewählt wird, desto eher kann verhindert werden, dass Ausnahmen als Regelfall angenommen werden. Erst in einem zweiten Schritt kann überprüft werden, ob die Ergebnisse auf andere Gebiete übertragbar sind. Wenn wir annehmen, dass die Entstehungsbedingungen für ein Kunstwerk stets individuell sind, so muss dies umso mehr für verschiedene Regionen zutreffen, in denen geografische Voraussetzungen, Bildung und Wohlstand niemals identisch sind. Als Ausblick ist es daher wichtig, andere Regionen in Vergleich zu setzen. Eine umfängliche Untersuchung scheitert jedoch, da die vorliegenden Studien selten sind und nach äußerst uneinheitlichen Gesichtspunkten und Ansprüchen erarbeitet wurden.

Anfang und Ende des Untersuchungszeitraumes dieser Arbeit sind unmittelbar durch die Quellen gesetzt. Fundierte Aussagen über die Zeit vor dem 17. Jahrhundert sind nicht möglich. Zwar verdichten sich die erhaltenen Werke nach 1900, jedoch ist es gerade die Allgegenwart der Bilder, die eine Rekonstruktion der Verbreitung unmöglich macht. Mit der großen Verfügbarkeit, beispielsweise auch durch den Film, verlieren Bilder ihre Exklusivität, und ihre Funktionen werden beliebiger. Im Laufe des 19. Jahrhunderts sank der Wert von Bildern und nun auch von Fotografien, sodass ihre Erwähnung innerhalb besitzverzeichnender Quellen abnimmt und die Handelswege kaum mehr nachvollziehbar sind.[45]

Die drei zentralen Aspekte des Bildervorkommens – Konsum(ent), Werk, Produzent – werden in einem eigenen Abschnitt eingehend betrachtet. Dabei werden am Anfang eines Teilkapitels die methodische Vorgehensweise und der Umgang mit dem verfügbaren Quellenmaterial entwickelt. In einem zweiten Schritt findet diese Methode Anwendung. Bei der Betrachtung der Aspekte des Bildbesitzes in drei separaten Großkapiteln sind einzelne Quellen mehrfach von Relevanz, weshalb Wiederholungen und Querverweise bisweilen nicht zu vermeiden sind.

In einem ersten Großkapitel wird der Nachweis geführt, wie sich der Bildbesitz im Jeverland entwickelte und welche Personen vorrangig im Besitz von

45 Die besitzverzeichnenden Quellen Jevers enden ohnehin Anfang des 19. Jahrhunderts.

Bildern waren. Bei der Rekonstruktion der Rahmenbedingungen des Jeverlandes und der hier vorgefundenen Berührungspunkte mit Bildwerken kann auf eine Vielzahl von Landschaftsbeschreibungen und autobiografischen Schriften wie Reisebeschreibungen, aber auch auf die Annoncen im Jeverschen Wochenblatt zurückgegriffen werden.[46]

Um repräsentative Angaben über Bildwerke in einer Untersuchungsregion gewinnen zu können, werden die im Jeverland seit dem 17. Jahrhundert verfassten Nachlassinventare und Versteigerungsprotokolle herangezogen.[47] Diese besitzverzeichnenden Quellen dokumentieren, in wie vielen Haushalten Jevers Bilder vorhanden waren und welche Rolle diese innerhalb der „mobilen" Habe des Besitzers spielten. Die Durchsicht dieser Dokumente liefert statistisch relevante Ergebnisse. Das Prinzip der Erbteilung, bei dem der Haupterbe die übrigen Angehörigen auszahlen musste, führte dazu, dass in Jever nach nahezu jedem Todesfall eine Versteigerung der Besitztümer veranstaltet wurde. Neben dem Namen wird teilweise auch der Beruf des Verstorbenen genannt, sodass die Zunahme von Bildern nicht nur zeitlich nachvollzogen, sondern auch unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen zugeordnet werden kann. Wo die schriftlichen Quellen über die berufliche Stellung schweigen, helfen die bei der Versteigerung erzielten Gesamterlöse bei der Differenzierung der Ergebnisse. Die Verzeichnisse nennen bisweilen nicht nur Material und Motiv des Kunstwerks, sondern lassen durch die Auflistung nach Räumen auch Rückschlüsse auf die ursprüngliche Hängung zu.

Die Ergebnisse zur Verbreitung von Gemälden und Grafiken ermöglichen in Bezug auf die im Jeverland vorgefundenen Rahmenbedingungen, jene Faktoren zu identifizieren, die Anteil am wachsenden Vorkommen von Bildern hatten. Die Frage, welche Bedingungen einen Bilderwerb begünstigen, ist

46 Soweit bekannt stehen Lebensdaten von historischen Personen bei der ersten Erwähnung im Text in Klammern hinter dem Namen. Auf das Ausschreiben von Zahlen wurde verzichtet, wenn es sich um Mengen- oder Wertangaben handelt, die hierdurch leichter in Vergleich zu setzen sind. Die Informationen zu den beschriebenen Objekten befinden sich in den Anmerkungen. Die vergleichsweise umfangreichen Querverweise innerhalb der Arbeit ergeben sich aus der engen Verknüpfung der Teilaspekte, die die Zuordnung einzelner Quellen oder Objekte zu nur einem Kapitel unmöglich machte. Die seitengenauen Verweise sollen den Leser zu jenen bisherigen und noch ausstehenden Erwähnungen leiten, welche weiterführende Informationen enthalten. Nur so ließen sich Doppelungen vermeiden.

47 801 Quellen belegen den Besitz von 645 verschiedenen Personen. Von diesen Verstorbenen entstammen 639 einem geschlossenen Untersuchungszeitraum von 1600 bis 1820.

noch nicht zufriedenstellend beantwortet worden. Im Rahmen dieser Arbeit wird keine Antwort, jedoch ein Beitrag zur Diskussion geleistet.

Im zweiten Kapitel werden die Beschaffenheit und damit auch die Besonderheiten von Bildern in der Peripherie rekonstruiert. Grundlage der Analyse sind neben der breiten Quellenbasis die im Schlossmuseum Jever (und zum Teil in Privatbesitz) erhaltenen Gemälde und Grafiken. Zunächst müssen all jene Werke ausgeschlossen werden, die sich nicht nachweislich auch ursprünglich in der Region bzw. in privatem Besitz befunden haben. Um Verallgemeinerungen zu vermeiden, erfolgt ein Abgleich mit allein schriftlich erwähnten Bildern, die die Zuverlässigkeit der heutigen Überlieferungslage an Bildern bezüglich ihrer Repräsentativität überprüfbar machen. Die verbliebenen Bilder werden hinsichtlich Technik und Motivik untersucht, um durch einen Vergleich mit der deutschlandweiten Entwicklung Unterschiede und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten.

Im Gegensatz zur tatsächlichen Beschaffenheit der Bilder beruhen Aussagen über die mit den Werken verbundenen Funktionen und Geschmacksvorstellungen auf einer vageren Grundlage. Ohne die Bedeutung eines Einzelwerkes und damit eines Einzelfalles überzubewerten, ist es nur möglich, Tendenzen innerhalb des Bildervorkommens aufzuzeigen. Der Vergleich erfolgt dabei nicht nur zwischen Bewohnern des städtischen und ländlichen Raumes, sondern auch zwischen armer und reicher Bevölkerung. Besonders in größeren Städten sind heute nur die Kunstwerke einer kleinen Elite näher bekannt, die jedoch ursprünglich nur wenigen Personen zugänglich waren. Aufgrund des sozialen Gefälles in der Stadt wies die dortige Bevölkerung jedoch deutliche Unterschiede bezüglich der Geschmacksvorlieben auf. Neben den Werken selbst geben auch Beschreibungen eine Vorstellung, welchen Aspekten der Bilder, beispielsweise der Ähnlichkeit oder aber nur dem Materialwert, eine besondere Bedeutung beigemessen wurde.

Im dritten Großkapitel werden jene Umstände untersucht, unter denen die Bilder produziert wurden, sowie die Unwägbarkeiten, welche die vor Ort tätigen Künstler zu überwinden hatten. Die im Jeverland nachweisbaren Maler zeugen von dem qualitativ weit gefächerten Spektrum an Kunsterzeugnissen in der Region. Unter den Archivalien sind auch hier besonders die Annoncen im Jeverschen Wochenblatt relevant, in welchen Künstler für ihre Werke warben und Wanderkünstler ihren Aufenthalt bekannt gaben. Außerdem boten Verleger ihr Sortiment an Kupferstichen und Lithografien zum Kauf an. Als

einem gesonderten Aspekt der Begeisterung für Kunstwerke wird den Dilettanten nachgegangen. Mit selbst angefertigten Zeichnungen, und wenn es nur Einträge in einem Poesiealbum waren, demonstrierte eine Vielzahl an Laienmalern die Bedeutung, aber auch die Alltäglichkeit von Bildern in einer dezentralen Region.

Je dichter die Überlieferung des Archiv- und Vergleichsmaterials und je vollständiger ihre Auswertung, desto genauer kann die ursprüngliche Funktion von Bildern sowohl innerhalb des Produktions- als auch des Rezeptionsprozesses erarbeitet werden. Dabei wird es auch für zeitnah entstandene Bilder trotz einer Vielzahl an Quellen nie möglich sein, eine vollständige Rekonstruktion der Sozialgeschichte eines Werkes zu erreichen. Auch wenn es unbefriedigend erscheint, Fragen unbeantwortet zu belassen, sind es die fest gesteckten Grenzen der Methode, die die Zuverlässigkeit ihrer Ergebnisse untermauern. Deshalb ist es umso wichtiger, auf die Lücken in der Überlieferung, die Doppeldeutigkeit der Quellen und den Übergang von der Dokumentation zur Spekulation hinzuweisen, um der Gefahr zu entgehen, ein Ergebnis zu erzwingen. Nur so kann verhindert werden, dass die Ergebnisse zugunsten einer vorgefassten Meinung oder eines zeitgebundenen Geschichtsbildes verfälscht werden, beispielsweise zugunsten der Vorstellung, dass die ländliche Bevölkerung allein städtischen Vorbildern nacheiferte und keine individuellen Ansprüche mit einem Bildwerk verband. Diese Arbeit hat den Beweis zum Ziel, dass selbst oder besonders in einer abgelegenen Region wie dem Jeverland ausreichend Quellenmaterial überliefert ist, um das von Verallgemeinerungen und Spekulationen umrankte Phänomen des Verhältnisses von Mensch und Bild zu rekonstruieren.

I. Der Besitz von Bildern

„Gewiss ist es eine erfreuliche Erscheinung, Künste und Wissenschaften auch an der Jade zum Gegenstand des Bestrebens werden zu sehen."

Oldenburgische Blätter vom 15. Februar 1819, Sp. 101

1. Rahmenbedingungen

Quellenlage und methodische Bemerkungen

Eine detaillierte Untersuchung des Bildbesitzes einer Region macht es unumgänglich, zunächst die geografischen, politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen zu erörtern, vor deren Hintergrund sich die Entwicklung vollzog. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf den wirtschaftlichen und kulturellen Faktoren sowie auf den überregionalen Kontakten als Voraussetzung der Partizipation. Diese Spezifikationen haben einen entscheidenden, wenngleich auch streitbaren Einfluss auf die Entwicklung eines privaten Bildbesitzes oder auf dessen Unterbleiben.[48] Zentral bei der Analyse der Rahmenbedingungen sind jene Faktoren, die dazu beitrugen, die schwierigen Bedingungen in der Peripherie zu überwinden, während andere Aspekte das Interesse an Kultur- und Kunsterzeugnissen hemmen konnten. Ob eine kausale Abhängigkeit besteht, soll im Folgenden am Einzelfall überprüft werden.

Die Geschichte des Jeverlandes ist Gegenstand umfangreicher Untersuchungen.[49] Neben den allgemeinen historischen Darstellungen sind es die in erstaunlich großer Anzahl erhaltenen Landschafts-, Reise- und Lebensbeschreibungen, die nicht nur die Fakten, sondern auch die zeitgenössische Einstellung der Autoren zur Region und ihrer Bevölkerung widerspiegeln.[50] Trotz dieses deutlich gefärbten Blickwinkels bieten sie einen einmaligen Einblick in

48 Bezüglich der Diskussion um die Voraussetzungen für den Erwerb von Bildern siehe I.4., S. 183–8.

49 Riemann 1896; Sello 1898; Fissen 1936a; ders. 1936b; ders. 1960; ders. 1981; Friedl/Günther/Günther-Arndt/Schmidt 1992; Sander 2000; dies. 2004.

50 Crome 1790/2; ders. 1793; ders. 1825; Graaff 1808; Arends 1819; ders. 1820; Kohli 1824; Ethnographische Skizze 1865; Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.); Lewald 1850; dies. 1862; Halem 1797a; ders. 1797b; Peters 1805; Friedl 1993; Mendelssohn 1845; Potter 1811; Eilers 1856; Drost 1881; Fissen 1936b; ders. 1960; ders. 1981; Kobbe 1841; Böse 1863; Mentzel 1852; Heinze/Tammen 2010 (Tagebuch de Clercq).

die zeitgenössische Mentalität des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts und überliefern darüber hinaus vergangene Bewertungskriterien, wie beispielsweise an der fortwährenden Abwertung armer Geestbauern gegenüber den reichen Marschenbauern des Jeverlandes ablesbar ist.[51]

Die Landschaftsbeschreibungen entstanden in dem Bestreben, die Merkmale der Region wie Einwohnerzahl, geografische Beschaffenheit und Produktivität von Landwirtschaft und Handel möglichst exakt zu erfassen. Als zentrale Autoren traten Gerhard Anton von Halem (1752–1819), August Friedrich Wilhelm Crome (1753–1833), Ludwig Adolf Friedrich Kohli (1769–1838) und Friedrich Arends (1782–1861) hervor.[52]

Reiseberichte bieten, da sie ausschließlich von Ortsfremden verfasst wurden, zwar weniger statistische Angaben, dafür überliefern sie einen distanzierteren Blick von außen. Der Schreiber ist oft mit mehreren Regionen vertraut, die ihm einen Vergleich ermöglichen. Dies gilt beispielsweise für den aus den Niederlanden stammenden Willem de Clercq (1795–1844), der zuvor in Den Haag und Amsterdam lebte und hier bürgerlichen Wohlstand und eine damit verbundene weite Verbreitung von qualitätvollen Bildern kennengelernt hatte.[53]

Im Gegensatz dazu haben die Aufzeichnungen von Jeverländern in Autobiografien und Jugenderinnerungen einen zumeist anekdotenhaften Charakter. Sie berichten besonders anschaulich von den vergangenen Lebensbedingungen. Sowohl den Reisebeschreibungen als auch insbesondere den zumeist aus Lokalpatriotismus entstandenen Landschaftsbeschreibungen und autobiografischen Texten wohnt eine Tendenz zur Idealisierung inne, sodass nicht nur einige Superlative einer Relativierung bedürfen.

Lage

Markantestes Merkmal der Untersuchungsregion ist ihre periphere Lage, die weder einen Kunstmarkt noch eine Kunstproduktion begünstigte (Abb. 2). Wenn wir die Lage des Jeverlandes als „peripher“ bezeichnen, so meint der Begriff nicht in seinem ursprünglichen Sinne eine ein bestimmtes Zentrum umgebende und in dessen Randlage befindliche Region.[54] Stattdessen soll der

51 Obwohl die Genusssucht der reichen Marschenbauern bisweilen kritisiert wird.

52 Vgl. Fn. 50.

53 Heinze/Tammen 2010 (Tagebuch de Clercq).

54 Peripherie von altgriechisch: περιφέρω (periphéro) = umhertragen, etwas umkreisen.

Begriff den Gegensatz und die Entfernung zu großstädtischen Zentren betonen, wenngleich sich die Region in Bezug auf Gesamtdeutschland durchaus in einer Randlage befindet.

Das Jeverland, die ehemalige Herrschaft Jever, grenzt unmittelbar an die Nordsee und ist dabei im äußeren Osten Ostfrieslands zu lokalisieren, obwohl beide Regionen politisch stets getrennt blieben.[55] Heute bildet es den nördlichen Teil des Landkreises Friesland.

Die ehemals selbstständige Herrschaft Jever verfügt sowohl im Norden als auch im Osten über einen langen Küstenstreifen zur Nordsee, der im südlichen Teil in den Jadebusen übergeht. Die festländische Grenze des Territoriums bildete zum größten Teil die Grafschaft Ostfriesland, nur ganz im Süden bestand eine schmale Verbindung zur Grafschaft und später zum (Groß-)Herzogtum Oldenburg. Zugehörig war darüber hinaus die Nordseeinsel Wangerooge. Getrennt waren Varel sowie die Herrlichkeit von In- und Kniphausen, die im 17. Jahrhundert zusammengefasst und den Grafen von Aldenburg unterstellt wurden. Wilhelmshaven gehörte als kreisfreie Stadt nach Gründung 1853 nicht mehr zum Jeverland. Die angrenzenden Kirchspiele Heppens und Neuenende wurden gleichfalls an Preußen verkauft.

Vom umgebenden Festland war die Region lange getrennt. Dazu trugen die ehemalige Harlebucht im Westen und das sogenannte „Schwarze Brack“, eine ehemalige, durch Sturmfluten gebildete Meeresbucht, im Süden bei. Erst ein Dammbau von 1597 bis 1615 ermöglichte eine Verbindung nach Oldenburg. Während die Stadt Jever selbst auf einer Sanddüne liegt, waren die Küstengebiete des Jeverlandes durch erhebliche Landverluste aufgrund von Sturmfluten, aber auch durch Landgewinnungen mit Hilfe von Deichbaumaßnahmen starken Veränderungen unterworfen.[56] Sie begründeten gleichfalls die günstigen landwirtschaftlichen Voraussetzungen durch fruchtbare Marschen, die weite Teile der Böden des Jeverlandes ausmachen.[57] Diese vermehrten einerseits die Erträge der Landwirtschaft und trugen so zu einem

55 Der Name des Jeverlandes geht auf das 14. Jahrhundert zurück, nachdem sich 1359 Rüstringen, Oestringen und Wangerland dem friesischen Häuptling Edo Wiemken dem Älteren unterworfen hatten (Böse 1863, S. 239).

56 Böse 1863, S. 263.

57 Nur der 7. bis 8. Teil des Jeverlandes machen Geestböden aus (ebd., S. 239). Unterschieden wurde zwischen alter und neuer Marsch bzw. Binnen- und Grodenland (ebd., S. 256).

Wohlstand innerhalb der Region bei, andererseits schwächten die hohen Kosten für den Deichbau und insbesondere die verheerenden Sturmfluten das Jeverland nachhaltig.[58] Die Marschenbewohner gelangten zwar durch die ertragreichen Böden zu Wohlstand, erlagen jedoch aufgrund des feuchten Klimas häufiger Krankheiten.[59] Das sogenannte „Marschenfieber", eine Art der Malaria, bildete auch eine der Ursachen für die im Vergleich zu anderen Regionen erhöhte Kindersterblichkeit, die die gute Nahrungsmittelversorgung nicht ausgleichen konnte.[60] Es handelte sich daher im Jeverland zwar um einen großen, aber instabilen Wohlstand.

Geschichte

Auch die Geschichte des Jeverlandes erweist sich als äußerst wechselhaft. So konnte es vorkommen, dass ein Jeveraner im Laufe seines Lebens zunächst Anhaltiner (bis 1793), dann Russe (bis 1807), Holländer (bis 1811), Franzose (bis 1813) und schließlich Oldenburger (ab 1818) war.[61] Dies schlug sich, wie wir an späterer Stelle sehen werden, auch unmittelbar im Bildbesitz nieder, der sich gleichermaßen durch einen Wandel, aber auch durch Konstanz von Herrscherbildnissen auszeichnete.[62]

Für diese Untersuchung sollen die zentralen Daten zu den einzelnen Herrscherwechseln genügen, ohne dabei auf alle Details der Erbfolge eingehen zu können. Einschneidend war der Übergang des Jeverlandes von den friesischen Herrschern des Häuptlingsgeschlechtes Wiemken nach dem Tod der unverheirateten und somit letzten friesischen Regentin Maria von Jever (1500–1575) an das Haus Oldenburg. Als Kunkellehn konnte das Territorium in der Folge auch in weiblicher Linie vererbt werden, weshalb es 1667 nicht wie die Grafschaft Oldenburg an die dänische Linie überging, sondern von nun an vom Hause Anhalt-Zerbst regiert wurde. Ab 1793 gehörte das Gebiet zu Russland und unterstand somit Katharina der Großen (1729–1796), die die Region von ihrer Schwägerin Friederike Auguste Sophie von Anhalt-Zerbst (1744–1827) verwalten ließ. Als Nebenresidenz erfuhr das Jeverland in dieser

58 Die größten Fluten erlebte das Jeverland mit der Weihnachtsflut 1717 und der Februarflut 1825 (auch große Halligflut).
59 Sander 2013a, S. 12–3.
60 Ebd., S. 13.
61 Ebd., S. 14.
62 Bezüglich der im Jeverland verbreiteten Herrscherbildnisse siehe II.2., S. 298–312.

Zeit einerseits kaum künstlerische Förderung seitens des Hofes und des nur schwach innerhalb des Landes vertretenen Adels, wodurch es einer Vorbildfunktion in Bezug auf Bildbesitz ermangelte. Andererseits ermöglichte es der Bevölkerung einige Freiräume nicht nur in Bezug auf politische Selbstbestimmung, sondern auch hinsichtlich der Lebensweise.

Nach der napoleonischen Zeit, in der Jever zunächst ab 1807 zu Holland und dann ab 1811 zu Frankreich gehörte, fiel die Region erneut unter die Herrschaft Russlands, wurde aber ab 1818 endgültig dem Hause Oldenburg übergeben, zu dem das Jeverland trotz der langjährigen politischen Trennung kontinuierlich intensive Verbindungen gepflegt hatte. Im 18. Jahrhundert bis 1808 war die Region in 19 Kirchdörfer unterteilt.[63] Hinzu kam die einzige Stadt Jever.

Währung

Nach ersten Prägungen im Mittelalter nahm Graf Anton Günther von Oldenburg (1583–1667) 1614 die Münztätigkeit in Jever wieder auf.[64] 1559 war Oldenburg dem Niederrheinisch-Westfälischen Kreis zugeordnet worden. Um der Münzaufsicht dieses Kreises zu entgehen, wählte der Graf Jever als Münzstätte, da es als burgundisches Lehen nicht dem Kreis angehörte.[65] 1623 setzte Anton Günther den Reichstaler als Rechnungsmünze fest, der 3 Mark bzw. 71 Grote wert sein sollte.[66] Die größeren Münzen waren nach Schrot und Korn vollwertig, jedoch waren die kleineren Münzen in der Regel sehr geringhaltig, weshalb andere Regionen wiederholt dazu aufriefen, die Annahme von

63 Sander 2013a, S. 14.

64 Steinkühler 1998a, S. 203. „Die Münzstätte in Jever hatte bereits im 10. und 11. Jahrhundert eine große Bedeutung, nicht nur in Norddeutschland, sondern auch für Polen, Rußland und das Baltikum besessen. Denare der Münze in Jever (Moneta Gavariensis) dienten, wie viele Funde beweisen, dem Handelsverkehr. Selbst in der päpstlichen Kammer wurden im 14. Jahrhundert Jeversche Denare unter dem Namen „recepta Astringorium denariorum“ verrechnet. Fräulein Maria hatte 1560 in Jever den Münzbetrieb wieder in Gang gebracht und gegen Widerspruch zunächst leichte Taler geprägt“ (Kavelage/Trippler 1996, S. 73).

65 Steinkühler 1998a, S. 203. Maria von Jever und ihr Vertrauter Boing von Oldersum (um 1500–1540) hatten, einer späteren Überlieferung zufolge im April 1532, die Herrschaft Jever dem Hause Habsburg-Burgund als Lehen aufgelassen, nachdem die Grafen von Ostfriesland versucht hatten, die Region mit Waffengewalt zu gewinnen (Schmidt 2000, S. 25).

66 Die Festlegung sollte der Münzverschlechterung in der „Kipper- und Wipperzeit“ vorbeugen (Steinkühler 1998a, S. 203).

oldenburgischen Münzen zu verweigern.[67] Trotz des Versuchs, eine Währungsunion zu erwirken, blieben die unterschiedlichen Zahlungsweisen des Jeverlandes, wo nach Stübern gerechnet wurde, und Oldenburgs bestehen, wo Grote Verwendung fanden.[68] In Jever hatte der Reichstaler nach ostfriesischer Rechnung einen Wert von 27 Schaaf oder 54 Stübern.[69] Auch Arends schrieb kurz nach dem Übergang des Jeverlandes an Oldenburg 1819, dass die alten jeverschen den ostfriesischen Münzen gleich waren.[70] Gegenwärtig werde jedoch mehr nach oldenburgischem Gelde gerechnet. Als gängige Rechnungseinheit nennt er den Reichstaler, das Schaaf und den Groot, seltener das Ortges. Nach Kavelage wurde bei offiziellen Kaufhandlungen nach Schaaf und Witten gerechnet, während der gewöhnliche Kleinverkehr nach Stüvern und Oertchen oder Oerks rechnete.[71] Das „Vollständige Taschenbuch der Münz-, Maas- und Gewichtsverhältnisse“ erläutert, dass der Zählwert des Reichstalers als Kurantmünze seit 1815 der gleiche wie in Oldenburg sei.[72] Im Oldenburgischen Münzfuß kamen auf die „kölnisch Mark fein Silber“ 16 Reichstaler. Somit kamen 7/8 Reichstaler auf einen preußischen Reichstaler. Zuvor fand der 15- statt des 16-Talerfußes Verwendung. Im großen Handel und gesetzmäßig wurde der Reichstaler nach 1815 wie in Oldenburg geteilt. Also 1 Reichstaler = 3 Mark = 9 Schilling = 19 Flinderken = 72 Grote = 350 Schwaren.[73] Jedoch sei im gemeinen Leben weiterhin die frühere Einteilung üblich, die auch Arends beschrieb. 1 Reichstaler = 1 4/5 gemeine Taler = 9 Schillinge = 18 Flinderke =

67 Kavelage/Trippler 1996, S. 90 und S. 93.

68 „Zwischen 1614 und 1622 unternahm Anton Günther den Versuch, zwischen den beiden Gebieten eine Währungsunion herzustellen. Die Oldenburger Mark zu 32 Grote gab gleichzeitig den Gegenwert in Stübern an. Die Münze setzte sich jedoch nicht durch. So wurden in der Folgezeit wieder Stüber für das Jeverland und Grote für Oldenburg geprägt“ (Steinkühler 1998b, S. 205).

69 Kavelage/Trippler 1996, S. 73. Siehe auch Bendig 1974, S. 4.

70 Arends 1819, S. 202.

71 Kavelage/Trippler 1996, S. 98. Nach Reichstaler, Schaaf und Witten wurde auch bei den Versteigerungen des Jeverlandes abgerechnet.

72 Noback/Noback 1849, S. 374 Stichwort „Jever“.

73 Graf Anton Günther verwendete auf seinen Münzen die Bezeichnung „Groot“, in der Dänenzeit fand „Grote“ Verwendung. Auch bei der Einzahl wurde diese Bezeichnung genutzt, obwohl es korrekt ein „Groten“ und mehrere „Grote“ heißt (Kavelage/Trippler 1996, S. 94). Der Name „Groten“ ist das plattdeutsche Wort für Groschen (ebd., S. 37–8 Stichwort „Groten“).

27 Schaaf = 54 Stüber = 72 Grote = 216 Oertchen = 540 Witten.[74] Damit entsprach die Unterteilung jener Emdens bzw. Ostfrieslands. Ab 1846 erfolgte im Zuge des Münzgesetzes vom 10. Juli der Wechsel in den 14-Talerfuß, der in Preußen Verwendung fand.[75]

Bevölkerung

Crome betonte, kurz nachdem das Jeverland im Jahr 1818 an das Herzogtum Oldenburg übergegangen war, die gesamte Region verfüge lediglich über sieben Städte.[76] Sämtlich seien diese klein und volkleer. Die Residenzstadt Oldenburg erreiche nur 5500 Einwohner, und die Bevölkerungszahlen der übrigen Städte sänken bis auf 1000 Köpfe herab.

Die frühesten Angaben über die Bevölkerungszahlen Jevers beruhen allein auf Schätzungen. Somit sind die Informationen deutlich spärlicher und setzen später ein als in größeren Städten wie beispielsweise Oldenburg. Das älteste erhaltene Huldigungsregister aus dem Jahr 1618 verzeichnet außerhalb der Stadt Jever 1720 eidleistende Personen.[77] Wie Schaub anmerkte, ist die Zahl der huldigenden Männer nicht gleichzusetzen mit der der Familienväter bzw. Haushaltungsvorstände, da laut Schaub nur jene verzeichnet wurden, die den Huldigungseid noch nicht geleistet hatten.[78]

---

74 Der Witt „erhielt seinen Namen von der weißen Farbe, die ihm der Silbersud gab“ (ebd. 1996, S. 43 Stichwort „Witten“). „Der Schaaf (Schap, Schaep) ist eine alte ostfriesische Münze im Wert von zwei ostfriesischen Stüvern, geprägt nach dem Vorbild einer in Brabant geprägten Münze, die man Zilveren Vlies oder Toison d’argent nannte. Diese hatte einen Wert von 3 Stübern. Von dem Goldenen Vließ auf dieser Münze leitet sich der Name Schaaf ab. Mit dieser Münze wurde bis in das 19. Jahrhundert hinein in Rechnungen und bei öffentlichen Versteigerungen gerechnet. Die Deutung, dass sie ihren Namen erhalten haben sollten, weil man früher für diese Münze ein Schaf kaufen konnte, dürfte nicht stimmen.“ Der Stüver (Stuiver, Stüber) ist eine „in der Stadt Amsterdam 1483 zuerst genannte Münze. Sie war die Nachprägung einer flämischen Münze, welche „Briquet“ genannt wurde. Das auf diesen Münzen zu erkennende funkensprühende Feuereisen gab der Münze den Namen Stuiver, von Stuiven = (Funken) stieben“ (ebd., S. 42 Stichwort „Schaaf“ und „Stüver“). Ein Ort „ist der vierte Teil eines Ganzen, und zwar speziell des als Flüssigkeitsmaß dienenden Kruges oder der Kanne oder einer größeren Münze.“ „Ort = Oertger = Oerk“ (ebd., S. 40 Stichwort „Ort“).

75 Noback/Noback 1858, S. 537.

76 Crome 1825, S. 424.

77 1720 huldigende Personen = 825 Männer für sich und ihre Frauen, 50 ledige Männer und 20 Witwer (Schaub 1963, S. 41).

78 Ebd.

Nach Endler nennt erst das Register von 1696 „ziemlich alle Einwohner“.[79] Hochrechnungen, die von einer durchschnittlichen Familiengröße von fünf Personen ausgehen, liefern allerdings vage Ergebnisse.[80] Endler vermutet allein auf dieser Grundlage für das Jeverland im Jahre 1696 eine Einwohnerzahl von ca. 9500 Personen.[81]

Jahr	1791	1799	1815	1816	1817	1821
Stadt Jever	2392 (2395)			3584	3724 (3400)	3577
Jeverland	15600 (14586)	14581	16934	17242	17285	18019
Jahr	**1828**	**1835**	**1837**	**1840**	**1843**	**1846**
Stadt Jever	3505 (3517)	3817	4008	4069	4151	4065
Jeverland	17571	18683	19161	19617	20285	20547
Jahr	**1850**	**1852**	**1853**	**1855**	**1858**	
Stadt Jever	3775	4050 (4040)	4258	4055	4113	
Jeverland	19599	20093		20082		

Tab. 1:
Entwicklung der Einwohnerzahlen im Jeverland[82]

Die ersten verlässlichen Bevölkerungszahlen des Jeverlandes und der Stadt Jever gehen auf eine von den Priestern der Region durchgeführte Volkszählung

79 Nach Endler seien in den Registern von 1618, 1632 und 1648 „rund die Hälfte“ aller Einwohner erfasst (Endler 1952, S. 38). Zu Recht hat Schaub eingewandt, dass die Voraussetzungen nicht ausreichen, um die Register von 1618 und 1696 in Beziehung zu setzen (Schaub 1963, S. 42). Daher solle nicht mit solchen Zahlen (höchstens 8500 Einwohner für 1618) operiert werden (ebd.).

80 Keyser kommt im Durchschnitt auf fünf Personen, wenngleich er anhand von verschiedenen Beispielregionen zu Werten zwischen 4,1 bis 5,7 Personen pro Familie gelangte (Keyser 1938, S. 370–1).

81 Endler 1952, S. 38–9.

82 Die Bevölkerungszahlen gehen zurück auf: Statistische Nachrichten Oldenburg 1857, Einleitung S. 16 [extra Pag.] und ebd., Stand der Bevölkerung nach der Zählung vom 3. Dezember 1855, 1. Abtheilung, S. 6 [extra Pag.]. Die Einwohnerzahlen für die Stadt Jever basieren zudem auf Böse 1863, S. 268 und die Zahlen für das gesamte Jeverland auf Arends 1819, S. 175 und Crome 1793, S. 22 und S. 51. Wenn bei Doppelnennungen Abweichungen auftreten, stehen diese Angaben in Klammern.

im Februar 1791 zurück (Tab. 1). Das Jeverland verfügte zu diesem Zeitpunkt über 14586 Einwohner, davon wohnten 2392 Personen in der Stadt bzw. Vorstadt Jever.[83] Hinzu kamen noch 394 Soldaten, die in der Garnison der Stadt stationiert waren. Bis 1843 wuchs die Bewohnerzahl bis auf 4151. Nach einem Rückgang um 1850 auf 3775 Einwohner, stieg die Personenzahl wieder an und erreichte 1858 erneut über 4100 Bewohner.

Erwerbszweige

Es handelt sich um eine Übertreibung, wenn Crome 1793 berichtete, er habe nirgends mehr Wohlstand und Kultur, gute Gesinnungen und anständige Lebensart unter dem Bürgerstande gefunden als gerade in Jever.[84] Dennoch zeichnet sich hier bereits die enge Verflechtung von finanziellem Wohlstand und dem Zugang zu kulturellen Entwicklungen ab.

Als Besonderheit des Jeverlandes hob Arends 1820 hervor, dass sich die Landwirtschaft ganz in den Händen der Bauern befände.[85] Zwar habe es früher fast in jedem Dorf einen Edelmann gegeben, diese seien aber nach und nach ausgestorben und die Ländereien in bürgerliche Hände gekommen. Entsprechend gebe es derzeit in Jever keine adelige inländische Familie.

Aufgrund der hohen Erträge in der Landwirtschaft entwickelten die „Hausleute“ der Marschregionen ein Standesbewusstsein, das sich auch gegenüber dem städtischen Bürgertum behauptete.[86] Der Landmann sei sich seines Wertes bewusst, so Arends.[87] Er sei niemandem untertänig und gehorche lediglich den Gesetzen. Er sehe daher mit „einiger Geringschätzung und Mitleiden auf seinen deutschen, mehr bedrückten Bruder“ und selbst auf den Städter herab. Ihm gelten Titel und Rang nur wenig, eher noch Reichtum. Selbstverständlich beschränkte sich dieses Selbstbewusstsein nur auf eine kleine Schicht an Besitzbauern. So war im 18. Jahrhundert der größte Teil des Landbesitzes auf 28 % der Bevölkerung vereint, während 60 % in unsicheren, wirtschaftlich

83 Crome 1793, S. 22 und S. 51. Arends kritisierte die Angabe Cromes und gibt mit ca. 15600 Einwohnern für 1791 eine etwas höhere Anzahl an (Arends 1819, S. 175).

84 Crome 1793, S. 33.

85 Arends 1820, S. 389.

86 „Hausleute“ ist die in den Marschen des Niederwesergebietes verbreitete Bezeichnung für den Besitzer einer Bauernstelle im Sinne eines Voll- oder Großbauern.

87 Arends 1820, S. 411.

abhängigen Verhältnissen lebten.[88] Trotz der geringen Verstädterung herrschte in einigen Teilen der Bevölkerung demnach durchaus ein gewisser Wohlstand, wie er zumeist nur für ein städtisches Umfeld angenommen wird. Böse zufolge lebten 1855 66 % der Bevölkerung des Jeverlandes von Viehzucht und Ackerbau, dagegen nur 28 % von der Industrie, wozu der Autor auch Handwerk, Handel, Schifffahrt und Fischerei zählte.[89]

Die Bewohner der Stadt Jever bezogen ihr Einkommen, wie Crome berichtet, überwiegend aus Gartenbau und Handel, profitierten aber auch von dem zahlreichen Personal der fürstlichen Dienerschaft und vom in Jever stationierten Militär.[90] Die enge Verflechtung von Stadt und Land führte dazu, dass auch Bürger der Stadt Jever über Landbesitz verfügten und darüber zusätzliches Einkommen bezogen. Zudem konnte in Beteiligungen beispielsweise an Mühlen, aber auch an Handelsschiffen investiert werden.

Crome betonte, dass insgesamt die Bürger der Städte im Herzogtum Oldenburg ebenso wenig reich oder auch durchgängig wohlhabend zu nennen seien wie beispielsweise in den Städten der Provinzen Lübeck und Birkenfeld.[91] Allerdings seien der Kaufmannsstand und der Marschenbauer in dieser Region sehr wohlhabend gewesen, solange „Handel und Wandel blühten". Dies habe sich allerdings jetzt um das Jahr 1825 sehr vermindert.

Tatsächlich konnte ab den 1770er-Jahren im gesamten friesischen Küstenraum ein Aufschwung verzeichnet werden, der durch den vorindustriellen Bevölkerungszuwachs, insbesondere in England, und den hierdurch florierenden Export von Getreide vorangetrieben wurde.[92] Trotz der ab 1806 verfügten Kontinentalsperre begründeten die Handelsverbindungen, nicht zuletzt durch den Schmuggel über die Ostfriesischen Inseln, einen fortdauernden Wohlstand, der erst durch die Verlagerung des Handels auf die Eisenbahn erlahmte. Crome führte es auf die geringe Verstädterung der Region zurück, dass in den Städten des Herzogtums Oldenburg keine bedeutenden städtischen Gewerbe blühten.[93] Allerdings fehle es nicht an den nötigen Handwerkern, welche sich

88 Sander 2013a, S. 24.
89 Genauer 66,37 % lebten von Viehzucht und Ackerbau und 27,63 % von der Industrie (Böse 1863, S. 257).
90 Crome 1793, S. 33.
91 Ders. 1825, S. 443.
92 Sander 2013a, S. 18.
93 Crome 1825, S. 424.

1825 in Oldenburg und Jever sehr gehoben hätten. Für erwartbar hielt er, dass in genau diesen beiden Städten die besten Handwerker vorzufinden seien. Allerdings seien sie teilweise noch auf zusätzlichen Gartenanbau angewiesen, um ihr Auskommen zu sichern, und hochwertige Möbel würden weiterhin „aus der Ferne“ importiert.[94] Eine Spezialisierung des Handwerks erwies sich als zentrale Voraussetzung für erste Ansätze einer künstlerischen Produktion, da sich die überwiegende Anzahl der vor Ort tätigen Kunstmaler aus dem Handwerk des Malers und Anstreichers heraus entwickelte.

Erst ab 1590 hatten die jeverländischen Handwerker begonnen, sich in Ämtern zu organisieren.[95] In den folgenden 100 Jahren erfolgten die Zusammenschlüsse aller zentralen Gewerke. Die späten Gründungen hingen weniger mit einem mangelnden „Zunftgedanken“ zusammen, stattdessen nahmen sie ihren Ausgang mit dem 1536 verliehenen Stadtrecht.[96] Eine Besonderheit bestand in der Verpflichtung, dass auch alle Landhandwerker diesen Zünften beitreten mussten. Die Ämter konnten in der Folgezeit kaum politische Bedeutung entwickeln, sie beschäftigten sich dagegen überwiegend mit inneren Angelegenheiten und dem Kampf gegen Unzünftige und Fremde.[97] Die Maler und Anstreicher der Stadt waren lange aufgrund ihrer geringen Anzahl nicht gesondert zünftisch organisiert. Stattdessen gehörten sie zunächst der Tischler- und im Anschluss der Glaserinnung an, die im Jahre 1798 eigenständig wurde, nachdem die wenigen Glaser der Stadt zuvor der Tischlerinnung angeschlossen gewesen waren.[98] Wie wir an späterer Stelle sehen werden, bestand als Folge einer forcierten Abgrenzung für reine „Kunstmaler“ keine Verpflichtung, dieser Innung beizutreten.[99]

Der Handel über die zehn Sielhäfen, insbesondere mit England und den Niederlanden, begünstigte den Import von Luxus- und Manufakturwaren. So waren bereits im 17. Jahrhundert der Besitz von Steingut und Porzellan sowie

94 Er führt die Entwicklung des Handwerkes auf die Abschaffung des Zunftzwanges seit der französischen Besetzung zurück (ebd., S. 425).
95 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 4795 und Nr. 4792; Hoyer 1937.
96 Hoyer 1937, S. 40.
97 Ebd., S. 41.
98 Ebd., S. 71.
99 Bezüglich der Mitgliedschaft von Anstreichern und Kunstmalern in der Glaser- und Malerinnung siehe III.1., S. 392–6.

der Konsum von Tabak, Tee und Kaffee weit verbreitet.[100] Über den Kontakt mit überregionalen Handelshäusern wurden Innovationen schneller wahrgenommen, als die periphere Lage vermuten ließ. Die Handels- und Reiserouten waren ausschlaggebend für die Bezugswege von Bildwerken und Kunsterzeugnissen allgemein.[101]

Reisebedingungen

Während die Seehandelsrouten eine bedeutende Rolle für das Jeverland spielten, war die Verkehrsanbindung zum Binnenland lange Zeit schwierig. Die Verbindungswege nach Ostfriesland im Westen und Oldenburg im Süden waren durch Moorgebiete nur schwer passierbar. Hatten zuvor nur Boten Briefe nach Oldenburg gebracht, wurden unter der Regierung des Grafen Anton Günther von Oldenburg zunächst sogenannte „Postkurse“ eingerichtet.[102] Zweimal pro Woche ging eine reitende Post von Oldenburg über Leer und Aurich nach Jever. Ab 1671 bestand eine Rollfuhrverbindung nach Aurich, Varel und Oldenburg. Ein Ausbau der Straßen wurde erst nach der erneuten Übernahme des Jeverlandes durch das Haus Oldenburg vorangetrieben.[103] 1846 wurde eine Chaussee von Oldenburg nach Varel bis Jever verlängert. Mit der „Postchaise“ konnte ein Reisender nun in 12 Stunden nach Bremen gelangen. Eine Chaussee nach Wittmund konnte seit 1854 genutzt werden. Auch eine Eisenbahnanbindung erfolgte sehr spät im Jahr 1871.

Wie beschwerlich eine Reise durch die Region war, ist dem Tagebuch des de Clercq zu entnehmen.[104] Er fuhr 1814 nach einem Regenschauer von Esens über Wittmund und legte die verbleibende Strecke nach Jever zu Fuß zurück.[105] Die zweistündige Wanderung sei sehr mühsam gewesen, da der Klei

100 Schmerenbeck Kaleidoskop 08. „Wenn man annimmt, daß jede ländliche und städtische Familie, durch einander gerechnet, jährlich 18 ℔ [Pfund] Kaffee, 12 ℔ [Pfund] Thee consumirt, so ist das wohl hoch genug angeschlagen, da sehr viele Unbemittelte darunter sind, die, so wie die meisten Gastleute [=Geestbewohner], nach Verhältniß wenig davon consumiren, so wie auch im Osten wenig Thee, meist Kaffee getrunken wird, welcher wohlfeiler ist“ (Arends 1820, S. 423).

101 Bezüglich der Bezugswege siehe I.2., S. 104–22.

102 Fissen 1960, S. 115.

103 Ebd., S. 116; Böse 1863, S. 261–2.

104 Heinze/Tammen 2010 (Tagebuch de Clercq).

105 Ebd., S. 126.

durch den Regen so aufgeweicht gewesen sei, dass man bei jedem Schritt entweder einsackte oder ausglitt. Dies habe eine Reise zu Fuß besonders unangenehm gemacht. Das gesamte Land bestehe aus Kleiwegen, sodass bei schlechtem Wetter, so wie er das Vergnügen hatte, es anzutreffen, man während einer Fahrt zu Brei gestoßen werde oder auf einem Boden fahre „so rutschig wie Glatteis".[106] Erst auf seinem späteren Weg mit einer Kutsche nach Varel stieß de Clercq auf Sandwege im Gegensatz zu den Kleiwegen, welche seiner Beschreibung nach in Ostfriesland gerade durch den Regen so verdorben seien und die Fahrt bisweilen sogar gefährlich machen.

Auch Hebelius Potter (1768–1824), der 1808 eine Reise durch das neue östliche Departement des Königreiches Holland unternahm, notierte, er habe sich entschließen müssen, eine Fuhre für die Strecke von Wittmund nach Jever zu nehmen, obwohl die Strecke normalerweise nur eine Stunde in Anspruch nähme.[107] Aufgrund des hohen Wasserstandes seien die Wege zu Fuß unpassierbar. Der elende Weg sei erbärmlich schlecht gewesen, habe ihm viele Besorgnisse bereitet und ihm die Reise „sehr sauer und verdrießlich gemacht".[108] Durch die löcherige Straße sei er bei einbrechender Nacht einer „nicht geringen Gefahr" ausgesetzt gewesen.

Diese beiden Berichte belegen bereits, welche Beschwerlichkeiten mit dem Reisen verbunden waren. Da einige Strecken andernfalls kaum passierbar waren, mussten Fuhrwerke bezahlt oder bei längeren Strecken die Kosten für eine Unterkunft getragen werden. Die Wegstrecken beschränkten den Kenntnis- und Handlungsraum der Jeverländer deutlich. Allein die Lage an der Reiseroute von Amsterdam nach Bremen brachte Reisende und damit überregionale Einflüsse in die Region.

Auch Friedrich Preller der Jüngere (1838–1901), der 1855 mit seinem Vater nach Jever reiste, berichtet in seinem Tagebuch von den schwierigen Reisebedingungen, insbesondere in den Moor- und Marschregionen.[109] Von Bremen aus reisten sie mit der Postkutsche, deren Namen „Eilpost" Preller in Anführungszeichen setzte und entgegen der Bezeichnung als „schneckenhaft" beschrieb. Der letzte Rest der Strecke über Oldenburg hinaus auf der Klinker-

106 Ebd., S. 127.
107 Potter 1811, S. 111.
108 Ebd., S. 112.
109 Jordan 1904 (Tagebuch Friedrich Preller d. J.), S. 29.

Chaussee sei eine Qual und die Gegend darüber hinaus öde gewesen. Die Malerfamilie hätte diese Beschwerlichkeiten nicht in Kauf genommen, wenn sie nicht in Kontakt mit der Kaufmannsfamilie Hemken aus Jever bzw. Bockhorn gestanden und mit dem Neuenburger Urwald ein konkretes Ziel für ihre künstlerischen Studien gehabt hätte. Welchen Einfluss der Aufenthalt des Malers Friedrich Preller des Älteren (1804–1878) auf die vor Ort tätigen Maler hatte, wird im Folgenden untersucht werden.[110] Insgesamt war jedoch die Anziehungskraft der Region für Künstler gering, was einen künstlerischen Austausch beschränkte.

Neben dem Einfluss durch Reisende ist auch die Frage nach dem potentiellen Reisespektrum eines Jeveraners entscheidend, um beispielsweise zu ermessen, ob Jeveranern öffentliche Kunstsammlungen und umfangreicher privater Bildbesitz in großstädtischem Umfeld vertraut waren. Eine Ankündigung eines Warenlagerverkaufes in Emden im Jeverschen Wochenblatt von 1792 betont, es sei im März „der Jahreszeit nach nicht beschwerlich mehr zu reisen", sodass auch Jeveraner als mögliche Kunden angesprochen wurden.[111] Abhängig von der Jahreszeit und dem zeitlichen und finanziellen Aufwand, den sie bereit waren aufzubringen, war es den Bewohnern des Jeverlandes demnach durchaus möglich, die größeren Städte der Region wie Emden und Oldenburg zu besuchen. Insbesondere Handlungsreisende traten mit den städtischen Lebensformen in Verbindung. Seltener waren dagegen Reisen in entferntere Gegenden. Für viele war die einzige Möglichkeit, ferne Länder zu sehen, sich einer Pferdekoppel anzuschließen, von denen beispielsweise Mendelssohn berichtete.[112] Die Zuchttiere des Friedrich Christians (1770–1842) aus Jever sollen bis nach Italien geführt worden sein. In der Regel jedoch beschränkte sich die unmittelbare Wahrnehmung auf Ostfriesland und das Oldenburger Land. An internationalen Entwicklungen partizipierten die Jeverländer stattdessen überwiegend allein durch Zeitungen und Journale.[113]

Aus der Sicht eines niederländischen Handlungsreisenden beschrieb auch Willem de Clercq die jeverländische Region in seinem Tagebuch, in dem er

110 Bezüglich der Reise der beiden Maler Friedrich Preller siehe auch I.2., S. 52, III.2., S. 448–9 und III.3., S. 459–60.

111 JW 12. März 1792.

112 Mendelssohn 1845, S. 114–5.

113 Bezüglich der Partizipation an überregionalen Ereignissen durch Lektüre siehe I.2., S. 93–4.

seinen Aufenthalt in Ostfriesland und Oldenburg auf der Durchreise von Amsterdam nach Bremen im Jahre 1814 dokumentierte.[114] Er fasst die Gegebenheiten des Jeverlandes treffend zusammen: Das Land bestehe beinahe vollständig aus Getreidefeldern und sei vollständig mit Dörfern und einzeln stehenden Höfen übersät.[115] Die Häfen wie Horumersiel, Hooksiel usw. seien die Orte, wo der Handel betrieben werde. Jever als „Hauptstadt" bestehe aus einer nahezu genau so großen Vorstadt wie Stadt. Tore hätten daher nur eine geringe Bedeutung, und die Kirchen verfügten nur über „dünne Türme". Die Menschen lebten noch vollkommen in „Abrahams Schoß".[116] Jever sei eine besondere Stadt und viel mehr von deutscher Art als die übrigen Städte dieser Gegend.

Einflussbereiche

Außergewöhnlich hinsichtlich des Jeverlandes sind die Einflüsse von Seiten Englands und der Niederlande. Der Bremer Johann Georg Kohl (1808–1878) beschrieb in seinen „Reisen in den Niederlanden" Mitte des 19. Jahrhunderts als Ursache für die Verbindung von niederländischen und nordwestdeutschen Regionen die lange Küste der Nordsee, die als „große Straße" die Völker von jeher verbunden habe und der sich der ganze Verkehr der sie bewohnenden Völker zugewendet habe.[117] Die gleiche Beschaffenheit der Küste, die überall sich bildenden Marschen und die überall ähnlichen Zerstörungen und Eingriffe des Meeres hätten die Menschen zu denselben Erfindungen und Künsten geführt. Die Niederländer seien dabei zur größten Blüte der Kultur und zu politischer Macht gelangt, weshalb sie vielfach als Vorbild und Muster den Ton angegeben hätten.[118] Fast jede holländische oder flandrische Frage, sei sie moralischer, politischer, ökonomischer oder klimatischer Natur, sei daher „mehr oder weniger eine oldenburgische […] – eine norddeutsche Frage". So seien die Anlage des „Plans der Landschaft" und auch die innere Einrichtung und

114 Heinze/Tammen 2010 (Tagebuch de Clercq).
115 Ebd., S. 127.
116 Ebd., S. 126.
117 Kohl 1850, S. 213. August Wilhelm Grube übernahm den Abschnitt unverändert in seinen Geographischen Charakterbildern (Grube 1864, S. 213–20).
118 Kohl 1850, S. 215. Siehe auch Grube 1864, S. 215.

Bauart der Häuser überall sehr ähnlich, und selbst Einzelheiten in der Einrichtung des Haushaltes korrespondierten miteinander.[119] Zwar betont Kohl im Geiste seiner Zeit den Aspekt des Volkscharakters aus heutiger Sicht über das nachvollziehbare Maß, jedoch lässt sich seine Hypothese belegen, dass die Gegenstände des Handels in den norddeutschen wie in den holländischen Handelsstädten fast immer dieselben gewesen seien und schon daraus manches Gemeinsame in dem Betrieb des Handels hervorgegangen sei.[120]

Auch in vielen zeitgenössischen Landschafts- und Reisebeschreibungen wird die Verbindung Jevers mit der niederländischen Lebensweise angemerkt. Crome betonte 1793, die Stadt sei „nach holländischem Geschmack, ganz mit maßiven Häusern besetzt, und sehr artig gebaut".[121]

Die Beschreibung des Jeverlandes durch den Niederländer Servaas van de Graaff (1757–1809) aus dem Jahr 1808 verspricht eine glaubwürdige Beurteilung der Übereinstimmung jeverländischer und niederländischer Kultur.[122] Jedoch legt die Aussage, die Stadt Jever sei „ganz nach dem holländischen Geschmack mit großen und festen Häusern nicht unansprechend gebaut", nahe, dass van de Graaff die Stadt nie selbst besucht hatte und stattdessen die Erläuterungen Cromes ungeprüft übernahm.[123] Allein Reisebeschreibungen garantieren, dass die Angaben auf eigener Anschauung beruhen. Der niederländische Prediger Potter bereiste 1808 Jever und gelangte gleichfalls zu dem Urteil, die kleine Stadt sei nach holländischem Geschmack erbaut und enthalte verschiedene große und ansehnliche Gebäude.[124] Potter bemerkte jedoch auch, dass die Mobilien im Schloss alt seien und „schlechter, als man sie in jedem honetten Hause in Holland" anträfe.[125]

119 Kohl 1850, S. 219. Siehe auch Grube 1864, S. 216.

120 Kohl 1850, S. 224. Siehe auch Grube 1864, S. 218.

121 Crome 1793, S. 32.

122 „Zij is geheel naar den hollandschen smaak met groote en hechte huizen, en niet onbevallig gebouwd" (Graaff 1808, S. 85).

123 Wie auch das Beispiel Kohls und Grubes belegt, übernahmen Autoren von Landschaftsbeschreibungen häufig Passagen unverändert aus anderen Publikationen. Siehe auch Fn. 117. Vielleicht übernahm er die Passage auch von dem im Folgenden angesprochenen Potter.

124 Potter 1811, S. 112.

125 Ebd., S. 115.

Trotz der großen Entfernung erfuhr das Jeverland auch eine Einflussnahme durch die „Fernen Fürsten“ in Anhalt-Zerbst.[126] So wurden beispielsweise öffentliche Ämter mit Zerbster Beamten besetzt.[127] Wie einseitig diese Kontakte blieben, belegen zahlreiche Gegenstände wie Ledertapeten und Tapisserien, die, wohl nachdem sie am Zerbster Hof aus der Mode gekommen waren, zur Ausstattung des Schlosses nach Jever gesandt wurden.

Die Möglichkeiten, den geistigen und kulturellen Horizont zu erweitern, waren für die Bevölkerung der Region beschränkt. Individuelle Erfahrungen ermöglichten im Einzelfall Handelsreisen, aber auch Studenten und Pastoren brachten nach ihrer Ausbildung städtische Lebensformen mit in die Region. Ausgehend von den Reisebedingungen ergaben sich darüber hinaus die zwei Regionen Oldenburg und Ostfriesland, die direkt auf die gesamte Bevölkerung der Region wirken konnten.

Als 1805 der jeverländische Pastor Peters versuchte, den Charakter des Jeveraners zu beschreiben, sah er sich erschwerten Bedingungen gegenüber.[128] Die ostfriesischen „Einkömmlinge“ machten ihm zufolge längst die bei weitem größte Zahl der Einwohner aus, und in der Stadt halte ein „seltsames Gemisch von ostfriesischen, oldenburgischen, obersächsischen und anderen Sitten alles Eigentümliche und Nationale“ zurück.[129] Die Berührungspunkte zwischen den Bewohnern des Jeverlandes und ihren ostfriesischen und oldenburgischen Nachbarn seien „so viel und mannigfaltig“, dass auch dies dem Anschein nach eine „gänzliche Zusammenschmelzung des jeverländischen Volksgeistes“ mit dem seiner Nachbarn bewirken müsse.[130] Wenngleich er in der Folge durchaus zu einer Abgrenzung der jeweiligen Charaktere gelangt, wird deutlich, dass Entwicklungen in einer derart kleinen Region nicht als vollkommen eigenständig und isoliert betrachtet werden können.

126 Sander 2004.

127 Den Einfluss eines vom Hause Zerbst eingesetzten Architekten als Baukondukteur und Ingenieur auf die Bautätigkeit in der Region hat Horst Dauer eingehend untersucht (Dauer 2004).

128 Peters 1805.

129 Ebd., S. 52. Ein „Einkömmling“ bezeichne in einigen Gegenden einen aus einem anderen Gebiet gekommenen Einwohner eines Ortes oder Landes, einen „Ankömmling“ (Krünitz 1777, Stichwort „Einkömmling“).

130 Peters 1805, S. 50.

Im 16. und 17. Jahrhundert erlebte Ostfriesland eine wirtschaftliche und kulturelle Blüte.[131] In enger Verbindung, wenngleich auch in ihrem Schatten, wurde die künstlerische Produktion stark von den Niederlanden beeinflusst. Droege kommt in seiner Betrachtung zur Malerei Ostfrieslands zu dem Schluss, dass der holländische Einfluss zeitweise so übergreifend gewesen sei, dass kaum noch eine Grenzlinie gezogen werden könne.[132] Auch nachdem das Jeverland seit 1667 von Anhalt-Zerbst aus regiert wurde, blieb die enge Verbindung zu Oldenburg bestehen. Neben wirtschaftlichen bestanden auch kulturelle Verflechtungen, die sich ab 1818 mit der Rückgabe Jevers an das Haus Oldenburg noch intensivierten.

Religion und Bildung

Es ist wiederholt mit Erstaunen festgestellt worden, dass das Jeverland trotz seiner abgeschiedenen Lage besonders zu Beginn des 19. Jahrhunderts einige einflussreiche Personen hervorgebracht hat, die sich deutschlandweit um die verschiedensten Wissenschaften verdient gemacht haben, wenngleich nur wenige nach ihrem Studium dauerhaft nach Jever zurückkehrten.[133] Zu nennen sind beispielsweise der Naturforscher Ulrich Jasper Seetzen (1767–1811), der Pädagoge Gerhard Ulrich Anton Vieth (1763–1836), der Historiker Friedrich Christoph Schlosser (1776–1861), der Ökonom Johann Heinrich von Thünen (1783–1850), der Mathematiker Johann Ludwig Tiarks (1789–1837) und der Naturforscher Eilhard Mitscherlich (1794–1863).[134] Begünstigt wurde diese Entwicklung durch die Lateinschule in Jever, die eine Zulassung zu einem Studium ermöglichte. Die Schule wurde gemäß dem Testament von der 1575 verstorbenen Maria von Jever eingerichtet.[135] Aber auch die Landschulen seien, dem Bericht Cromes zufolge, in früheren Zeiten schon sehr gut und besser als in vielen deutschen Ländern gewesen.[136] Das Schulwesen auf dem Lande sei noch weit besser eingerichtet als zum Beispiel in Hessen.[137] Insgesamt träfe man

131 Bezüglich der kulturellen Entwicklung in Ostfriesland siehe I.2., S. 49.
132 Droege 1963, S. 8.
133 Sander 2013b, S. 250–2.
134 Schönbohm 1981, S. 35–43 (Ulrich Jasper Seetzen), S. 43–53 (Gerhard Ulrich Anton Vieth), S. 58–73 (Friedrich Christoph Schlosser), S. 80–3 (Johann Heinrich von Thünen), S. 93–6 (Johann Ludwig Tiarks) und S. 98–105 (Eilhard Mitscherlich).
135 Böse 1863, S. 269.
136 Crome 1825, S. 444.
137 Ders. 1790/2, S. 29–30.

unter dem Landvolk daher eine größere Kultur an als in anderen deutschen Staaten. Selbst der Marschenbauer lese seine „Hamburger Zeitung des Abends, auch wohl außer der Bibel noch ein anderes Buch“.[138] Er lasse seine Kinder in den Schulen Lesen, Schreiben, Rechnen und Religion „tüchtig lernen“.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde das Jeverland evangelisch-lutherisch, und erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierten sich auch kleine katholische und jüdische Gemeinden.[139] 1858 gehörten von den 4113 Einwohnern der Stadt Jever 3748 dem evangelischen Glauben an (siehe zum Vgl. Tab. 2 mit den Angaben für das Jahr 1855).[140]

	Stadt Jever	Jeverland
Lutheraner	3744	19538
Reformierte	45	187
Katholiken	106	136
andere Christen	31	71
Juden	125	139
sonstige Religionen	0	4
nicht angegeben	4	7

Tab. 2:
Religionszugehörigkeit im Jeverland im Jahre 1855[141]

Die katholische Gemeinde zählte nur 116 Mitglieder. Sie besaßen eine kleine eigene Kirche. 135 Bewohner der Stadt waren jüdischen Glaubens, die sich in einer eigenen Synagoge versammelten. Reformierte wurden 64 und weitere Christen, zumeist Baptisten, noch 50 gezählt. Im Jahre 1858 wurde eine Kapelle für die Baptisten erbaut.

Burke zufolge unterschieden sich die lesefreudigen Protestanten von den weniger schriftkundigen Katholiken und den noch weniger alphabetisierten

138 Ders. 1825, S. 440.
139 Sander 2013a, S. 26.
140 Böse 1863, S. 271.
141 Statistische Nachrichten Oldenburg 1857, Stand der Bevölkerung nach der Zählung vom 3. Dezember 1855, 1. Abtheilung, S. 6 und 2. Abtheilung, S. 59 [extra Pag.].

orthodoxen Christen.[142] Das vergleichsweise hohe Bildungsniveau im Jeverland liegt nur zu Teilen in der Religion begründet. Auch wenn der Glaube die Ausbildung begünstigt haben mag, spricht der Vergleich mit ebenfalls protestantischen ländlichen Regionen dafür, dass es weiterer Faktoren wie der staatlichen Förderung von Bildungseinrichtungen bedurfte, um eine Alphabetisierung zu erreichen. Wie die Analyse der Bildmotive zeigen wird, ist gleichfalls der Einfluss des Glaubens auf die Motivauswahl weniger stark als oft vermutet.[143] Zwar tritt die Kirche in protestantischen Regionen weniger als Auftraggeber in Erscheinung als in katholischen Gebieten, im Gegensatz zu calvinistischen Regionen hatten religiöse Motive aber weiterhin einen Platz innerhalb der Gesellschaft.[144]

Auch die Neigung zur Lektüre äußere sich nach Arends im Jeverland häufiger als in anderen Regionen.[145] Fast jeder lese 1820 die Zeitung, darunter auch viele Handwerker und Arbeiter. Einige ergänzten diese noch durch „ein nützliches Buch". Eine öffentliche Bibliothek gab es in Jever zu dieser Zeit nicht. 43 Jahre später besaß die Lateinschule Jevers jedoch bereits eine Büchersammlung von ca. 4500 Bänden, die der Öffentlichkeit zugänglich war.[146] Zudem zählte Böse im gleichen Jahr vier Buchhandlungen (drei davon wurden als Nebenerwerb betrieben), eine Buchdruckerei, vier Leihbibliotheken (mit insgesamt 6600 Bänden) und zwei „Musikalien-Leihinstitute".[147] In Oldenburg war zur gleichen Zeit in einem eigens dafür errichteten Gebäude eine Bibliothek eingerichtet, die über 40000 Bände bereitstellte.[148] Wie wir bezüglich der Reisebedingungen gesehen haben, werden nur wenige Jeveraner die Möglichkeit gehabt haben, diese regelmäßig zu nutzen. Um das Angebot an Lektüre in Jever zu verbreitern, entstanden Lesegesellschaften. Während in Oldenburg mehrere Gesellschaften nebeneinander bestanden, darunter eine juristische und eine theologische Lesegesellschaft, die „zur Erleichterung und

142 Burke 1978, S. 57.
143 Bezüglich der Verbreitung von religiösen Bildmotiven siehe II.2., S. 337.
144 North beobachtete in den Niederlanden einen Rückgang biblischer Themen im Laufe des 17. Jahrhunderts (North 1992, S. 131).
145 Arends 1820, S. 419.
146 Böse 1863, S. 269.
147 Ebd., S. 273.
148 Kohli 1824, S. 308.

Beförderung des Lesens“ beitragen sollten, waren diese „Leih- und Lesebibliotheken“ in den kleineren Städten wie Jever weniger spezialisiert.[149] Unter anderem erging schon 1791 im Jeverschen Wochenblatt ein Vorschlag zur Gründung einer ökonomischen Gesellschaft und Bibliothek.[150] 1804 wurde eine allgemeine Lese-Bibliothek eingerichtet.[151] Die Leihvereine boten Arends zufolge jedem Mitglied alle 14 Tage ein Buch zur Ausleihe, wobei Reisebeschreibungen und geschichtliche Werke, aber auch Romane beliebt gewesen seien.[152] Die Lektüre trage sehr zur Bildung und Aufklärung bei, und viele Landbewohner besäßen neben ihrer beruflichen Tätigkeit auch „feine Kenntnisse“. Kohli warnte jedoch, dass diese dezentralen Einrichtungen aufgrund der nicht sorgfältig genug getroffenen Auswahl der darin vorhandenen Bücher wohl eher schaden als nützen.[153]

Leichter zu vertreiben waren Zeitschriften und Intelligenzblätter. Nachweislich im Jeverland gelesen wurden beispielsweise die „Oldenburgischen Blätter“.[154] Diese Wochenschrift war mit einem Reichstaler pro Jahr für die ärmsten Leserschichten kaum erschwinglich. Um die Kosten zu reduzieren, wurden Zeitschriften auch gemeinschaftlich abonniert. Die für die Region zentralen „Jeverschen wöchentlichen Anzeigen“ (später Jeversches Wochenblatt) wurden im Jahre 1791 eingerichtet.[155]

Wohnkultur

In der Beschreibung der Wohnkultur zeichnet sich wie beim Wohlstand insgesamt der gleiche deutliche Unterschied zwischen reichen Marschenbauern und ärmeren Geestbewohnern ab. Das häusliche und familiäre Leben der Marschbewohner habe einen mehr bürgerlich städtischen und gutsherrlichen Anstrich,

149 Ebd., S. 309.

150 JW 26. Dezember 1791. Siehe auch Sander 2013b, S. 253.

151 JW 15. Oktober 1804.

152 Arends 1820, S. 419.

153 Kohli 1824, S. 309.

154 JW 11. Januar 1825. In der Anzeige wurde zu Bestellungen der „Oldenburgischen Blätter“ aufgerufen. Zudem wurden Mitleser für die „Allgemeine Moden-Zeitung, eine Zeitschrift für die gebildete Welt“ und für das Schömberger Nachrichten- und Anzeigenblatt „Der Bürgerfreund“ gesucht (ebd.). Die „Oldenburgischen Blätter“ erschienen von 1817 bis 1848. Zuvor wurden sie zwischen 1787 und 1794 unter dem Titel „Blätter vermischten Inhalts“ und zwischen 1804 und 1807 unter dem Namen „Oldenburgische Zeitschrift“ veröffentlicht.

155 Bezüglich der Geschichte des Jeverschen Wochenblattes siehe I.2., S. 45–7.

was ein Blick auf die Einrichtung der Baulichkeiten bestätige.[156] Der Marschenbauer sei offener gegenüber Neuerungen, und seine Frau pflege Luxus in Einrichtung, „hausgeräthlichen" Gegenständen, Mobiliaren und Kleidung.

Die Wohnung der meisten Geestbauern sehe, so urteilte Arends, zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus wie in den Marschengegenden vor 30 bis 40 Jahren.[157] Dekorative Elemente hätten sich in den Geestgebieten überwiegend auf die Ausgestaltung von Möbelstücken beschränkt, entsprechend fehle selten ein „großes schwarz gebeiztes Cabinet mit vielen Zierrathen" und ein „bunt bemaltes Schüsselbankschap". Ein Spiegel sei dagegen nur ganz klein. Der „Marschlandmann" zeichne sich auch Crome zufolge nicht selten durch ein vornehmes städtisches Wesen vor dem Geestbauern aus.[158] Dies bezöge sich auf Wohnung und Kleidung, aber auch auf die Lebensweise und Prachtliebe, beispielsweise an Pferden und Möbeln.

Auch innerhalb der Marschenregionen wurde auf regionale Unterschiede verwiesen. So mache nach Arends der Bewohner der übrigen Marsch im Durchschnitt nicht so großen Aufwand für Kleidung, Wein usw. wie der Jeveraner.[159] Die Häuser und das „Meublement" der Jeveraner fielen für Crome auffallend vorteilhaft aus vor unzählig vielen anderen, weit größeren Städten Deutschlands.[160] Gleiches gelte auch für die Bewohner des Jeverlandes. Ihre Bauernhöfe seien schön eingerichtet und nach holländischem Geschmack vortrefflich möbliert. Die Einrichtung sei oft so kostbar, dass man bei einem oberdeutschen Landedelmann einzukehren glaube. Neben dem dominierenden niederländischen Einfluss waren die adeligen Vorbilder gering. Allein einige Versteigerungen von ausgedienten Ausstattungsgegenständen des Schlosses in Jever, wie beispielsweise im Jahr 1793, ermöglichten eine direkte Übernahme von Luxusgegenständen.[161]

Es bestand demnach durchaus das Bestreben, insbesondere die öffentlichen Wohnräume repräsentativ auszustatten. Bei der Auswertung der Beschaf-

156 Ethnographische Skizze 1865, S. 15.
157 Arends 1820, S. 432.
158 Crome 1825, S. 438.
159 Arends 1820, S. 484.
160 Crome 1790/2, S. 33.
161 Im Schloss Jever kamen beispielsweise 1793 einige „alte Meubles" zum Verkauf (JW 4. November 1793).

fenheit des Bildschmuckes und der Bildmotive wird daher die Frage im Vordergrund stehen, welche konkreten Ansprüche die Wohnkultur bestimmten. Für den ländlichen Raum wurde eine Konzentration auf materiell wertvolle und damit wiederverkäufliche Ausstattungsgegenstände beobachtet.[162] Diese Hypothese soll anhand des potentiell reinen Luxusgegenstandes Wandbildschmuck überprüft werden.

2. Bilder als Teil der Alltagskultur

Quellenlage und methodische Bemerkungen

Wie bei den Rahmenbedingungen sind auch bei der Frage nach den alltäglichen Berührungspunkten mit Bildern die oben genannten Landschafts- und Reisebeschreibungen von großer Relevanz, da sie vom Umgang mit den oft noch seltenen Bildern berichten. Insbesondere jene Abschnitte, die die Wohnkultur des Jeverlandes beschreiben und gegebenenfalls sogar mit anderen Regionen vergleichen, geben einen ersten Eindruck von der Besonderheit oder Alltäglichkeit von Bildern in einem privaten Umfeld. Einzelne Beispiele liefern in seltenen Fällen Lebensbeschreibungen, in denen bisweilen die erste Begegnung mit Bildern geschildert wird.[163] Vereinzelte Nachrichten sind auch archivalischen Quellen zu entnehmen, so zum Beispiel der Nachweis über den Bildbesitz der Lateinschule und der fürstlichen Galerie des Schlosses, aber auch über die Möglichkeit der Bevölkerung, diese in Augenschein zu nehmen.[164]

Als zentrale Quelle erweist sich hier zudem erstmals das in Jever umlaufende Intelligenzblatt.[165] Der aus Aurich stammende Johann Hinrich Ludolph Borgeest (tätig 1783–1803) war am 3. März 1788 zum Hof-Buchdrucker des Anhalt-Zerbster Hofes ernannt worden und betrieb in der Folge eine Buchdruckerei in Jever.[166] Ende Mai 1790 erhielt er die Verfügung zur Gründung des Jeverschen Wochenblattes, dessen erste Ausgabe unter dem Titel „Jeversche wöchentlichen Anzeigen und Nachrichten“ am 5. Mai 1791 erschien

162 Bezüglich der abweichenden Geschmacksvorlieben im Bereich von akademischen Kunstwerken siehe II.3., S. 350–63.

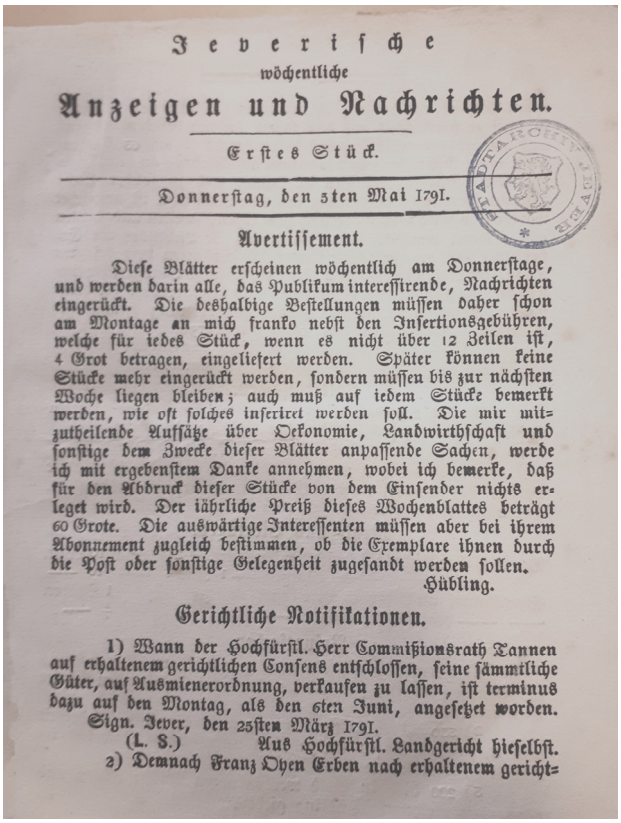
163 Siehe Fn. 50.

164 Angaben zum Umfang der fürstlichen Galerie des Schlosses Jever: Alten 1874; Anzeigen über den Bildbesitz der Lateinschule: NLA OL, Best. 97, Nr. 1501; JW 7. Juni 1819; Müller 1920.

165 Sämtliche Ausgaben des JW aus dem Untersuchungszeitraum (1791–1900) haben sich im Archiv des SmJev erhalten.

166 Burlager 2011a; ders. 2011b; Meiners 1991b.

(Abb. 5).[167] Als Inhalte kündigte der Rechnungssteller Carl Hübling (gest. 1803), der sowohl die Redaktion als auch die Vertriebsleitung übernahm, neben „Notifikationen“ sowie Bekanntmachungen von Behörden und Inseraten von Privatpersonen auch ein „Jeversches Magazin zur Unterhaltung“ an, für das die Jeveraner Aufsätze einreichen sollten. Pro Jahrgang kostete die Wochenschrift 60 Grote.[168] Eine Anzeige mit 12 Zeilen wurde mit 4 Grote veranschlagt, dagegen erfolgte das Abdrucken von Aufsätzen unentgeltlich, vorausgesetzt, sie passierten die Zensur und waren nicht zu weitläufig.[169] 1817 war ein Jahrgang des Blattes für 1,5 Reichstaler zu erwerben.[170] Ab 1844 erschienen neben dem Wochenblatt auch die Jeverländischen Nachrichten.[171]



Jeverische
wöchentliche
Anzeigen und Nachrichten.

Erstes Stück.

Donnerstag, den 5ten Mai 1791.

Avertissement.

Diese Blätter erscheinen wöchentlich am Donnerstage, und werden darin alle, das Publikum interessirende, Nachrichten eingerückt. Die deshalbige Bestellungen müssen daher schon am Montage an mich franko nebst den Insertionsgebühren, welche für iedes Stück, wenn es nicht über 12 Zeilen ist, 4 Grot betragen, eingeliefert werden. Später können keine Stücke mehr eingerückt werden, sondern müssen bis zur nächsten Woche liegen bleiben; auch muß auf iedem Stücke bemerkt werden, wie oft solches inserirei werden soll. Die mir mitzutheilende Aufsätze über Oekonomie, Landwirthschaft und sonstige dem Zwecke dieser Blätter anpassende Sachen, werde ich mit ergebenstem Danke annehmen, wobei ich bemerke, daß für den Abdruck dieser Stücke von dem Einsender nichts erleget wird. Der iährliche Preiß dieses Wochenblattes beträgt 60 Grote. Die auswärtige Interessenten müssen aber bei ihrem Abonnement zugleich bestimmen, ob die Exemplare ihnen durch die Post oder sonstige Gelegenheit zugesandt werden sollen.

Hübling.

Gerichtliche Notifikationen.

1) Wann der Hochfürstl. Herr Commißionsrath Tannen auf erhaltenem gerichtlichen Consens entschlossen, seine sämmtliche Güter, auf Ausmienerordnung, verkaufen zu lassen, ist terminus dazu auf den Montag, als den 6ten Juni, angesetzet worden.
Sign. Jever, den 25sten März 1791.
(L. S.) Aus Hochfürstl. Landgericht hieselbst.
2) Demnach Franz Oyen Erben nach erhaltenem gericht=

Abb. 5:
Erste Ausgabe des JW vom 5. Mai 1791

167 Obwohl das Blatt zunächst unter abweichendem Namen veröffentlicht wurde, erfolgte die Gründung schon unter dem Namen „Jeversches Wochenblatt“ (Burlager 2011b). Siehe auch ders. 2011a.

168 JW 5. Mai 1791; Borgeest 1791. Siehe auch Meiners 1991b, S. 13. Bezüglich der Währung im Jeverland siehe I.1., S. 27–9.

169 Gesucht wurden „historische, oeconomische und sonstige wissenschaftliche, das allgemeine interessierende Themen“ (Borgeest 1791). Bezüglich der Interessenschwerpunkte in Publikationen siehe I.2., S. 93–4.

170 JW 15. Dezember 1817.

171 Nachdem Hübling 1803 verstorben war, wurde Christian Ludolph Mettcker (1786–1862) zum Verleger ernannt (Burlager 2011a).

Die Annoncen im Jeverschen Wochenblatt berichten über die Rarität von Bildern und von der Begeisterung für Bilder als Teil von Büchern sowie von Aufführungen und Illuminationen. Bilderhändler boten ihre Waren und Künstler ihre Dienste an. Die Anzeigen vermitteln so einen Eindruck von der Verfügbarkeit von Bildwerken.

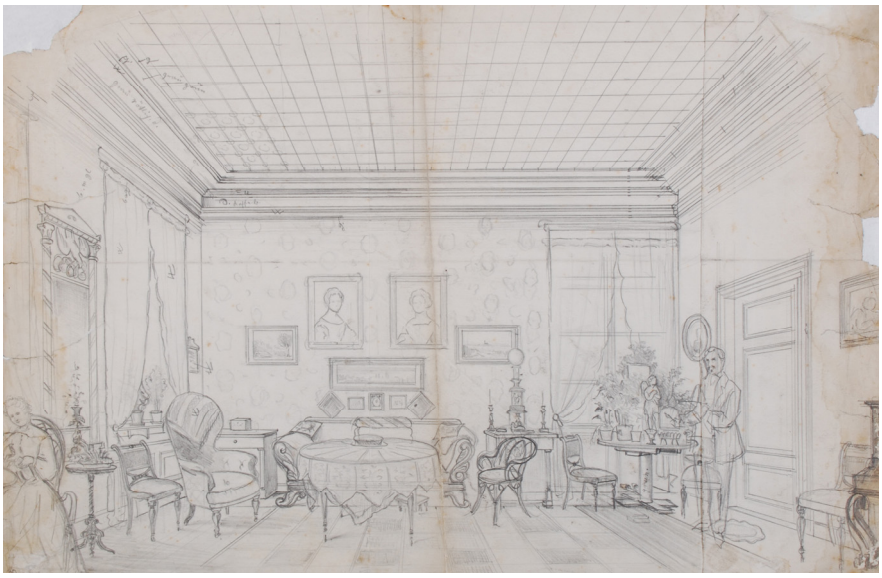


Abb. 6:
Bürgerliches Wohnzimmer, Theodor Presuhn der Ältere, Bleistift auf Papier, 32,2 x 48 cm (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Inv.-Nr.: LMO 24.098-28, Foto: Sven Adelaide)

Abb. 7:
Familie Caspar Heinrich Baumeister auf Hof Reckert in Deppendorf bei Bielefeld, Caspar Dilly, 1805, Scherenschnitt, Zeichnung und Aquarell, 32,5 x 66,5 cm (LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum) Münster, Inv.-Nr.: KdZ 9151 LM)

Anschauliche Quelle für die Bilder innerhalb der Haushalte sind Interieurdarstellungen. Leider entstammen die meisten Beispiele dieser Gattung des Jeverlandes einer späteren Zeit und versuchen, im Zuge der Heimatbewegung vergangene Wohnkultur zu idealisieren.[172] Einige Zeichnungen des Theodor Presuhn des Älteren (1810–1877) geben Zeugnis von der bürgerlichen Wohnkultur Oldenburgs (Abb. 6). Dabei handelt es sich jedoch um einen gehobenen Standard. Der Scherenkünstler Johann Caspar Dilly (1767–1841) bildete zwar die ländliche Lebenswelt ab, ist jedoch wie Presuhn nicht direkt im Jeverland nachweisbar (Abb. 7). Eine Zeichnung der Familie Mettcker ist zu schlecht erhalten und steht zu isoliert, als dass sie mehr als Vermutungen erlauben würde (Abb. 68).[173]

Mit deutlichen Einschränkungen können zudem die heute erhaltenen Werke einen Eindruck vermitteln, an welchen Orten im Alltag Bilder auftraten. Trotz der verfälschenden Überlieferungssituation geben beispielsweise die Bilder in Kirchen einen Eindruck von den seit jeher für die einfache Bevölkerung verbreitetsten Berührungspunkten mit Bildwerken. Auch in einigen privaten Haushalten des Jeverlandes befinden sich noch heute Gemälde und Grafiken, die sich kontinuierlich im Besitz der Familie befanden und somit Rückschlüsse auf die ursprüngliche Anzahl und Beschaffenheit zulassen. Besonders aufschlussreich ist die mündliche Überlieferung innerhalb der Familien, um die Beweggründe für den Erwerb von Bildern zu rekonstruieren. Zu beachten ist dabei, dass es sich wie bei der Betrachtung eines isolierten Besitzinventars um einen Einzelfall handelt und sich das Bewahren von Bildwerken häufig auf wohlhabende Familien konzentriert. Noch stärker als in musealen Sammlungen ist die Überlieferung selektiv.[174] Erhalten haben sich Werke, die von besonderer Bedeutung für die Familie waren. Aber auch Verluste durch einen Brand infolge der Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg sind belegt. Besonders fällt die Zersplitterung des Bildbesitzes durch mehrere Nachkommen ins Gewicht. Nur wenn der Familienbesitz beispielsweise an eine Hofstelle gebunden war, ist eine größere Kontinuität zu beobachten. Die Beispiele von in

172 Beispielhaft zeigen dies die Werke des Heimatmalers Bernhard Winter (1871–1964) (Abb. 256) (Reher 2000).

173 Privatbesitz Mettcker, Bildnis der Familie Mettcker, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Bleistift auf Papier (im Krieg beschädigt).

174 Bezüglich der Überlieferungsbedingungen in musealen Sammlungen siehe II.1., S. 195–209.

Privathaushalten überliefertem Bildbesitz sind besonders illustrativ, erlauben jedoch keine statistische und damit repräsentative Auswertung.

Wenn wir uns nun den Bildern im Alltag zuwenden, sollen jene Berührungspunkte mit Kunst und Kunstwerken analysiert werden, die die Bevölkerung des Jeverlandes zunehmend mit Bildern vertraut machten. Untersucht wird das Auftreten von Bildern im öffentlichen und privaten Raum.

Öffentliche Kunstwerke

Der äußere Nordwesten Deutschlands hat zu keiner Zeit an der kunstgeschichtlichen Entwicklung ganz Deutschlands partizipiert. 1824 bemerkte Kohli, dass selbst Oldenburg weder in älteren noch in neueren Zeiten „ausgezeichnet große Künstler“ hervorgebracht habe.[175] Die einzigen Ausnahmen seien Johann Lys (um 1597–1631), genannt Pan, und Wolfgang Heimbach (um 1605/13–um 1678/9). Aus der Zeit nach dem 17. Jahrhundert wird kein Maler mehr hervorgehoben.

Parallel zum wirtschaftlichen Aufschwung zwischen 1570 und dem Dreißigjährigen Krieg erlebte auch die Kultur in Ostfriesland eine Blüte. Droege nennt für das 17. Jahrhundert fünf über den Bereich der Heimat hinausreichende und kunsthistorisch bemerkenswerte ostfriesische Künstler.[176] Bereits Ende des 17. Jahrhunderts, insbesondere aber seit der Zugehörigkeit zu Preußen 1744, erlebte die Kunstproduktion einen Rückgang. Um die Wende zum 19. Jahrhundert, einer Zeit des erneuten wirtschaftlichen Aufschwunges, konnte Droege zwar eine Vielzahl an Malern nachweisen, deren Arbeiten seien jedoch durchweg verschollen und minderer Qualität.[177]

Noch isolierter lag das Jeverland. Kunsthistorisch überregional bedeutend sind allein die Kassettendecke des Schlosses Jever und das Freigrab des Häuptlings Edo Wiemken des Jüngeren (um 1454–1511) in der Jeveraner Stadtkirche (Abb. 8 und 9). Beide entstanden bereits Mitte des 16. Jahrhunderts.[178]

175 Kohli 1824.

176 Droege zählt zu diesen Künstlern: Martin Faber (um 1587–1648), Alexander Sanders (1624–ca. 1684), Ludolf Backhuizen (1630/1–1708), Frederik Moucheron (1634–1686) und Simon Bosboom (1614–1662) (Droege 1963, S. 24).

177 Ebd., S. 37–40.

178 Ahmels 1916/17; Schmerenbeck Kaleidoskop 30; ders. 2000.

Abb. 8:
Detail der Kassettendecke im Audienzsaal des Schlosses Jever

Abb. 9:
Grabmal des friesischen Häuptlings Edo Wiemken des Jüngeren in der Stadtkirche in Jever

Abb. 10:
Farbige, geprägte Ledertapete (sogenanntes Goldleder) im Audienzsaal des Schlosses Jever, flämische Manufaktur (vermutlich aus Mechelen), Anfang 18. Jahrhundert

Abb. 11:
Badende Dame, Tapisserie im sogenannten „Gobelinsaal“ des Schlosses Jever (Westwand rechts), vermutlich Ende des 17. Jahrhunderts in Brüssel zunächst für den Hof in Zerbst geschaffen und nach 1742 nach Jever verbracht

Vor Ort hat es nach dem 16. Jahrhundert keine herausragenden Ambitionen mehr gegeben. Die Ausstattung des Schlosses erfolgte, wie erwähnt, zumeist mit ausgedienten Kunstwerken und Mobiliar der Hauptresidenz der zeitgleich herrschenden Regenten, so beispielsweise auch die Brüsseler Tapisserien des späten 17. Jahrhunderts und die flandrischen vergoldeten Ledertapeten des beginnenden 18. Jahrhunderts (Abb. 10 und 11).[179]

Im Jahre 1819 hoben die Autoren der „Oldenburgischen Blätter" hervor, es sei eine erfreuliche Erscheinung, dass Künste und Wissenschaft auch an der Jade zum Gegenstand des Bestrebens werden.[180] Dabei handelte es sich jedoch weniger um vereinzelte herausragende Leistungen als vielmehr um ein flächendeckend wachsendes Interesse an Kunst. Als Friedrich Preller der Jüngere auf seiner ersten größeren Studienreise mit seinem Vater Jever besuchte, äußerte er sich noch Mitte des 19. Jahrhunderts mit Verwunderung über das Kunstschaffen vor Ort.[181] Wenngleich beide Studienreisende die Maler Caspar Heinrich Sonnekes (1821–1899) und Friedrich Barnutz in Jever aufsuchten und letzterer ihnen laut eines Tagebucheintrages „ganz gut gefiel", galt ihr Interesse vorrangig der Natur und nicht der Kunst der Region.[182]

Die Möglichkeiten, ein Kunstwerk im Original in Augenschein zu nehmen, waren für einen Bewohner des Jeverlandes beschränkt.[183] Seit 1817 war die Galerie im Schloss Oldenburg für die Öffentlichkeit zugänglich. Im Jahre 1843 wurde in Oldenburg ein erster Kunstverein gegründet, um die Kunstschätze des Großherzogs der Öffentlichkeit „lehrhaft vorzuführen und gleichzeitig Bilder der neueren Zeit auszustellen".[184] Der Herzog von Oldenburg ließ für seine Gemäldesammlung das „Augusteum" errichten. Die Ausstellung

179 Voermann 2004.

180 „Gewiß ist es eine erfreuliche Erscheinung, Künste und Wissenschaften auch an der Jade zum Gegenstand des Bestrebens werden zu sehn, und schon deshalb finden wir uns bewogen, über das oben gedachte Institut und dessen seither gelieferte Producte in diesen Blättern zu reden" (Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819, Sp. 101).

181 Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.), S. 30. Bezüglich der Reise der beiden Maler Friedrich Preller siehe auch I.1., S. 35–6, III.2., S. 448–9 und III.3., S. 459–60.

182 „Nach und nach ging uns die Schönheit dieser unberührten Natur auf." „Und so begriff ich, was mir anfangs unmöglich erschienen wäre, daß es auch hier Maler gab." (Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.), S. 30).

183 Bezüglich der Reisebedingungen siehe I.1., S. 34–7.

184 Weichardt 1968, S. 9. Die ältesten Kunstvereine Deutschlands waren die Vereine Nürnbergs (Kunst-Societät gegr. 1792), Hamburgs (Hamburgischer Kunst-Verein gegr. 1817) und Karlsruhes (Kunst- und Industrie-Verein für das Großherzogthum Baden gegr. 1818).

wurde 1867 eröffnet und, so urteilte Kohli, diene „vorzüglich zur Beförderung und Ausbildung des Kunstsinns und zur angenehmen, lehrreichen Unterhaltung des Kunstliebhabers".[185] Kohli zufolge wurde dort neben Gemälden eine „ansehnliche Sammlung von Statuen etc. in Gips-Abgüssen nach den besten Antiken" ausgestellt.[186] Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg (1755–1829) hatte die Sammlung 1804 durch „die Tischbeinische Gemäldesammlung" ergänzt.[187]

Noch früher vollzogen sich Bemühungen zur Gründung eines Kunstvereins in Emden. Nach dem Tod des letzten Fürsten von Ostfriesland, Carl Edzard (1716–1744), wurde Ostfriesland preußische Provinz. Der am Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende wirtschaftliche Niedergang führte dazu, dass viele Kunstwerke aus privatem Besitz verkauft wurden. Die fürstliche Galerie war bereits 1745 versteigert worden.[188] Mit der Gründung der „Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden" im Jahr 1820 wurde die Sammlung und Erhaltung ostfriesischer Kunst- und Kulturgüter forciert.[189] Die gesammelten Exponate erhielten 1869 ein eigenes Ausstellungsgebäude.

Sowohl in Oldenburg als auch in Emden konnte der kunstinteressierte Besucher demnach im Laufe des 19. Jahrhunderts originale Gemälde in Augenschein nehmen. Diese Bildungs- bzw. Freizeitaktivität setzte weiterhin eine große Eigenmotivation voraus, die jedoch nur für einen kleinen Anteil der jeverländischen Bevölkerung vorausgesetzt werden konnte. Es ist unwahrscheinlich, dass Jeveraner die Wegstrecke allein aus künstlerischem Interesse zurücklegten.

Erste und alltäglichste Orte, die Jeveranern Zugang zu Bildern erlaubten, waren hingegen die Kirchen in der Region. Eine malerische und bisweilen auch eine skulpturale Ausstattung erstreckte sich auf Altar, Kanzel und Empore. Auch Decke und Gestühl verfügten häufig über farbige Fassungen. Die

185 Kohli 1824, S. 311.

186 Ebd.

187 Crome 1825, S. 384. Herzog Peter Friedrich Ludwig kaufte 1804 die Sammlung des Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). In der Folge war Tischbein als Galeriedirektor der Großherzoglichen Sammlung für Ankäufe von Gemälden zuständig, wobei er sich auf niederländische Werke des 17. Jahrhunderts und italienische Renaissancemalerei konzentrierte (Voermann 2012, S. 228).

188 Schreiber 2010, S. 7–9.

189 Eichhorn 1997, S. 128. Siehe auch Fastenau 1930a; ders. 1930b.

Werke Ludwig Münstermanns (um 1560/75–um 1638/9) sind anschauliches Beispiel für diese farbigen figuralen Ausstattungen (Abb. 12).[190] Gemälde traten in der Regel an Altären, aber auch an Emporen und Epitaphien auf.[191] Altargemälde zeigten vorrangig Kreuzigung oder Abendmahl, die Bildtafeln an Empore und Kanzel dagegen Evangelisten und Apostel, aber auch szenische Darstellungen aus dem Leben Jesu. Jeveraner begegneten in den Kirchen gleichfalls den für den privaten Besitz von Bildern zentralen Porträts, die in Form von Epitaphien an bedeutende Prediger der Gemeinde erinnerten.[192]

Abb. 12: Altarretabel, Ludwig Münstermann, 1614, Schlosskirche in Varel

190 Ponert/Schäfer 2016; Reimers 1993.
191 Runge 1983; ders. 1988; Noah 1991.
192 Bezüglich der Porträts in privatem Besitz siehe II.2., S. 241–65.

Abb. 13/14:
Kanzel mit Ehrenpforte, Treppe und Laufgang, Wolf Heimbach, 1661, St. Cosmas und Damian-Kirche in Bockhorn und Epitaph für Berinte Berends, nach 1693, St. Cosmas und Damian-Kirche in Bockhorn, Südwand

Einer Beschreibung der St. Cosmas- und Damian-Kirche im zwischen Jever und Oldenburg gelegenen Bockhorn durch den Juristen und Schriftsteller Gerhard Anton von Halem aus dem Jahr 1796 ist das breite Spektrum an Motiven, aber auch die vielfältige Einstellung gegenüber Bildern in Kirchen zu entnehmen (Abb. 13).[193] Mit dem Leiden, dem Sterben, dem Begräbnis und der Auferstehung beschreibt er vier skulpturale Szenen aus dem Leben Christi, die den Altar zierten.[194] Zu beiden Seiten hätten lebensgroße Bildnisse Luthers und Melanchthons gehangen. Ein Gemälde des Jüngsten Gerichtes habe hingegen zum Zeitpunkt des Besuches gerollt auf dem Boden gelegen. Es sei für einige Taler verkauft worden. Die Gemeinde habe an dem Motiv stets Anstoß genommen, insbesondere an den „als Scheusalen gemalten Teufeln und an den schlangenbewundenen und in Flammen bratenden Verdammten“. Von Halem nimmt an, dass dieses Bild in den Gemütern mancher schwachen

193 Halem 1797a, S. 416–20. Von Halem publizierte seinen Reisebericht aus dem Jahr 1796 im Folgejahr.

194 Der Altarschmuck wurde 1817 ersetzt (Noah 1991, S. 29).

Mitglieder der Gemeinde viele „vernunftlose Begriffe und Seelenkrankheiten“ erzeugt habe. Mit Verweis auf den italienischen Dichter Giuseppe Baretti (1719–1789) berichtet er, dass auch in Spanien Prediger ihre Worte mit Bildern unterstrichen und Mönche diese im Dunkeln mit Fackeln beleuchteten, um ihre Wirkung zu verstärken und sie so das „getäuschte Volk“ dazu bewegten, Ablass zu zahlen. Der Autor lobt daraufhin, dass diese Sitte durch die Aussonderung eines Teiles des Bildschmuckes im Sinne der Reformation auch in Bockhorn aufgegeben wurde. Seine Abneigung gegen Bilder erstreckte sich nur auf die seiner Meinung nach negative Beeinflussung der Bevölkerung und nicht auf Bilder insgesamt, wie auch an zahlreichen weiteren Beschreibungen von Gemälden und Kupferstichen in seinem Reisebericht deutlich wird. Ob die Aversion gegen eine potentielle negative Beeinflussung durch Bilder auch auf die Bevölkerung und nicht nur auf das direkte kirchlich-protestantische Umfeld zutraf, bleibt fragwürdig.

Weniger Abneigung, sondern Verwunderung äußerte von Halem gegenüber einem Bildnis in der gleichen Kirche (Abb. 14).[195] Entgegen seiner Erwartung zeigte das Porträt keinen verdienten Beamten oder Prediger des Ortes, sondern den „Zwerg“ Berinte Berends (1665–1693). Bei dem Bildnis des Hofnarren der Witwe des Grafen Anton Günther von Oldenburg, Sophie Katharina von Schleswig-Holstein-Sonderburg (1617–1696), handelt es sich laut Unterschrift um ein Tugendbild. Das Beispiel macht deutlich, wie vielseitig das Spektrum an Bildern in Kirchen sein konnte, aber auch welche Wirkung diese auf die Gemeinde hatten.

Nicht nur in den Kirchen, sondern auch im Schloss Jever war eine erhebliche Anzahl an Bildern versammelt. 112 Bildwerke, darunter 104 Gemälde, 6 Kupferstiche und 2 Federzeichnungen, wurden 1874 in einem „Verzeichnis der Kunstwerke in dem Großherzoglichen Schloß zu Jever“ verzeichnet.[196] Im Gegensatz zu den öffentlichen Kirchen ist nicht nachweisbar, wie frei die Räume des Schlosses für die Bevölkerung zugänglich waren. Der Eingang und

195 Halem 1797a, S. 418–20.

196 Alten 1874. Ergänzt wurde die Sammlung durch eine Bronzeplastik, zwei Gipsbüsten, einen Abendmahlskelch, einen Pokal, ein Wächterhorn und die Reste eines Kettenhemdes (ebd.). Siehe auch Siems 2012, S. 142. In der großherzoglichen Sammlung befanden sich ca. 67 % Bildnisse (75 Werke), ca. 27 % Landschaften und Ansichten (30 Werke), ca. 4 % Genreszenen und Stillleben (5 Werke) sowie jeweils ca. 1 % Historien (1 Werk) und religiöse Motive (1 Werk).

die Aufhängung eines heute noch erhaltenen Herrscherporträts liefern diesbezüglich erste Anhaltspunkte.[197] Nachdem das Schloss am 15. September 1794 die Schenkung eines Porträts von Katharina II. erhalten hatte, wurde bekannt gegeben, die Jeveraner könnten sich an den Kommandanten wenden, um das Werk im Schloss unentgeltlich zu besichtigen (Abb. 15 und 16).[198] Die gesonderte Ankündigung legt die Vermutung nahe, dass der unbeschränkte Zugang nicht die Regel darstellte. Andererseits berichten sowohl Gerhard Anton von Halem als auch Hebelius Potter von einem Besuch des Schlosses während ihres Aufenthaltes in Jever im Jahre 1796 bzw. 1808.[199]

Abb. 15:
Bildnis der Katharina II. von Russland, nach Johann Baptista Lampi I. (wahrscheinlich von Peter Amel), Öl auf Leinwand, 1790er-Jahre, 190 x 150 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06790)

197 SmJev Inv.-Nr.: 06790, Bildnis der Katharina II. von Russland, nach Johann Baptist Lampi I. (wahrscheinlich von Peter Amel), Öl auf Leinwand, 1790er-Jahre, 190 x 150 cm. Siehe auch Bauer Kaleidoskop 66. Bezüglich der Bezugswege von Herrschergemälden siehe auch I.2., S. 121–2.

198 JW 22. September 1794.

199 Halem 1797b, S. 507–8; Potter 1811, S. 114–5.

Abb. 16:
Audienzsaal des Schlosses Jever

Abb. 17:
Bildnis Katharina II., erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, 76 x 64 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 06760)

Von Halem suchte das Schloss auf, um eben jenes Bildnis von Katharina der Großen in Augenschein zu nehmen, das kurz zuvor dem Schloss von der russischen Zarin übersandt worden war.[200] Er habe seiner Schilderung zufolge, so kurz sein Aufenthalt auch gewesen sei, Jever nicht verlassen können, ohne im Schloss das Porträt Katharinas zu sehen. Er schrieb die Kopie des Dreiviertelbildnisses einem Peter Amel zu.[201] Den gleichen Namen nennt auch das Inventar von 1874.[202] Darüber hinaus war von Halem allein ein Porträt von Edzard dem Großen eine Erwähnung wert (Abb. 223).[203]

Potter legte gleichfalls ein besonderes Augenmerk auf ein Porträt von Katharina der Großen im Audienzsaal.[204] Er beschrieb es als Teil eines Denkmals, welches einen „niedlichen" Thronhimmel habe, der von zwei vortrefflich gearbeiteten Pfeilern getragen werde. Jedoch beklagte er, das Hauptstück des Denkmals, das Brustbild der Kaiserin, sei zum Zeitpunkt seines Besuches weggenommen worden. Das erhaltene Bildnis zeigt entgegen der Beschreibung Potters kein Brust-, sondern ein Kniestück. Es handelt sich entweder um eine Fehlinformation, da er das Bild nicht selbst in Augenschein nahm, oder aber

200 Halem 1797b, S. 507. Bezüglich der Beschreibung des Werkes durch von Halem siehe II.3., S. 375–6.

201 „Die Suche nach einem Künstler dieses Namens blieb bislang ohne Erfolg. Jedoch wird auch ein Porträt Katharinas II. der Kunstsammlung im Schloss Eutin (Stiftung Schloss Eutin Inv.-Nr.: 143) diesem Maler zugesprochen" (Siems 2012, S. 146 Fn. 37).

202 Alten 1874.

203 Das Bildnis wurde vor 1874 durch eine Kopie des Malers Fritz Diedrichs (1817–1893) ersetzt. SmJev Inv.-Nr.: 11303, Bildnis des Grafen Edzard von Ostfriesland, Fritz Diedrichs nach Jacob Cornelisz, um 1860, Öl auf Leinwand, 71 x 57 cm. Alten 1874, Nr. 43. Siehe auch Siems 2012, S. 320–1.

204 Potter 1811, S. 115. „Der sogenannte Audienzsaal ist ein großes und schönes Gemach, das mit einem Denkmale auf die Kaiserin Katharina von Rußland verziert ist, welches aus einem Altare besteht, welcher einen niedlichen Thronhimmel hat, der von zwei vortrefflich gearbeiteten Pfeilern getragen wird. Auf dem Fußgestelle des Denkmales und an dem Rande des Himmels ließt man Inschriften mit goldenen Buchstaben, welche den Zweck dieses Monumentes andeuten. Aber das Hauptstück dieses Denkmales und die schönste Zierde desselben, das Brustbild der Kaiserin, ist nicht mehr da, es ist weggenommen worden. Dieser Saal ist der einzige in diesem Schlosse, welcher mit einiger Vergoldung verziert und dessen Fußboden mit Teppichen belegt ist. Das Ganze hat ein großes Ansehen, da es bei dem ersten Eintritte sogleich Ehrfurcht einflößt, welches bei einem Audienzsaale eine allerdings schätzbare Eigenschaft ist" (ebd.).

er beschreibt hier ein zweites Bildnis von Katharina II., das gleichfalls 1874 im Inventar aufgeführt wurde und ein Bruststück zeigt (Abb. 17).[205]

Darüber hinaus erfahren wir von Potter, dass auch die Porträts in der Gemäldegalerie, zu diesem Zeitpunkt noch ein Speisesaal, zu besichtigen waren.[206] Inwieweit die übrigen Werke der Sammlung Aufhängung im Schloss fanden oder für den Besucher unsichtbar verwahrt wurden, liegen keine Informationen vor. Das alleinige Interesse der Autoren an den Herrscherbildnissen ist umso bemerkenswerter, da die ebenfalls im Audienzsaal des Schlosses befindliche Renaissance-Kassettendecke, heute als das weitaus bedeutendere Kunstwerk bewertet, keine Erwähnung findet (Abb. 8). Bei gezieltem Interesse und dem Errichten eines Entgeltes dafür scheint es demnach durchaus möglich gewesen zu sein, Zugang zu den Bildern im Schloss zu erhalten.

Der dritte öffentliche Ort in Jever, an dem Gemälde Aufhängung fanden und der alltäglicher als das Schloss von den Bewohnern der Stadt aufgesucht wurde, war die Lateinschule. 1819 dankte der Rektor der Schule, Friedrich Hollmann (1753–1825), im Jeverschen Wochenblatt für den Erhalt zweier Gemälde, Luther und Calvin darstellend.[207] Sie wurden mit einer Glasrahmung versehen, um in Hörsaal und Bibliothek zu hängen. Beide Bilder sind nicht erhalten. Im Saal der Schule hingen darüber hinaus zwei Porträts der Stifter dieser Räumlichkeit.[208] Zu diesem Zweck wurde das

205 Sowohl das Jeveraner Kniestück als auch eine weitere Kopie im Deutschen Historischen Museum in Berlin gehen auf ein 1792 von Johann Baptista Lampi dem Älteren (1751–1830) in St. Petersburg gefertigtes Staatsporträt zurück. Das Original zeigt Katharina II. in ganzer Figur. Die Kopie in Berlin zeigt mit dem Brustbild einen kleineren Ausschnitt als die Jeveraner Kopie. Potter sah stattdessen vielleicht das Bildnis: SmJev Inv.-Nr.: 06760, Bildnis der Katharina II. von Russland, erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, 76 x 64 cm (Abb. 17). Siehe auch Siems 2012, S. 248–9. Die Beschreibung eines heute nicht mehr erhaltenen Denkmals untermauert die Vermutung, das Porträt habe sich ursprünglich nicht an der Längsseite des Audienzsaales befunden, sondern an der Stirnseite (Bauer Kaleidoskop 66). Nur so war das Bildnis beim Eintritt in den Saal sichtbar.

206 „Unter der großen Menge von Gemächern in diesem Schlosse fand ich zwei ausnehmend schöne, welche wirklich fürstlich genannt werden können, nämlich der sogenannte Gemäldesaal und der Audienzsaal. Der erste, der jetzt zu einem Speisesaal eingerichtet worden ist, hat seinen Namen von den Portraits der vormaligen Regenten dieses Landes und den nächsten Verwandten derselben, womit er ausgeziert ist. Es sind auch mehrere Bilder von Gliedern der russisch=kaiserlichen Familie darunter, welche dieser Sammlung zu einer nicht geringen Zierde gereichen“ (Potter 1811, S. 114–5).

207 JW 7. Juni 1819; NLA OL, Best. 97 Nr. 1501.

208 Müller 1920.

Ehepaar Bleeker wahrscheinlich vom Jeveraner Ernst Hemken (1834–1911) gemalt (Abb. 18 und 19).[209]

Abb. 18/19:
Bildnisse des Kaufmanns Anton G. Bleeker und der Cäcilia Bleeker, geb. Kedenburg, Ernst Hemken, 1881, Öl auf Leinwand, jeweils 57 x 54,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09707/09708)

Abb. 20/21:
Bildnis der Maria von Jever, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), vor 1819, Öl auf Leinwand und Bildnis des Grafen Anton Günther von Oldenburg, Haro Joachim Schwitters (1741–1781), um 1760, Öl auf Leinwand (Mariengymnasium Jever)

209 SmJev Inv.-Nr.: 09707, Bildnis des Kaufmanns Anton G. Bleeker, Ernst Hemken, 1881, Öl auf Leinwand, 57 x 54,5 cm; SmJev Inv.-Nr.: 09708, Bildnis der Cäcilia Bleeker, geb. Kedenburg, Ernst Hemken, 1881, Öl auf Leinwand, 57 x 54,5 cm.

Heute wie früher im Besitz der Schule sind ein Porträt des Rektoren Hollmann, das möglicherweise von Eberhard Christian Dunker dem Älteren gemalt wurde, eine Kopie eines Porträts des Grafen Anton Günther von Oldenburg durch den Jeveraner Maler Haro Joachim Schwitters (1741–1781) sowie eine Kopie, Maria von Jever vorstellend, die durch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) geschaffen wurde (Abb. 20 und 21). Der Herzog Peter I. Friedrich Ludwig von Oldenburg hatte es 1819 der Schule übergeben.[210] Nur schriftlich überliefert ist eine Kopie nach dem Gemälde „Odysseus und Nausikaa" von Friedrich Preller dem Älteren durch den Jeveraner Maler Caspar Sonnekes.[211] Einer späteren Quelle zufolge sei sie aufgrund des persönlichen Kontaktes der beiden Künstler von der Schule in Auftrag gegeben worden und habe im Zeichensaal gehangen.

Neben diesen dauerhaft zugänglichen Werken vollzogen sich Bemühungen zu Ausstellungstätigkeiten zwar frühzeitig, jedoch insgesamt nur schleppend. Noch 1863 bemerkte Böse, dass Jever an „Anstalten und namentlich an Vereinen für wissenschaftliche und Kunstzwecke" nicht reich sei.[212] Er betonte lediglich mehrere Gesangsvereine und einen Verein für Gemäldeausstellungen, der in den letzten Jahren entstanden sei. Ein erster Kunstverein wurde in Jever 1857, nur 14 Jahre nach Oldenburg, gegründet.[213] Der provisorische Vorstand des Kunstvereins organisierte ab dem 28. September 1857 für 14 Tage eine „erste Kunstausstellung" (Abb. 22). Der Eintritt betrug 12 Grote.[214] Die 60 Ölgemälde und mehrere Kupferstiche wurden im Bibliothekssaal des Gymnasiums ausgestellt.[215] Einer kurzen Ankündigung in den

210 NLA OL, Best. 97 Nr. 1501. Darüber hinaus waren Kupferstiche für die Bewohner des Jeverlandes zugänglich, die als Illustrationen Teil der Bücher der Bibliothek der Schule waren. Bezüglich der Bibliothek siehe I.1., S. 42–3.

211 Bredendiek 1954, S. 44. Erst für 1896 ist auch ein Gemälde des Malers Sonnekes im Jugendheim der Stadt belegt. Es wurde vom Großherzog von Oldenburg zu diesem Zweck von Sonnekes erworben (ebd.). Bredendiek berichtet, ohne die Quelle zu nennen, es sei bei Damme entstanden (ebd.). Wahrscheinlich zeigte es eine dortige Landschaft.

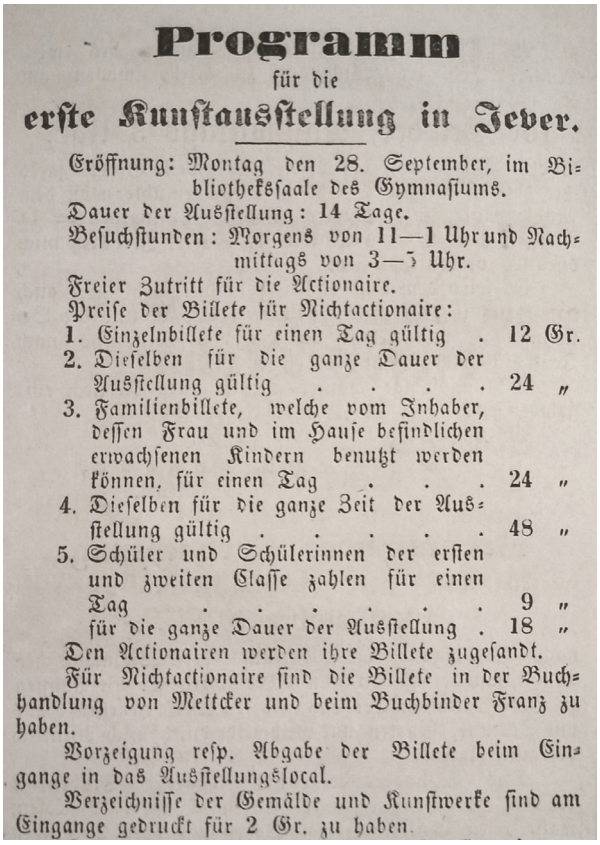
212 Böse 1863, S. 274.

213 JW 30. September und 4. Oktober 1857.

214 Der Eintritt pro Tag betrug für eine Person 12 Grote und für die Dauer der gesamten Ausstellung 24 Grote. Für eine Familie wurde pro Tag 24 Grote und für die Dauer der gesamten Ausstellung 48 Grote verlangt. Schüler und Schülerinnen der ersten und zweiten Klasse zahlten 9 Grote pro Tag und 18 Grote für die Dauer der gesamten Ausstellung. Der Eintritt für Mitglieder des Vereins war kostenlos (ebd.).

215 JN 4. Oktober 1857.

Jeverländischen Nachrichten in der Abteilung „Vermischte Nachrichten“ ist zu entnehmen, dass die Zahl der Bilder zwar nicht groß zu nennen sei, sich jedoch darunter manches Bedeutende finde.[216] Darunter seien Landschaften von Lot, Hilverdink, Pulhan, Bergmann, Op der Heide, Klein, Preller und Schotel.[217] Die Gemälde stammten als Leihgaben aus der Sammlung des Großherzoges von Oldenburg. Die Werke seien, so die Ankündigung weiter, recht passend im Saale aufgestellt, das Licht falle gut und das „Local“ sei groß genug, um sich möglichst ungestört der Betrachtung der Bilder hinzugeben. Da sich sehr viele als „Actionäre“ im Verein beteiligt hätten, werde mit einem ziemlich bedeutenden Besuch aus der Stadt gerechnet. Es sei darüber hinaus zu hoffen, dass auch die Landbewohner diese hier selten sich darbietende „Gelegenheit zum wahren Kunstgenuss“ nicht ungenutzt vorübergehen ließen.[218]



Programm

für die

erste Kunstausstellung in Jever.

Eröffnung: Montag den 28. September, im Bibliotheksſaale des Gymnaſiums.
Dauer der Ausſtellung: 14 Tage.
Beſuchſtunden: Morgens von 11—1 Uhr und Nachmittags von 3—5 Uhr.
Freier Zutritt für die Actionaire.
Preiſe der Billete für Nichtactionaire:

1. Einzelnbillete für einen Tag gültig .	12 Gr.
2. Dieſelben für die ganze Dauer der Ausſtellung gültig	24 „
3. Familienbillete, welche vom Inhaber, deſſen Frau und im Hauſe befindlichen erwachſenen Kindern benutzt werden können, für einen Tag . . .	24 „
4. Dieſelben für die ganze Zeit der Ausſtellung gültig	48 „
5. Schüler und Schülerinnen der erſten und zweiten Claſſe zahlen für einen Tag	9 „
für die ganze Dauer der Ausſtellung .	18 „

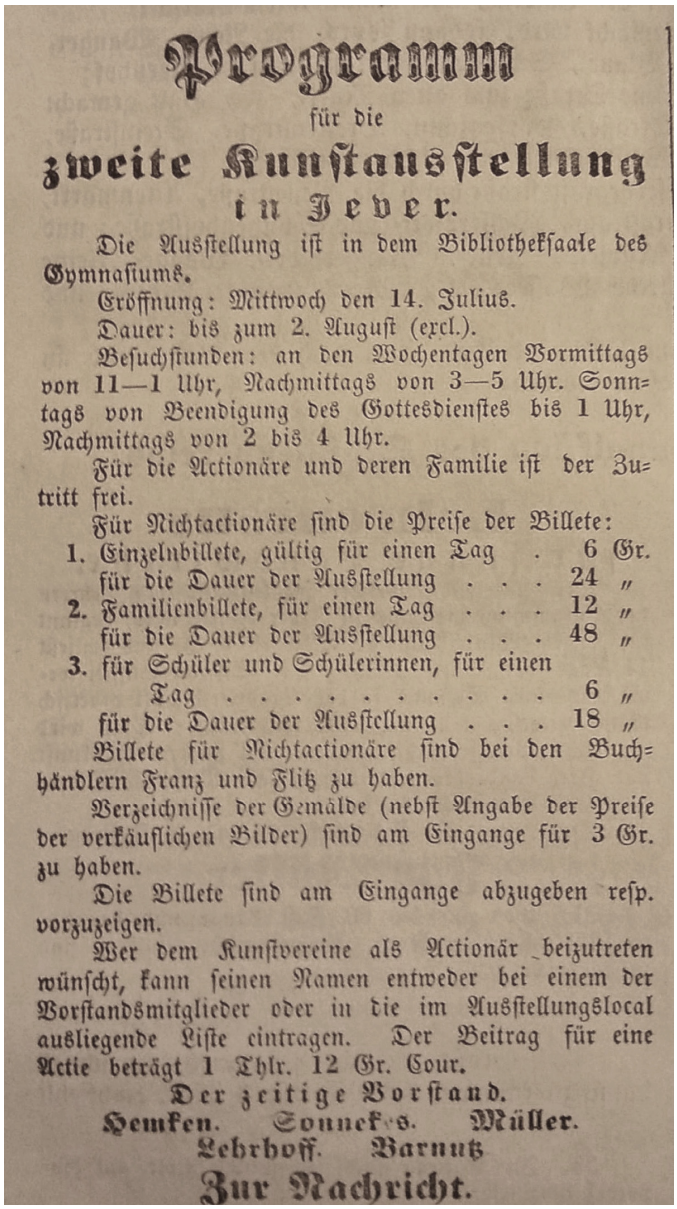
Den Actionairen werden ihre Billete zugeſandt.
Für Nichtactionaire ſind die Billete in der Buchhandlung von Mettcker und beim Buchbinder Franz zu haben.
Vorzeigung reſp. Abgabe der Billete beim Eingange in das Ausſtellungslocal.
Verzeichniſſe der Gemälde und Kunſtwerke ſind am Eingange gedruckt für 2 Gr. zu haben.

Abb. 22:
Programm für die erste Kunstausstellung in Jever (Anzeige im JW vom 30. September 1857)

216 Ebd.

217 Die Identifikation dieser Künstler ist nicht eindeutig. Wahrscheinlich sind: Henry Lot (1822–1878), Johannes Hilverdink (1813–1902), Johann Gottfried Pulian (1809–1875), Petrus Johannes Schotel (1808–1865), Johann Adam Klein (1792–1875), Friedrich Preller der Ältere (1804–1878) und Peter Johann Schotel (1808–1865). Welcher Künstler mit dem Namen Op der Heide angesprochen wurden, konnte nicht verifiziert werden.

218 Wir können hier die gängige Differenzierung zwischen Stadt- und Landbevölkerung fassen.



Programm
für die
zweite Kunstausstellung
in Jever.

Die Ausstellung ist in dem Bibliothekſaale des Gymnaſiums.

Eröffnung: Mittwoch den 14. Julius.

Dauer: bis zum 2. Auguſt (excl.).

Beſuchſtunden: an den Wochentagen Vormittags von 11—1 Uhr, Nachmittags von 3—5 Uhr. Sonntags von Beendigung des Gottesdienſtes bis 1 Uhr, Nachmittags von 2 bis 4 Uhr.

Für die Actionäre und deren Familie iſt der Zutritt frei.

Für Nichtactionäre ſind die Preiſe der Billete:

1. Einzelnbillete, gültig für einen Tag . 6 Gr.
   für die Dauer der Ausſtellung . . . 24 „
2. Familienbillete, für einen Tag . . . 12 „
   für die Dauer der Ausſtellung . . . 48 „
3. für Schüler und Schülerinnen, für einen Tag . . . . . 6 „
   für die Dauer der Ausſtellung . . . 18 „

Billete für Nichtactionäre ſind bei den Buchhändlern Franz und Flitz zu haben.

Verzeichniſſe der Gemälde (nebſt Angabe der Preiſe der verkäuflichen Bilder) ſind am Eingange für 3 Gr. zu haben.

Die Billete ſind am Eingange abzugeben reſp. vorzuzeigen.

Wer dem Kunſtvereine als Actionär beizutreten wünſcht, kann ſeinen Namen entweder bei einem der Vorſtandsmitglieder oder in die im Ausſtellungslocal ausliegende Liſte eintragen. Der Beitrag für eine Actie beträgt 1 Thlr. 12 Gr. Cour.

Der zeitige Vorſtand.
Hemken. Sonnekes. Müller.
Lehrhoff. Barnutz

Zur Nachricht.

Abb. 23:
Programm für die zweite Kunstausstellung in Jever (Anzeige im JW 17. Juli 1858)

Im zweiten Jahr seines Bestehens organisierte der Verein eine weitere Ausstellung (Abb. 23).[219] Als Mitglieder seines Vorstandes, der nun feststand, werden Hemken, Sonnekes, Müller, Lehrhoff und Barnutz genannt. Ab dem 14. Juli 1858 waren für zweieinhalb Wochen ca. 70 Bilder im Bibliothekssaal des Gymnasiums zu besichtigen.[220] Auffällig ist, dass der Zeitraum nun mit dem alljährlichen Schützenfest zusammenfiel.[221] Der Eintritt betrug mit

219 JW 17. und 24. Juli 1858. Mit Hemken, Sonnekes und Barnutz waren drei der Vorstandsmitglieder Maler (ebd.).

220 JN 14. Juli 1858. Zu beiden Ausstellungen werden Kataloge aller Werke erwähnt, die sich jedoch nicht erhalten haben. Erhalten ist lediglich ein Ausstellungskatalog aus dem Jahre 1924 (Müller 1924 (Ausstellungskatalog)).

221 JW 28. Juli 1858.

6 Grote im Vergleich zum vorherigen Jahr nur noch die Hälfte des Preises.[222] Bei der neuerlichen Ausstellung standen auch Bilder zum Verkauf. Darüber hinaus fand eine Verlosung statt, an der die Vereinsmitglieder kostenlos teilnahmen, während Besucher der Ausstellung Lose zum Preis von 36 Grote erwerben konnten.[223] Zur Auslosung standen eine Winterlandschaft von Dunze, ein Stillleben von Correggio, eine Waldlandschaft von Barnutz und eine Landschaft von Sonnekes.[224] Im Gegensatz zur ersten Ausstellung wurde der zweiten Veranstaltung ein umfangreicherer Bericht in den Jeverländischen Nachrichten gewidmet.[225] Der anonym bleibende Autor nennt als Anlass seines Berichtes, „im voraus die Aufmerksamkeit derer zu wecken, die Geist und Herz erfrischen und erquicken wollen durch den Genuß schöner, edler Kunstdarstellungen". Dabei betont er den großen Abstand der Gemälde zu jenen des vorherigen Jahres. Während damals nur wenige hervorstechende Leistungen neben vielem Mittelmäßigem gezeigt worden seien, handele es sich dieses Mal um „eine reiche Fülle der Gegenstände aus den verschiedensten Gebieten, einen schönen Wechsel der gewähltesten Darstellungen aus Natur, Geschichte und Leben".[226] Die „weilenden Blicke" würden gefesselt von den Landschaften der Düsseldorfer Schule, die reich mit den verschiedensten Motiven vertreten seien. Die namhaften Künstler kämen aus Düsseldorf, München, Augsburg, Bremen, Hannover und Berlin. Namentlich genannt werden darunter Meister Jordan aus Düsseldorf, Röttcker, Rollmann und Geyer aus Augsburg.[227]

222 JW 17. und 24. Juli 1858. Die Eintrittspreise für einen Tag haben sich für Erwachsene mit 6 Grote, für Familien mit 12 Grote und für Schüler mit 6 Grote fast sämtlich halbiert. Die Preise für die gesamte Zeit der Ausstellung blieben jedoch auf gleichem Niveau (Einzelperson: 24 Grote, Familie: 48 Grote und Schüler: 18 Grote). Im Gegensatz zur ersten Ausstellung war nun auch der Eintritt für die Familien der Mitglieder kostenfrei (ebd.).

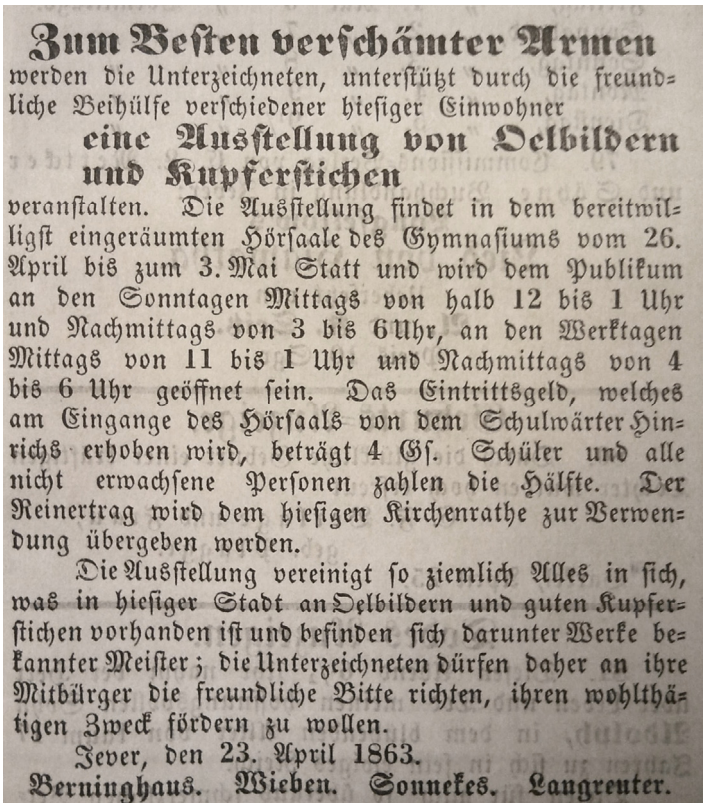
223 JW 28. Juli 1858.

224 Johannes Bartholomäus Duntze (1825–1895), wahrscheinlich Joseph Correggio (1810–1891), Friedrich Barnutz (1791–1867) und Caspar Heinrich Sonnekes (1821–1899).

225 JN 14. Juli 1858.

226 Aus dieser Beschreibung lässt sich auf die Gattungen Landschaft, Historie und Genre schließen. Abweichend zu den im Folgenden untersuchten Motivschwerpunkten wurden hier auch Historien gezeigt, die kaum Einzug in den privaten Bildbesitz hielten. Bezüglich der Motivschwerpunkte siehe II.1., S. 209–40.

227 Rudolf Jordan (1810–1887), Julius Rollmann (1827–1865) und Johann Geyer (1807–1875). Welcher Künstler mit dem Namen Röttcker angesprochen wurde, konnte nicht verifiziert werden.



Zum Besten verschämter Armen
werden die Unterzeichneten, unterstützt durch die freundliche Beihülfe verschiedener hiesiger Einwohner
eine Ausstellung von Oelbildern und Kupferstichen
veranstalten. Die Ausstellung findet in dem bereitwilligst eingeräumten Hörsaale des Gymnasiums vom 26. April bis zum 3. Mai Statt und wird dem Publikum an den Sonntagen Mittags von halb 12 bis 1 Uhr und Nachmittags von 3 bis 6 Uhr, an den Werktagen Mittags von 11 bis 1 Uhr und Nachmittags von 4 bis 6 Uhr geöffnet sein. Das Eintrittsgeld, welches am Eingange des Hörsaals von dem Schulwärter Hinrichs erhoben wird, beträgt 4 Gs. Schüler und alle nicht erwachsene Personen zahlen die Hälfte. Der Reinertrag wird dem hiesigen Kirchenrathe zur Verwendung übergeben werden.

Die Ausstellung vereinigt so ziemlich Alles in sich, was in hiesiger Stadt an Oelbildern und guten Kupferstichen vorhanden ist und befinden sich darunter Werke bekannter Meister; die Unterzeichneten dürfen daher an ihre Mitbürger die freundliche Bitte richten, ihren wohlthätigen Zweck fördern zu wollen.

Jever, den 23. April 1863.

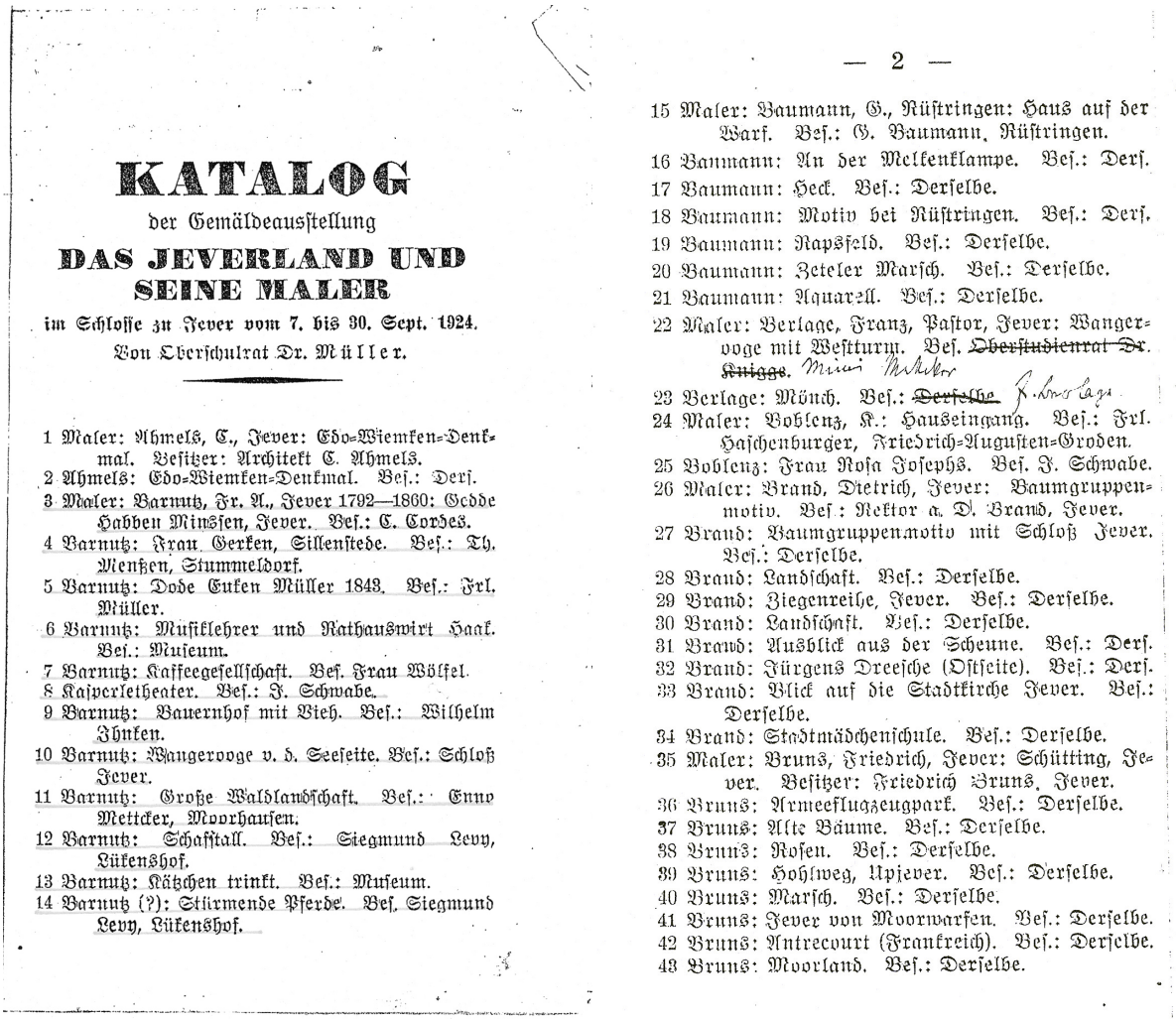
Berninghaus. Wieben. Sonnekes. Langreuter.

Abb. 24:
Ankündigung einer Ausstellung von Ölbildern und Kupferstichen (Anzeige im JW 28. April vom 1863)

Nach den ersten Aktivitäten wurden die Mitglieder des Kunstvereins im November 1859 zu einem Treffen geladen, um über Fortbestehen oder Auflösung der Gesellschaft einen Beschluss zu fassen.[228] Wenngleich keine weiteren Veranstaltungen des Vereins in den folgenden Jahren nachweisbar sind, legt die oben genannte Erwähnung eines Ausstellungsvereins durch Böse im Jahre 1863 nahe, dass jener oder ein anderer Verein fortbestand.[229] Jedoch fällt auf, dass eine „Ausstellung von Oelbildern und Kupferstichen“ vom 26. April bis zum 3. Mai 1863 nicht im Namen eines Vereins, sondern unter der Leitung von Berninghaus, Wieben, Sonnekes und Langreuter organisiert wurde (Abb. 24).[230] Die Ausstellung im Hörsaal des Gymnasiums fand zugunsten Armer statt. Für einen geringeren Anspruch der Veranstaltung spricht, dass keine überregionalen Leihgaben gezeigt wurden. Die Ausstellung vereinige laut Veranstaltungshinweis im Jeverschen Wochenblatt „so ziemlich Alles in sich, was in hiesiger Stadt an Oelbildern und guten Kupferstichen“ vorhanden sei. Unter diesen befänden sich auch Werke „bekannter Meister“.[231]

228 JW 26. November 1859.
229 Böse 1863, S. 274.
230 JW 28. April 1863. Mit Sonnekes war unter den Organisatoren nur noch ein Maler.
231 Die Namen der Künstler wurden nicht genannt (ebd.).

In der Folge blieben weitere Ausstellungen aus. Die frühen Veranstaltungen gerieten in Vergessenheit, sodass eine „Bilderausstellung“ im Schloss Jever im Jahre 1924 noch als „eigentlich die erste in Jever“ bezeichnet wurde (Abb. 25).[232] Die späteren Ausstellungen in den Jahren 1863 und 1924 zeigten ausschließlich Werke aus der Region.



KATALOG

der Gemäldeausstellung

DAS JEVERLAND UND SEINE MALER

im Schlosse zu Jever vom 7. bis 30. Sept. 1924.

Von Oberschulrat Dr. Müller.

1 Maler: Ahmels, C., Jever: Edo-Wiemken-Denkmal. Besitzer: Architekt C. Ahmels.
2 Ahmels: Edo-Wiemken-Denkmal. Bes.: Ders.
3 Maler: Barnutz, Fr. A., Jever 1792—1860: Gedde Habben Minssen, Jever. Bes.: C. Corbes.
4 Barnutz: Frau Gerken, Sillenstede. Bes.: Th. Menßen, Stummeldorf.
5 Barnutz: Dode Euken Müller 1843. Bes.: Frl. Müller.
6 Barnutz: Musiklehrer und Rathauswirt Haak. Bes.: Museum.
7 Barnutz: Kaffeegesellschaft. Bes. Frau Wölfel.
8 Kasperletheater. Bes.: J. Schwabe.
9 Barnutz: Bauernhof mit Vieh. Bes.: Wilhelm Ihnken.
10 Barnutz: Wangerooge v. d. Seeseite. Bes.: Schloß Jever.
11 Barnutz: Große Waldlandschaft. Bes.: Enno Mettcker, Moorhausen.
12 Barnutz: Schafstall. Bes.: Siegmund Levy, Lükenshof.
13 Barnutz: Kätzchen trinkt. Bes.: Museum.
14 Barnutz (?): Stürmende Pferde. Bes. Siegmund Levy, Lükenshof.

— 2 —

15 Maler: Baumann, G., Rüstringen: Haus auf der Warf. Bes.: G. Baumann, Rüstringen.
16 Baumann: An der Melkenklampe. Bes.: Ders.
17 Baumann: Heck. Bes.: Derselbe.
18 Baumann: Motiv bei Rüstringen. Bes.: Ders.
19 Baumann: Rapsfeld. Bes.: Derselbe.
20 Baumann: Zeteler Marsch. Bes.: Derselbe.
21 Baumann: Aquarell. Bes.: Derselbe.
22 Maler: Verlage, Franz, Pastor, Jever: Wangerooge mit Weststurm. Bes. ~~Oberstudienrat Dr. Kuiggs~~. Miss Mikler
23 Verlage: Mönch. Bes.: ~~Derselbe~~ F. Verlage
24 Maler: Boblenz, K.: Hauseingang. Bes.: Frl. Haschenburger, Friedrich-Augusten-Groden.
25 Boblenz: Frau Rosa Josephs. Bes. J. Schwabe.
26 Maler: Brand, Dietrich, Jever: Baumgruppenmotiv. Bes.: Rektor a. D. Brand, Jever.
27 Brand: Baumgruppenmotiv mit Schloß Jever. Bes.: Derselbe.
28 Brand: Landschaft. Bes.: Derselbe.
29 Brand: Ziegenreihe, Jever. Bes.: Derselbe.
30 Brand: Landschaft. Bes.: Derselbe.
31 Brand: Ausblick aus der Scheune. Bes.: Ders.
32 Brand: Jürgens Dreesche (Ostseite). Bes.: Ders.
33 Brand: Blick auf die Stadtkirche Jever. Bes.: Derselbe.
34 Brand: Stadtmädchenschule. Bes.: Derselbe.
35 Maler: Bruns, Friedrich, Jever: Schütting, Jever. Besitzer: Friedrich Bruns, Jever.
36 Bruns: Armeeflugzeugpark. Bes.: Derselbe.
37 Bruns: Alte Bäume. Bes.: Derselbe.
38 Bruns: Rosen. Bes.: Derselbe.
39 Bruns: Hohlweg, Upjever. Bes.: Derselbe.
40 Bruns: Marsch. Bes.: Derselbe.
41 Bruns: Jever von Moorwarfen. Bes.: Derselbe.
42 Bruns: Antrecourt (Frankreich). Bes.: Derselbe.
43 Bruns: Moorland. Bes.: Derselbe.

Abb. 25:
Katalog der Ausstellung „Das Jeverland und seine Maler“ im Schloss Jever im Jahre 1924 (Müller 1924 (Ausstellungskatalog))

232 JW 19. September 1924. „Soweit wir uns ersinnen können, sind hier größere Kunstausstellungen noch nicht abgehalten, was immerhin bemerkenswert ist für eine Stadt, die wertvolle Kunstdenkmäler aus der Zeit Frl. Marias birgt, und für ein Land, das in dem Innenschmuck seiner Kirchen, den alten Grabmälern und vielen alten kunstgewerblichen Schätzen, die sich in Familienbesitz befinden, gewichtige Zeugnisse dafür besitzt, daß künstlerischer Sinn und Ausdrucksvermögen hier einmal sehr lebendig gewesen sind und wenigstens hiermit auch sehr leicht die Behauptung widerlegt werden könnte, daß dem Norddeutschen und insbesondere dem Friesen der bildnerische Sinn fehlt“ (Heimatliche Bilderausstellung 1924). Bezüglich der Ausstellung und der dort gezeigten Werke aus privatem Besitz siehe II.1., S. 212–4.

Kunstvereine hatten neben dem Bewahren von Kunstwerken vor Ort auch das Ziel, die Bevölkerung mit den Epochen der Kunstgeschichte vertraut zu machen. Selbst in größeren Städten stießen die Bemühungen, einen kunsthistorischen Überblick zu gewährleisten, an Grenzen, da zu wenig geeignete Gemälde zur Verfügung standen. Der Bremer Kunstverein löste dieses Problem unter anderem durch Verbundausstellungen beispielsweise mit Hannover und Lübeck.[233] Zusätzlich wurden die Werke im Besitz der Mitglieder bei regelmäßigen Treffen gemeinsam betrachtet. Eine große Bedeutung kam angesichts der mangelnden Verfügbarkeit von Bildern Kupferstichen zu, die Lücken innerhalb der Gemäldesammlungen ausgleichen konnten. Grafiken waren auch als Jahresgaben der Vereine, für die sie eigens hergestellt wurden, beliebt. Dabei wurde Druckgrafik durchaus der Rang eines Kunstwerkes eingeräumt.[234]

Das Interesse der Bevölkerung des Jeverlandes scheint nicht groß genug gewesen zu sein, einen Kunstverein dauerhaft finanziell zu stützen. Auffällig ist, dass es des Engagements Einzelner bedurfte, um Ausstellungen zu inszenieren. In Jever wurde diese Funktion überwiegend von vor Ort tätigen Malern übernommen.

Bildbegeisterung im Alltag

Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Bilder im Alltag der Menschen eine Rarität. Dies wird deutlich, wenn sich Jeveraner bei der Schilderung ihrer Jugend explizit an ausgewählte Bilder erinnern. Peter von Bohlen (1796–1840), der später als Orientalist tätig war, stammte gebürtig aus dem Kirchdorf Wüppels im Jeverland. In seiner Autobiografie berichtet er von seiner Jugend in dieser ländlichen Region als Sohn einer „mittellosen“ Familie.[235] Neben dem Besuch der Landschule wurde ihm das Privileg zuteil, am Unterricht des örtlichen Pfarrers für die eigenen Kinder teilzunehmen. Nach den Lehrstunden habe von Bohlen dort Zugang zur Privatbibliothek des Pfarrers erhalten, wo es ihm erlaubt gewesen sei, mit den Pfarrerskindern Reisebeschreibungen „mit Kupfern und dergleichen“ durchzublättern.

Auch der Richter und Parlamentarier Johann Albrecht Drost (1816–1884) erinnerte sich bei der Beschreibung seiner Jugend an ein Bild des Arztes und

233 Buschhoff 2011, S. 6–7; Aschenbeck/Bubke 1998, S. 16.

234 Oldenburger Kunstverein 1968, S. 11.

235 Voigt 1841 (Autobiografie des Peter von Bohlen), S. 5. Siehe auch Sander 2013b, S. 251.

Botanikers Paul Heinrich Gerhard Ludwig Möhring (1710–1792), das in der Stube seines Vaters gehangen habe.[236]

Dass Bilder zu Beginn des 19. Jahrhunderts selbst in großen Städten eine Seltenheit waren, sich ihre Verbreitung jedoch um die Mitte des Jahrhunderts wandelte, belegt das Beispiel der in Königsberg geborenen Schriftstellerin Fanny Lewald (1811–1889). Ihrer 1862 veröffentlichten „Lebensgeschichte" zufolge war sie 20 Jahre alt, als sie das erste moderne Ölgemälde und 21, als sie die ersten Statuen sah.[237] Gipsabgüsse nach guten antiken oder modernen Originalen habe es um 1830 innerhalb des Bereiches der bürgerlichen Verhältnisse noch nicht gegeben. Als später „Büsten von Schiller und Goethe in halber Lebensgröße, die lesenden und schreibenden Kinder und ein paar Adler nach Rauch an die Rethe" (Wasserstraße in Hamburg) kamen, seien dies Besitzstücke gewesen, welche Lewald lange nur aus der Ferne anstaunte. Anfangs so teuer, sei an ihre Erwerbung noch nicht zu denken gewesen. Ein Kupferstich habe eine Seltenheit dargestellt. Selbst Lithografien kämen in den bürgerlichen Wohnungen nur ausnahmsweise vor, und sie hätten sich in ihrer Jugend mit Erstaunen umgesehen, wären sie in eines der mit Bildern und Statuetten geschmückten Zimmer versetzt worden, wie man sie jetzt, um 1860, in allen nicht unbemittelten Familien fände. Damals seien es die Menschen durchaus gewohnt gewesen, die glatten vier Wände anzusehen, denn außer einigen schlechten Familienporträts habe kaum jemand einen Wandschmuck besessen, wenn er nicht reich und besonders gebildet gewesen sei. Dass es in ihrem Vaterhause in früherer Zeit eine Reihe von Kupferstichen gegeben habe, sei ein auffallender Luxus gewesen.

Aufgrund ihrer Rarität im Alltag muss für die Bevölkerung nicht nur von qualitätvollen, sondern auch von alltäglichen Bildern eine große Faszination ausgegangen sein. Im hohen Maße befriedigten diese Begeisterung Inszenierungen von Bildern in Form von Panoramen und Laternae Magicae. Mit Hilfe dieser Illusionen eröffneten sich für die Bevölkerung vollständig neue Bilderwelten.

---

236 „In minen Vatter sine Stuv hung en Bild van Hofrath Mörig, de all dot bleven weer, as ik geboren wurd. De harr in J.[ever] en grot Ansehn as Docter hatt un weer ok in minen Oellernhuuse Huusarzt wesen" (Drost 1881, S. 29).

237 Lewald 1862, S. 241. Siehe auch Renz 2001, S. 135. Bezüglich Fanny Lewald siehe auch II.3., S. 370–1 und III.3., S. 460–1.

Die Illuminationen konnten bisweilen sehr umfangreiche Züge annehmen. Als die gebürtige Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst 1762 nach dem Tod ihres Ehemannes, dem russischen Zaren Peter III. (1728–1762), unter dem Namen Katharina II. die russische Herrschaft antrat, wurde für Jever ein Dankfest angeordnet. Am Sonntag, dem 23. Januar 1763, fanden neben einer Tanzveranstaltung auch Illuminationen statt, die die gesamte Stadt erleuchtet haben sollen. Dem Superintendenten Heinrich Meene (1710–1782) ist eine Beschreibung dieser Festtagsdekorationen zu verdanken.[238] Kaum ein Haus der Stadt Jever sei kerzenfrei geblieben. In 41 Häusern seien insgesamt 120 Transparente gezeigt worden, deren Motive und Inschriften eine glückliche Zukunft unter dem mächtigen Zarenreich prophezeit hätten. Alle Dekorationen wurden vom Maler Meppe Schwitters (gest. 1764) in Jever gefertigt, der „Tage und Nächte" angewandt habe, das „Verlangen so vieler nach Vermögen zu erfüllen".[239] Er selbst zeigte beispielsweise in den Fenstern seines Hauses einen ausgebreiteten Rautenzweig, eine Blume, welche Kaiserkrone genannt wurde, einen gekrönten Adler, aber auch das zerbstische und das jeversche Wappen.[240] Meene berichtet, dass die übrigen Häuser in der Stadt und Vorstadt, sehr wenige ganz arme Hütten ausgenommen, ihre Fenster mit Lampen geschmückt hätten.[241] Der Rats- und Leibmedicus Paul Heinrich Gerhard Möhring habe sein Haus zusätzlich mit drei Bögen und hängenden Sternen geschmückt, die mit vielen hundert Lampen „perspektivisch" behangen gewesen seien.[242] Auch der Justizrat Grosse habe zusätzlich in seinem Garten eine ephemere Dekoration errichten lassen. Dort habe ein 25 Fuß hohes und 18 Fuß breites Gerüst gestanden, welches in „brennenden" Farben die geschlungenen Buchstaben „C2" und „PP" mit dem „Vivat" und eine Krone über denselben vorgestellt habe.[243]

238 Meene 1763. Siehe hierzu: Orth 1983; Janssen 2013, S. 297.

239 Meene 1763, S. 75; Orth 1983, S. 45.

240 Unter diesen Bildern hätten die Worte gestanden: „Da die Raut und Kaiserkrone. Niemals schöner prangen kann. Stimmen Rußland, Zerbst und Jever. Ein vergnügtes Vivat an" (Meene 1763, S. 75–6); Orth 1983, S. 45.

241 Meene 1763, S. 77; Orth 1983, S. 46–7.

242 Ebd.

243 C2 für Katharina II. und PP für Paul I. Petrowitz (1754–1801). Darunter war mit großen Buchstaben gemalt: „Catharina sitzet nun auf Rußlands Kaiserthrone. Die Vorsicht selbst reicht ihrer Tugend diese Krone, Vor welcher sich so viele tausend Völker bücken, Gott wolle sie auch auf das Haupt des Sohnes drücken" (Meene 1763, S. 78).

Diese außergewöhnlich umfangreiche Festtagsdekoration zeigt, welche Rolle Bildern auch bei den höchsten zeremoniellen Ehrungen zukam und gleichzeitig, wie sie durch Illuminierung zusätzliche Inszenierung erfuhren. Dass die Errichtung von temporären Ehrendenkmälern weite Verbreitung fand, belegt die Zeichnung eines Obelisken, der laut Beischrift 1772 zu Ehren von Katharina II. auf dem Alten Markt in Jever errichtet worden und 75 Fuß hoch gewesen sei (Abb. 297).[244]

Neben diesen außergewöhnlichen Inszenierungen dienten Bilder auch anlässlich von Jahrmärkten der Unterhaltung. Einen Eindruck von den jährlich stattfindenden umfangreichen Feierlichkeiten wie dem Schützenfest erhalten wir durch den Bericht „Meine Ferien-Reise“ des Gerhard Anton von Halem aus dem Jahr 1796.[245] Zufällig traf er während des seit 1786 jährlich veranstalteten Vogel- und Scheibenschießens in Jever ein. In mehreren Zelten hätten gemischte Gesellschaften von Bürgern und Landleuten bei schlechter Musik getanzt.[246] Eine staunende Gruppe habe um ein Puppenspiel herumgestanden, in welchem der Hanswurst und der Teufel ihre Rollen zu aller Vergnügen spielten. Das Lied „Freut euch des Lebens“ sei von einer umherziehenden Sängerin dargeboten worden, die gleichzeitig gedruckte Volkslieder verteilt habe und mit fröhlichem Gesichte die ihr zufließenden Stüber erntete. Von Halem erschienen die Feierlichkeiten in Jever als zu ausschweifend, und er verwies darauf, dass das Fest mit vier Tagen zu viel Kostenaufwand und Zeit in Anspruch nähme, durch die nahezu die Arbeit einer ganzen Woche verloren ginge. Vergeblich habe die Fürstin von Anhalt-Zerbst versucht, dieser Tradition Einhalt zu gebieten.

Anlässlich der Goldenen Hochzeit des Jeveraners Carl Christoph Meinardus (1798–1888) am 8. November 1869 entstanden insgesamt acht Malereien.

244 SmJev Inv.-Nr.: 11208 (Alt-Nr.: Gr. 491), Ehrenpyramide für Katharina II., Renke Gerhard Kunstenbach, nach 1772, kolorierte Federzeichnung auf Papier, ca. 59 x 48,5 cm. Von dem Urheber der Zeichnung Renke Gerhard Kunstenbach wurde die Installation als Pyramide bezeichnet. Siehe auch Menke 2004, S. 100: Zeichnung mit dem Entwurf eines Ehrenbogens anlässlich des Einzuges Friederike Auguste Sophies von Anhalt-Zerbst in Jever im Jahre 1791.

245 Halem 1797b, S. 504–7.

246 Ein Beleg, dass es keine Trennung zwischen kleinbürgerlicher und bäuerlicher Kultur gab.

Einer mündlichen Überlieferung zufolge dienten sie der Unterstreichung eines Liedvortrages.[247]

Neben einem Gruppenporträt der Familie wurden sieben szenische Darstellungen gezeigt (Abb. 26–33).[248] Darunter finden sich fünf Szenen aus dem Leben des Jubilars und zwei Szenen aus der Geschichte Napoleons. Christoph Meinardus selbst hatte, wie an den Bildern deutlich wird, in den Befreiungskriegen gekämpft.

Abb. 26:
Familienbildnis anlässlich der Goldenen Hochzeit von Christoph Meinardus, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm (Privatbesitz)

247 Privatbesitz, Familienbildnis anlässlich der Goldenen Hochzeit von Christoph Meinardus, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm; SmJev Inv.-Nr.: 6 x ohne Nr. (Dauerleihgabe), Großvater Christoph Meinardus (Jever) verlässt voll Abscheu d. Wirtschaft seines Onkels Behrens (Buchhändler in Varel) / Christophs Mutter segnet ihren Sohn, der 1815 ins Feld zieht / Napoleon auf St. Helena / Christoph bekommt die Offiziers-Epauletten / Napoleon kommt aus Elba zurück / Christoph stolpert über einen Stein, sieht zum ersten Mal seine spätere Frau auf d. Bank dort / Großvater Christoph als wohlbestallter Rentmeister in Jever, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm.

248 Bezüglich der Bilderserie siehe auch II.2., S. 258–9.

Abb. 27:
Großvater Christoph Meinardus (Jever) verlässt voll Abscheu d. Wirtschaft seines Onkels Behrens (Buchhändler in Varel), 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm (SmJev Inv.-Nr.: ohne Nr. (Dauerleihgabe))

Abb. 28:
Christophs Mutter segnet ihren Sohn, der 1815 ins Feld zieht, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm
(SmJev Inv.-Nr.: ohne Nr. (Dauerleihgabe))

Abb. 29:
Napoleon auf St. Helena, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm (SmJev Inv.-Nr.: ohne Nr. (Dauerleihgabe))

Abb. 30:
Christoph bekommt die Offiziers-Epauletten, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm (SmJev Inv.-Nr.: ohne Nr. (Dauerleihgabe))

Abb. 31:
Napoleon kommt aus Elba zurück, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm (SmJev Inv.-Nr.: ohne Nr. (Dauerleihgabe))

Abb. 32:
Christoph stolpert über einen Stein, sieht zum ersten Mal seine spätere Frau auf d. Bank dort, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm (SmJev Inv.-Nr.: ohne Nr. (Dauerleihgabe))

Abb. 33:
Großvater Christoph als wohlbestallter Rentmeister in Jever, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm (SmJev Inv.-Nr.: ohne Nr. (Dauerleihgabe))

Die Werke sind mit einer Inschrift versehen, die den Titel der jeweiligen Szene angibt. Christoph wird als „Großvater“ bezeichnet, sodass sie von einem Enkel des Jeveraner Rentmeisters stammen müssen. Unklar ist indes, wer die Werke ausführte. Die ungelenke Zeichnung könnte auf einen Laien hindeuten, vielleicht ebenfalls ein Familienmitglied. Wie wir an späterer Stelle sehen werden, stammen die anspruchsvolleren Gesichtspartien im Gruppenporträt wahrscheinlich von einer fremden Hand oder entstanden zumindest mit einem anderen Anspruch als die übrigen Malereien. Die Darstellungen sind von einem anekdotenhaften Charakter. Insbesondere eine Szene, in der Christoph zum ersten Mal seine Frau erblickt und infolgedessen über einen Stein stolpert, entbehrt nicht einer gewissen Komik (Abb. 32). Die Vorführung der Bilder soll von einem Hobel- bzw. Bänkellied mit der Lebensgeschichte des Meinardus begleitet worden sein.[249]

249 Diese Angabe beruht auf einer mündlichen Überlieferung innerhalb der Familie.

Während Bilder schon früh zur Ergänzung von Wort- und Gesangsvorträgen Anwendung fanden, nahmen Bildvorführungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts deutlich zu und wurden um technische Errungenschaften bereichert, wie Werbeanzeigen für diese Veranstaltungen belegen. Panoramen und Cycloramen, also bewegte Rundbilder, sowie Stereoskopbilder, die durch zwei Teilbilder einen räumlichen Eindruck erzeugen, waren stets an umfangreiches technisches Gerät gebunden und erforderten teilweise eine Standortbindung des Betrachters. 1863 zeigte beispielsweise die Witwe Topfstädt in einer eigens auf dem Schützenfelde Jevers errichteten Arena ein Cyclorama mit insgesamt 80 Motiven, die neben Ansichten des Ohio- und Mississippiflusses auch Schlachten und weitere Landschaften inszenierten.[250]

1849 wurden im Rahmen des Schützenfestes in Jever „panoramische Rundgemälde“ präsentiert.[251] Motive waren ein 74 Fuß hohes Bild der Schlacht von Waterloo sowie die Schlacht von Isly 24 Fuß hoch.[252] Neben Szenen der Revolutionen in Paris und Berlin und der Seeschlacht bei Eckernförde wurde auch ein Panorama der Stadt Wien gezeigt nebst einem „anatomischen Museum“. Die Motivauswahl spiegelt das ganze Interessenspektrum der Besucher, das von historischen Ereignissen über entfernte Landschaften bis hin zu pseudowissenschaftlichen Anatomiedarstellungen reichte.[253] Alle Themengebiete – Geschichte, Geografie und Wissenschaft – lassen sich auf das Interesse der Bevölkerung zurückführen, eine Teilhabe an überregionalen Entwicklungen zu erlangen.

Im April 1848 wurden im Gasthof zum Schwarzen Bären „Ansichten des Harzes“ vorgeführt.[254] Dass sich der Besitzer des Rundbildes, Seebicht, durchaus bemühte, die Qualität seiner Bilder zu betonen, belegt der Verweis in einer Werbeanzeige im Jeverschen Wochenblatt auf den ortsansässigen und damit

250 JW 16. Juli und 1. August 1863.

251 JW 29. Juli 1849. Siehe auch Schmerenbeck 1993, S. 3.

252 In der Anzeige wird von „hoch“ gesprochen, gemeint sein kann aber nur breit bzw. der Umfang des Rundes. Nach heutiger Maßeinheit: 74 Fuß= 22,56 m und 24 Fuß = 7,32 m. Das Universal-Lexikon der Handelswissenschaften aus dem Jahr 1838 gibt den jeverschen Fuß mit 313,76 mm an (Schiebe 1838, S. 518). Demnach entsprachen 74 Fuß = 23,22 m und 24 Fuß = 7,53 m.

253 Bezüglich der nachweisbaren Motive siehe II.1., S. 209–40.

254 JW 2. April 1848, Nr. 31.

allen Lesern der Anzeige bekannten Maler Barnutz, der die Panoramen gesehen habe und empfehlen könne.[255] Selbst ein aus heutiger Sicht nahegelegenes Gebirge weckte bei den Bewohnern großes Interesse. Das Panorama erlebte in Jever eine außergewöhnlich lange Spielzeit.[256] Noch im Mai wurde bekannt gegeben, das Panorama bliebe wegen starken Besuches noch einige Tage aufgestellt.[257] Eine letzte Erwähnung findet es am 23. Juli des Jahres, wobei jedoch nicht deutlich wird, ob es ununterbrochen auf dem Schützenfeld der Stadt aufgestellt war.[258]

Nur selten galt das Interesse der künstlerischen Qualität. Vielmehr betonen die Werbeanzeigen, dass es sich um eine neue und berühmte Präsentationstechnik handelte. So wandten sich zwar 1861 der eigenen Bezeichnung nach „mehrere Kunstfreunde“ an ein „kunstliebendes Publikum“, um für eine Vorführung des Physikers Roch zu werben, darüber hinaus wurden jedoch nur technische Aspekte erläutert.[259] Der Physiker, der sich nur auf der Durchreise von Bremen nach Amsterdam befinde und somit nur acht Tage vor Ort sei, werde seine berühmten Londoner Nebelbilder, sogenannte „Dissolving views“, präsentieren. Motive seien einige „phantasmagorische“ Darstellungen der Kunst und der Wissenschaft. Diese Bilder gingen in Szene durch „Hydro-Oxygen-Gas-Beleuchtung“, eine Erfindung der Polytechnik in London. Über die genauen Motive blieben die Leser der Anzeige im Unklaren. Sie spielten demnach nur eine untergeordnete Rolle. Folglich war die Betonung der praktischen und technischen Aspekte kein Hindernis, das Publikum als kunstliebend zu bezeichnen. Besonders betont wurde bei der Vorführung von Illusionen, dass nicht wie zuvor ein Guckkasten oder ähnliche Gerätschaften erforderlich seien, um die Bilder zu präsentieren, und sie somit unmittelbar einem großen Publikum zugänglich gemacht werden konnten. Beispielsweise wurden in einer „physikalischen Soirée“ von Dr. phil. Josef Schober 1857 die „berühmten optischen Bilder in der neuen Magie ohne Apparat“ gezeigt.[260]

255 JW 2. April 1848, Nr. 10. Bezüglich der Empfehlungen des Malers Barnutz siehe auch III.3., S. 457.
256 JW 2. April 1848, Nr. 31; außerdem: JW 9., 16. und 23. April sowie 14. Mai. 1848.
257 JW 14. Mai 1848.
258 JW 23. Juli 1848.
259 JW 16. Mai 1863.
260 JW 6. Dezember 1857.

Die Begeisterung für entfernte Kulturen führte auch zu heute befremdlich wirkenden Vorführungen. So wurden 1798 venezianische Vögel auf Pergament gedruckt, aber mit natürlichen Federn versehen gezeigt.[261] Weniger von Interesse als vielmehr von reiner Schaulust zeugt ein Kunst- und Naturalienkabinett, in dem 1819 ein sogenannter „Albino Blafard oder Nachtmensch" präsentiert wurde.[262]

Dass mit den Veranstaltungen bisweilen auch in Ansätzen ein Bildungsanspruch verfolgt wurde, vermittelt die Beschreibung eines Wachsfigurenkabinetts, das 1794 in Jever gastierte und in dem Nachbildungen von berühmten Persönlichkeiten, aber auch von Statuen zur Schau gestellt wurden.[263] Neben der russischen Kaiserin, dem türkischen Sultan sowie Voltaire wurden Nachbildungen von antiken Skulpturen, eine Ariadne und eine schlafende Venus, präsentiert. Insgesamt umfasste das Repertoire mehr als 40 Figuren. Die schlafende Venus wurde in der Ankündigung als „Ideal der Schönheit und besonders sehenswert" gepriesen. Wie wenig Verständnis jedoch gegenüber den antiken Werken herrschte, wird deutlich, wenn versichert wird, alle Werke seien entgegen der ursprünglichen Version „standesgemäß" bekleidet. Auch mit den „brodierten" Gemälden, die 1820 in Jever zu sehen waren, werden kaum anspruchsvolle Reproduktionen von Kunstwerken, sondern gestickte Bilder von beliebiger Motivik gemeint gewesen sein.[264]

Allein der Mechanikus Wiepking aus Eutin betonte 1858, dass das Welttheater, welches als Teil eines „Metamorphen-Theaters" vorgeführt wurde, von dem Dekorationsmaler Theodor Presuhn aus Oldenburg gefertigt wurde.[265] Dieser war unter anderem auch für den Hof Oldenburg tätig und wird hier als Qualitätsgarant genannt. Des Weiteren wird in der Werbeannonce betont, dass die Vorführungen Wiepkings selbst in den größten Städten mit viel Beifall angenommen worden seien und er daher die Hoffnung hege, dass das Theater auch in Jever einige Anerkennung finden werde. Der großstädtische Geschmack wird hier als vorbildhaft postuliert.

261 JW 4. Juni 1798.
262 JW 12. Juli 1819.
263 JW 7. Juli 1794.
264 JW 1. Mai 1820.
265 JW 25. Dezember 1858.

Bilder im privaten Besitz

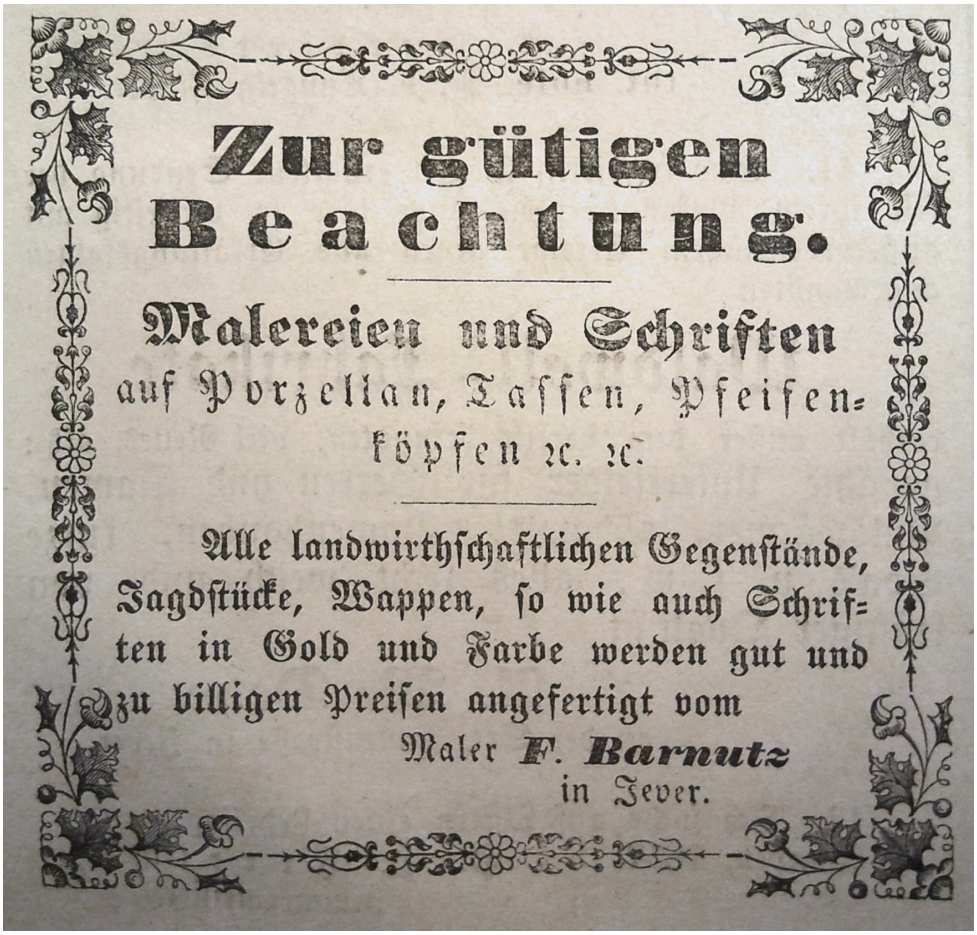
Neben diesen temporären Vorführungen wurden die neuen Illuminierungs- und Illusionstechniken auch Teil des privaten Besitzes.[266] Bereits Ende des 18. Jahrhunderts stand in Jever ein optischer Spiegel mit 170 Kupfern zum Verkauf.[267] Zu Weihnachten 1794 waren darüber hinaus beim Buchhändler Grosse Kupferstiche zu erwerben, die illuminiert werden konnten.[268] Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich das Angebot an optischen Geräten zur Inszenierung von Bildern vermehrt. Einer Anzeige zufolge verkaufte Adolph Kühn 1861 die „jetzt so beliebten Stereoscopen", die er aus einem renommierten optischen Institut erhalten habe.[269] Die neue und verbesserte Konstruktion sei mit den dazugehörenden Bildern, Personengruppierungen und Landschaften vorstellend, zu verkaufen. Kleinformatige Laternae Magicae für die private Nutzung sind in kleiner Anzahl im Bestand des Schlossmuseums Jever erhalten. Eine Sammlung an handbemalten Glasscheiben gibt beispielsweise historische und genrehafte Szenen wieder (Abb. 34–42).[270]

Abb. 34/35:
Laterna magica-Bilder „Duell und Fem-Gericht" und „Hochzeit um 1780", 19. Jahrhundert, handbemaltes Glas, je 5,5 x 22,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11802/11803)

266 Bezüglich der Verfügbarkeit von Bildern siehe I.2., S. 104–22.
267 JW 28. Dezember 1795. Siehe auch Fn. 456.
268 JW 22. Dezember 1794.
269 JW 23. Februar 1861.
270 SmJev Inv.-Nr.: 11802, Duell und Fem-Gericht / Inv.-Nr.: 11803, Hochzeit um 1780 / Inv.-Nr.: 11804, Türkenkrieg / Inv.-Nr.: 11805, Schäfer auf der Weide / Inv.-Nr.: 11806, Feldarbeit / Inv.-Nr.: 11807, Rückzug / Inv.-Nr.: 11808, Sonntag im Park / Inv.-Nr.: 11809, Im Krug zum grünen Kranze / Inv.-Nr.: 11810, Hirschjagd / Inv.-Nr.: 11811, Räuber-Überfall, 19. Jahrhundert, handbemaltes Glas, 5,5 x 22,5 cm.

Abb. 36/37/38/39/40:
Laterna magica-Bilder „Türkenkrieg“, „Schäfer auf der Weide“, „Feldarbeit“, „Rückzug“, und „Sonntag im Park“, 19. Jahrhundert, handbemaltes Glas, je 5,5 x 22,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11804–8)

Abb. 41/42:
Laterna magica-Bilder „Im Krug zum grünen Kranze“ und „Hirschjagd“, 19. Jahrhundert, handbemaltes Glas, je 5,5 x 22,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11809/11810)


Zur gütigen
Beachtung.

Malereien und Schriften
auf Porzellan, Tassen, Pfeifen-
köpfen ꝛc. ꝛc.

Alle landwirthschaftlichen Gegenstände, Jagdstücke, Wappen, so wie auch Schriften in Gold und Farbe werden gut und zu billigen Preisen angefertigt vom
Maler F. Barnutz
in Jever.

Abb. 43:
Werbeanzeige des Friedrich Adam Wilhelm Barnutz (Anzeige im JW vom 6. Januar 1858)

Öffentliche Bilder konnten eine Vorbildfunktion haben und die Menschen mit Bildern vertraut machen. Ausgehend von dieser passiven Teilhabe, bedurfte es eines weiteren, bewussten Schrittes, um Bilder auch für den privaten Besitz zu erwerben. Nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch in Form von Dekorationen waren Bilder verbreitet. Beispielsweise verkaufte Grosse 1791 Neujahrswünsche auf „Atlas"(-Seide), aber auch „Taft mit Gemälden, Buketts, Rosenketten und Schleifen", und der Maler Ulrich Gastmann fertigte 1793 „transparente Gemälde" an.[271] Den Anzeigen des Malers Friedrich Barnutz zufolge bemalte er auch Alltagsgegenstände wie Teebretter und Porzellantassen (Abb. 43).[272] Bei der Mehrzahl der Dekorationen handelte es sich um Schriftzüge und Schmuckelemente, die dem Handwerk entstammten und keinen künstlerischen Anspruch verfolgten.

Abb. 44:
„Ansicht des Klosterturms", Renke Gerhard Kunstenbach, 1789–1790, Tusche auf Papier, 12,6 x 16,8 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11143 (Alt.-Nr.: 861))

271 JW 21. November 1791 und 22. April 1793.
272 Beispielsweise: JW 3. Januar 1855, 6. Januar 1858, 14. November 1861 und 3. Januar 1867.

Abb. 45:
„Cleverns“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 11,4 x 21,4 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 11117 (Alt.-Nr.: 298))

Abb. 46:
„Das Kirchdorf Schortens von der Seite des Oestringer Feldes anzusehen“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789–1790, Tusche und Aquarell auf Papier, 14 x 28,2 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11118 (Alt.-Nr.: 301))

Abb. 47:
„Ruine zu Östringfelde“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,8 x 20,6 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11119 (Alt.-Nr.: 302))

Abb. 48:
„Kloster Oestringfelde“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789–1790, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 10,1 x 15,7 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11120 (Alt.-Nr.: 749))

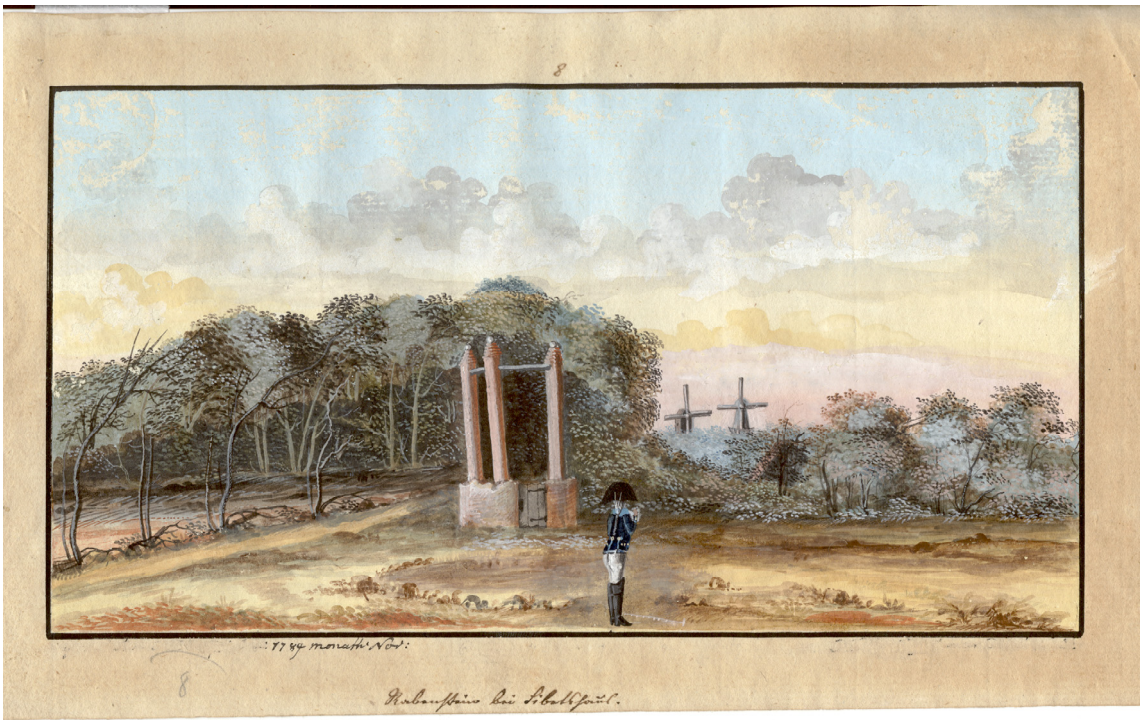


Abb. 49:
„Rabenstein bei Sibetshaus“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 11,4 x 21,3 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11121 (Alt.-Nr.: 363))

Abb. 50:
Kirchdorf Heidmühle, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,9 x 21 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11127 (Alt.-Nr.: 748))

Abb. 51:
Kirchdorf Tettens, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1790, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,3 x 22,8 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11105 (Alt.-Nr.: 289))

Abb. 52:
„Middoge“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789–1790, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,7 x 21 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11107 (Alt.-Nr.: 295))

Abb. 53:
„Uthlande in Wiefelser Kirchspiel“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789–1790, Tusche und Aquarell auf Papier, 10,7 x 22,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11123 (Alt.-Nr.: 291))

Abb. 54:
Kirchdorf Hohenkirchen, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789–1790, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,2 x 20,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11122 (Alt.-Nr.: 290))

Abb. 55:
„Das Kirchdorf Wüppels“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789–1790, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 15 x 21,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11124 (Alt.-Nr.: 297))

Abb. 56:
Kirchdorf Westrum, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,9 x 20,6 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11108 (Alt.-Nr.: 294))

Abb. 57:
„Rickelhausen“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789–1790, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 12,1 x 19,7 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11142 (Alt.-Nr.: 299))

Abb. 58:
„Pakens“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,7 x 20,4 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 11125 (Alt.-Nr.: 293))

Abb. 59:
„Hooksiel“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,8 x 21,0 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11141 (Alt.-Nr.: Gr. 330))

Abb. 60:
„Waddewarden“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,7 x 20,4 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11106 (Alt.-Nr.: 292))

Abb. 61:
„Der Loog Haddien im Waddewarder Kirchspiel“, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789–1790, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 13,2 x 17,2 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11144 (Alt.-Nr.: 296))

Abb. 62:
Insel Wangerooge, gezeichnet von Renke Gerhard Kunstenbach, koloriert von Hermann Heinrich Dunker, 1789, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,8 x 20,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11126 (Alt.-Nr.: 329))

Kupferstiche und Radierungen blieben aufgrund ihrer kostenintensiven Herstellung ein Luxusgegenstand. Einem großen Teil der Bevölkerung war hierdurch ein Zugang zu Bildern verwehrt. Es bildete eine Ausnahme hinsichtlich des Umfanges an Bildbesitz, wenn der Jurist, Kammersekretär, Rentschreiber und Dilettant im Zeichnen Renke Gerhard Kunstenbach (1745–1807) 1798 im Jeverschen Wochenblatt verkündete, er habe seine 70 illuminierten Kupferstiche mit Prospekten von Städten und Gegenden nebst einem handgeschriebenen Verzeichnis verliehen, könne sich aber nicht mehr erinnern an wen.[273] Mit Hilfe der Anzeige rief er zur Rückgabe seiner Sammlung auf. Für das gesteigerte Interesse Kunstenbachs an Bildern spricht auch eine heute erhaltene Sammlung mit von ihm eigenhändig angefertigten Zeichnungen, die Ansichten von Kirchdörfern des Jeverlandes zeigen (Abb. 45–62).[274] Auch diesen Bestand an insgesamt 21 Zeichnungen hatte er mit einem handschriftlichen Verzeichnis versehen.[275]

Welche Bedeutung, aber auch Wertsteigerung Kupferstichen als Teil von Büchern beikamen, belegen zahlreiche Werbeanzeigen von Verlegern und Buchhändlern. Neben Titel und Preis wird darin auf die Anzahl der Kupfer verwiesen. Selten steht bei der Beschreibung die Qualität vor der Quantität. Die bebilderten Publikationen lassen zwei Schwerpunkte erkennen. Historische Schilderungen und Reiseberichte waren mit Landkarten und Ansichten entfernter Gegenden versehen, während Kalender und Almanache Bildnisse berühmter Persönlichkeiten vorstellten.

Der Oldenburger Buchdrucker Gerhard Stalling warb 1795 im Jeverschen Wochenblatt um Käufer für den zweiten Band der „Oldenburgischen Geschichte“.[276] Enthalten seien darin zwei saubere, von Gottfried Daniel Berger (1744–1825) in Berlin gestochene Kupfer.

Ein für das Jahr 1793 von dem Verleger Grosse in Jever angebotener „Historischer Kalender für Damen“, verfasst von Friedrich Schiller, verfügte über „12 Monatskupfer von Chodowiecki“.[277] Der Kalender enthält den dritten Teil einer Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, und neben Kupferstichen

273 JW 5. November 1798.
274 Bezüglich der Ansichten Kunstenbachs siehe II.2., S. 262–3 und III.1., S. 404–5.
275 Kunstenbach 1793.
276 JW 13. April 1795.
277 Schiller 1792; JW 10. Dezember 1792.

von Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801) stammen weitere Illustrationen unter anderem von Johann Heinrich Lips (1758–1817), Johann Georg Penzel (1754–1809) und Christian Gottlieb Geyser (1742–1803).[278] Wohl aufgrund seiner Popularität, also mit dem Ziel der Verkaufsförderung, wurde Chodowiecki in der Werbeanzeige als alleiniger Urheber der Kupfer genannt.

Eine Nachfrage lässt sich auch an „Revolutions-Almanachen" nachweisen. Der Verleger Grosse bot 1793 für einen Reichstaler einen „Almanach der Revolutions-Opfer auf das Jahr 1794" an und versprach, der Verleger Karl Gottlieb Hofmann werde für meisterhafte Kupfer sorgen.[279] Die Sammlung enthielt neben Biografien von „Charlotte Corday, De Launay (Befehlshaber der Bastille), Ludwig XVI., Marie-Antoinette und Gustav III. von Schweden" auch eine Schilderung der Ereignisse der Französischen Revolution.[280] Entsprechend zeigten auch die Illustrationen neben Porträts Revolutionsszenen wie die Gefangennahme und Hinrichtung Ludwig XVI.

Im vom Buchbinder Gerdes angebotenen ersten Teil des „Pantheons der Deutschen" erfolgte gleichfalls eine Konzentration auf Bildnisse. Vorgestellt wurden nationale Persönlichkeiten in 12 Kupfern und einem Titelkupfer für 3 Reichstaler.[281] Anhand der in der Sammlung des Schlossmuseums Jever erhaltenen Kupferstiche lässt sich wiederholt nachweisen, dass die Bilder von den Besitzern aus den Büchern entnommen wurden. Die Vermutung, dass sie als Wandschmuck genutzt wurden, belegen Einzelfälle, in denen eine Rahmung dieser Werke überliefert ist.[282]

Durch eine Anekdote über den in Dangast tätigen Porträtmaler Johann Nikolaus Christoph Lescow (1793–1841) erfahren wir, dass die Umbrüche und Innovationen im Bereich der Bildproduktion zu einer Verunsicherung führen konnten.[283] Ein Mädchen des Ortes sagte dem Maler, es verbitte sich

278 Maierhofer 2005, S. 101–42.

279 Hofmann 1793; JW 22. April 1793.

280 Charlotte Corday (1768–1793), Bernard-René Jordan de Launay (1740–1789), Ludwig XVI. (1754–1793), Marie-Antoinette von Österreich-Lothringen (1755–1793) und Gustav III. von Schweden (1746–1792).

281 Hofmann 1794; JW 12. Januar 1795.

282 Archiv SmJev: Fotografische Dokumentation.

283 Das Geburtsdatum geht zurück auf Leskow 1998, S. 170. Das Todesdatum überliefert dagegen Kobbe. „Während dieses Büchlein gedruckt wird, erhalte ich die Trauerbotschaft meines zu Neujork verstorbenen Freundes Lescow. Er war zu schlecht und zu gut für diese Welt. Friede sei seiner Asche!" (Kobbe 1841, S. 127).

ernstlich, dass er es male.[284] So habe es sich „noch nicht betragen". Er solle stattdessen Damen aus der Stadt nehmen, die am Ende doch zu nichts Besserem taugten, weil sie „aller Scham und Schande den Kopf abgebissen" hätten. Der Berichterstatter der Geschichte, von Kobbe, merkte den Unterschied zwischen den Töchtern Dangasts an und jenen Roms, wo junge Mädchen sich bekanntlich freiwillig malen ließen, um im hohen Alter sagen zu können, so hätten sie in ihrer Jugend ausgesehen. In der Folge hätten sich die Mädchen von Dangast ihre Schürzen vor das Gesicht gehalten, um nicht gemalt zu werden. Als Lescow ein Mädchen darauf hinwies, dass er dessen Gesicht durch ein Loch in der Schürze sehen könne, sei es erschrocken davongelaufen. Die heute humoristisch wirkende Anekdote lässt erahnen, welche Wirkung von der zunehmenden Anzahl an Bildern ausging.

Beschreibungen der Wohnkultur des Jeverlandes sind Hinweise zu entnehmen, welche Rolle Bilder im privaten Besitz einnahmen. Peters beschrieb 1805, dass Jeverländer in ihren Häusern wenigstens für den Saal schöne Möbel und Kupferstiche liebten.[285] Ausführlicher schilderte Friedrich Arends 1820 die Wohnkultur im Jeverland.[286] Die Wände der Küche oder des Wohnzimmers seien lediglich weiß getüncht, jedoch mit einigen mittelmäßigen Gemälden und einem kleinen Spiegel geschmückt. Auch ein Barometer fehle nie. „Eben so, nur hübscher" sei die Ausstattung der „Gastkammer". Entsprechend nennt er als Wandzier hier „Kupferstiche, nicht selten recht feine".

Der Niederländer Willem de Clercq beobachtete auf seiner Reise durch Ostfriesland und Bremen im Jahr 1814, dass die Einwohner Jevers mehr glänzen wollten als in Ostfriesland.[287] In den Räumen der Jeveraner fänden sich die sonderbarsten Vermischungen von alten und neuen Prunkstücken. Alle Wände seien mit Drucken und Bildern bedeckt, aber alle in großer Zahl und ohne Geschmack und Ordnung nebeneinander gehängt. Es fänden sich überall gemütliche Kanapees neben Porzellanschränken, große neumodische Öfen neben Standuhren sowie Stuckbilder neben „elendigsten Drucken".

284 Kobbe 1841, S. 85–7. Das Mädchen soll gerufen haben: „O daß ich arme Dirne doch den Schimpf erleben muß, gemalt zu werden" (ebd., S. 86). Siehe auch III.3., S. 459.

285 Peters 1805, S. 71–2.

286 Arends 1820, S. 426–7. Siehe auch Janssen 2013, S. 293.

287 Heinze/Tammen 2010 (Tagebuch des Willem de Clercq), S. 126.

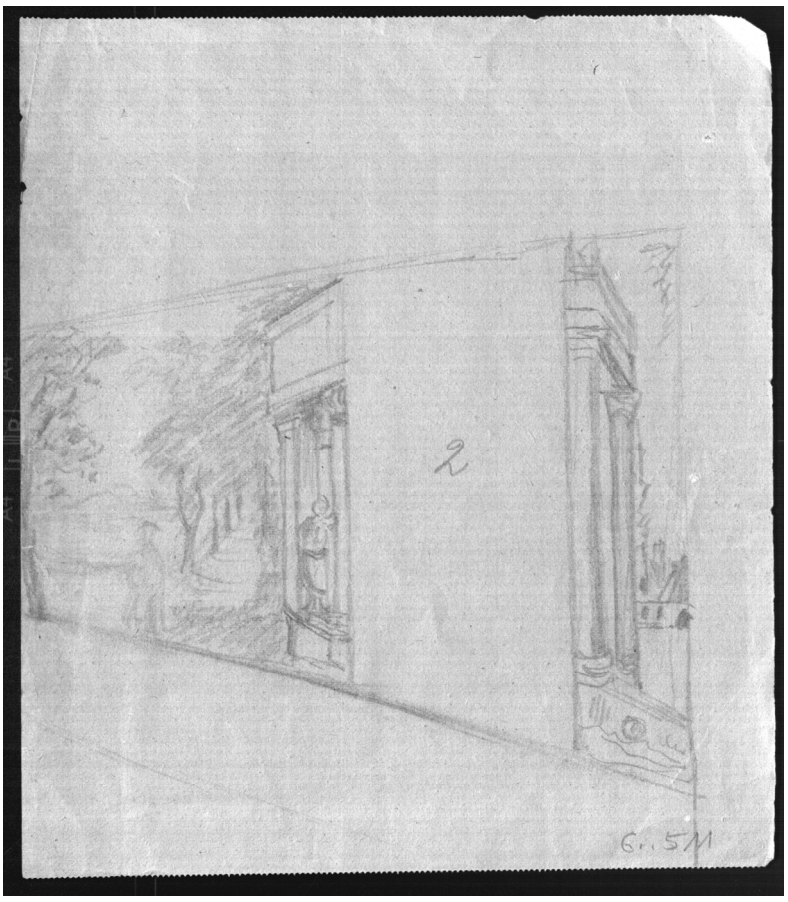


Abb. 63:
Innenansicht des Wohnhauses Jaspers, Anonym, 1923, Bleistift auf Papier, 25 x 22 cm
(SmJev Inv.-Nr.: Gr. 511)

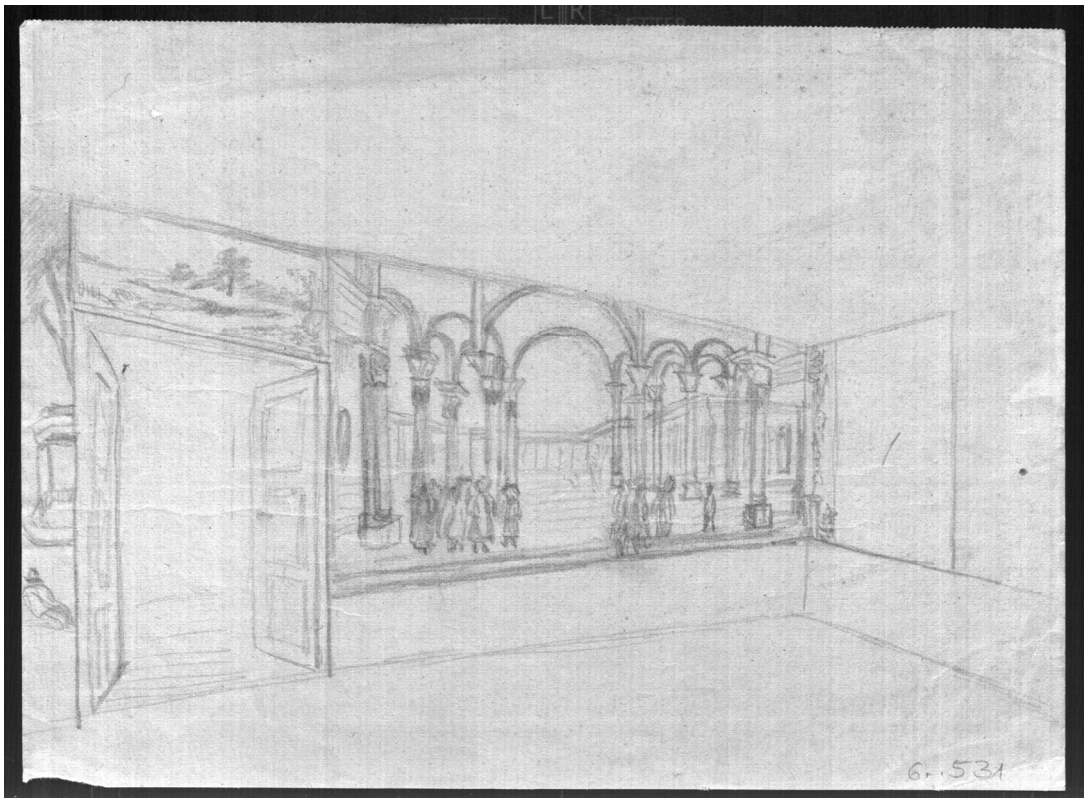


Abb. 64:
Innenansicht des Wohnhauses Jaspers, Anonym, 1923, Bleistift auf Papier, 24 x 33 cm
(SmJev Inv.-Nr.: Gr. 531)

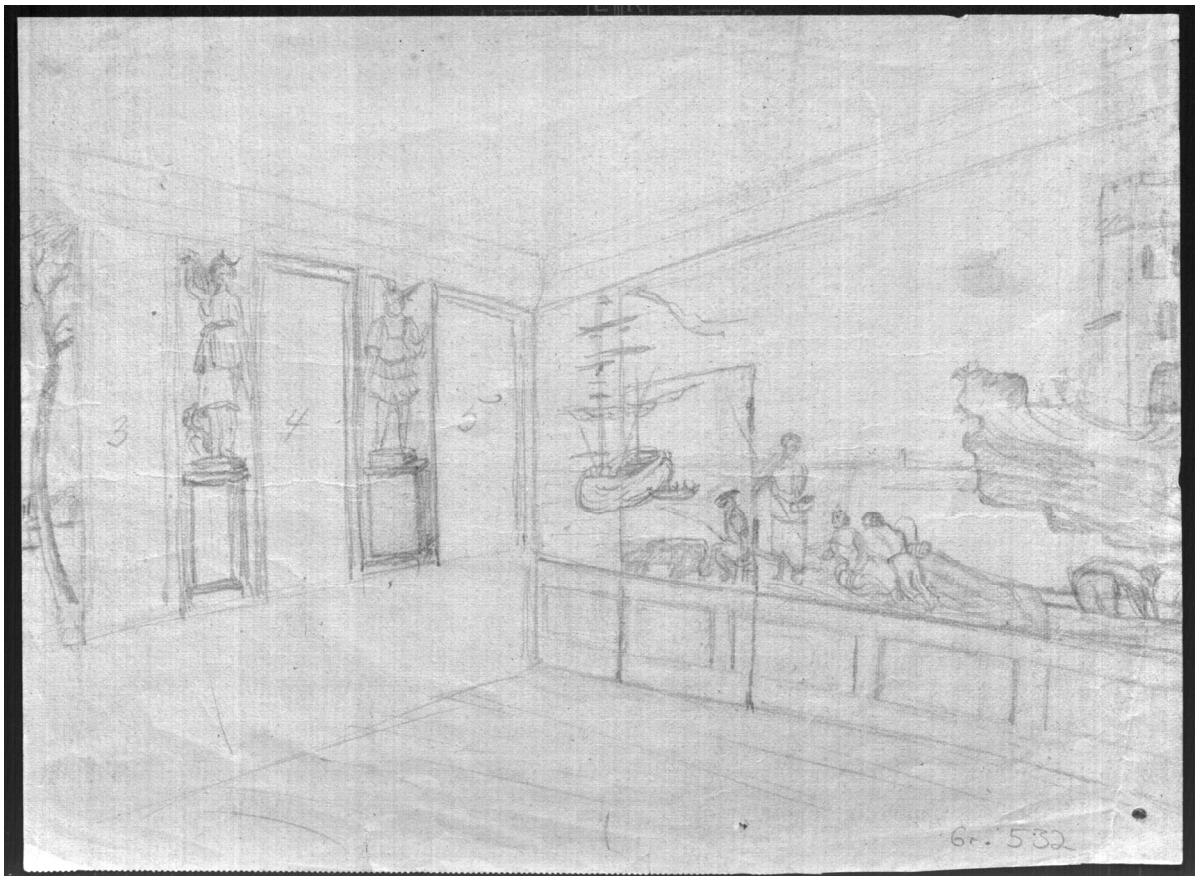


Abb. 65:
Innenansicht des Wohnhauses Jaspers, Anonym, 1923, Bleistift auf Papier, 24 x 33 cm
(SmJev Inv.-Nr.: Gr. 532)

Die Beschreibungen geben einen Anhaltspunkt zur Verbreitung, liefern jedoch nur wenig Informationen zur tatsächlichen Aufhängung innerhalb der Räume. An dieser Stelle können Interieurdarstellungen helfen, die jedoch im Gegensatz zu Gebäudeansichten für das Jeverland selten sind. Drei der wenigen Zeichnungen des Jeverlandes, die ein Interieur zeigen und gleichzeitig die ursprüngliche Hängung von Gemälden dokumentieren, entstanden im Rahmen eines Zeichenwettbewerbes im Jahre 1923 (Abb. 63, 64 und 65).[288] Während sich die übrigen Teilnehmer des Wettstreites Außenansichten von Jeveraner Gebäuden widmeten, hielt ein heute anonymer Zeichner in insgesamt drei Skizzen einen Salon in dem Wohnhaus des Kaufmanns Jaspers

288 SmJev Inv.-Nr.: Gr. 511, Innenansicht des Wohnhauses Jaspers, Anonym, 1923, Bleistift auf Papier, 25 x 22 cm; SmJev Inv.-Nr.: Gr. 531, Innenansicht des Wohnhauses Jaspers, Anonym, 1923, Bleistift auf Papier, 24 x 33 cm; SmJev Inv.-Nr.: Gr. 532, Innenansicht des Wohnhauses Jaspers, Anonym, 1923, Bleistift auf Papier, 24 x 33 cm. Bezüglich der Serie siehe auch III.2., S. 440–7 und Abb. 99–104.

fest.[289] Sie zeigen, dass die Gemälde genau zwischen Vertäfelung und Türen eingepasst waren und die Wandfläche vollständig bedeckten. Eine Tür wurde in eines der Gemälde eingeschnitten und die Türfläche mit dem Ausschnitt bedeckt, um den Gesamteindruck nicht zu zerstören (Abb. 65). Wenngleich die wandfüllenden Dekorationen, ausgehend von adeligen Raumausstattungen, auch im bürgerlichen Umfeld einige Verbreitung fanden, bildeten sie doch die Ausnahme.[290] Wir erfahren durch die Zeichnung nicht, wie kleinformatige Bilder Aufhängung fanden.

Blicken wir über das Jeverland hinaus, so bieten die Scherenschnitte des Caspar Dilly einen Eindruck von der Wohnkultur kleinbürgerlicher und großbäuerlicher Bevölkerung.[291] Seine Scherenschnitte waren in der Regel mehrfigurig und stellten so die gesamte Familie des Auftraggebers in ganzer Figur dar. Neben der Anordnung im Freien vor einem Garten oder dem Wohnhaus wurde ein großer Teil der Familien auch in ihrer „guten Stube" dargestellt. Die Bilder dokumentierten so den Wohlstand der Porträtierten.[292] In der Mitte des meist symmetrisch angelegten Raumes hängt zwischen zwei Fenstern als Wandschmuck in der Regel ein aufwendig gerahmter Spiegel. Bilder sind dagegen eine Ausnahme. In einem Scherenschnitt der Familie Middendorf aus dem Jahr 1819 hängt unterhalb eines Spiegels in der Stube ein ovales Dekorationsobjekt an einem Band an der Wand befestigt, bei dem es sich wahrscheinlich um ein Tablett und nicht um ein Bild handelt.[293] Auch in dem Familienbildnis des Kaufmanns Caspar Henrich Baumeister aus dem Jahr 1805 fehlt es nicht an dem obligatorischen Spiegel (Abb. 7). Allerdings begegnet uns hier darüber hinaus auch ein Wandbild.[294] Es hängt deutlich oberhalb der Blickhöhe neben einem großen zentralen Fenster. Die außergewöhnlich hohe Hängung resultiert wahrscheinlich aus dem Bestreben des Scherenkünstlers, den Blick auf

289 Das heute noch erhaltene Gebäude befindet sich an der Ecke Neue Straße und Schlachtstraße in Jever.

290 Vergleichbare wandfüllende Gemälde wurden in den Niederlanden in Serie produziert. Siehe Meulenkamp 2000; Schiefer 2011.

291 Ottenjann 1984; ders. 1998. Bezüglich Dilly siehe auch III.2., S. 410–1.

292 Ziessow/Krueger 2003.

293 Das Band ist durch Öffnungen des Randes gezogen, weshalb es sich um ein dreidimensionales Objekt handeln muss. Zudem erinnert die Bemalung in Schwarz mit einer zentralen Blüte an heute überlieferte Tabletts, deren Funktion als Leichentuchteller überliefert ist. Siehe Ottenjann 1984, S. 62: Farbtafel V: Familie Bauer ML, Badbergen.

294 Weber 2013.

das Wandbild zu ermöglichen. Auf diesem ist die Außenansicht des Hofes zu sehen. Der Hausherr begrüßt auf der nur 2,5 cm großen Darstellung einen Besucher.[295] Der Wohlstand der Bewohner wird so erneut betont, und es bleibt unklar, ob das Bild tatsächlich im Wohnraum vorhanden war. Die Seltenheit von Bildschmuck gegenüber Spiegeln in den Werken Dillys liegt einerseits in der Vorliebe für kostbare Objekte mit hohem Materialwert begründet und dokumentiert somit tatsächlich seine Rarität. Andererseits geben die Innenraumszenen einen idealisierten Zustand wieder, wobei Spiegel unmittelbarer den Wohlstand demonstrierten als ein Bild im Bild.

Der Oldenburger „Dekorationsmaler" Theodor Presuhn der Ältere hielt ca. ein halbes Jahrhundert später als Dilly die herzogliche und bürgerliche Wohnausstattung fest (Abb. 6).[296] Dabei konzentrierte er sich allein auf die Innenansichten und fügte nur am Rande Staffagefiguren ein. Seine Darstellungen, selbst die Bleistiftzeichnungen, sind dabei so exakt, dass die Motive von einem Teil der Bilder an den Wänden identifiziert werden können.[297] Obschon ein gehobenerer Wohnstandard als in weiten Bereichen des Jeverlandes abgebildet wird, zeigen die Interieurs dennoch die Idealvorstellung einer Inneneinrichtung. Auch hier finden sich viele Spiegel, die sich jedoch mit Wandbildern die Waage halten. Die Bilder zeichnen sich durch ein kleines Format aus. Bildnisse hängen meist über dem Sofa und sind häufig als Pendants angeordnet. Neben Porträts zeigen die Bilder vermehrt Landschaften. Ähnlich wie bei der Hängung über dem Sofa nehmen auch die übrigen Bilder bei ihrer Positionierung unmittelbar Bezug auf ein darunter befindliches Möbelstück, über dessen Mitte sie gruppiert wurden.

Vereinzelt finden sich im Jeverland auch heute noch weit zurückreichende private Sammlungen. Die Bilder des Enno Mettcker (1873–1946), von denen allein zehn Werke auf der Ausstellung im Schloss Jever im Jahre 1924 gezeigt wurden, sind in Teilen überliefert.[298] Trotz erheblicher Verluste bzw. Beschädigungen infolge eines durch Bombardierungen ausgelösten Hausbrandes ist heute noch eine umfangreiche Sammlung erhalten. Die Werke reichen vom beginnenden 19. Jahrhundert bis heute. Eine Ausnahme bildet ein späterer

295 Der Besucher wurde von Weber als Caspar Dilly gedeutet (ebd.).
296 Reinbold 2010.
297 Beispielsweise ebd., S. 31.
298 Bezüglich der Ausstellung im Schloss Jever im Jahre 1924 siehe II.1., S. 212–4.

Ankauf eines Werkes aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 66).[299] Mit einer Waldlandschaft von Friedrich Barnutz und einer Zeichnung der Familie Mettcker eines anonymen Künstlers können zwei Werke, die auf der Ausstellung im Schloss Jever im Jahre 1924 gezeigt wurden, sicher identifiziert werden (Abb. 67 und 68).[300] Auch diese Zeichnung liefert einen Hinweis auf die Hängung von Bildern im privaten Umfeld. Sie zeigt im Hintergrund schematisch drei Bilder an der Wand. Offenbar hing ein Werk zentral über einem Möbelstück, während die zwei übrigen Bilder in loser Anordnung und ungewöhnlicher Höhe angebracht wurden.

Abb. 66:
Minerva besucht Apoll und die neun Musen auf dem Berg Helikon, Jürgen Ovens (1623–1678), um 1670, Öl auf Leinwand, ca. 114 x 171 cm (SmJev Inv.-Nr.: 12740 (Dauerleihgabe Mettcker))

299 Bezüglich des von Jürgen Ovens geschaffenen Gemäldes siehe II.1., S. 121.

300 Müller 1924 (Ausstellungskatalog), S. 1 Nr. 11: „Barnutz: Große Waldlandschaft“; S. 8 Nr. 171: „Maler unbekannt: Familie Mettcker (Zeichnung)“. Ein Bildnis des Andreas Wilhelm Mettcker (Abb. 70) könnte unter der Nummer 107 oder 111 und eine weitere Landschaft unter der Nummer 176, 177 oder 178 beschrieben worden sein.

Abb. 67:
Große Waldlandschaft, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1840, Öl auf Leinwand (Privatbesitz Mettcker)

Abb. 68:
Bildnis der Familie Mettcker, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Bleistift auf Papier (im Krieg beschädigt) (Privatbesitz Mettcker)

Abb. 69/70:
Bildnis der Ehefrau des Christian Ludolph Mettcker (1786–1862), um 1825 und Bildnis des Andreas Wilhelm Mettcker (1825–1900), um 1855, Öl auf Leinwand (Privatbesitz Mettcker)

Abb. 71/72:
Bildnis des Johann Ludolph Mettcker (1832–1913), C. Specht, um 1900 und Bildnis der Familie Mettcker, vor 1900, Fotografie (Privatbesitz Mettcker)

Über Generationen hinweg wurden von der Familie kontinuierlich neue Gemälde und Zeichnungen in Auftrag gegeben. Ein Schwerpunkt der Sammlung liegt auf Porträtgemälden von Familienangehörigen. Während als Gemälde zusätzlich auch Landschaften auftreten, dominieren Genreszenen und Historien die teilweise großformatige Druckgrafik. Auffällig ist, dass über alle Generationen hinweg die Tradition zum Bildnis fortgeführt wurde. Trotz der oben beschriebenen erheblichen Verluste ist heute noch jede Generation durch mindestens ein Porträt repräsentiert (Abb. 69, 70 und 71).[301] Wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch alle Familienmitglieder in Form einer Zeichnung festgehalten, erfüllte in der Folge die Fotografie das Bedürfnis nach einem Bildnis der gesamten Familie (Abb. 68 und 72).[302] Die Bekanntheit der Verlegerfamilie Mettcker führte dazu, dass sich Bildnisgemälde heute auch im außerfamiliären Umfeld erhalten haben.[303]

Vergleichbar mit den familiären Bildnissen stehen auch die Landschaftsgemälde in einem direkten Bezug zur Familie.[304] Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erworbenen Gemälde zeigen Ansichten der Region oder aber Städte und Gebäude, die gleichfalls an die Herkunftsregion einzelner Familienmitglieder erinnern.

Die erhaltenen und schriftlich überlieferten Werke zeugen von einem intensiven Interesse an Bildern. Der mündlichen Überlieferung innerhalb der Familie zufolge gab es jedoch zu keiner Zeit ein überdurchschnittliches Interesse an bildender Kunst. Vielmehr habe es dem Rang der bekannten Verlegerfamilie entsprochen, Bilder zu erwerben.[305] Ausgehend von diesen ersten

301 Privatbesitz Mettcker, Bildnis der Ehefrau des Christian Ludolph Mettcker (1786–1862), um 1825, Öl auf Leinwand; Privatbesitz Mettcker, Bildnis des Andreas Wilhelm Mettcker (1825–1900), um 1855, Öl auf Leinwand; Privatbesitz Mettcker, Bildnis des Johann Ludolph Mettcker (1832–1913), C. Specht, um 1900.

302 Privatbesitz Mettcker, Bildnis der Familie Mettcker, vor 1900, Fotografie; Privatbesitz Mettcker, Bildnis der Familie Mettcker, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Bleistift auf Papier (im Krieg beschädigt).

303 Das Bildnis des Wilhelm Mettcker (1825–1900) wurde im Jahre 1858 von Ernst Hemken gemalt. Es wurde von der Großnichte des Dargestellten dem „Haus der Getreuen“ überlassen. Wilhelm Mettcker hatte den Stammtisch der „Getreuen“ zu Ehren Bismarcks mitbegründet (Müller-Jürgens 1964, S. 62).

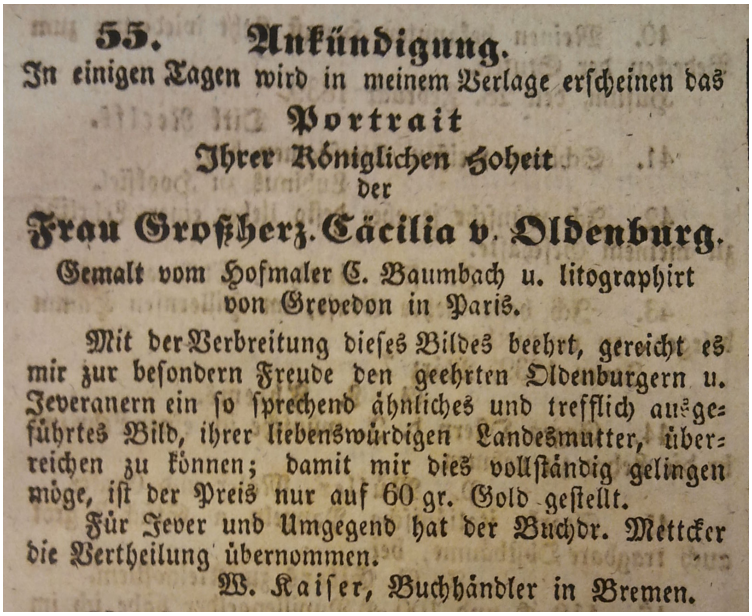
304 Dass ein persönlicher Bezug zum Motiv vorhanden sein musste, um ein Gemälde in Auftrag zu geben oder zu erwerben, bestätigt auch die Analyse der Sammlung des Schlossmuseums Jever. Siehe II.2., S. 195–237.

305 Bezüglich der Beweggründe zum Erwerb von Bildern siehe auch I.4., S. 183–8.

Anhaltspunkten zur Verbreitung und Funktion von Bildern, bedarf es der Auswertung zusätzlicher Quellen, um eine zuverlässige Rekonstruktion von Anzahl und Entwicklung zu erlangen.[306]

Bezugswege

Für den Bezug von Bildern standen drei Wege offen. Zu diesen zählten der Erwerb individuell angefertigter oder in Serie produzierter Werke vom Künstler bzw. Produzenten selbst, der Vertrieb vorgefertigter Werke durch Händler, aber auch der Wiederverkauf aus privatem Besitz. Die Verfügbarkeit stand dabei in Abhängigkeit von den wenigen vor Ort tätigen Künstlern und Druckern, von den unregelmäßigen Besuchen von Wanderarbeitern, von den vor Ort ansässigen oder auch durchreisenden Händlern und von dem Aufkommen an Versteigerungen und damit von der Anzahl der bereits im privaten Besitz befindlichen Bilder.



55. Ankündigung.
In einigen Tagen wird in meinem Verlage erscheinen das
Portrait
Ihrer Königlichen Hoheit
der
Frau Großherz. Cäcilia v. Oldenburg.
Gemalt vom Hofmaler C. Baumbach u. litographirt
von Grevedon in Paris.
Mit der Verbreitung dieses Bildes beehrt, gereicht es mir zur besondern Freude den geehrten Oldenburgern u. Jeveranern ein so sprechend ähnliches und trefflich ausgeführtes Bild, ihrer liebenswürdigen Landesmutter, überreichen zu können; damit mir dies vollständig gelingen möge, ist der Preis nur auf 60 gr. Gold gestellt.
Für Jever und Umgegend hat der Buchdr. Mettcker die Vertheilung übernommen.
W. Kaiser, Buchhändler in Bremen.

Abb. 73:
Ankündigung einer Lithografie mit dem Bildnis der Großherzogin Cäcilie von Oldenburg (1807–1844) (Anzeige im JW vom 24. Februar 1839)

Gemälde und Zeichnungen wurden überwiegend bei den vor Ort tätigen Malern und Künstlern in Auftrag gegeben. In Einzelfällen lassen sich auch Porträts nachweisen, die in Oldenburg oder Ostfriesland angefertigt wurden.[307] Müller bemerkte 1920 hinsichtlich der im Jeverland vorgefundenen Kunstwerke, dass die Kunstblätter, „namentlich die englischen kolorierten

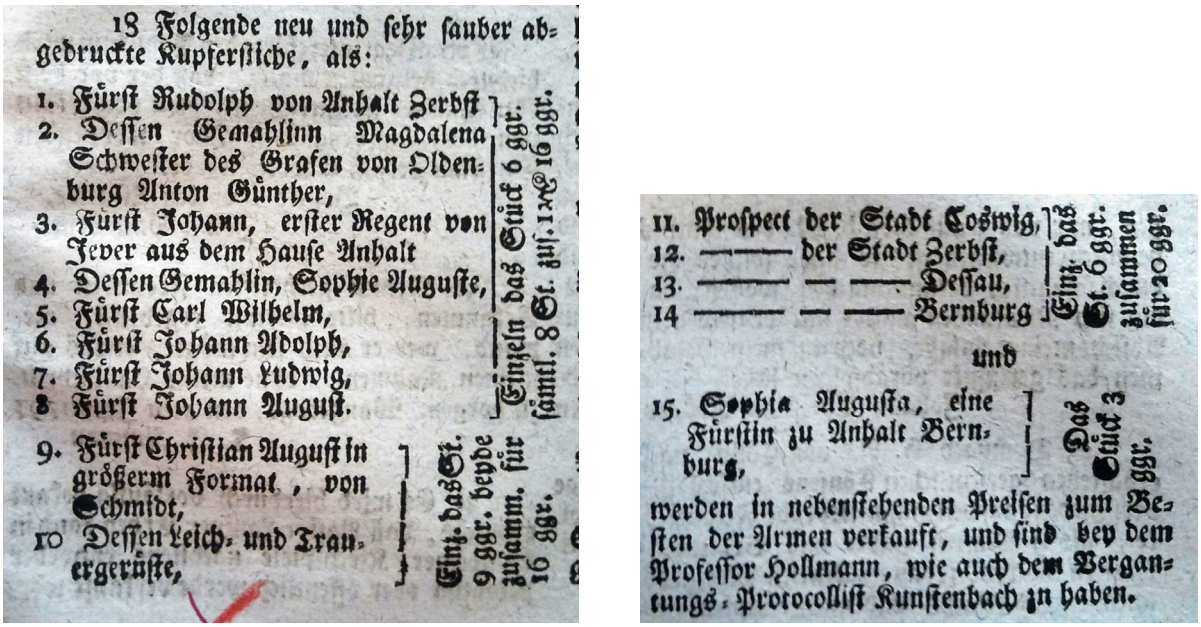
306 Siehe I.3., S. 122–37.

307 Beispielsweise SmJev Inv.-Nr.: 11266, Bildnis der Frau Advokat Geber, Wilhelmine Mehrens, 1848, Öl auf Leinwand, 67,5 x 54 cm.

Kupferstiche“, aus Holland kämen und sich diese prächtigen Leistungen noch vielfach in Privatbesitz befänden.[308] Druckgrafik wurde in der Regel aufgrund der kostenaufwendigen Errichtung einer Bilddruckpresse importiert. Die Bildunterschriften und Signaturen auf den in der Sammlung des Schlossmuseums Jever erhaltenen Druckgrafiken dokumentieren neben einer Herkunft aus England auch Importe aus Frankreich und dem Rest Deutschlands. Ein reisender Vertreter der „Krausschen Buchhandlung“ nahm 1850 Bestellungen auf französische und deutsche Lithografien sowie Kupferstiche an, und der „Goldschmidt Kohp“ verkaufte 1792 einer Anzeige zufolge englische und französische Schildereien.[309] Die Handelsverbindung über die Niederlande bestätigt sich, wenn der Papierhändler Reckleben aus Amsterdam 1819 angibt, dass er seit 25 Jahren Reisen nach Ostfriesland und Jever unternehme und diese Tradition von seinem Sohn fortgeführt werde.[310]

Weitere Vertriebswege sind nach Oldenburg und Bremen nachweisbar. Verleger verkauften ihre Druckgrafiken über Buchhändler in Jever. Beispielsweise bot der Jeveraner Buchhändler Johann Friedrich Trendtel (1761–1812) in den Jahren 1794 und 1795 mit Kupferstichen illustrierte Bücher feil, die im Verlag Stalling in Oldenburg erschienen waren.[311] 1839 gab der Buchhändler Wilhelm Kaiser aus Bremen, der regelmäßig in mehrseitigen Beilagen zum Jeverschen Wochenblatt auf sein Angebot an illustrierten Büchern verwies, bekannt, dass in einigen Tagen das Porträt der Großherzogin Cäcilie von Oldenburg (1807–1844) erscheinen werde (Abb. 73).[312] Die Lithografie entstand nach einem Gemälde des Hofmalers Carl Baumbach (1794–1860) durch Henri Grevedon (1776–1860) in Paris.[313] Kaiser sei mit der Verbreitung dieses Bildes beehrt, und für Jever und Umgebung habe der Verleger Mettcker die Verteilung übernommen.[314]

308 Müller 1920.
309 JW 2. April 1792 und 20. Oktober 1850.
310 JW 9. August 1819.
311 JW 16. Juni 1794 und 13. April 1795.
312 JW 24. Februar 1839. Im gleichen Jahr veröffentlichte Wilhelm Kaiser auch Beilagen in den Ausgaben: JW 3. November und 15. Dezember 1839.
313 Erhalten beispielsweise im Landesarchiv Baden-Württemberg Signatur: 69 Baden, Sammlung 1995 G Nr. 140, Bildnis der Großherzogin Caecilie, Henri Grevedon, 1838, Lithografie und Zinkografie, 45,2 x 34,9 cm.
314 JW 24. Februar 1839.


18 Folgende neu und sehr sauber abgedruckte Kupferstiche, als:

1. Fürst Rudolph von Anhalt Zerbst
2. Dessen Gemahlinn Magdalena Schwester des Grafen von Oldenburg Anton Günther,
3. Fürst Johann, erster Regent von Jever aus dem Hause Anhalt
4. Dessen Gemahlin, Sophie Auguste,
5. Fürst Carl Wilhelm,
6. Fürst Johann Adolph,
7. Fürst Johann Ludwig,
8. Fürst Johann August.

Einzeln das Stück 9 ggr. sämtl. 8 St. just. 1 Rthlr. 16 ggr.

9. Fürst Christian August in größerm Format, von Schmidt,
10. Dessen Leich- und Trauergerüste,

Einz. das St. 9 ggr. beyde zusamm. für 16 ggr.

11. Prospect der Stadt Coswig,
12. —— der Stadt Zerbst,
13. —— — —— Dessau,
14. —— — —— Bernburg

Einz. das St. 9 ggr. zusammen für 2 Rthlr. 6 ggr.

und

15. Sophia Augusta, eine Fürstin zu Anhalt Bernburg,

Das Stück 3 ggr.

werden in nebenstehenden Preisen zum Besten der Armen verkauft, und sind bey dem Professor Hollmann, wie auch dem Vergantungs-Protocollist Kunstenbach zu haben.

Abb. 74:
Werbeanzeige für den Verkauf von Kupferstichen mit Anhalt-Zerbster Herrscherporträts und Stadtansichten (Anzeige im JW vom 10. Juli 1797)

Der Vergantungsprotokollist Kunstenbach und der Professor Hermann Friedrich Hollmann verkauften 1797 Kupferstiche der Fürsten von Anhalt-Zerbst und Stadtprospekte dieser Region (Abb. 74).[315] Die zuvorige Zugehörigkeit des Jeverlandes zu Anhalt-Zerbst begünstigte den Import von Druckgrafiken aus dem heutigen Sachsen-Anhalt. Zudem eigneten sich Bilder aufgrund ihrer Seltenheit als gezielte Beeinflussung, um die Verbundenheit mit der entfernten und fremden Herrschaft zu befördern. Die Bilder wurden daher zu günstigen Preisen angeboten, und der Erlös sollte den Armen zugutekommen.

Als Revolutionen innerhalb der Verfügbarkeit von Bildwerken bzw. als eine Verbesserung der Bezugsmöglichkeiten werden die Erfindung der Lithografie zwischen 1796 und 1798 sowie der Fotografie zwischen 1826 und 1839 betrachtet, die eine höhere Auflage und somit auch günstigere Preise ermöglichten. Bei der Betrachtung des Jeverlandes fällt jedoch auf, dass es im Gegensatz dazu viele kleine technische Errungenschaften waren, die den „Bilderhorizont“ der Bevölkerung erweiterten. So waren es keine einschneidenden internationalen Neuerungen, die die Weiterentwicklung prägten, sondern ein-

315 JW 5. Juni 1797. Bezüglich des Verkaufs Anhalt-Zerbster Herrscherporträts und Stadtansichten siehe II.2., S. 302–3 und S. 313–5.

zelne Ereignisse wie die Durchreise eines Wanderkünstlers oder der Zuzug eines Händlers, die zum Teil zeitversetzt zur überregionalen Entwicklung eine Partizipation an Erfindungen gewährleisteten.

Diese Abhängigkeit von dem Zugang und der Verfügbarkeit zeigt sich deutlich am Beispiel der „Kunst- und Verlagsbuchhandlung Garlichs und Bierweiler“ in Jever. Nicht die Erfindung der Lithografie erweiterte das Bildangebot im Jeverland zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die Verleger boten stattdessen Grafiken in den Tiefdrucktechniken Aquatinta und Mezzotinto an, die bereits zwischen 1765 und 1768 von Jean Baptiste Leprince (1734–1781) bzw. schon 1642 von Ludwig von Siegen (1609–1680) erfunden wurden. Das deutlich zeitversetzte, überdurchschnittlich starke Auftreten dieser Techniken wurde von mehreren spezifischen Faktoren begünstigt. Dazu zählen das Engagement des Jeveraners Garlichs, einen niederländischen Künstler anzuwerben, und der Umstand, dass Frederik Christiaan Bierweiler (1783–1831) eine Ausbildung bei Charles Howard Hodges (1764–1837) genossen hatte und hierdurch mit verschiedenen Tiefdrucktechniken vertraut war.

Abb. 75:
Bildnis des Ulrich Jasper Seetzen, Frederik Christiaan Bierweiler nach Eberhard Christian Dunker dem Jüngeren, 1818, Schabtechnik, 39 x 28 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11095 (Alt.-Nr.: Gr. 477))

Die Gründung der Kunst- und Verlagsbuchhandlung im Jahr 1818, die in großem Umfang Druckgrafik sowohl produzierte als auch vertrieb, verbesserte die Verfügbarkeit von Bildwerken in der Region.[316] Ein Jahr zuvor war Garlichs noch allein als Verleger tätig.[317] Er bot in Jever Druckwerke feil, die er aus dem Ausland importierte. Sie stammten unter anderem aus den Niederlanden, wie eine Anzeige im Jeverschen Wochenblatt belegt. Darin vertröstet er die Subskribenten einer Grafik mit dem Porträt Ulrich Jasper Seetzens, deren Druck sich aufgrund der Krankheit des Stechers Bierweiler verzögere (Abb. 75). Jetzt jedoch, so heißt es weiter, werde sie die Presse in Amsterdam verlassen und ausgeliefert werden. Im Gegensatz zur Vorlage ist das Mezzotinto in mehreren Ausführungen überliefert.[318] Aufgrund der Zeitungsannonce lässt sich der Druck nach dem 13. Oktober 1817 datieren. Dieses Datum kann jedoch nur den Terminus post quem bilden, da die Druckplatte eines Mezzotinto nicht mehr als 100 Abzüge zulässt und die erhaltenen Grafiken die Jahreszahl 1818 statt 1817 tragen. Es handelt sich bei diesen Werken daher um eine spätere Wiederholung.

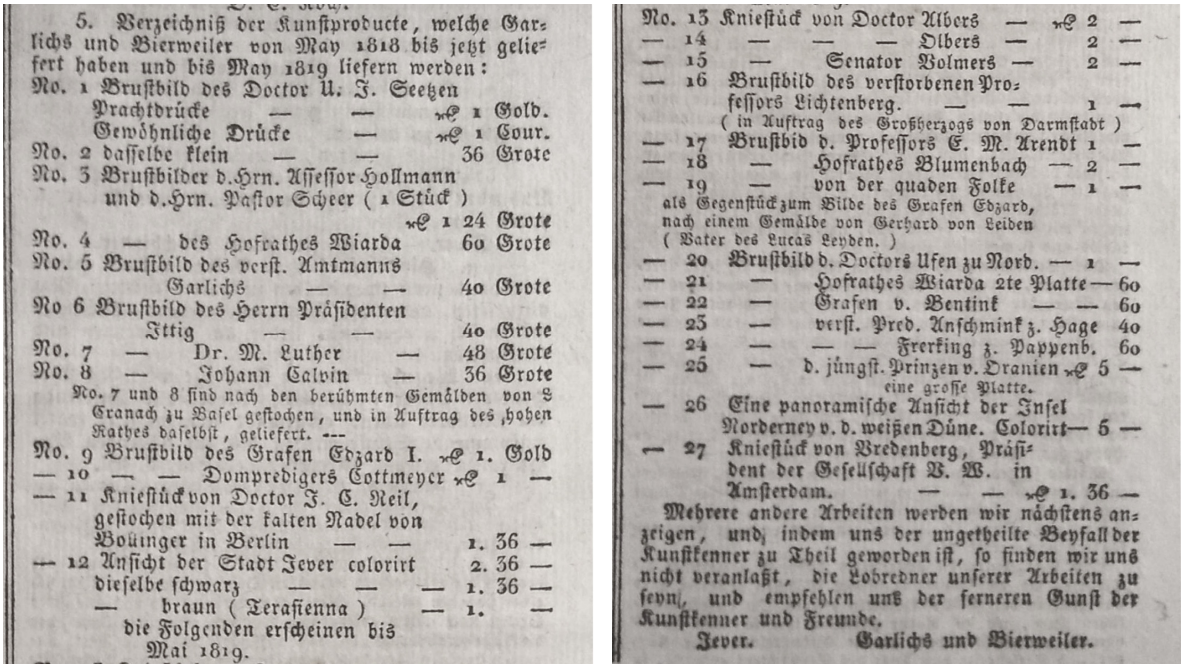
Während als Schaber der Niederländer Bierweiler angegeben ist, stammte die malerische Vorlage laut Adresse von dem Jeveraner Eberhard Christian

316 Bezüglich der Geschichte des Verlages Garlichs und Bierweiler siehe auch III.2., S. 419–20. Bezüglich der im Verlag Garlichs und Bierweiler erschienenen Motive siehe II.1., S. 234–5, II.2., S. 267–70 und II.3., S. 371–3.

317 JW 13. Oktober 1817.

318 Das Bildnis erschien 1818 in zwei Versionen, die allerdings auf die gleiche Vorlage zurückgehen. Eines der Bildnisse ist spiegelverkehrt, sodass nicht zu bestimmen ist, welche Ausrichtung das Bildnis ursprünglich besessen hat. Erste Version (Bildnis nach links in Oval mit Rahmen, 1818): SmJev Inv.-Nr.: 11095 (Alt-Nr.: Gr. 477), Bildnis des Ulrich Jasper Seetzen, Frederik Christiaan Bierweiler nach Eberhard Christian Dunker d. Jüngeren, 1818, Schabtechnik, 39 x 28 cm und SmJev Inv.-Nr.: 11160 (Alt-Nr.: Gr. 477), Bildnis des Ulrich Jasper Seetzen, Frederik Christiaan Bierweiler nach Eberhard Christian Dunker d. Jüngeren, 1818, Schabtechnik, 39,1 x 26,4 cm; NLA AU, Rep. 243, B 0146; LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum) Inv.-Nr.: K 74-133 LM; Rijksmuseum Amsterdam Inv.-Nr.: RP-P-1906-168. Zweite Version (Bildnis nach rechts in Oval mit Bekränzung, 1818): Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv.-Nr.: IIAIV, 1698 Bl. 4; Rijksmuseum Amsterdam Inv.-Nr.: RP-P-1915-1157. Bezüglich des Seetzen-Bildnisses siehe auch II.2., S. 267–9, II.3., S. 372–3 und III.2., S. 419.

Dunker.[319] Garlichs griff also auf ein vor Ort entstandenes Porträt des 1811 verstorbenen Naturforschers und Orientreisenden zurück und sandte dieses als Vorlage in die Niederlande, um dort eine Druckplatte schaben zu lassen.



5. Verzeichniß der Kunstproducte, welche Garlichs und Bierweiler von May 1818 bis jetzt geliefert haben und bis May 1819 liefern werden:

No. 1 Brustbild des Doctor U. J. Seetzen
Prachtdrücke — — ℳ 1 Gold.
Gewöhnliche Drücke — — ℳ 1 Cour.
No. 2 dasselbe klein — — 36 Grote
No. 3 Brustbilder d. Hrn. Assessor Hollmann und d. Hrn. Pastor Scheer (1 Stück) ℳ 1 24 Grote
No. 4 — des Hofrathes Wiarda 60 Grote
No. 5 Brustbild des verst. Amtmanns Garlichs — — 40 Grote
No 6 Brustbild des Herrn Präsidenten Ittig — — 40 Grote
No. 7 — Dr. M. Luther — 48 Grote
No. 8 — Johann Calvin — 36 Grote
No. 7 und 8 sind nach den berühmten Gemälden von S Cranach zu Basel gestochen, und in Auftrag des hohen Rathes daselbst, geliefert. ---
No. 9 Brustbild des Grafen Edzard I. ℳ 1. Gold
— 10 — — Dompredigers Cottmeyer ℳ 1 —
— 11 Kniestück von Doctor J. C. Neil, gestochen mit der kalten Nadel von Böttinger in Berlin — — 1. 36 —
— 12 Ansicht der Stadt Jever colorirt 2. 36 —
dieselbe schwarz — — — 1. 36 —
— braun (Terasienna) — 1. —
die Folgenden erscheinen bis Mai 1819.

No. 13 Kniestück von Doctor Albers — ℳ 2 —
— 14 — — — Olbers — 2 —
— 15 — Senator Volmers — 2 —
— 16 Brustbild des verstorbenen Professors Lichtenberg. — — 1 —
(in Auftrag des Großherzogs von Darmstadt)
— 17 Brustbid d. Professors E. M. Arendt 1 —
— 18 — Hofrathes Blumenbach — 2 —
— 19 — von der quaden Folke — 1 —
als Gegenstück zum Bilde des Grafen Edzard, nach einem Gemälde von Gerhard von Leiden (Vater des Lucas Leyden.)
— 20 Brustbild d. Doctors Ufen zu Nord. — 1 —
— 21 — Hofrathes Wiarda 2te Platte — 60
— 22 — Grafen v. Bentink — — 60
— 23 — verst. Pred. Anschmink z. Hage 40
— 24 — — — Frerking z. Pappenb. 60
— 25 — d. jüngst. Prinzen v. Oranien ℳ 5 —
eine grosse Platte.
— 26 Eine panoramische Ansicht der Insel Norderney v. d. weißen Düne. Colorirt — 5 —
— 27 Kniestück von Bredenberg, Präsident der Gesellschaft V. W. in Amsterdam. — — ℳ 1. 36 —

Mehrere andere Arbeiten werden wir nächstens anzeigen, und, indem uns der ungetheilte Beyfall der Kunstkenner zu Theil geworden ist, so finden wir uns nicht veranlaßt, die Lobredner unserer Arbeiten zu seyn, und empfehlen uns der ferneren Gunst der Kunstkenner und Freunde.

Jever. Garlichs und Bierweiler.

Abb. 76:
Verzeichnis aller bisher im Verlag Garlichs und Bierweiler erschienenen und in Planung befindlichen Druckgrafiken (Anzeige im JW vom 21. Dezember 1818)

Bereits am 17. November 1817 war Bierweiler in Jever angekommen, und im März des Folgejahres gaben die Geschäftspartner die bevorstehende Vollendung einer eigenen großen Druckpresse bekannt.[320] Einen Überblick über das gesamte Motivspektrum von Garlichs und Bierweiler gibt eine Liste aller 12 bisher erschienenen und der 15 noch geplanten Drucke, die am 21. Dezember 1818 im Jeverschen Wochenblatt veröffentlicht wurde (Abb. 76).[321] Neben einer Ansicht der Stadt Jever, die koloriert, in schwarz oder braun (in Terrasiena) angeboten wurde, umfasste das Angebot ausschließlich Porträts,

319 Die Adresse und Dedikation lautet: „E. C. Dunker gemalt.“, „F. C. Bierweiler geschabt.“ und „U. J. SEETZEN Russ: Kaiserl. Kammerassessor und Doctor, Geboren am 30ten Januar 1767. – Nachrichten aus London zufolge, auf Befehl des Imams von Sana im September 1811. – vergiftet, und gestorben zu Taes, im 9ten Jahre seiner Entdeckungsreise. Der Durchlauchtigsten und verwittweten Fürstin von Anhalt-Zerbst und dem regierenden Herzog von Gotha und Altenburg. verehrungsvoll gewidmet von dem Verleger A. Garlichs. Jever 1818“.

320 JW 17. November 1817 und 16. März 1818.

321 JW 21. Dezember 1818.

wobei das Brustbild gegenüber dem Kniestück dominierte (Abb. 77).[322] Die Bildnisse zeigten jeversche Persönlichkeiten wie den „Hofrath Wiarda“, den „verstorbenen Amtmann Garlichs“ und den „Präsidenten Ittig“ (Abb. 78, 79 und 80).[323] Daneben finden sich Grafiken nach Gemälden mit Bildnissen Luthers und des Grafen Edzard von Ostfriesland (Abb. 81).[324] Das Angebot der Verleger sollte sich an „Freunde der Kunst und Geschichte in Stadt und Provinz Jever“ richten.[325]

Abb. 77: Jever von Norden, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Jever, 1818, Aquatinta, 26,7 x 38,2 cm (SmJev Inv.-Nr.: 14184)

322 SmJev Inv.-Nr.: 14184 (Alt-Nr.: Gr. 373), Jever von Norden, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Jever, 1818, Aquatinta, 26,7 x 38,2 cm.

323 SmJev Inv.-Nr.: 11158 (Alt-Nr.: Gr. 383a), Bildnis des Hermann Anton Bernhard Garlichs, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler, 1818–9, Mezzotinto, 18,2 x 14 cm; SmJev Inv.-Nr.: 06877 (Alt-Nr.: Gr. 383b), Bildnis des Hermann Anton Bernhard Garlichs, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler, 1818–9, Aquatinta und Radierung, 18,2 x 14 cm; SmJev Inv.-Nr.: 11151 (Alt-Nr.: Gr. 333), Johann Carl Ludwig Ittig, Frederik Christiaan Bierweiler, 1818–9, Mezzotinto, 17,9 x 14,2 cm.; SmJev Inv.-Nr.: 11163 (Alt-Nr.: Gr. 542), Bildnis des Tileman Dothias Wiarda, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Jever, 1818, Mezzotinto, 40,6 x 30,7 cm.

324 SmJev Inv.-Nr.: 11109 (Alt-Nr.: Gr. 366a), Bildnis des Grafen Edzard I., Frederik Christiaan Bierweiler nach Jacob Cornelisz, 1818, Mezzotinto und Aquatinta, 37,2 x 24,2 cm; SmJev Inv.-Nr.: 11159 (Alt-Nr.: Gr. 366b), Bildnis des Grafen Edzard I., Frederik Christiaan Bierweiler nach Jacob Cornelisz, verlegt von Garlichs und Bierweiler, 1818, Mezzotinto und Aquatinta, 30 x 24,5 cm (beschnitten); SmJev Inv.-Nr.: 06857 (Alt.-Nr.: Gr. 369), Bildnis der Adelheid, Erbprinzessin von Oldenburg, Frederik Christiaan Bierweiler nach Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1819, Mezzotinto, 28,2 x 22,4 cm.

325 JW 13. April 1818.

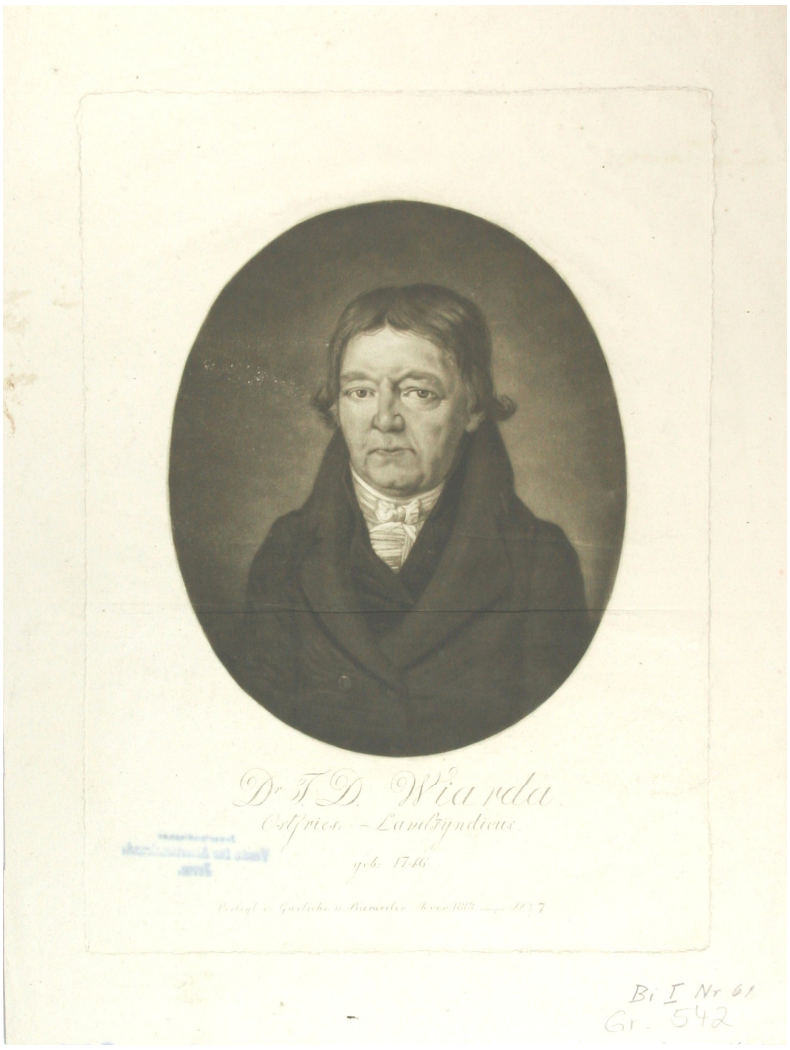


Abb. 78:
Bildnis des Tileman Dothias Wiarda, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Jever, 1818, Mezzotinto, 40,6 x 30,7 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11163 (Alt.-Nr.: Gr. 542))

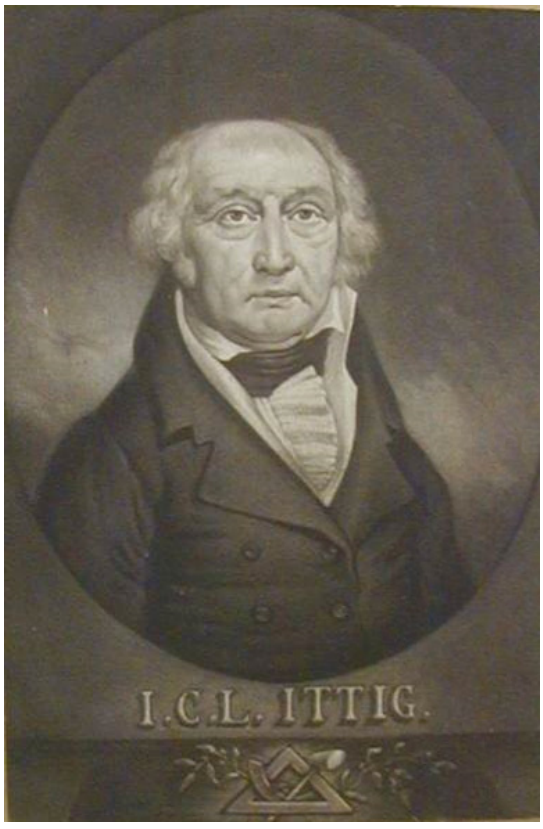


Abb. 79:
Bildnis des Johann Carl Ludwig Ittig, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Jever, 1818–1819, Mezzotinto, 17,9 x 14,2 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11151 (Alt.-Nr.: Gr. 333))

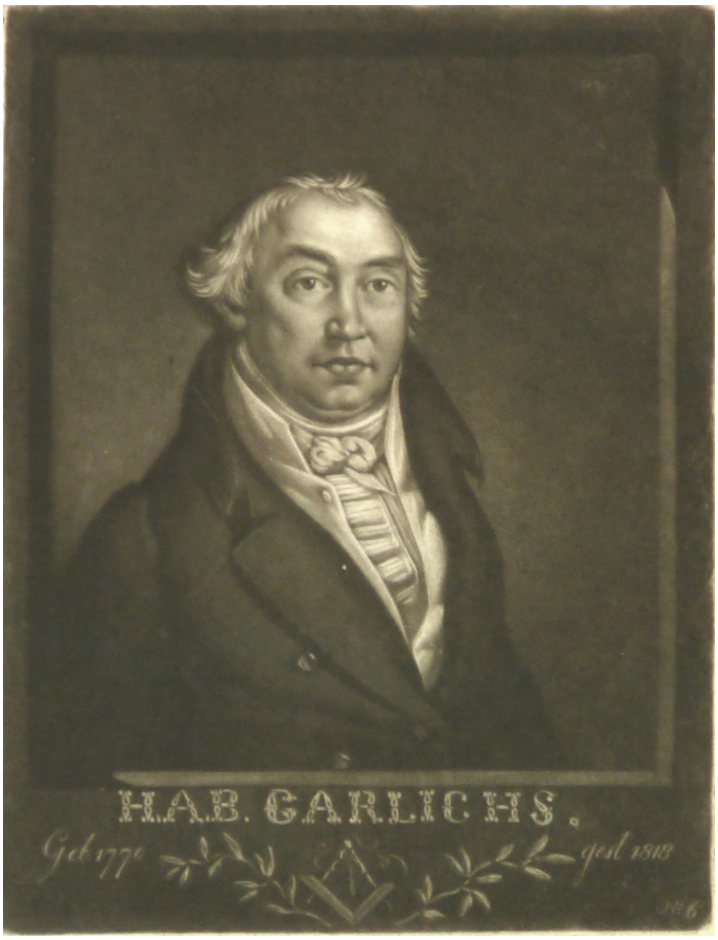
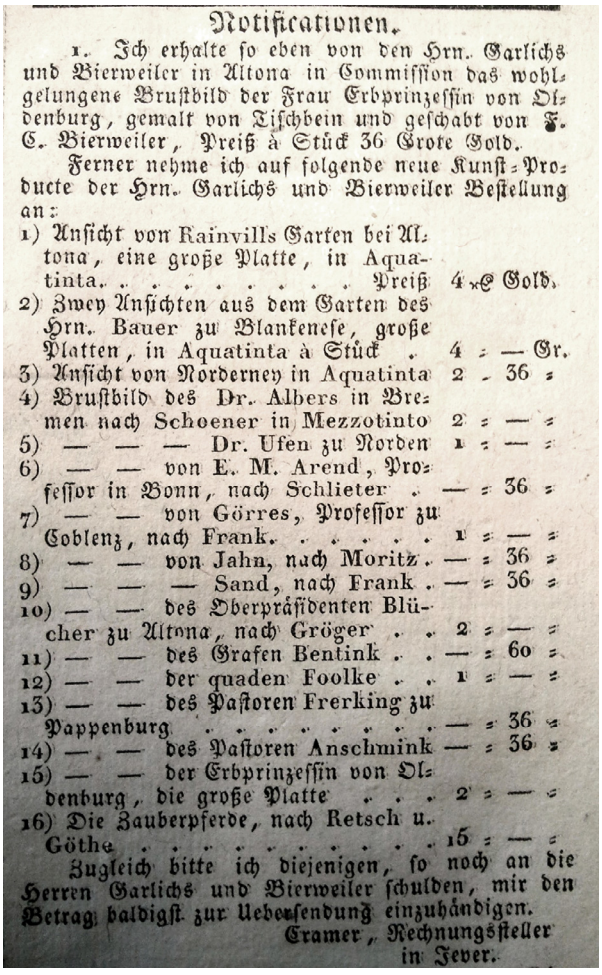


Abb. 80:
Bildnis des Hermann Anton Bernhard Garlichs, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler, 1818–1819, Mezzotinto, 18,2 x 14 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11158 (Alt.-Nr.: Gr. 383a))

Abb. 81:
Bildnis des Grafen Edzard I., Frederik Christiaan Bierweiler nach Jacob Cornelisz, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Jever, 1818, Mezzotinto und Aquatinta, 30 x 24,5 cm (beschnitten) (SmJev Inv.-Nr.: 11159 (Alt.-Nr.: Gr. 366b))

Abb. 82:
Bildnis der Quade Foelke (eigentlich: Foelke Kampana) (um 1355–1417–9), Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Altona, 1819, Schabtechnik, 38,4 x 20,4 cm (SmJev Inv.-Nr.: 14202 (Alt.-Nr.: Gr. 547))



Notificationen.

1. Ich erhalte so eben von den Hrn. Garlichs und Bierweiler in Altona in Commission das wohlgelungene Brustbild der Frau Erbprinzessin von Oldenburg, gemalt von Tischbein und geschabt von F. C. Bierweiler, Preiß à Stück 36 Grote Gold.

Ferner nehme ich auf folgende neue Kunst-Producte der Hrn. Garlichs und Bierweiler Bestellung an:

1) Ansicht von Rainvills Garten bei Altona, eine große Platte, in Aquatinta. . . . . Preiß 4 ℳ Gold.
2) Zwey Ansichten aus dem Garten des Hrn. Bauer zu Blankenese, große Platten, in Aquatinta à Stück . 4 = — Gr.
3) Ansicht von Norderney in Aquatinta 2 = 36 =
4) Brustbild des Dr. Albers in Bremen nach Schoener in Mezzotinto 2 = — =
5) — — — Dr. Ufen zu Norden 1 = — =
6) — — von E. M. Arend, Professor in Bonn, nach Schlieter . — = 36 =
7) — — von Görres, Professor zu Coblenz, nach Frank. . . . . 1 = — =
8) — — von Jahn, nach Moritz . — = 36 =
9) — — — Sand, nach Frank . — = 36 =
10) — — des Oberpräsidenten Blücher zu Altona, nach Gröger . . 2 = — =
11) — — des Grafen Bentink . . — = 60 =
12) — — der quaden Foolke . . 1 = — =
13) — — des Pastoren Frerking zu Pappenburg . . . . . — = 36 =
14) — — des Pastoren Anschmink — = 36 =
15) — — der Erbprinzessin von Oldenburg, die große Platte . . . 2 = — =
16) Die Zauberpferde, nach Retsch u. Göthe . . . . . 15 = — =

Zugleich bitte ich diejenigen, so noch an die Herren Garlichs und Bierweiler schulden, mir den Betrag baldigst zur Uebersendung einzuhändigen.

Cramer, Rechnungssteller in Jever.

Abb. 83:
Verzeichnis der beim Verlag Garlichs und Bierweiler in Altona bestellbaren Druckgrafiken (Anzeige im JW vom 25. Oktober 1819)

Schon im Mai 1819 wurde der Umzug Garlichs und Bierweilers nach Altona bekannt gegeben.[326] Der Verleger Cramer nahm von nun an stellvertretend Bestellungen für sie entgegen. Einer erneuten Liste der bestellbaren Grafiken ist zu entnehmen, dass sich, verglichen mit dem zuvor publizierten Verzeichnis, die Motivauswahl nicht mehr speziell auf den Bedarf im Jeverland konzentrierte (Abb. 83).[327] Ansichten von Gärten in Altona und Blankenese sowie Porträts von Persönlichkeiten Hamburgs spiegeln den neuen Wirkungskreis. Aber auch Gelehrte aus Norden, Bremen, Papenburg, Koblenz und Bonn waren hinzugetreten, teilweise unter Nennung des Künstlers auf dessen Vorlage Bezug genommen wurde.

Der Verlust einer eigenen „Bild"-Druckerei in Jever hat die Verfügbarkeit von Druckgrafik in der Region unmittelbar verschlechtert. Zwar konnten die Werke über Subskriptionslisten noch von außerhalb bezogen werden, die Preise waren jedoch gestiegen, und ein unmittelbarer Einfluss auf Produktion und Motivauswahl war verloren gegangen. Ein Bildnis der „Quade Foelke", das von Garlichs und Bierweiler in Altona gedruckt wurde, ist heute im Schlossmuseum Jever erhalten und belegt, dass die Jeveraner diesen Bezugsweg dennoch in Anspruch nahmen (Abb. 82).[328] Die Bevölkerung des Jeverlandes wurde nun wieder vom Auftraggeber zum alleinigen Konsumenten von populärer Druckgrafik.

Erst drei Dekaden später, im Jahr 1850, wurde jene Druckerei, in der seit 1791 die „Jeverschen wöchentlichen Anzeigen und Nachrichten" produziert wurden, um eine Steindruckerei erweitert.[329] Ebenfalls um die Mitte des 19. Jahrhunderts etablierte sich der Verleger Wilhelm Caspelmann in Jever, in dessen Auftrag unter anderem Lithografien nach Vorlagen des Jeveraner Malers Friedrich Barnutz erschienen.[330] Zu diesem Zeitpunkt boten sich der Bevölkerung in vielerlei Hinsicht neue Zugänge zu Bildern. So kam es parallel zu

326 JW 17. Mai 1819.

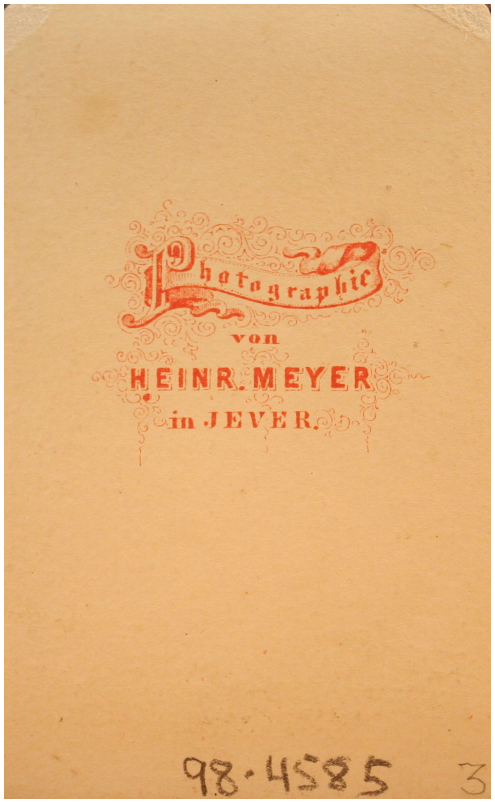
327 JW 25. Oktober 1819.

328 SmJev Inv.-Nr.: 14202 (Alt.-Nr.: Gr. 547), Bildnis der Quade Foelke (eigentlich: Foelke Kampana) (um 1355–1417–9)), Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Altona, 1819, Schabtechnik, 38,4 x 20,4 cm.

329 JW 19. Juni 1850. Siehe auch Schmerenbeck 1993, S. 4. Bezüglich der Geschichte des Jeverschen Wochenblattes siehe I.2., S. 45–7.

330 Bezüglich des Spektrums an Werken des Malers Friedrich Barnutz siehe auch II.1., S. 211–2 und III.2., S. 427–8.

einem Höhepunkt der umherziehenden Schausteller und Händler, die Panoramen und Guckkastenblätter vorführten bzw. verkauften.



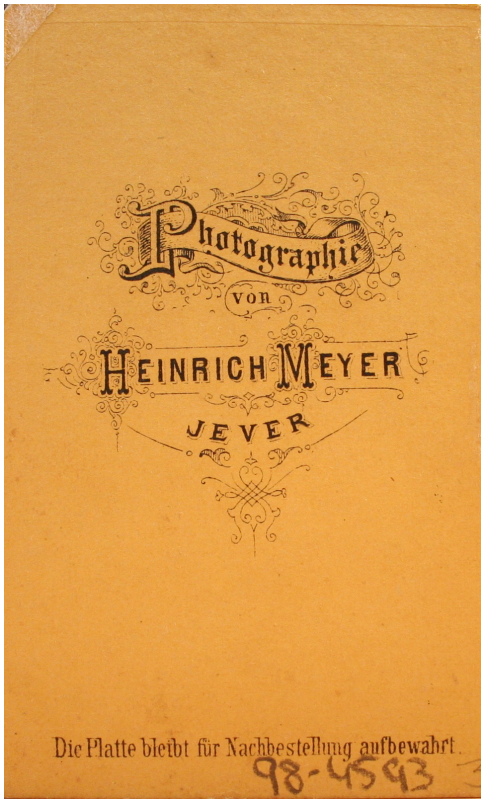


Abb. 84/85:
Rückseiten zweier Porträtfotografien von Heinrich Meyer in Jever mit Firmenstempel (SmJev Inv.-Nr.: AF 85/AF 93)

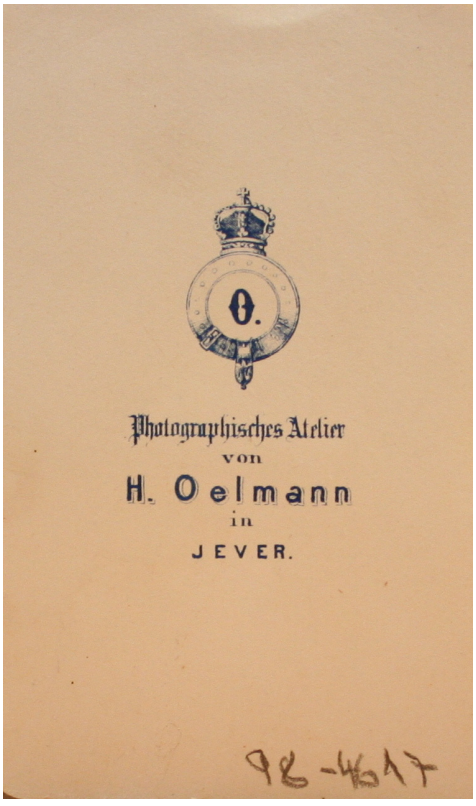


Abb. 86:
Rückseite einer Porträtfotografie von H. Oelmann in Jever mit Firmenstempel (SmJev Inv.-Nr.: AF 118)

Die größten Innovationen gingen vom Bereich der Fotografie aus. Der erste im Jeverland nachweisbare Wanderfotograf war der Optiker Adler aus Münster im Jahr 1843.[331] Auch der in Stade geborene Heinrich Meyer (geb. 1830) ging um 1854 im Oldenburgischen und in Ostfriesland auf Wanderschaft.[332] Seine Aufenthalte in Jever sind durch Inserate im Jeverschen Wochenblatt belegt.[333] Nach wiederholten Verlängerungen seines Aufenthaltes entschloss er sich 1859, ein Fotoatelier am Kirchplatz in Jever zu installieren (Abb. 4 Nr. 1, 84 und 85).[334] Er stand in Konkurrenz zum bereits ab 1858 in Jever ansässigen H. Oelmann, der zunächst ebenfalls zeitweise in Jever anwesend war und schließlich sein Atelier in der Neuen Straße in Jever eröffnete (Abb. 4 Nr. 4 und Abb. 86).[335] Beide Fotografen warben im Wochenblatt parallel um Kundschaft und mussten sich weiterhin gegen zahlreiche wandernde Wettbewerber behaupten. Allein im Jahr 1866 warben neben Oelmann und Meyer auch Ludwig Hemmi, J. C. R. Wölfel, C. Hülskötter, J. N. Popken sowie Mettcker und Söhne für den Verkauf von Fotografien und von Werken, die nach Fotografien geschaffen wurden.[336]

---

331 JW 2. Juli 1843; Meiners 1991a, S. 27; Schmerenbeck 1993, S. 3.

332 Hoffmann/Thiele 1989, S. 176.

333 Inserate während der Wanderschaft von Heinrich Meyer über Aufenthalte in Jever: JW 6., 9., 13., 16., 27. und 30. Januar, 3. Februar, 22. Oktober, 5., 9., 16., 23., 26. und 30. November, 10. und 21. Dezember 1856, 4. Januar und 17. Juni 1857, 10. Januar, 28. Februar und 18. August 1858.

334 Schmerenbeck Kaleidoskop 45.

335 Inserate von H. Oelmann während zeitweiliger Aufenthalte in Jever: JW 11. Oktober 1857 und 20. Januar 1858 sowie nach der Eröffnung seines Ateliers in der Neuen Straße: 15. Dezember 1858: Oelmann gibt die Installation eines vollständig eingerichteten Ateliers „oben" in seinem Hause bekannt; 4. Mai 1867: Umzug innerhalb der Neuen Straße; JW 14. Mai 1861: Neueröffnung.

336 Ludwig Hemmi, Photographisches Atelier in der Schlachtstraße in Jever (JW 9. Juni und 21. Juli 1866); Heinrich Meyer, Verkauf von Porträts des preußischen Ministerpräsidenten von Bismarck nach einer getreuen Fotografie im Visitenkartenformat und Anfertigung von Fotografien (JW 11. August und 29. November 1866); J. N. Popken, neu errichtetes Atelier in Heppens (JW 11., 12. August und 1. Dezember 1866); Wölfel, Verkauf von Fotografien vom König von Preußen, Kronprinz von Preußen, Prinz Carl, Bismarck und sämtlicher Generäle der preußischen Armee (JW 19. August 1866); H. Oelmann, Anfertigung von Visitenkarten, die durch eine neue Einrichtung (schnelles Kopierverfahren) jetzt im Dutzend angefertigt werden (JW 22. November 1866); Mettcker und Söhne, Verkauf von Fotografien, darunter schöne Jagdstücke und sonstige Kunstblätter berühmter Meister (JW 8. Dezember 1866) und C. Hulskötter, Verkauf von Leichensteinen mit Porträts des Verstorbenen, nach deren Fotografien in Marmor gehauen (JW 16. Dezember 1866).

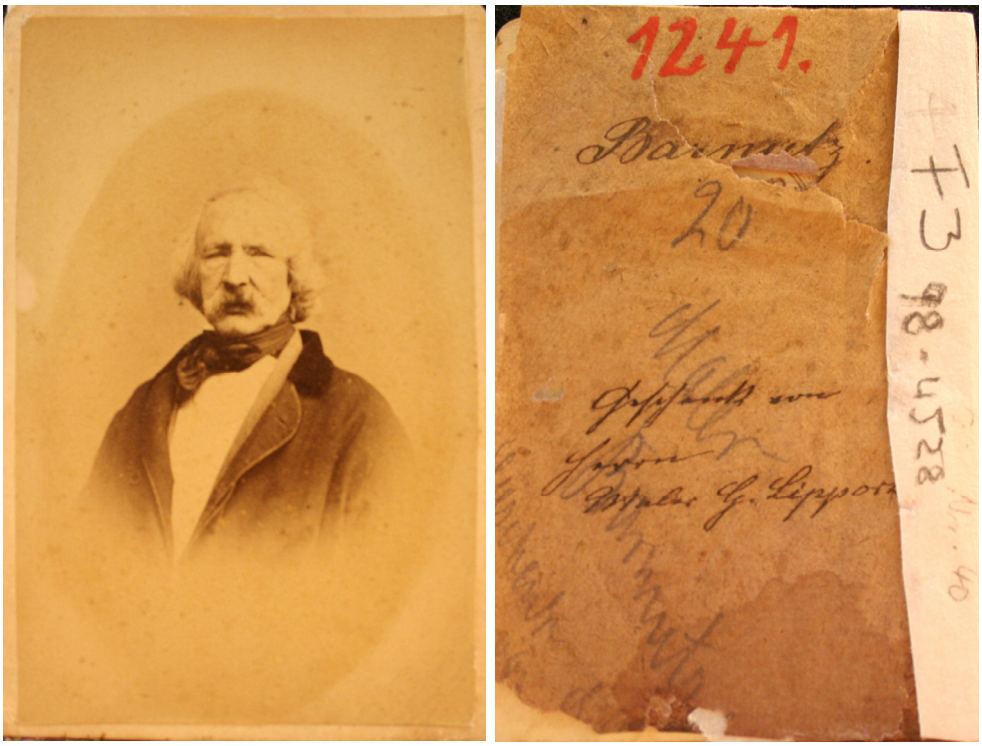


Abb. 87:
Bildnis des Malers Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, Heinrich Meyer in Jever, um 1860, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 3) (Vorder- und Rückseite)

Abb. 88:
Bildnis des Malers Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, Heinrich Meyer in Jever, um 1860, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 4)

Der in Jever ansässige Maler Friedrich Barnutz begann gleichfalls in den Jahren der aufkommenden Fotografie intensiv für seine Dienstleistungen zu werben (Abb. 43).[337] Er konzentrierte sich dabei auf Malereien, die nicht ausschließlich auf der Wiedergabe beruhten und die die Fotografie daher nicht erfüllen konnte. Er führte Schmuckschriften aus und bemalte Alltagsgegenstände. Dass der Maler der Fotografie jedoch nicht grundsätzlich abgeneigt gegenüberstand, zeigen zwei Porträtfotografien, die den Maler selbst wiedergeben und bei seinem vermeintlichen Konkurrenten Heinrich Meyer in Jever gefertigt wurden (Abb. 87 und 88).[338]

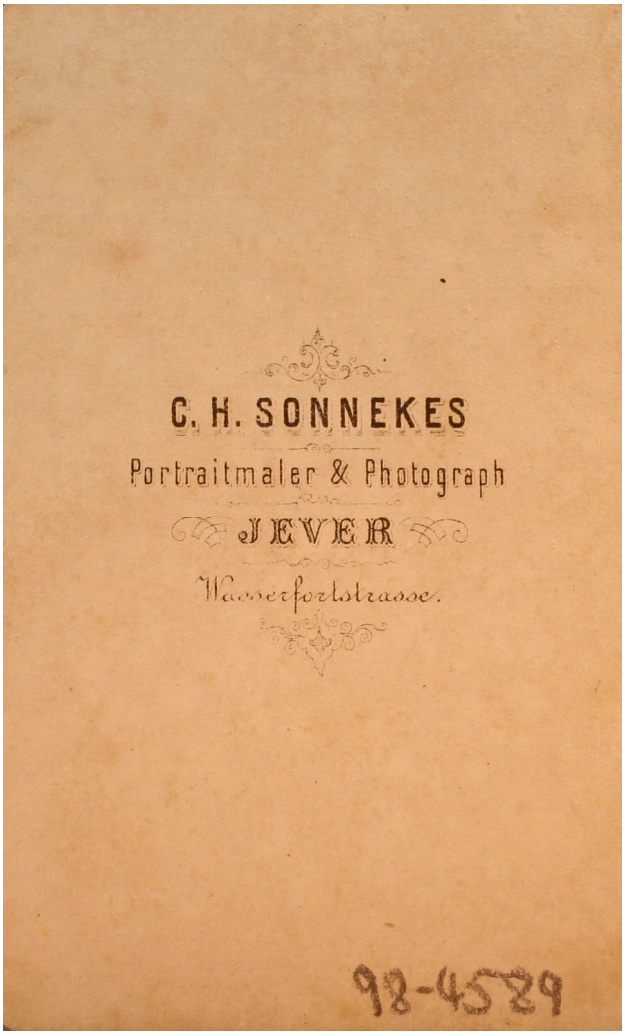


Abb. 89:
Rückseite einer Porträtfotografie von Caspar Heinrich Sonnekes in Jever mit Firmenstempel (SmJev Inv.-Nr.: AF 89)

337 Allein im Jahre 1856 veröffentlichte Barnutz neun Anzeigen: JW 10. und 24. Februar, 2. März, 4. Mai, 8. Juni, 20. Juli, 17. und 31. August und 29. Oktober 1856.

338 SmJev Inv.-Nr.: AF 3, Bildnis des Malers Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, Heinrich Meyer in Jever, um 1860, Visitenkarten-Fotografie; SmJev Inv.-Nr.: AF 4, Bildnis des Malers Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, Heinrich Meyer in Jever, um 1860, Visitenkarten-Fotografie.

Deutlicher wird die Abneigung gegenüber der neuen Technik bei dem Maler und Zeichenlehrer Caspar Sonnekes in Jever. In einem Brief an das Oberschulkollegium in Oldenburg beklagt er im Jahr 1863 die Verbreitung der Fotografie, die ihm jegliches Einkommen in der Bildnismalerei abschneide.[339] Er wolle sich von nun an vermehrt der Landschaftsmalerei widmen. Trotz der anfänglichen Vorbehalte musste sich auch Sonnekes mit der veränderten Marktlage und der neuen Konkurrenz arrangieren. Tatsächlich eröffnete er um 1870 selbst ein Fotoatelier (Abb. 89).[340]

Im Vergleich zu diesem großen Angebot an Kupferstichen und Fotografien war das Repertoire an zum Verkauf stehenden vorgefertigten Gemälden gering. Ein dauerhaft ansässiger Händler ist in Jever nicht nachweisbar. Allein die vor Ort tätigen Maler warben bisweilen mit bereits vollendeten Werken und mit Druckgrafiken, die nicht von ihnen selbst geschaffen wurden. Friedrich Barnutz bot beispielsweise 1857 „einige Ölgemälde, Landschaften, Tierstücke usw. sowie auch schöne Kupferstiche und Lithographien“ an.[341] Gemälde von überregionalen Künstlern waren in Jever nachweislich allein anlässlich der zweiten Ausstellung des Kunstvereins im Jahre 1858 zu erwerben.[342] Dass ein Teil der Bilder dieser Ausstellung bereits nach Amsterdam weiterverkauft war, belegt erneut die Handelsverbindung in die Niederlande.[343]

Die meisten von mir aufgefundenen Nachweise über den Verkauf von Bildern im Jeverland beziehen sich auf private Versteigerungen. Bei der regelmäßigen Praxis, nach einem Todesfall die Besitztümer zugunsten der Erben zu veräußern, wechselten auch Kunstwerke wiederholt ihren Eigentümer. Abgesehen von Bildern, die zum Verbleib in der Familie ausgewählt wurden, fanden die Werke den Versteigerungsprotokollen zufolge vollzählig einen Käufer.

339 NLA OL, Best. 160-1 Nr. 1177.13: Bitte um Unterstützung für eine Studienreise nach Weimar am 15. Juni 1863 an das Oberschulkollegium. Siehe auch Schönbohm 1981, S. 128. Bezüglich des Antrages von Sonnekes siehe auch III.1., S. 388–9.

340 Wie erhaltene Fotografien belegen: SmJev Inv.-Nr.: AF 1631a / AF 1631b, Ansicht der Stadtkirche in Jever, Caspar Heinrich Sonnekes in Jever, 1870er-Jahre, Visitenkarten-Fotografien; SmJev Inv.-Nr.: AF 455a, Ansicht des Schlosses Jever, Caspar Heinrich Sonnekes in Jever, 1870er-Jahre, Visitenkarten-Fotografie; SmJev Inv.-Nr.: AF 23, Bildnis einer Frau, Caspar Heinrich Sonnekes in Jever, 1870er-Jahre, Visitenkarten-Fotografie; SmJev Inv.-Nr.: AF 89, Bildnis eines Mädchens, Caspar Heinrich Sonnekes in Jever, 1870er-Jahre, Visitenkarten-Fotografie (Abb. 180–184).

341 JW 18. Januar 1857.

342 JN 14. Juli 1858. Bezüglich des Kunstvereins siehe I.2., S. 62–8.

343 Ebd.

Obwohl kein Einfluss auf die Motivauswahl bestand, genossen Bilder demnach ein ungebrochenes Interesse. Über die ursprüngliche Herkunft der „Schildereyen“ aus den Versteigerungen erfahren wir aus den erhaltenen Protokollen nur wenig. Allein die Bezeichnung „sieben holländische schlechte schildereyen sonder rahm“ verweist auf die Herkunft der Bilder, wobei es sich jedoch auch um Kopien nach niederländischen Vorbildern handeln könnte.[344]

Der Termin der Versteigerungen musste öffentlich bekannt gemacht werden. Bei besonders umfangreichen Waren wurden diese in Anzeigen im Wochenblatt näher beschrieben.[345] Zu den 1799 aus dem Nachlass des Kaufmanns Jeddeloh versteigerten Kupferstichen konnten auch passende Rahmen und Glas erworben werden.[346] Der Händler Wohers verkaufte 1798 eine ganze Sammlung an verschiedenen Kupferstichen, Gemälden und Bildnissen, die sowohl einzeln als auch bei Sorten verkauft wurden.[347] Für den Verkauf eines Warenlagers in Emden im März 1792 wurde, wie erwähnt, auch in Jever um Kunden geworben, da es sich der Anzeige zufolge um eine Zeit handle, in der es nicht mehr beschwerlich sei zu reisen.[348] Zu dem Lager gehörten „bleierne vergüldete Vögel“ und „einige schöne sehr fein gemahlte Gemählde“ sowie Landschaften.

In einigen Fällen lohnte sich auch das Drucken eines eigenen Verzeichnisses aller zum Verkauf stehenden Waren. Im „Verzeichniß derjenigen Mobilien und Bücher, so […] öffentlich an den Meistbietenden verkaufet werden sollen“ waren 1791 unter dem Besitz des Provisors Bulling aus Oldenburg in der Kategorie „An Gemählde, Kupferstiche und Figuren“ „83 Stück in und 7 ohne Rahmen, 7 Gipsfiguren, 2 Schattenrisse, ein von Joseph dem Zweyten, und 2 Medaillons von Gips“ aufgeführt.[349] Besonders umfangreich war das „Verzeichniß verschiedener größtentheils mathematischer Bücher, welche zu Jever den 1sten Sept. 1769. in des Mauermeisters Zeilingers Behausung, an den

344 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8097.

345 Während hier einige herausragende Beispiele des Verkaufs von Bildern erläutert werden, findet sich die Auswertung aller erhaltenen Quellen in Kapitel I.3., S. 122–82.

346 JW 29. April 1799.

347 JW 12. November 1798.

348 JW 12. März 1792. Bezüglich dieses Verkaufes siehe auch I.1., S. 36.

349 Verzeichnis Bulling 1791.

Meistbietenden öffentlich verkauffet werden sollen“ (Abb. 92).[350] Hier standen 71 Positionen mit mindestens 439 Grafiken und zusätzlich 162 Landkarten zum Verkauf.[351]

Nur in einem Fall lässt sich nachweisen, dass ein Gemälde außerhalb des Jeverlandes auf einer Versteigerung erworben wurde. Ein Gemälde des Jürgen Ovens (1623–1678) schmückte ursprünglich die Amalienburg im Gottorfer Neuwerk Garten in Schleswig (Abb. 66).[352] Bei Abbruch des Lustschlosses im Jahre 1826 wurde das Bildprogramm entfernt und in der Folge versteigert. Das überlieferte Gemälde soll zunächst nach Oldenburg und im Anschluss an die Familie Mettcker im Jeverland verkauft worden sein.[353] Auch die Transportwege von Gemälden sind nur selten nachweisbar. Belegt ist der gerollte Versand, bevor das Werk vor Ort auf einen Rahmen aufgezogen wurde.[354]

Das Auftreten von Herrscherporträts in privatem Besitz nicht nur als Druckgrafik, sondern in Form von Ölgemälden ist ein in der Forschung wenig

350 Zeilinger Bücherverzeichnis 1769. Siehe auch Janssen 2013, S. 295–6. Bezüglich des Verzeichnisses über den Bildbesitz des Ernst Ludwig Zeilinger siehe I.3., S. 154–5 und S. 160–1 sowie II.1., S. 235–7.

351 Es ist lediglich eine Mindestangabe möglich, da viele Positionen mit „ein Band“, „einige“ oder „allerley“ gekennzeichnet sind.

352 Schalles 2005, S. 58.

353 Lange hing das Gemälde in der Bibliothek der Familie und wurde im Anschluss gerollt auf dem Dachboden verwahrt. Dort entdeckte es der Kunsthistoriker Jan Siefke Kunstreich (1921–1991). Nach zweijähriger Restaurierung ist es heute als Dauerleihgabe im Schlossmuseum Jever zu sehen. SmJev Inv.-Nr.: 12740 (Dauerleihgabe), Minerva besucht Apoll und die neun Musen auf dem Berg Helikon, Jürgen Ovens (1623–1678), um 1670, Öl auf Leinwand, ca. 114 x 171 cm.

354 Bauer untersucht den Transport des Bildnisses Katharina der Großen nach Jever (Bauer Kaleidoskop 66). „Wie das Gemälde genau nach Jever befördert wurde, ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Seit der Erfindung der Leinwandmalerei wurden Gemälde ohne Rahmen zusammengerollt transportiert. So konnte Schaden vorgebeugt und an Pferdekraft gespart werden. Erst am Ankunftsort wurde die Leinwand ausgerollt und eingerahmt. Das Porträt Katharinas kam jedoch mit Rahmen in Jever an. […] Es zeichnet sich folgender Weg ab: im Spätsommer 1794 wurde das Porträt von St. Petersburg in gerolltem Zustand nach Zerbst geliefert. In Zerbst wurde es in den prächtigen Rahmen gefasst. Von Zerbst ging es an der Elbe entlang nach Hamburg. Von dort wurde es in einem speziell zu seinem Transport angefertigten Wagen in Begleitung des Kammerdieners des russischen Gesandten von Groß verpackt nach Jever geliefert. Angesichts einer sehr großen Entfernung zwischen Sankt Petersburg und Jever und des mitunter schlechten Zustandes der Postwege dürfte die Reise des Gemäldes mindestens zwei bis drei Wochen gedauert haben und eine logistische Herausforderung gewesen sein“ (ebd.).

beachtetes Phänomen. Die Werke konnten nur vor Ort geschaffen werden, wenn dort das Original, eine Kopie oder aber eine druckgrafische Reproduktion als Vorlage zur Verfügung stand. Als Geschenk des Herrschers oder als Bestellung bot sich Angestellten des Hofes nachweislich die Möglichkeit, ein Gemälde zu importieren. Dies trifft in Jever beispielsweise auf den Hofhandwerker Ihnken (1869–1940) zu.[355] Für Jeveraner, die wie der Weinhändler Willms und der Tischlermeister Grendel über kein höfisches Privileg verfügten, muss der Erwerb ihrer Herrschergemälde mit größeren Anstrengungen verbunden gewesen sein. Einem Brief zufolge befanden sich noch 1942 in Jever in privatem Besitz Porträts, die als Schenkung von Friederike Auguste Sophie von Anhalt-Zerbst in die Familie gelangt waren.[356]

Einen außergewöhnlichen Bezugsweg belegt schließlich der im Jeverschen Wochenblatt angekündigte Verkauf von „gestrandeten Sachen".[357] 1793 wurden dabei unter anderem eine goldene Statue von Jesus Christus an der Geißelsäule und mathematische Bücher mit Kupferstichen angeboten, die jedoch zum Teil beschädigt waren.

3. Die Entwicklung und der Aufbau des Bildbesitzes

Quellenlage und methodische Bemerkungen

Bevor die Beschaffenheit der Bilder in privatem Besitz des 17. bis 19. Jahrhunderts genauer bestimmt und eingeordnet werden kann, soll der Nachweis geführt werden, ab wann und in wie starker Ausprägung im Jeverland Bilder verbreitet waren. Nur so kann ermessen werden, ob eine kontinuierliche Entwicklung oder eine Sondererscheinung vorliegt.

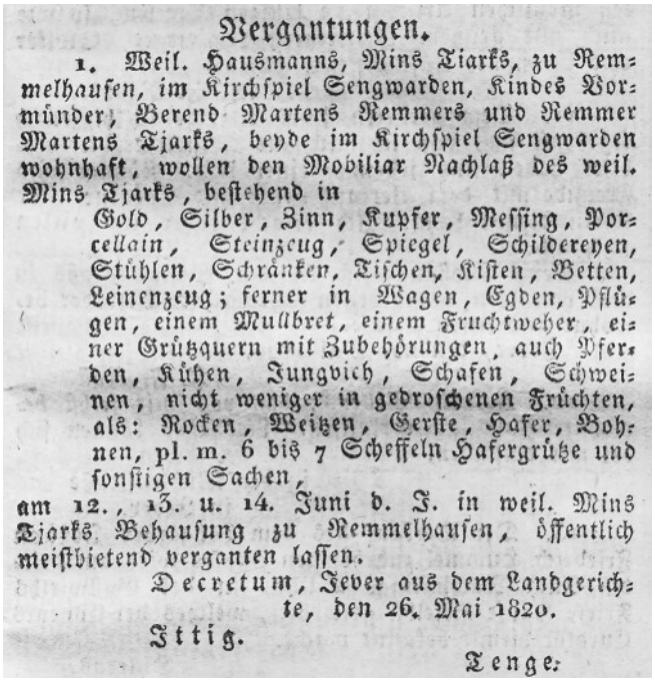
Unsere Vorstellung von der ursprünglichen Verbreitung von Bildern ist im großen Maße von den heute erhaltenen Werken geprägt. Für das Jeverland würde dies ein erstes Auftreten von Bildern in privatem Besitz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und einen sprunghaften Anstieg in der Zeit nach

355 Bezüglich der Sammlung Ihnkens siehe auch II.2., S. 303–5.

356 Archiv SmJev, Brief von Karl Ocken an den Museumsleiter Janssen vom 4. Dezember 1942. Siehe auch Siems 2012, S. 210. Nachweislich wurde Anfang des 19. Jahrhundert ein Teil der Ausstattung des Schlosses versteigert. Es ist jedoch nicht belegt, inwieweit sich der Verkauf auch auf die Gemälde der Galerie erstreckte (Sander 2004, S. 161). Barocke Hochlehnstühle aus dem Nachlass der Statthalterin Friederike Auguste Sophie wurden an die Familie Haschenburger verkauft und Ende des 19. Jahrhunderts dem Altertumsverein Jever übergeben.

357 JW 8. Juli 1793.

1800 bedeuten. Offensichtlich beruht diese Schlussfolgerung auf einer lückenhaften Überlieferung. Wäre dabei jeweils ein konstanter Anteil der Werke verloren gegangen, könnten die erhaltenen Bestände zumindest eine grobe Entwicklung widerspiegeln. Jedoch ist im Zuge eines steigenden zeitlichen Abstandes auch mit einer größeren Verlustrate zu rechnen, sodass insbesondere die beginnende Ausbreitung von Bildern im Dunkeln liegt. Mit einer weiteren Verfälschung ist zu rechnen, da besonders die angesehensten Werke gesammelt und bewahrt wurden. Aussagen zur Verbreitung sind demzufolge nur anhand zusätzlicher Quellen möglich.



Vergantungen.

1. Weil. Hausmanns, Mins Tiarks, zu Remmelhausen, im Kirchspiel Sengwarden, Kindes Vormünder, Berend Martens Remmers und Remmer Martens Tjarks, beyde im Kirchspiel Sengwarden wohnhaft, wollen den Mobiliar Nachlaß des weil. Mins Tjarks, bestehend in

Gold, Silber, Zinn, Kupfer, Messing, Porcellain, Steinzeug, Spiegel, Schildereyen, Stühlen, Schränken, Tischen, Kisten, Betten, Leinenzeug; ferner in Wagen, Egden, Pflügen, einem Mullbret, einem Fruchtweher, einer Grützquern mit Zubehörungen, auch Pferden, Kühen, Jungvieh, Schafen, Schweinen, nicht weniger in gedroschenen Früchten, als: Rocken, Weitzen, Gerste, Hafer, Bohnen, pl. m. 6 bis 7 Scheffeln Hafergrütze und sonstigen Sachen,

am 12., 13. u. 14. Juni d. J. in weil. Mins Tjarks Behausung zu Remmelhausen, öffentlich meistbietend verganten lassen.

Decretum, Jever aus dem Landgerichte, den 26. Mai 1820.

Ittig.

Tenge.

Abb. 90:
Ankündigung der Nachlassversteigerung des Mins Tiarks aus Remmelhausen (Anzeige im JW vom 29. Mai 1820)

Das Jeversche Wochenblatt liefert erste Anhaltspunkte zur zahlenmäßigen Verbreitung von Bildern.[358] Jede Ausgabe verzeichnet unter „Persönliche Sachen“, „Gerichtliche Notificationen“ oder aber direkt unter der Kategorie „Vergantungen“ Ankündigungen von Versteigerungen von aus Nachlässen stammenden Gütern (Abb. 90). Wie die gesamte Anzeige, so ist auch die Aufzählung der zu verkaufenden Güter schematisch verfasst und umfasste ausschließlich Sammelbegriffe wie „Silber“, „Zinn“, „Steinzeug“, „Stühle“, „Tische“, „Schränke“ usw. In einigen Fällen wurde in die Aufzählung der Begriff „Schildereyen“ aufgenommen, meist unmittelbar im Zusammenhang mit „Spiegeln“. Da in der Vergantungsordnung neben der Ankündigung von der

358 Bezüglich der Geschichte des Jeverschen Wochenblattes siehe I.2., S. 45–7.

Kanzel im sonntäglichen Gottesdienst auch die Bekanntgabe der Veranstaltung im Wochenblatt vorgeschrieben war, ist die Anzahl der Annoncen sehr hoch und gibt das Auftreten von Versteigerungen ab 1791 sehr genau wieder.[359] Allerdings ist anzumerken, dass Bilder wahrscheinlich erst extra Erwähnung fanden, wenn sie in größerer Zahl vorhanden waren. Die Annoncen spiegeln demnach eine Tendenz, die die wachsende Bedeutung von Bildern verdeutlicht, können jedoch nicht herangezogen werden, um die Verbreitung quantitativ zu bestimmen. Zu diesem Zweck werden im Folgenden weitere schriftliche Quellen und die erhaltenen Werke untersucht.

Im Gegensatz zu den erst am Ende des 18. Jahrhunderts beginnenden Annoncen im Wochenblatt dienen handschriftliche Quellen, die zurück bis an den Anfang des 17. Jahrhunderts reichen, als Beleg für die beginnende Ausbreitung. Als essenziell erweisen sich besitzverzeichnende Archivalien wie Nachlassinventare, in denen der komplette Hausstand verzeichnet wurde, sowie Versteigerungsprotokolle, die dessen Verkauf dokumentieren. Anhand dieser Listen lassen sich Gemälde, Zeichnungen und Drucke einem Haushalt bzw. einem Besitzer zuordnen. Zudem können Anzahl, Aufbewahrungsort und Preis den Wert und die Wertschätzung der Bilder konkretisieren. Die volle Bedeutung dieser Quellengattung ergibt sich erst aus ihrer seriellen Auswertung. Nur so sind fundierte Aussagen über die flächendeckende Verbreitung von Kunsterzeugnissen zulässig.

Aufbau der Inventare und Vergantungsprotokolle

Bevor wir uns die Vorzüge und Gefahren der vorliegenden Quellengruppe vor Augen führen können, müssen zunächst die Gründe des Verfassens, der Aufbau sowie die regionalen Besonderheiten dieser Dokumente beschrieben werden.[360] Inventare des „mobilen“ und „immobilen“ Besitzes entstanden aufgrund unterschiedlicher, meist erbrechtlicher Bestimmungen.[361] Die in Jever geltende Form der Erbteilung führte zu einer Inventarisationspflicht, sodass die diesbezüglichen Dokumente, sogenannte Sterbefallinventare, die Quellen dominie-

359 Vergantungsordnung Jever 1703. Siehe auch Janssen 2013, S. 294.

360 Zur Bewertung der Quellengattung und der Möglichkeit ihrer Auswertung siehe: Löffler 1977; Mohrmann 1980; Meiners 1985; Mannheims 1991; dies./Oberem 2003.

361 Bezüglich des Begriffes „Mobilien“ bzw. „mobiler Besitz“ siehe Mannheims/Oberem 2003, S. 48–55.

ren. Aber auch Konkurse, Vormundschaftsregelungen, der Verzug in eine andere Stadt oder das Verzeichnen eines Brautschatzes, den die Braut mit in die Ehe brachte, boten Anlässe, um ein Güterverzeichnis zu erstellen.[362] Nicht nur ihre große Anzahl, sondern auch die Vollständigkeit der erfassten Objekte bilden den Vorteil des Sterbefall- bzw. Nachlassinventars gegenüber anderen Inventaren.

Die größte Zahl der erhaltenen Inventarverzeichnisse entstand im Zuge von Erbfällen. Dabei ist das Erbrecht der jeweiligen Region Grundlage zum Verständnis und zur Einordnung der Quellengruppe. Entsprechend der unterschiedlichen Bestimmungen können Umfang, Genauigkeit und Wahrheitstreue der Listen deutlich schwanken.

Im Jeverland bestimmte das Minorat die (bäuerliche) Erbfolge, in der der jüngste Sohn den Hof erbte.[363] Es handelte sich jedoch nicht um ein Anerbenrecht. Stattdessen wurde eine Realteilung mit monetärem Ausgleich praktiziert, bei der der Haupterbe verpflichtet wurde, die übrigen Erben auszuzahlen. Mit dieser Regelung sollte einerseits die Zersplitterung des ländlichen Besitzes, andererseits jedoch der Abwanderungsdruck der Nichterben gemindert werden. Die Auszahlung der übrigen Nachkommen bedeutete eine große Belastung, die das Fortbestehen eines Hofes gefährden konnte. Gemildert wurde der finanzielle Druck auf den Vollerben durch das Auszahlen der übrigen Erben noch zu Lebzeiten des Vererbenden oder durch ein Herauszögern der Verbindlichkeiten.

In der Regel wurde die Schuld jedoch zeitnah zum Sterbefall beglichen. Die Erben veranlassten zunächst ein Gesamtverzeichnis aller Güter innerhalb des Hausstandes des Verstorbenen. Bei einer Vergantung, also einer öffentlichen Versteigerung, wurden infolgedessen die überflüssigen Güter veräußert.[364]

Die erhaltenen Inventare der Stadt Jever folgen einem standardisierten Aufbau (Abb. 91). Nach einem Vermerk über Datum und Ort der Inventaraufnahme wurden in einem einleitenden Text der Name des Verstorbenen und in einigen Fällen auch sein Beruf genannt. Teilweise finden hier auch die Namen der Erben, Vormünder oder Zeugen Erwähnung. Auf diesen Abschnitt folgte die eigentliche Aufnahme der Objekte. Wenn vorhanden, wurden zunächst die

362 Inventare als Teil von Konkursen sowie über bei einem Verzug hinterlassene Güter erwiesen sich als weniger vollständig als Nachlassverzeichnisse.

363 Fink 1970.

364 Der Begriff Vergantung wird im Folgenden erläutert werden.

Immobilien sowie die Grabstelle und der Sitzplatz in der Kirche verzeichnet, gefolgt von den Mobilien. Die Inventarisierung der nachgelassenen Güter erfolgte vor Ort. Nur bei sehr gering begüterten Haushalten wurden die wenigen Positionen nacheinander aufgereiht. In der Regel wurden die Objekte getrennt nach den aufeinander folgenden Räumen des Wohnhauses aufgenommen. Es sind somit Rückschlüsse auf die Aufbewahrung der Objekte möglich, im Falle von Gemälden auf die Hängung und bezüglich Grafiken auch auf die Verwahrung in einem Schrank oder Ähnlichem. Die Funktion der Bilder erschließt sich aus der Präsentation in öffentlichen Räumen oder der rein privaten Nutzung in weniger zugänglichen Bereichen.

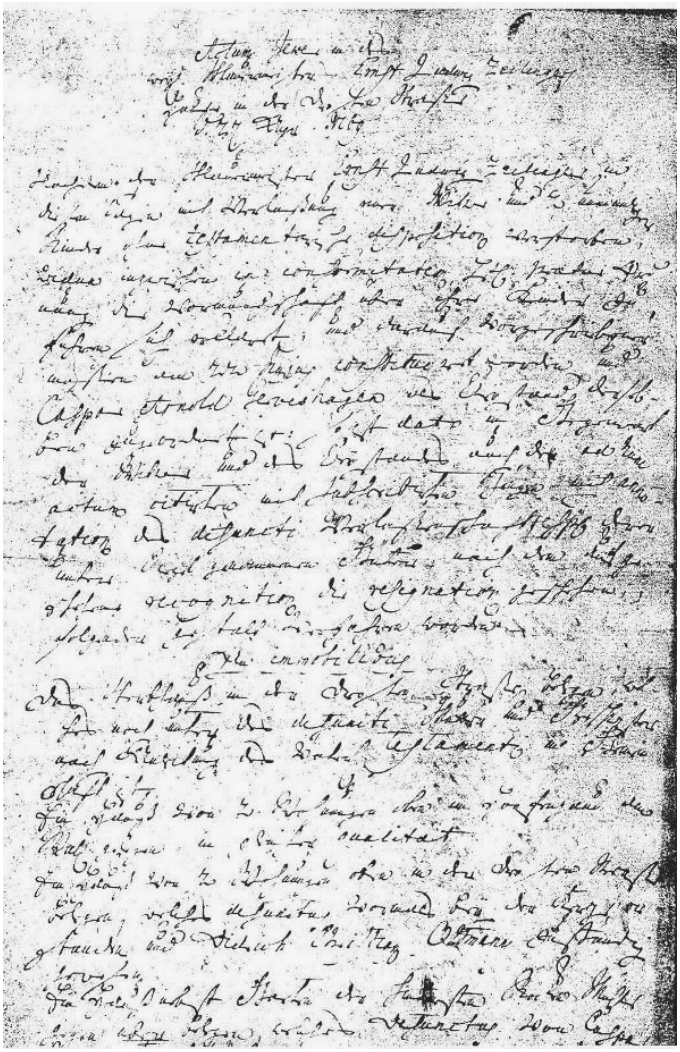


Abb. 91:
Nachlassinventar des Maurermeisters Ernst Ludwig Zeilinger aus dem Jahre 1769 (NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8011.10)

Nur in Ausnahmefällen wurden die Objekte zu Materialgruppen zusammengefasst. Diese Version der Inventarisierung, die im Gegensatz zum Jeverland in anderen Regionen häufig Anwendung fand, kostete deutlich mehr Zeit, da die Gegenstände vorsortiert werden mussten. Bilder finden sich in

diesen Beispielen unter „verschiedenes Hausgeräth“, können jedoch aufgrund ihrer Rahmung auch unter „Silber“- bzw. „Goldzeug“ fallen.[365] Während in anderen Regionen bereits im Inventar eine Taxierung der vorgefundenen Objekte vorgenommen wurde, sind in keinem der Inventare der Stadt Jever Preise verzeichnet. Wahrscheinlich machte die anschließende Veräußerung eine vorherige Schätzung überflüssig. Ein vollständiges Inventar verfügte darüber hinaus über eine Auflistung von Briefschaften und ausstehenden Schulden. Den Abschluss der Liste bildeten die Unterschriften der bei der Aufnahme anwesenden Zeugen.

Für die Bewertung der Inventare als Quelle ist bedeutend, weshalb und mit welchem Anspruch das Schriftstück verfasst wurde. Im vorliegenden Fall nahm in der Regel ein Schreiber die im Haus des Verstorbenen vorgefundenen Güter auf. Er wurde von den Erben beauftragt, um festzuhalten, welche Wertgegenstände Teil der Erbmasse sind. Im Gegensatz zu Regionen, in denen Leibeigenschaft vorherrschte, lag es in Jever im Interesse der Auftraggeber, eine Vollständigkeit der Auflistung zu erreichen, und sie hatten keinen Anlass, Besitztümer zu verschweigen.[366]

Nachlassversteigerungen sind deutlich vollständiger als freiwillige Versteigerungen, die im 18. Jahrhundert zunahmen und bei denen nur für den lebenden Besitzer überflüssige Güter zum Verkauf kamen. Im Idealfall sind sowohl das Nachlassverzeichnis als auch das Versteigerungsprotokoll einer verstorbenen Person erhalten.

Die Bezeichnung Vergantung bzw. Gant steht für eine „öffentliche Versteigerung (in der Regel von Immobilien) im Wege der Exekution, also einem richterlichen Akt“.[367] Eine Vergantungsordnung für Jever aus dem Jahr 1703 erläutert die Bedingungen und den Ablauf der Versteigerungen.[368] Grundsätzlich handelte es sich um eine Rechtshandlung, die einer Genehmigung bedurfte und bei deren Zuwiderhandlung eine Strafe ausgesetzt wurde. Laut Verordnung wurde ein „decretum“ verlangt, um eine unnötige Zersplitterung von

365 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8299 und Nr. 6597.7.

366 Vgl. Schürmann 2002, S. 32; Mannheims 1991; dies./Oberem 2003, S. 206–12.

367 Ersch/Gruber 1851, S. 398–401 Stichwort „Gant, Gantprocess“. Die Etymologie des seit dem Spätmittelalter bekannten Wortes Gant ist umstritten. Eine Herleitung sieht den Ursprung des Wortes im italienischen incanto oder vendere all’incanto. Es bezeichne einen Verkauf durch Ausruf (Ketelsen/von Stockhausen 2002, S. 14–20).

368 Vergantungsordnung Jever 1703.

Besitz zu vermeiden. Zudem wird auch die Eintreibung einer Vergantungsgebühr Grund für die offizielle Erlaubnis gewesen sein.[369]

Die Versteigerung musste von einem anerkannten Ausmiener durchgeführt werden, der von einem Protokollführer begleitet wurde. Der Termin wurde, wie erwähnt, öffentlich angekündigt. Da bei nahezu jedem Todesfall eine Versteigerung abgehalten wurde, waren die Veranstaltungen zahlreich.[370] Um eine Häufung der Vergantungen zu vermeiden, oblag es dem Ausmiener, einen Termin anzusetzen.[371]

Der Verkauf wurde in einem Protokoll festgehalten, das dem Ausmiener zum Eintreiben der Verkaufsgelder diente. Zudem musste eine Abschrift aller Verkäufe den Gerichtsakten beigelegt werden. Auf diesem Wege hat sich die Mehrzahl dieser Quellen erhalten.

Die Versteigerungsprotokolle weisen formal eine ähnliche Struktur auf wie die Inventarverzeichnisse. Auch hier wurden in einem ersten Vermerk das Datum und der Ort der Vergantung, in der Regel das Haus des Verstorbenen, notiert. Nach einem Einleitungstext, der in Bezug auf die Vergantungsordnung die Rechtmäßigkeit des nachfolgenden Verkaufes belegt und gleichfalls den Namen des Verstorbenen beinhaltet, wurden die verkauften Objekte in einer dreispaltigen Liste notiert. Zunächst wurde der Name des Käufers genannt. Es folgten die gekauften Objekte sowie in der dritten Spalte der ausge-

369 Die Gebühren standen in Abhängigkeit vom erzielten Gesamterlös. Der Ausmiener erhielt ein Zwanzigstel des Umsatzes, musste jedoch die Hälfte an die fürstliche Kammer abtreten (Vergantungsordnung Jever 1703, ohne Pag., § 24).

370 Bei großen Wertgegenständen, Immobilien und Ländereien erfolgte die Versteigerung mit Hilfe einer Kerze. Das Licht wurde angezündet. Solange es brannte, konnten Gebote angegeben werden (ebd., § 18). Bei einer größeren Anzahl an Mobilien wurde stattdessen jeder Gegenstand einzeln ausgerufen und Gebote mit den Rufen „zum Ersten, zum Zweiten, zum Dritten“ bestätigt (ebd., § 17).

371 Zwar wurde bereits in der Vergantungsordnung gefordert, die Zehrung und Unkosten der Versteigerung so gemäßigt wie möglich zu halten, jedoch waren noch weitere Bestimmungen erforderlich, um Ausschweifungen zu vermeiden. Beispielsweise wurde eine Verordnung erlassen, die das Ausschenken von Alkohol untersagte (ebd., § 23).

handelte Preis. Die Summen waren in Reichstalern, Schaaf und Witt angegeben.[372] In der Regel wurde jede abgeschlossene Seite mit einer Zwischensumme versehen, welche am Ende des Protokolls zusammengefasst wurden. Teilweise wurden Zwischensummen auch am Ende eines Tages oder Vor- bzw. Nachmittages ermittelt. Die Unterbrechungen wurden vermerkt, sodass deutlich wird, dass sich die Versteigerungen über mehrere Tage erstrecken konnten. In einigen Fällen weist die abweichende Handschrift darauf hin, dass der Schreiber an den unterschiedlichen Tagen wechselte. Auf der letzten, teilweise heute leider verlorenen Seite wurde die Schlusssumme errechnet.

Die Dokumentation der Vergantungen ist aufgrund der Versteigerungspraxis flüchtig ausgeführt, diente aber als Grundlage für die Abrechnung und verzeichnete daher auch die kleinsten Summen. Die Abschriften sind zwar sauberer ausgeführt, da sie allerdings auf der schnell ausgeführten Mitschrift beruhten, waren sie nicht genauer als diese. Abweichungen in den Schriftstücken, zum Beispiel bei der Bezeichnung von Gegenständen, können auch von unterschiedlichen Schreibern herrühren. Grundsätzlich handelte es sich jedoch niemals um Laien.[373]

Während die Inventare häufiger genauere Informationen zu den Werken, wie zum Beispiel zum Material, zu Motiven und auch zum Aufbewahrungsort, liefern, geben die Mitschriften der Vergantungen Auskunft über den Preis, der für die Werke gezahlt wurde. Neben der nicht durchgängigen Nennung des Berufes des Verstorbenen ist der bei der Versteigerung erzielte Gesamtwert ein Anhaltspunkt für die Relation von Wohlstand und Bilderbesitz.

Oft wurden weniger Bilder verkauft als zuvor im Besitz angeführt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Werke keinen Abnehmer fanden, stattdessen wurden einige Objekte gezielt von der Versteigerung ausgenommen. Bereits im Inventar wurden jene Objekte gekennzeichnet, die nicht versteigert, sondern vorzugsweise im Besitz der Witwe oder anderer Verwandter und Freunde bleiben sollten. Der Witwe des Wilhelm Heinrich Carl Hammerschmidt

372 Noback/Noback 1849, S. 374. Angegeben wird hier, dass, „obschon man im großen Handel und gesetzmäßig hier, wie in Oldenburg, noch Reichstaler zu 72 Grote zu rechnen pflegt, so ist dennoch die früher hier stattfindende Einteilung der Rechnungsmünzen, besonders im gemeinen Leben, hier immer noch zum Teil gebräuchlich und wie folgt: 1 Reichsthaler = 1 4/5 gemeinen Thalern = 9 Schillingen = 18 Flinderke = 27 Schaaf = 54 Stüber = 72 Grote = 216 Oertchen = 540 Witten“ (ebd.). Bezüglich der Währung im Jeverland siehe I.1., S. 27–9.

373 Mannheims/Möller/Vopahl 1997, S. 70–3.

(1728–1793) waren zum Beispiel fünf Familiengemälde und zwölf Familien-Silhouetten vorbehalten, aber auch Bildnisse von Herrschern wie der „Rußischen Kayserin“ und „Herzog Leopold von Braunschweig“ verblieben in ihrem Besitz.[374] Insgesamt behielt sie 20 von 67 Schildereyen. Dass Gemälde im Familienbesitz blieben und nicht versteigert wurden, war besonders bei Porträts von Angehörigen der Fall, deren Verkauf an einen Außenstehenden sich kaum rentiert haben dürfte.

Eine Verordnung, die den Verkauf von geerbten Gütern für Minderjährige durch einen Vormund regelte, beschreibt diesen Auswahlprozess näher.[375] Der Stellvertreter habe die Erlaubnis, „Mobilien“ stellvertretend zu verkaufen, „ausgenommen wenn etwa ein oder ander Stück von sonderbahrer rarität / so nicht leicht wieder zu erlangen; oder auch als beschaffen wäre / dass es zum Ruhm des Verstorbenen oder Geschlechtes billig zu einem beständigen Andencken auffzuheben stünde“. Aufschlussreich können an dieser Stelle auch Testamente sein, die in Ausnahmefällen speziell den Verbleib von Gemälden in der Familie festlegten. Im Testament Johann Meenens vom 9. November 1862 wurde verfügt, dass die Porträts von ihm und seiner Frau, gemalt vom oldenburgischen Hofmaler Theodor Hamacher (1825–1865), im Falle seines Todes nicht im normalen Erbgang, sondern an seine Schwägerin vermacht werden sollten.[376] Der Kaufmann und Besitzer von Landgütern Berend Ohmstede (1752–1824) verfügte hingegen 1783 anlässlich seiner Eheschließung in seinem Testament, dass alle seine mathematischen, optischen und mechanischen Sachen, Bücher, „Mahlereyen“, Kupferstiche und sonstige „zum Vergnügen“ von ihm gebrauchte Sachen von seiner Frau einem seiner „nächsten Anverwandten, der die Sachen zu brauchen weiß“, als ein Andenken von ihm „ohn Entgeld“ gleich nach seinem Tode „eigenthümlich anweisen und übergeben“ werden sollten.[377] Seiner Frau solle es dabei freistehen, diese Sachen bei sich in Verwahrung zu halten, solange sie als seine Witwe lebe.

374 Gemeint sind Katharina II. von Russland (1729–1796) und Maximilian Julius Leopold von Braunschweig-Wolfenbüttel (1752–1785). NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6596.24.

375 Vergantungsordnung Jever 1703, ohne Pag., § 2.

376 Archiv SmJev: Ar VIII 114,2 [Kopie]. Das Original befindet sich in Privatbesitz. Siehe auch Janssen 2013, S. 295.

377 Sander 2013b, S. 255. Siehe auch Siems 2013, S. 325. Bezüglich Berend Ohmstede siehe auch III.1., S. 400.

In der Regel wurden Bilder jeglicher Beschaffenheit in den Inventaren als „Schildereyen“, „Schilderyen“ oder „Schildereien“ bezeichnet. Ausnahmen bilden die Bezeichnungen „Bild(t)“, „Gemä(h)lde“, „Silhouette“ und „Kupperstück“ oder noch spezifischer in Bezug auf das Motiv „Landschaft“, „Portrait“, „Conterfaite“ oder „Bluhmstück“.

Obwohl der Begriff „Schilderey“ in Inventaren deutschlandweit Verwendung fand, ist dessen Deutung unterschiedlich erfolgt.[378] Die Bedeutung des Wortes im Jeverland erschließt sich aus seiner Verwendung. Nur selten wurden in den Inventaren und Protokollen Jevers statt „Schildereyen“ „Kupferstiche“ oder „Gemählde“ verzeichnet, um die Objekte genauer zu unterscheiden. Grafiken werden dagegen häufig, aber nicht durchgängig, als „papierene Schildereyen“ und Gemälde als „oelfarbene Schildereyen“ benannt. Bei „Schildereyen“ muss es sich also um einen Sammelbegriff für jegliche Art von Bildern handeln. Darüber hinaus finden sich hölzerne „Schildereyen“, bei denen es sich entweder um Reliefs oder um Gemälde auf Holz handelte, sowie Verweise auf weitere Materialien wie „glaßerne Schildereyen“.[379]

Auffällig ist, und damit wird einer verbreiteten Definition widersprochen, dass die Rahmung eines Bildes gesondert Erwähnung fand. Die zusätzliche Beschreibung „in Glas und Rahmen“ macht deutlich, dass ein Rahmen nicht bereits Bestandteil einer „Schilderey“ war. Im Rückschluss muss für

---

378 Stosch unterscheidet in seinem „Versuch in richtiger Bestimmung einiger gleichbedeutender Wörter der deutschen Sprache“ Schildereyen von Malerey und Gemälde (Stosch 1786, S. 226 Stichwort: „131 Malerey. Gemälde. Schilderey.“). Demnach bezeichnet Malerey „alles was mit Farben gemalet ist“. Also auch Bemalungen von Gegenständen und Wänden (ebd., S. 226). Ein Gemälde, als Synonym zum französischen Tableau, beruhe darüber hinaus auf der Erfindung des Künstlers und stelle im Gegensatz zu Bild und Bildnis keine einzelne Sache oder Person dar, sondern gebe mehrere Sachen wieder, „welche in einer gehörigen und kunstmäßigen Verhaltung stehen“ (ebd., S. 226). Das Wort Schilderey sowie schildern leitet er hingegen von bemalten (Holz-)Schildern her, die ursprünglich mit Wappen geschmückt an die Wand gehängt wurden (ebd., S. 223–4 Stichwort: „Malen, Schildern“). Entsprechend verfügten Schildereyen stets über eine hölzerne Rahmung und dienten als Wandschmuck, „indem nur allein dergleichen Bilder, eine gewisse Aehnlichkeit mit einem Schilde haben“ (ebd.). Adelung äußerte vorsichtig Zweifel an der Etymologie des Wortes, da Schilderer eher den Verfertiger des Schildes statt den späteren Bemaler bezeichnen müsste (Adelung 1798, S. 1462–3 Stichwort: „Schildern“). Krünitz schließt sich dieser Deutung an und bezweifelt die Beschreibung Adelungs, wonach eine Schilderey allein ein künstlerisch gestaltetes Gemälde, unabhängig von seiner Rahmung, meint. Entsprechend versammle der Begriff auch, „jedoch uneigentlich“ die Kupferstiche (Krünitz 1826, S. 394 Stichwort: „Schilderey“).

379 Bezüglich der in den Inventaren erwähnten Materialbezeichnungen siehe II.2., S. 338–9.

Jever daher auch die Annahme Mannheims revidiert werden, es handele sich bei „Schilderyen“ zwangsläufig um Wandschmuck.[380] Wenngleich die Nutzung von Gemälden als Wandschmuck eindeutig ist, so lassen sich für Jever Mappen-Sammlungen druckgrafischer „Schildereyen“ nachweisen.[381]

Des Weiteren wurde zwischen „alte“ und „neue Schilderey“ unterschieden. Die heutige Deutung eines alten Gemäldes als wertvoller ist nicht übertragbar.[382] Parallel zur Beschreibung der übrigen inventarisierten Gegenstände kann die Kategorie „alt“ ein Hinweis auf einen schlechten Erhaltungszustand sein und implizierte somit eine Abwertung, wenngleich bezüglich der als „alt“ bezeichneten Bilder gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Steigerung des monetären Wertes und damit der Wertschätzung zu beobachten ist, wie an den Verkaufserlösen ablesbar.

In den hier untersuchten Quellen ist das in Niedersachsen verbreitete Wort „Schillerey“ deutlich seltener.[383] Zwar treten beide Begriffe auch innerhalb eines Dokumentes auf, jedoch nur wenn bei einer Versteigerung der Schreiber wechselte. Es handelt sich demnach um eine individuelle Gewohnheit der Verwendung, wobei der Begriff jedoch eine identische Bedeutung hatte. Das Fehlen der Bezeichnung „Schillerey“ in gedruckten Quellen spricht für seinen volksmundlichen Charakter. Auch die Schreibweise des Begriffes „Schilderey“ entweder mit „y“ oder „i“ scheint auf die individuelle Gewohnheit des Schreibers zurückzugehen.

---

380 Mannheims vermutet, dass es sich bei Schildereyen im Gegensatz zu Gemälden, die in Stapelholm gleichfalls genannt werden, um Bilder von anderer Technik handelt (Mannheims/Möller/Vorpahl 1997, S. 241). Im Folgenden spricht sie deshalb nur allgemein von Wandbildern, da sie davon ausgeht, die Schildereyen seien gerahmt gewesen. Dass Gemälde dort nicht unter den Sammelbegriff „Schildereyen“ fallen, verwundert besonders, da Mannheims an späterer Stelle anführt, dass auch Kupferstiche in einem Inventar gesondert Erwähnung finden. Diese zählt sie jedoch zu „Schildereyen“ (ebd., S. 242).

381 Dafür sprechen auch verallgemeinernde Bezeichnungen wie „etliche“ und „einige“. Auch nachdem kleinformatige Silhouetten Verbreitung fanden, werden sie wohl nie so zahlreich gewesen sein, dass sich ihr Zählen nicht gelohnt hätte.

382 Zeitgleich war es bezüglich musealer Sammlungen üblich, eine Bewertung der Objekte vorzunehmen. In den Inventaren finden sich Bezeichnungen wie „mäßiger Druck“, „guter Abdruck“ und „schwache Arbeit“. Getrennt wurde dabei zwischen der Qualität des Werkes und dem Erhaltungszustand. Heute wird dagegen eine Beurteilung der Qualität vermieden. Im Gegensatz zu den Inventaren und Verkaufsprotokollen des 16. bis 19. Jahrhunderts liegt dieser Verzicht jedoch nicht in mangelnder Kenntnis begründet, sondern in dem Bestreben, Kunstwerke objektiv zu handhaben.

383 Krünitz 1826, S. 396–7 Stichwort: „Schildern“.

Die Voraussetzungen für die Überlieferung weichen wie die Entstehungsbedingungen je nach Region voneinander ab. So wurden die Nachlassinventare im günstigsten Fall zentral im Archiv gesammelt und zu Bänden zusammengefasst. Jedoch sind vereinzelt auch Dokumente in privatem Besitz überliefert und später ins Archiv gelangt. Einen großen Einfluss auf die Anzahl der heute erhaltenen Quellen haben auch politische Faktoren. Kriege, insbesondere der Dreißigjährige Krieg, aber auch Brände, Überschwemmungen etc. hatten Auswirkungen auf die Überlieferungsdichte.[384] Noch stärker ist der Einfluss der erbrechtlichen Bestimmungen. So bestand beispielsweise in Danzig im Gegensatz zu Jever kein Zwang zur Aufstellung eines Testaments oder eines Nachlasses.[385] Die erhaltenen Quellen sind hierdurch nicht nur seltener, sondern wurden vorrangig in wohlhabenden Haushalten erstellt und repräsentieren somit keinen gesellschaftlichen Querschnitt.

Gegenstände von geringer Qualität wurden im Jeverland bisweilen lediglich mit „Allerley“ oder „Rumeley“ bezeichnet, weil sich ihre Erwähnung nicht lohnte, und auch fest verbaute Objekte wie Wandbemalungen fanden keinen Niederschlag in den Quellen.[386] Darüber hinaus fehlen in den Versteigerungsprotokollen zweifellos jene Objekte, die keinen Käufer fanden.[387] Bei den Versteigerungen und somit auch bei den Gesamtergebnissen handelt es sich daher stets um eine Mindestanzahl.

Der Auswertung von Nachlassinventaren wurde in der Forschung gegenüber den Versteigerungsprotokollen deutlich der Vorzug gegeben. Der Mehrwert der Vergantungsprotokolle liegt eindeutig in der Nennung der Preise, wobei jedoch, insbesondere nachdem die Anzahl der freiwilligen Versteigerungen zunahm, der Gesamterlös nicht ausnahmslos in Relation zum Gesamtvermögen des Besitzers stand. Dies war nur der Fall, wenn es sich um Nachlassversteigerungen handelte. Weiterhin können die Preise von Bildern nur verwendet werden, wenn die Wertangabe eindeutig zugeordnet werden kann. Das be-

384 Das Jeverland war außer durch wiederholte Einquartierungen von Soldaten weniger stark von Kriegen gezeichnet und blieb auch im Dreißigjährigen Krieg weitgehend verschont.

385 Heß 2007, S. 25.

386 Der Begriff „Rumeley“ fand Verwendung, wenn sich die Aufzählung der Einzelobjekte nicht lohnte. Demnach bezeichnet er Vermischtes oder Diverses. „Rummeley = allerhand altes Haus-Geräthe und geringe Sachen, die man Stückweise nicht verkauffen kann“ (Richey 1755, S. 218).

387 Mohrmann 1990, S. 11–8.

deutet, dass jene Fälle ausgeschlossen werden müssen, in denen die Anzahl lediglich mit „einige“ oder „etliche“ beschrieben wurde und in denen Werke zusammen mit anderen Objekten einen Gesamtwert erhielten. Während die in anderen Regionen verbreiteten Schätzwerte in Inventaren aufgrund mangelnder (Kunst-)Kenntnisse fehlerhaft sein können, muss bei den Versteigerungen beachtet werden, dass es sich um einen Marktwert handelte, der in Abhängigkeit von der individuellen Nachfrage stand.

Der Gesamtwert der Versteigerung ist in vielen Fällen nicht bekannt, da die Rechnung nicht auf dem vorliegenden Protokoll vollzogen wurde oder die letzte bzw. eine einzelne Seite davor fehlt. Eine Fehlerquelle, der Rechenschaft geleistet werden muss, ist weiterhin der Umfang der Versteigerungen. Dieser umfasste zum Teil auch Waren aus dem Geschäft des Verstorbenen. Zudem gilt für alle bei den Versteigerungen erzielten Erlöse, dass sie nur den Wert der „Mobilien“ abbildeten, der abhängig davon war, welchen Anteil seines Vermögens der Besitzer in die Wohnausstattung investierte. Es fehlen sowohl Sparvermögen als auch Schulden. Die im Folgenden vorgenommene Auswertung der Preise und deren Relation zum Gesamtwert ist also nur unter diesen Einschränkungen möglich. Die Werte geben eine Tendenz wieder.

Als problematisch erweisen sich außerdem die Einordnung und die Vergleichbarkeit der Preis- und Wertangaben.[388] Bei der Währung des Jeverlandes, dem Reichstaler, handelte es sich um eine Kurantmünze. Ihr Nominalwert war also im Gegensatz zur Scheidemünze durch das verwendete Metall, hier Silber, gedeckt. Eine Umrechnung in die Währung anderer Regionen, indem als Referenz die kölnische Mark herangezogen wird, ist jedoch nicht zulässig, da auch Kurantmünzen einer Kursschwankung unterstanden, weil ihr Wert in Relation zum Materialwert stand. Parallel zum aktuellen Silberpreis, der in Abhängigkeit vom Zugang zu Silbervorkommen bzw. Importmöglichkeiten stand, war demnach der jeverländische Reichstaler von unterschiedlichem Wert.

Für die Vergleichbarkeit der Preise, die für Bilder erzielt wurden, bedeutet dies, dass die Werte der jeweiligen Summen über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg eine Abweichung besaßen. Aufgrund von Schwankungen innerhalb des Wertes eines Reichstalers ist der Vergleich der Preise uneinheitlich, und Umrechnungstabellen, die den Wert des Reichstalers in heutiger Kaufkraft angeben wie beispielsweise von Wilhelm Jesse, verallgemeinern die Komplexität

388 Bezüglich der Währung im Jeverland siehe I.1., S. 27–9.

der historischen Währungsverhältnisse.[389] Auch mit Hilfe von Umrechnungstabellen für Handelsreisende lässt sich die Relation nur annähernd und selbst dann nur für den Zeitpunkt der Drucklegung bestimmen.[390] Als ein Hilfsmittel zur Einordnung dienen daher Vergleichswerte wie die Preise für andere verkaufte Waren und der durchschnittliche Tagelohn in der Region. Sie helfen, die Kaufkraft der lokalen Währung einzuordnen (Tab. 3). Die Angaben diesbezüglich sind in den Vergleichsstudien spärlich, weshalb hier auf die Notwendigkeit derartiger Referenzen verwiesen wird. Zusammen mit der Angabe, welchen Anteil die jeweils untersuchte Objektgruppe an der gesamten Habe des Besitzers hatte, kann trotz der regionalen Unterschiede eine Annäherung erreicht werden.

Neben den Versteigerungen weisen auch die Inventare einige Interpretationsschwächen auf. So werden leider nur sehr wenige Berufsbezeichnungen genannt, und auch die Nennung von Motiven ist selten. Ferner können sich unter dem Begriff „Schilderey" sowohl in den Inventaren als auch in den Protokollen Bilder von jeglicher Beschaffenheit verbergen. Gleichfalls bei der Zuordnung der verzeichneten Bilder zu den einzelnen Räumen des Hauses erweist sich die Variabilität in der Bezeichnung als problematisch. Unter dem Begriff „Stube" können verschiedene Räume gefasst sein, die entweder öffentlich oder halböffentlich waren. Als öffentlich sind sowohl das Vorhaus als auch ein Teil der verschiedenen Stuben sowie der Saal, falls vorhanden, zu bezeichnen. Halböffentlich waren dagegen spezielle Formen der Stube, die teilweise, aber nicht zwangsläufig, neben einer Hauptstube zu finden waren, so etwa eine tägliche Stube, Vorder- oder Hinterstube.[391] Rein privat waren die Kammer, die Küche usw.[392] Bei der Auswertung der Quellen müssen demnach auch aufgrund der oben genannten Fehlerquellen bestimmte Einschränkungen in Kauf genommen werden.

---

389 Jesse 1952, S. 100. Demnach entsprach 1611–1622 ein Reichstaler = 25 Reichsmark (im Jahr 1937/39) = 45 Deutsche Mark (im Jahr 1967); im Zeitraum 1622–1775 ein Reichstaler (im Durchschnitt) = 18–24 Reichsmark = 32,5–43,2 Deutsche Mark; im Zeitraum 1839–1855 ein preußischer Taler = 8,2 RM = 14,7 DM; im Zeitraum 1854–1863 ein preußischer Taler = 5 RM = 9 DM (ebd.).

390 Niemann 1830; Schiebe 1838; Noback/Noback 1849; dies. 1858.

391 Da sie in unterschiedlichsten Konstellationen auftraten bzw. genannt wurden, wird bei der Auswertung nicht weiter unterschieden.

392 Im ländlichen Umfeld konnte die Küche ein öffentlicher Raum sein.

		R	S	W
1652	Bettlaken	1	0	0
	Handlaken		12	0
	holländisches Bett	12	0	0
	2 holländische Kissen	5	0	0
1655	Tischlaken	2	0	0
	Handlaken		25	0
	Servietten		10	0
1662	Kessel		8	0
	Topf Kupfer		20	0
1663	Bibel	3	0	0
1696	Kessel Messing	1	9	0
	Kessel Kupfer		6,5	0
	Schale Messing		9	0
	Konfektschüssel	1	6	0
	holländisches Unterbett	10	0	0
	Tischlaken	1	0	0
	Postille	1	3	0
	Schüssel Zinn		7,5	0
	Schüssel Stein		4	10
1722	Spiegel klein		2	3
	Teekessel	1	3	0
	Buch		5	0
			7	0
			1	0

		R	S	W
1730	Bettpfanne		8	0
			14	10
	4 Schüsseln Stein		4	10
	Schüssel Zinn		6	15
	3 Konfektschüsseln Stein		7	0
	Gebetbuch	1	1	10
	Jeversches Gesangbuch		7	0
	Zerbster Gesangbuch		10	10
	holländisches Unterbett	4	0	0
	Bettlaken	1	4	0
		1	3	0
		1	5	10
		1	12	0
			9	0
	2 Servietten		3	0
			8	10
	Handtuch Leinen		4	0
	Teetopf Zinn	1	2	5
1754	Spiegel	1	11	0
	Spiegel klein		9	0
1782	Jeversches Gesangbuch	1	26	10
	Teetablett		5	10
	Teller		5	0
	Teekessel		25	0

Tab. 3:
Exemplarische Preise von im Jeverland versteigerten Objekten

Da teilweise bis zu fünf Akten den Besitz einer Person beschreiben, wird, um Doppelungen zu vermeiden, in der Folge nicht von der Anzahl der durch-

gesehenen Inventare bzw. Protokolle, sondern von der Anzahl der Besitzer ausgegangen.[393] Aufgrund der variablen Zeitdifferenz zwischen Anschaffungs- und Inventarisationsdatum der Objekte besteht die Möglichkeit, dass sich einige Gegenstände bereits über Dekaden im Haushalt befunden hatten.[394] Dies hat unmittelbare Auswirkungen auf die statistische Auswertung. Eine zu kleinteilige zeitliche Unterteilung ist zu vermeiden, um nicht den Eindruck zu vermitteln, auf das Jahr genau datieren zu können. Für die vorliegende Studie wurde daher ein Abstand von zwei Dekaden gewählt. Auch Schwankungen innerhalb der Quellendichte fallen so nicht zu stark ins Gewicht.

Der Anfang und das Ende des Untersuchungszeitraumes resultieren direkt aus den für eine Region erhaltenen Quellen. Auch wenn spätere Verzeichnisse erhalten wären, sind der Auswertung im 19. Jahrhundert enge Grenzen gesetzt, da durch die Verbreitung der Fotografie der Wandschmuck kaum noch erwähnt wird und somit nicht mehr quantifizierbar ist.

Überlieferungslage und Vergleichsstudien

Der überwiegende Anteil der hier untersuchten Quellen befindet sich heute im Niedersächsischen Landesarchiv (Abteilung Oldenburg). Vereinzelte Akten werden darüber hinaus im Archiv des Schlossmuseums Jever bewahrt. Die Akten der Stadt Jever unterlagen zunächst vollständig der Obhut des „Jeverländischen Altertums- und Heimatvereines“, wobei sie im Schloss Jever lagerten.[395] 1972 wurde der Großteil der Quellen dem Niedersächsischen Landesarchiv (Abteilung Oldenburg) übergeben, wo er bis heute verwahrt ist.[396]

Der größte Bestand an Quellen hat sich in der Unterabteilung „Nachlasssachen, Schuldensachen, Vergantungen – Allgemeines und Verschiedenes“ als Teil des Depositums „25 JEV – Stadt Jever“ erhalten.[397] Hinter den 575 Signaturen aus der Zeit zwischen 1599 und 1841 verbergen sich jedoch nicht nur Vergantungsprotokolle und Nachlassinventare. Nach Durchsicht mussten Schulden und Rechnungen, Verwaltungsakten von Erbschaften, Konkurse,

393 Bei dem Tod der Witwe oder einer wiederverheirateten Frau sowie bei den weiteren Erben eines Verstorbenen wurde ein erneutes Inventar erstellt. Es wäre demnach möglich, dass ein Bild in den Inventaren doppelt verzeichnet wurde.

394 Roth 1980a, S. 140.

395 Steinwascher 2016.

396 Schaer 1984a; ders. 1984b; ders. 1985a; ders. 1985b; ders. 1985c.

397 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 7997–8571.

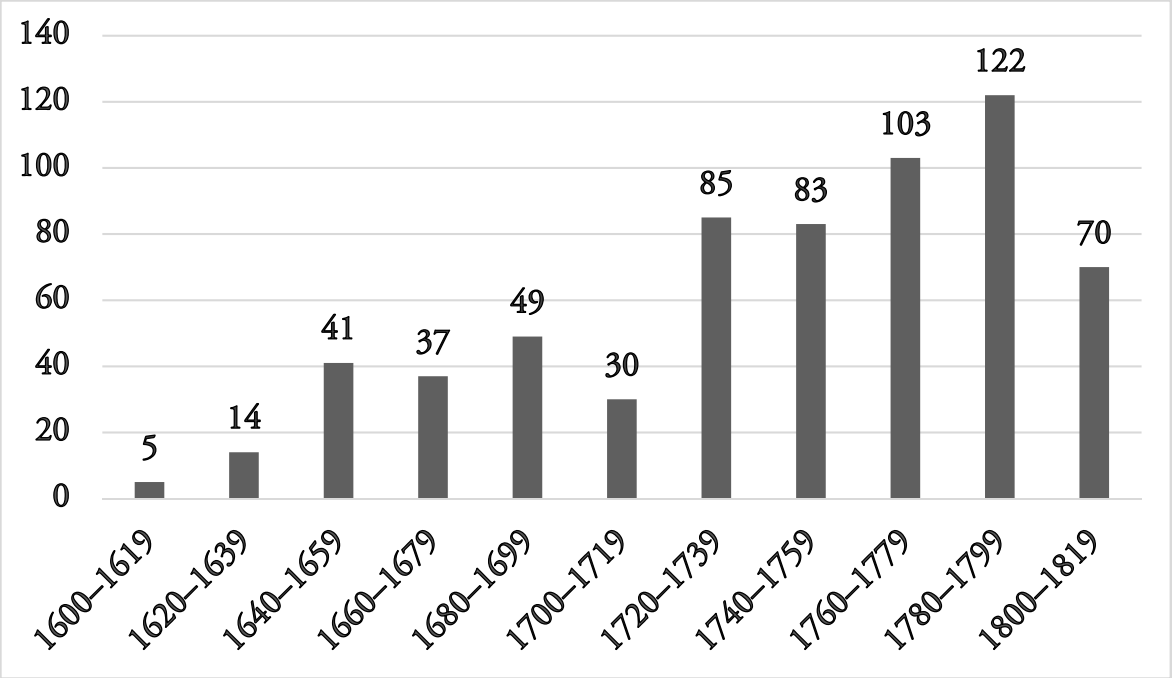
Brautschätze, Hausverkäufe und Vergleiche von der Auswertung ausgenommen werden, da sie entweder nicht den Besitz der Person vollständig abbilden oder wie der Brautschatz in keinem Fall Bilder aufwiesen und somit die statistische Auswertung verfälschen würden. Abgesehen davon belegen die Brautinventare jedoch, dass erst nach der Eheschließung in den Erwerb von Bildern investiert wurde.[398]

Eine Signatur beinhaltet bis zu 26 Einzelinventare. Ergänzt werden die Einzelakten durch 29 Protokollbücher, die Teil des gleichen Depositums sind.[399] Die Sammelbände, die bis zu 43 Inventare und Protokolle enthalten, sind ab dem Jahr 1682 erhalten. Daher verdichtet sich die Überlieferung ab diesem Zeitpunkt.

Die unter „Verträge, Schenkungen unter Lebenden, Vergleiche – Allgemeines und Verschiedenes" erhaltenen Testamente sind nicht für die serielle Auswertung geeignet, da nur ausgewählte Objekte Erwähnung finden, wenngleich sie zum Teil den Erbgang einzelner Gemälde dokumentieren. Weitere Quellen gehören den überlieferten Akten des Amtes Jever (Best. 76-16) in der Abteilung „Auktionatorwesen" an.[400] Unter „öffentliche Verkäufe (Konvokationen) Konkurse", aber auch unter „Vormundschaften, Entmündigungen, Nachlässe usw." haben sich 66 Akten erhalten, von denen jedoch die Mehrzahl keine Relevanz für diese Untersuchung aufwies, da sie die Nachlässe bzw. den Besitz nicht vollständig verzeichnen.

Die Überlieferungsdichte an Quellen nimmt über die Jahrhunderte hinweg kontinuierlich zu, wobei jedoch einige Schwankungen auftreten (Diagr. 1). Die temporären Rückgänge lassen sich vage mit historischen Ereignissen in Einklang bringen. So sind zu Zeiten des Dreißigjährigen Krieges nur wenige Quellen erhalten, während ihre Anzahl nach Ende des Krieges deutlich zunimmt und bis zum Ende des Jahrhunderts auf diesem Niveau verbleibt. Deutlich weniger Inventare und Protokolle sind für den Zeitraum 1700–1719 erhalten. In die gleiche Zeit fiel auch die verheerende Sturmflut von 1717, die wenn nicht für die Zerstörung der Akten, zumindest dafür verantwortlich war, dass die Bevölkerungszahlen zurückgingen und die Versteigerungspraxis vernachlässigt wurde.

398 Bezüglich des Entstehungszeitpunktes von familiären Porträts siehe II.2., S. 264–5.
399 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6578–6606.
400 Ebd., Best. 76-16 B Nr. 498–563.



Diagr. 1:
Verteilung der 639 erfassten Haushalte

Nach vollständiger Durchsicht der Bestände konnten 801 Quellen in die Analyse aufgenommen werden. Der Anteil der Inventare ist mit 420 etwas höher als die Anzahl an Vergantungsprotokollen mit 381. Zusammen beschreiben sie den Besitz von 645 verschiedenen Personen.

Von diesen Verstorbenen entstammten 639 einem geschlossenen Untersuchungszeitraum von 1600 bis 1820. Die sechs Verbliebenen gehören dem späteren 19. Jahrhundert an. Für die Bewertung der Quellenbasis ist die Dichte der Dokumente im Vergleich zur Bevölkerungsanzahl entscheidend. Jedoch kann aufgrund des kontinuierlichen Anstiegs bzw. Wandels der Einwohnerzahlen nur ein Näherungswert ermittelt werden. Hier und im Folgenden wird die Anzahl der Quellen eines Jahrhunderts zu der durchschnittlichen Einwohnerzahl in Bezug gesetzt. Soweit letztere Angabe nicht vorliegt, muss mit der Bevölkerungsanzahl aus einem Jahr dieses Zeitraumes vorliebgenommen werden. In Bezug auf die Einwohnerzahl Jevers ergibt sich für das 18. Jahrhundert ein Verhältnis von 423 belegten Haushalten auf 2392 Bewohner bzw. ein ungefähres Verhältnis von 1:6.[401] Nicht nur die Anzahl der Quellen ist mit 146 Besitzern im 17. Jahrhundert deutlich geringer, leider liegen auch keine Angaben zu Einwohnerzahlen vor. Werden die 2392 Einwohner aus dem Jahr 1791 dennoch zur

401 Genauer 1:5,7.

Grundlage angenommen, ergibt sich ein Verhältnis von ca. 1:16.[402] Angesichts der allgemeinen demografischen Entwicklung lag die Einwohnerzahl unter der oben genannten Angabe. Das Verhältnis ist demnach als ausgeglichener anzunehmen.

Es ist erstaunlich, dass die Anzahl der Quellen im Vergleich zur Einwohnerzahl in den vorliegenden Studien zu anderen Regionen, wenn überhaupt, nur am Rande Erwähnung findet, geschweige denn, dass versucht worden wäre, einen Näherungswert zu finden, der eine Vergleichbarkeit ermöglicht. Zwar führte auch Roth an, dass sich der Unterschied der Projekte darin zeige, je nachdem was als die relevante Grundgesamtheit angesehen wurde.[403] Für die Bestimmung der Aussagekraft und der Repräsentativität der ermittelten Ergebnisse sei das Verhältnis zwischen Gesamtpopulation und untersuchter Teilmenge sowie die Gesamtzahl der untersuchten Fälle ausschlaggebend. Jedoch fehlen auch in seiner Auflistung von 18 verschiedenen Projekten die Angaben zur Einwohnerzahl. Trotz erheblicher Schwankungen, abhängig davon, in welchem Jahr die Einwohnerzahl bestimmt wurde, erscheint ein Näherungswert besser, als die statistische Aussagekraft der Quellen ungeprüft zu belassen. Im Folgenden konnte dieser Missstand nur in Ansätzen behoben werden, da Angaben zu der zeitlichen Verteilung der Quellen in der Regel fehlen.

Im Rahmen von volkskundlichen, zum Teil auch von historischen Studien sind Nachlassinventare und Versteigerungsprotokolle als Quelle erschlossen worden. Auch die Vorteile und Schwächen wurden dabei erarbeitet.[404] In vielen Ländern hat die Quellengruppe bereits umfangreiche Berücksichtigung gefunden.[405] Bestandteil größerer Forschungsprojekte ist dabei die computergestützte Erfassung. Die Datenmenge, die bei einer vollständigen Aufnahme und quantitativen Auswertung aller in den Quellen erwähnten Objekte aufkommt, erfordert eine elektronische Datenverarbeitung.[406] In einem internationalen Kolloquium im Jahr 1980 wurde von Forschern aus den Gebieten Wohlstandsgeschichte, mate-

402 Genauer 1:16,4. Die oben genannten Schätzungen der Bevölkerungszahlen des Jeverlandes beziehen sich nicht auf die Stadt Jever und können daher hier nicht herangezogen werden. Bezüglich der Bevölkerung des Jeverlandes siehe I.1., S. 29–31.

403 Roth 1980b, S. 44.

404 Mannheims 1991, S. 1–5. Siehe auch Löffler 1977; Mohrmann 1980; dies. 1990; Meiners 1987.

405 Woude/Schuurmann 1980; Torres/Yun 1999; Weatherill 1988.

406 Roth 1980a, S. 43.

rielle Kultur und landwirtschaftliche Entwicklung ein Austausch über die Methode zur Erfassung der Inventare gesucht. Die teilnehmenden Projekte wurden nach vier Disziplinen unterteilt. Unterschieden wurde zwischen Fragen der Sozialgeschichte, Wirtschaftsgeschichte, Agrargeschichte sowie Volkskunde bzw. der historischen Alltagskultur.[407] Teil des Verbundprojektes und federführend in Deutschland ist der „Sonderforschungsbereich 164 – Vergleichende geschichtliche Städteforschung" der Universität Münster.[408] Klaus Roth merkte im Rahmen des Kolloquiums an, dass die in den Inventaren enthaltenen Listen von Büchern oder Bildern von größtem kulturgeschichtlichem Interesse seien, ihre Auswertung jedoch nur dann sinnvoll sei, wenn die Angaben vollständig und im Originaltext übertragen würden.[409] Hieraus ergebe sich jedoch, dass dieser Bereich getrennt untersucht werden müsse. Dem gleichen Ansatz folgte John Michael Montias, der 1280 Inventare, Konkursverzeichnisse und Auktionsprotokolle aus dem Amsterdam des 17. Jahrhunderts im Hinblick auf den Bildbesitz untersuchte und diesen in einer Datenbank zusammenstellte.[410] Die Quellen wurden transkribiert und im Internet publiziert.[411] Die Datensätze, in denen insgesamt 51071 Kunstwerke erfasst sind, können nach Stichworten durchsucht bzw. gefiltert werden. Die Bereitstellung der Quellen ermöglicht einen großen Fortschritt innerhalb der Forschung, jedoch bedarf es einer methodisch stringenten Auswertung, um die Vielzahl an Datensätzen nutzbar zu machen.

Eine punktuelle Auswertung der Quellen erfolgte in den unterschiedlichsten Regionen, die hier als Auswahl zum Vergleich herangezogen werden. Nur in Ausnahmefällen lag der Schwerpunkt auf Bildern als Teil der Ausstattung in den aufgenommenen Haushalten. In der Regel wurde die Wohnkultur insgesamt untersucht. Bilder werden dabei am Rande betrachtet, auch hier meist in Verbindung mit dem Vorkommen von Spiegeln. Um im Rahmen dieser Arbeit einen Vergleich hinsichtlich verschiedener Aspekte wie Zentralität der Untersuchungsregion und dem sozialen Hintergrund der Besitzer zu gewährleisten, werden Studien aus verschiedenen Bereichen herangezogen. Neben Ergebnissen aus rein ländlichen Gebieten werden auch mittlere und große Städte be-

407 Ebd., S. 44.
408 Meiners/Mohrmann/Roth 1980.
409 Roth 1980a, S. 47.
410 Montias 1982, ders. 2003.
411 Montias Datenbank.

trachtet. Der Vergleich ermöglicht, die Abhängigkeit von Zentralität und Bildvorkommen zu bestimmen. Analysen zu einzelnen Gesellschaftsschichten wie der Mittel- und Oberschicht, aber auch ausgewählten Berufsgruppen erlauben, jene Personen zu identifizieren, die bei der Übernahme innovativer Ausstattungsgegenstände federführend waren. Die Vergleichsstudien werden zunächst kurz vorgestellt, um bei der Analyse der Verbreitung allein auf die Ergebnisse Bezug nehmen zu können.[412]

Als Beispiel für den ländlichen Raum dient Thomas Schürmanns Studie „Historische Sachkultur – Erschließen, Erforschen, Erhalten".[413] Außergewöhnlich an dessen Forschungsansatz ist, dass die schriftlichen Quellen in Bezug gesetzt werden zu den heute noch erhaltenen Zeugnissen ländlicher Wohnkultur im Elbe-Weser-Dreieck. Wie Schürmann selbst anmerkt, kann diese Sachkultur-Erhebung nicht beanspruchen, im statistischen Sinne repräsentativ zu sein.[414] Auch bei den erfassten Inventaren handelt es sich seiner Angabe zufolge um repräsentative Stichproben.[415] Aus dem Kirchspiel Lüdingsworth wurden 103 und aus den Kirchspielen Wanna und Steinau 128 Inventare erfasst. Die Quellen stammen aus dem Zeitraum der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis um 1790. Sie liegen somit innerhalb der hier untersuchten Zeitspanne, was den Vergleich mit dem Jeverland erleichtert. Die geringe Anzahl von 231 Inventaren wird durch die niedrige Bevölkerungsdichte ansatzweise relativiert.

Gleichfalls einer ländlichen Region widmete sich Hildegard Mannheims in ihrer Untersuchung zum Stapelholmer Möbelbesitz, die als Teil der archivalischen Studie „Die Bauernhäuser der Landschaft Stapelholm" 1997 publiziert wurde.[416] Mit der Zeitspanne von 1759–1866 beziehen sich die Ergebnisse teilweise auf einen späteren Untersuchungszeitraum als in Jever.

Aufgrund ihrer vergleichbaren Einwohnerzahl sind die Ergebnisse der Studie zur Wohnkultur in süddeutschen Kleinstädten von Uwe Meiners für Jever

412 Bezüglich der Ergebnisse der Vergleichsstudien siehe I.3., S. 169–75.

413 Die Ergebnisse des Projektes wurden 2002 unter dem Titel „Erbstücke. Zeugnisse ländlicher Wohnkultur im Elbe-Weser-Dreieck" veröffentlicht (Schürmann 2002).

414 Ebd. 2002, S. 29.

415 Ebd., S. 33.

416 Mannheims/Möller/Vorpahl 1997.

von besonderem Interesse.[417] Gegenstand der Untersuchung sind die drei süddeutschen Kleinstädte Nürtingen in Württemberg sowie Burgbernheim und Weißenburg in Mittelfranken.[418] Erfasst wurden die Zeitabschnitte 1610–1640, 1770–1800 und 1850–1690. Meiners verweist bereits auf die im Vergleich zu anderen Städten sehr geringe Quellenbasis. Die 349 erhaltenen Inventare verteilen sich darüber hinaus sehr ungleichmäßig auf die drei Orte und mit drei Jahrhunderten auf einen größeren Zeitraum.[419] Nur hochgerechnet beläuft sich das Verhältnis zwischen Inventaren und Bevölkerung aufgrund der niedrigen Einwohnerzahl für die Stadt Nürtingen, aus der am meisten Quellen aufgenommen wurden, im 17. Jahrhundert ungefähr auf 1:24, im 18. Jahrhundert ungefähr auf 1:6 und für das 19. Jahrhundert ungefähr auf 1:18.[420]

Deutlich größere Städte untersuchte Ruth-Elisabeth Mohrmann in ihrer Studie zur städtischen Wohnkultur in Nordwestdeutschland.[421] Die Analyse von Braunschweig, Wolfenbüttel, Holzminden, Lemgo, Münster und Osnabrück entstand in Gegenüberstellung zur oben genannten Untersuchung der süddeutschen Kleinstädte, sodass hier eine Einteilung in die gleichen Zeitabschnitte vorgenommen wurde.[422] Für Münster im 17. Jahrhundert erreicht diese Studie hochgerechnet ein Verhältnis Inventar zu Einwohner von ungefähr 1:25 und für Braunschweig ein Verhältnis von ungefähr 1:75.[423]

Einen Vergleich zwischen den drei Städten Kopenhagen, Stralsund und Riga vollzog Jörg Driesner 2012 in seiner Dissertation zur „Bürgerlichen

417 Meiners 1985.

418 Ebd., S. 161.

419 Die drei Zeitabschnitte erschweren die Angabe des Verhältnisses von Inventaren und Einwohnern, da jeweils nur drei bis vier Jahrzehnte ausgewählt wurden. Um eine Vergleichbarkeit zu erreichen, wurden die Angaben auf ein Jahrhundert hochgerechnet. Problematisch ist insbesondere, dass der Zeitabschnitt des 17. Jahrhunderts in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges fällt. Untersucht wurden für Nürtingen: 1610–1640: 25 Inventare, 1770–1800: 118 Inventare und 1850–1890: 102 Inventare; Weißenburg: 1610–1640: 52 Inventare und 1770–1800: 20 Inventare sowie Burgbernheim: 1770–1800: 32 Inventare.

420 Grundlage sind die Einwohnerzahlen Nürtingens von 1600 mit ca. 2000, von 1771 mit ca. 2234 und 1861 mit ca. 4520. Der Grund für die überdurchschnittliche Überlieferung liegt in der Hochrechnung begründet. Die Ergebnisse sind jedoch nicht auf das ganze Jahrhundert übertragbar.

421 Mohrmann 1985, S. 89–155.

422 Hier musste gleichfalls auf ein Jahrhundert hochgerechnet werden.

423 Es gelten die gleichen Einschränkungen wie bei der Studie von Uwe Meiners. Siehe Fn. 419. Grundlage sind die Einwohnerzahlen in der Zeit von 1610–40 für Münster mit ca. 5000 und Braunschweig mit ca. 15000.

Wohnkultur im Ostseeraum".[424] Für jedes Jahrzehnt wählte er 20 Inventare aus, die die unterschiedlichste Ausstattung repräsentieren sollen.[425] Die Auswahl erfolgte allein aufgrund der Einführungstexte der Inventare, die Berufsstand und Ehestand und nur in manchen Fällen Angaben zum Lebensstandard beinhalten.[426] Nicht für jedes Jahrzehnt von 1600 bis 1800 waren für alle Städte 20 Inventare auffindbar, sodass für Kopenhagen 298, für Stralsund 319 und für Riga 311 Exemplare herangezogen werden konnten. Für Kopenhagen entspricht dies im 18. Jahrhundert einem ungefähren Verhältnis von 1:470–631, für Riga 1:150–193 und für Stralsund 1:50–63.[427]

In ihrer Dissertation zur „Danziger Wohnkultur in der Frühen Neuzeit" untersuchte Corina Heß die Mittel- und Unterschicht. Das Quellenspektrum umfasst 351 Inventare aus der Zeit zwischen 1621 und 1800.[428] Zwar deutet Heß dies als eine „relativ hohe Zahl", im Vergleich zu den 639 Haushalten der erheblich kleineren Stadt Jever erweist sich diese Anzahl jedoch als deutlich geringer, was bereits nach Heß darin begründet liegt, dass in Danzig kein unmittelbarer Zwang zur Aufstellung eines Nachlassinventars bestand.[429]

In „Consumer behaviour and material culture in Britain" untersuchte Lorna Weatherill nicht nur die Entwicklung des Konsumverhaltens, darunter auch das Vorkommen von Bildern, sondern auch die Unterschiede zwischen zentralen und peripheren Regionen.[430] Erfasst wurden für die Zeit von 1675 bis 1725 fast 3000 Inventare aus acht verschiedenen Regionen.[431] Verteilt auf

424 Driesner 2012.
425 Ebd., S. 31.
426 Ebd., S. 31–2.
427 Ebd., S. 45–6. Beispielsweise lebten 1720 ca. 94000 Menschen in Kopenhagen. Trotz der Pest wuchs ihre Zahl bis zum Ende des Jahrhunderts auf 100000. Aufgrund des kontinuierlichen Wandels der Einwohnerzahl ist nur ein Näherungswert zu errechnen. Der genannte Wert beruht auf der Rechnung von 149–200 Inventaren auf 94000 Einwohner. Unklar ist, wie sich die Inventare zeitlich verteilen, weshalb eine Spannbreite angegeben wurde, die von einer vollständigen Überlieferung an 200 Inventaren bis hin zu einer gleichmäßigen Verteilung der 298 Inventare auf beide Jahrhunderte reicht. Grundlage der Rechnung für Riga ist eine Einwohnerzahl von ca. 30000 im 18. Jahrhundert und für Stralsund mit ca. 10000 Einwohnern.
428 Heß 2007, S. 33–4.
429 Ebd., S. 25 und S. 34. Heß gibt keine Gesamtanzahl derer an, die ihrer Definition nach der Mittelschicht angehörten, weshalb keine Quellendichte errechnet werden kann.
430 Weatherill 1988.
431 Ebd., S. 3.

diese, entspricht dies 260 bis 390 Inventaren.[432] Aufgrund des kurzen Untersuchungszeitraumes lässt diese dichte Überlieferung klare Aussagen über die Verteilung, jedoch weniger zur langfristigen Entwicklung zu.[433]

Da nur selten eine Konzentration auf die in den Inventaren verzeichneten Bilder besteht, wurde in der Forschung zur Wohnkultur zumeist als Referenz zum Thema Bilder auf den Artikel „Schildereyen und Conterfeite" von Renate Reichstein verwiesen.[434] Am Beispiel der Stadt Lübeck vollzieht sie laut Untertitel eine „kurze Analyse von Nachlassinventaren im Hinblick auf Wohnnutzung im Spiegel von Kleinkunst". Aufgrund der geringen Quellengrundlage von nur 55 Inventaren und dem daraus folgenden Mangel an Angaben, die die beschriebene Entwicklung des Bildbesitzes untermauern, hinterlässt die Analyse einige offene Fragen. Bei 22570 Einwohnern im Jahr 1600 (31068 im Jahr 1642) entspricht dies beispielsweise für das 17. Jahrhundert mit 33 Nachlässen einem Verhältnis von einem Inventar auf 684 (941) Einwohner. Im 18. Jahrhundert kommt mit 13 Nachlässen ein Inventar auf 1357–1537 Einwohner.[435]

Der Verbreitung von Bildern und Spiegeln widmeten sich 2004 Jörg Driesner und Robert Riemer.[436] Sie untersuchten mit den deutschen Kaufleuten von Reval (heute: Tallinn) eine sozial herausragende Schicht. Die Studie beruht auf einer begrenzten Bevölkerungsgruppe, da sich die Autoren nur auf bereits edierte Inventare bezogen. Dabei nähern sie sich mit 71 Nachlässen von deutschen Kaufleuten in einer Zeit, in der insgesamt nur 140 Kaufleute verschiedenster Herkunft in Reval gezählt wurden, der Vollständigkeit.[437]

Nicht auf den Bildbesitz insgesamt, sondern allein auf Druckgrafik konzentrierte sich Silke Meyer in ihrem Artikel zur Bildforschung anhand von Nachlassinventaren der englischen „middle class" aus dem Jahr 2001, in dem

---

432 Ebd., S. 80 Tab. 4.3.

433 Weatherill untersuchte nur ein halbes Jahrhundert, weshalb die Zahl der Inventare bei der Rechnung verdoppelt wurde, um eine Vergleichbarkeit zu erreichen. London: 1:817; North-East England: ca. 1:202; East Kent: ca. 1:200; Cambridgeshire: ca. 1:104; North-West England: ca. 1:306; Hampshire: ca. 1: 208; North-West Midlands: ca. 1:309; Cumbria: ca. 1:115 und für alle Regionen im Durchschnitt: ca. 1:284.

434 Reichstein 1982.

435 Grundlage sind die Einwohnerzahlen von 1708 mit 19978 bzw. 1769 mit 17644 Personen.

436 Driesner/Riemer 2004.

437 1718: 213 Kaufleute, Gesellen und Lehrlinge; 1754: 110 Kaufleute und 30 Witwen (ebd., S. 170–1). Unklar bleibt, wie viele davon den deutschen Kaufleuten angehörten.

sie die Region Surrey aus der Umgebung Londons untersuchte.[438] Die Analyse erstreckt sich auf verschiedene relevante Aspekte wie der Staffelung nach finanziellem Wohlstand und Aufbewahrungsorten. Darüber hinaus wurde anhand von Werbekatalogen versucht, die Beschaffenheit der Druckgrafiken näher zu bestimmen. Dabei wurde jedoch lediglich eine ausgewählte soziale Gesellschaftsschicht und mit der Zeit zwischen 1730 und 1820 nur ein Jahrhundert untersucht. Zudem wurden nur 87 mittelklassige und 13 kleinadelige Inventare herangezogen.[439]

Michael North nutzte als Quelle Auktionskataloge aus Frankfurt und Hamburg, die einen überdurchschnittlichen Besitz ausgewählter Sammler wiedergeben.[440] Sie spiegeln das Interesse einer ausgewählten Elite. Auch mit „Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter“ widmete er sich 1992 nicht nur außergewöhnlich großen niederländischen Städten, sondern auch einer Zeit, die von einem einzigartigen Aufschwung geprägt war.[441] Auf Grundlage von Inventaren und Auktionskatalogen rekonstruierte er neben der Verbreitung von Gemälden auch deren Motive und Preise. Im Gegensatz zu anderen Untersuchungen werden nicht nur die Verbreitung von Bildern, sondern auch ihre Produzenten, ihre Auftraggeber und ihre Beschaffenheit in den Blick genommen. Wie bei dem in dieser Arbeit verfolgten Ansatz erfahren die reinen Zahlen zur Verbreitung erst so eine genauere Einordnung. Auf Grundlage der bereits wiederholt erwähnten Datenbank von John Michael Montias kommt ein Inventar auf 47–109 Einwohner.[442]

Da viele Untersuchungen auf die Gesamtheit der Wohnkultur angelegt sind, spielt in den meisten Vergleichsbeispielen in Bezug auf Bildwerke allein die Anzahl der Werke eine Rolle. Unbeachtet bleibt dabei, um welche Bilder es sich handelte. Der Unterschied zwischen einfacherer Druckgrafik und qualitätvollen Ölgemälden wird nicht berücksichtigt. Wie bei dem im Folgenden

438 Meyer 2001. Auch hier erfahren wir nicht, wie viele Personen zur untersuchten “middle class“ insgesamt gehörten, weshalb die Quellendichte nicht ermittelt werden konnte.

439 Ebd., S. 196.

440 North 2003, S. 125–46.

441 North 1992.

442 Grundlage sind die Einwohnerzahlen der Stadt Amsterdam von 1600 mit 60000 bzw. 1650 mit 140000.

durchgeführten Vergleich mit Jever deutlich werden wird, bleibt bei den Ergebnissen oft unklar, ob sich die Durchschnittswerte auf alle untersuchten Inventare oder nur auf jene mit Bildbesitz beziehen.

Da sich der Untersuchungszeitraum unmittelbar aus der je nach Region differierenden Überlieferungslage ergibt, ist ein Vergleich erschwert. Angaben wie das prozentuale Vorkommen von Bildern in allen untersuchten Haushalten oder die Gesamtzahl der in ihnen verzeichneten Bilder können aufgrund dieser zeitlichen Differenz nicht direkt verglichen werden. Eingedenk dieses nicht zu behebenden Unterschiedes wäre es dringend erforderlich, einheitliche Werte zu definieren, die unabhängig von der Überlieferungsdichte einen Vergleich zulassen. Geeignete Vergleichspunkte würden zum Beispiel der Zeitpunkt, an dem mehr als 50 % der Haushalte Bilder besaßen, oder die durchschnittliche Anzahl an Bildern innerhalb eines identischen Zeitraumes bilden.[443] Aufgrund der uneinheitlichen Vorgehensweise kann sich der Vergleich mit Untersuchungen aus anderen Regionen daher nur auf Einzelaspekte beziehen.[444] Gerade deshalb soll die Analyse Jevers möglichst umfangreich und detailliert erfolgen, um für andere Regionen als Referenz zu dienen.

Die den Inventaren entnommenen Daten belegen die Entwicklung des privaten Bildbesitzes. Nur selten wurde der Versuch unternommen, diese Zahlen in einen größeren Kontext einzuordnen. Zwar birgt die Rekonstruktion der Beschaffenheit der Bilder, ihrer Bezugswege und ihrer Produzenten einige methodische Unwägbarkeiten, jedoch besteht die Gefahr, dass ohne den Versuch einer Einordnung und eines Vergleiches die statistischen Ergebnisse isoliert bleiben und somit auch ihr Beitrag zur Forschung gering bleibt.

Verbreitung von Bildern

Bereits in den frühesten Ausgaben des Jeverschen Wochenblattes finden sich „Schildereyen“ unter den aufgezählten Objektkategorien. Im ersten Jahrgang 1791 warb eine der 19 Versteigerungen mit „Schildereyen“.[445] Auch die folgenden Jahrgänge verfügten über ein bis zwei Nennungen. Der Anteil an Anzeigen mit Bildern stieg zu Beginn des 19. Jahrhunderts an. So wurden schon

443 Einige Angaben wurden daher aufgrund der veröffentlichten Quellen neu berechnet.

444 Keine vergleichbaren Werte liefern für diese Fragestellung: Schmidt 1965; Reichstein 1982; Burke 1972.

445 JW Jg. 1791. Bezüglich der Vergantungsanzeigen im JW siehe I.3., S. 123–4.

1818 in 9 Vergantungsanzeigen Bilder angekündigt.[446] Ihre Anzahl wuchs bis zur Mitte des Jahrhunderts weiter, sodass 1848 bereits 22-mal speziell „Schildereyen“ verkauft wurden.[447] Die Tatsache, dass bereits seit Beginn der Veröffentlichung des Intelligenzblattes Bilder in so großem Maße vorhanden waren, dass sich ihre explizite Erwähnung in den Ankündigungen lohnte, spricht für eine große Verbreitung bereits im 18. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert stellten Bilder dann einen festen Bestandteil der Wohnkultur dar.

Genauer lässt sich die beginnende Ausbreitung von Bildern durch die Nachlassinventare und Versteigerungsprotokolle fassen. Von den 639 Haushalten, die durch die Quellen erfasst wurden, entstammen 146 dem 17. Jahrhundert und 423 dem 18. Jahrhundert (Diagr. 1). Die verbleibenden 70 Beispiele wurden im beginnenden 19. Jahrhundert aufgenommen. Während für die ersten zwei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts nur 5 Haushalte erfasst werden konnten, wächst ihre Anzahl zwischen 1680 und 1699 bereits auf 49. Bis zum Ende des Jahrhunderts steigt die Überlieferungsdichte stetig bis auf 122 belegte Haushalte. Allein für die Jahre 1700 bis 1719 sind mit 30 Haushalten deutlich weniger Quellen erhalten. Dieser Rückgang liegt wahrscheinlich insbesondere in der sogenannten Weihnachtsflut von 1717 begründet.[448] Auch für die letzten zwei Dekaden ist ein Rückgang der belegten Haushalte zu beobachten.

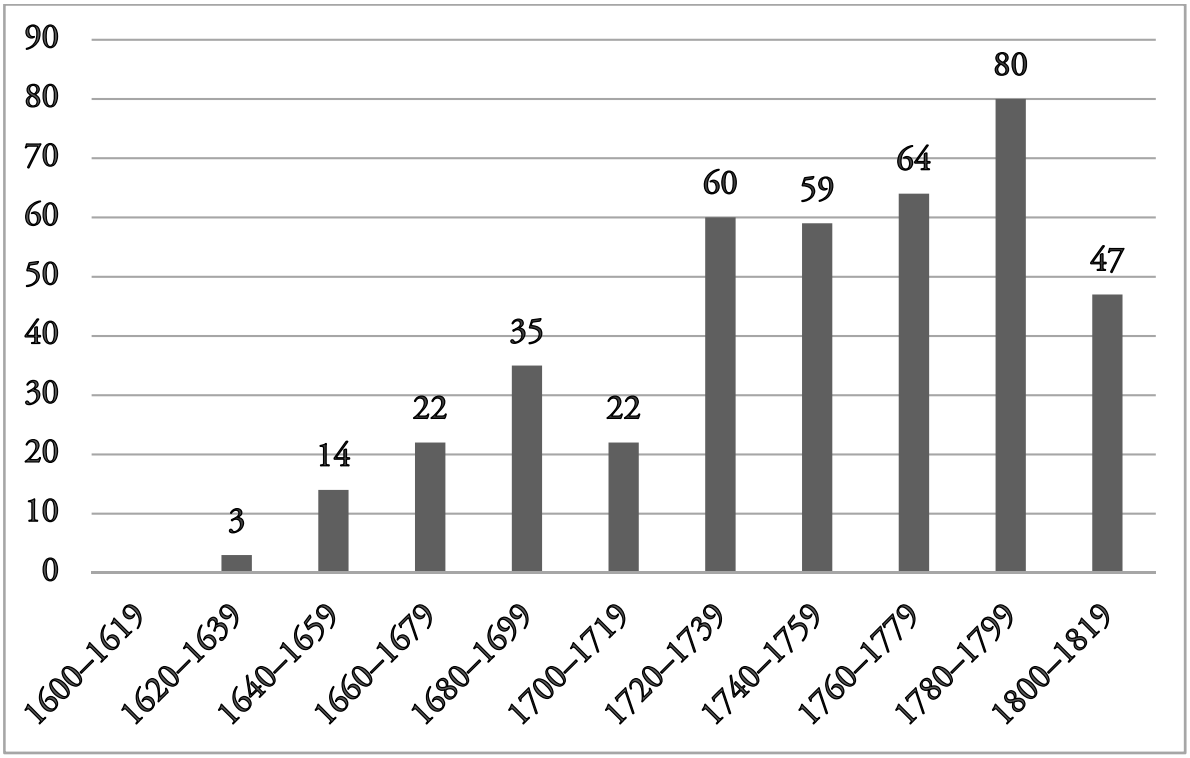
In 406 der 639 Haushalte können Bilder in unterschiedlich großer Anzahl nachgewiesen werden. Bereits im 17. Jahrhundert ist ein Aufkommen von Bildbesitz zu beobachten (Diagr. 2). Von nur drei Haushalten mit Bildern in der dritten und vierten Dekade stieg die Anzahl bis zum Ende des Jahrhunderts stetig an, bis sie zwischen 1680 und 1699 35 Haushalte erreichte. Parallel zur Quellenüberlieferung verringerte sich auch die Anzahl der Haushalte mit Bildern zwischen 1700 und 1719 auf 22, um in den folgenden Jahrzehnten auf einem hohen Niveau von etwa 60 zu stagnieren. Nach einem Höhepunkt

446 JW Jg. 1818. Die Gesamtanzahl der Verkaufsanzeigen in einem Jahrgang des JW kann nur näherungsweise bestimmt werden, da wiederholt nicht deutlich wird, ob sich der Verkauf auch auf Mobilien erstreckte oder ob beispielsweise nur landwirtschaftliches Gerät, Holz oder Nutztiere verkauft wurden. Zudem wird häufig nur eine kleine Auswahl an Kategorien verkaufter Güter genannt. Im Jahr 1818 erschienen ca. 125 Anzeigen für Versteigerungen von Mobilien.

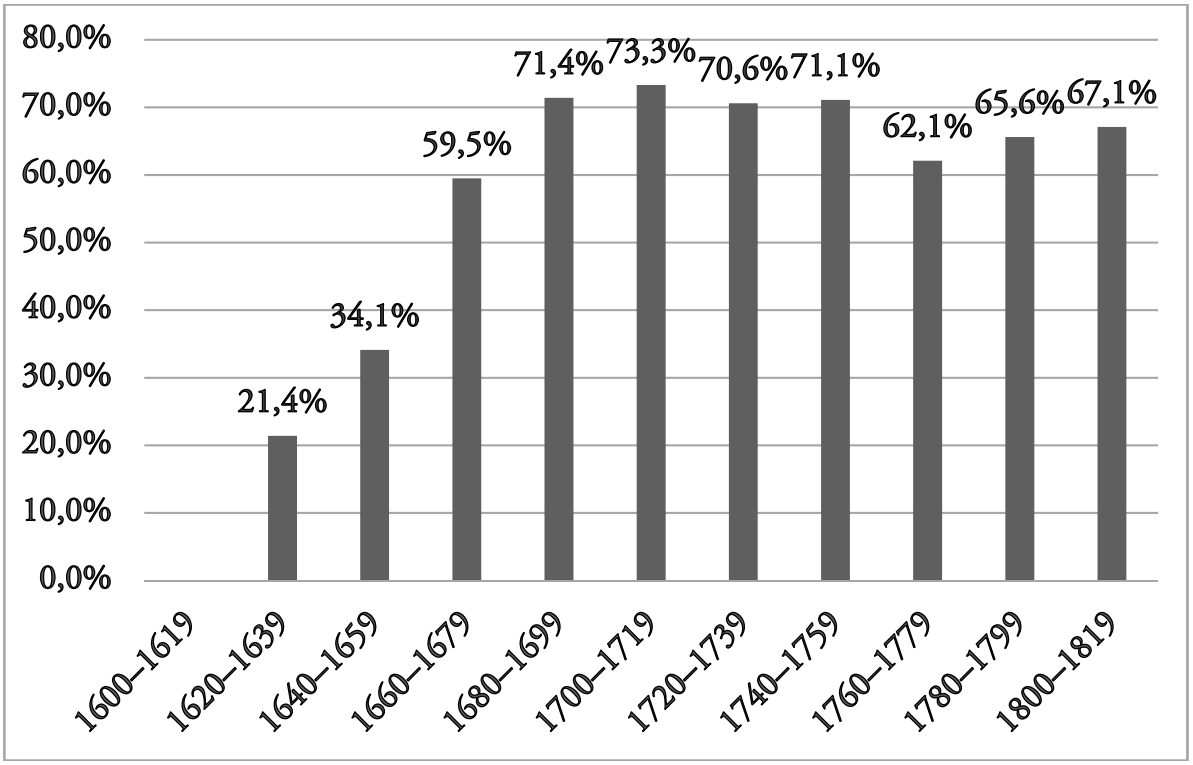
447 JW Jg. 1848.

448 Im Jeverland starben von ca. 14000 bis 15000 Einwohnern 1275 Menschen. Aufgrund der Versalzung des Bodens kam es in der Folge zu einer Hungersnot (Sander 2013a, S. 19).

von 80 Haushalten am Ende des Jahrhunderts waren nach der Jahrhundertwende noch in 47 Haushalten Bilder verzeichnet.

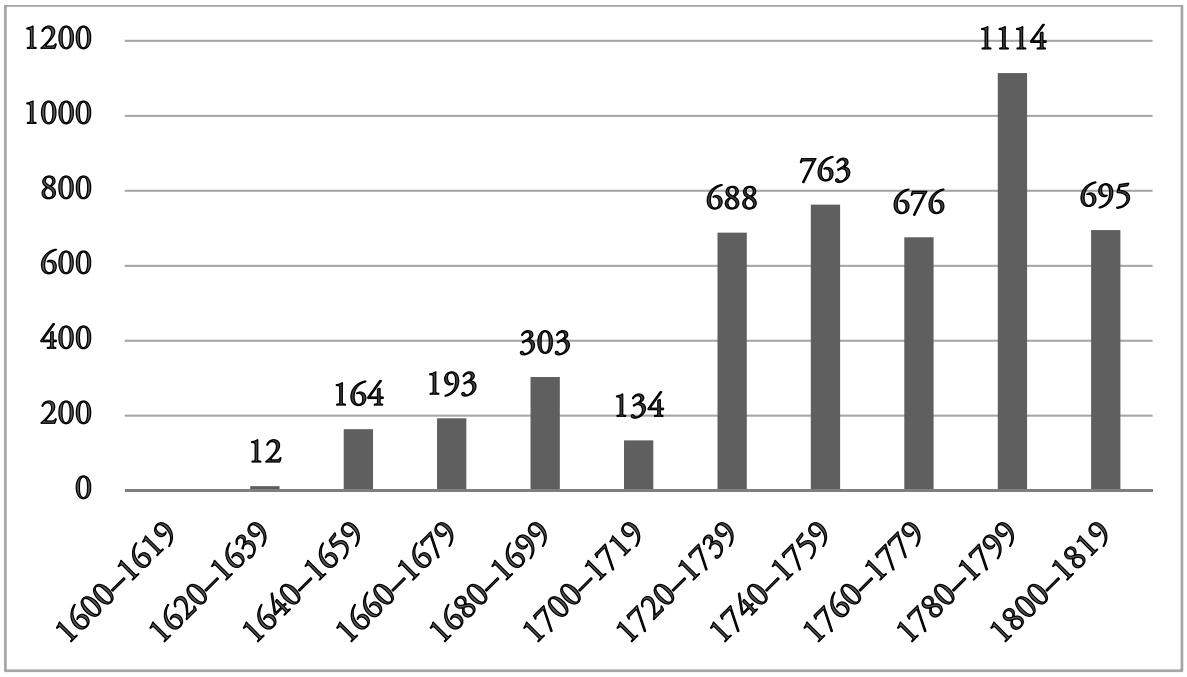


Diagr. 2:
Verteilung der Haushalte mit Bildbesitz

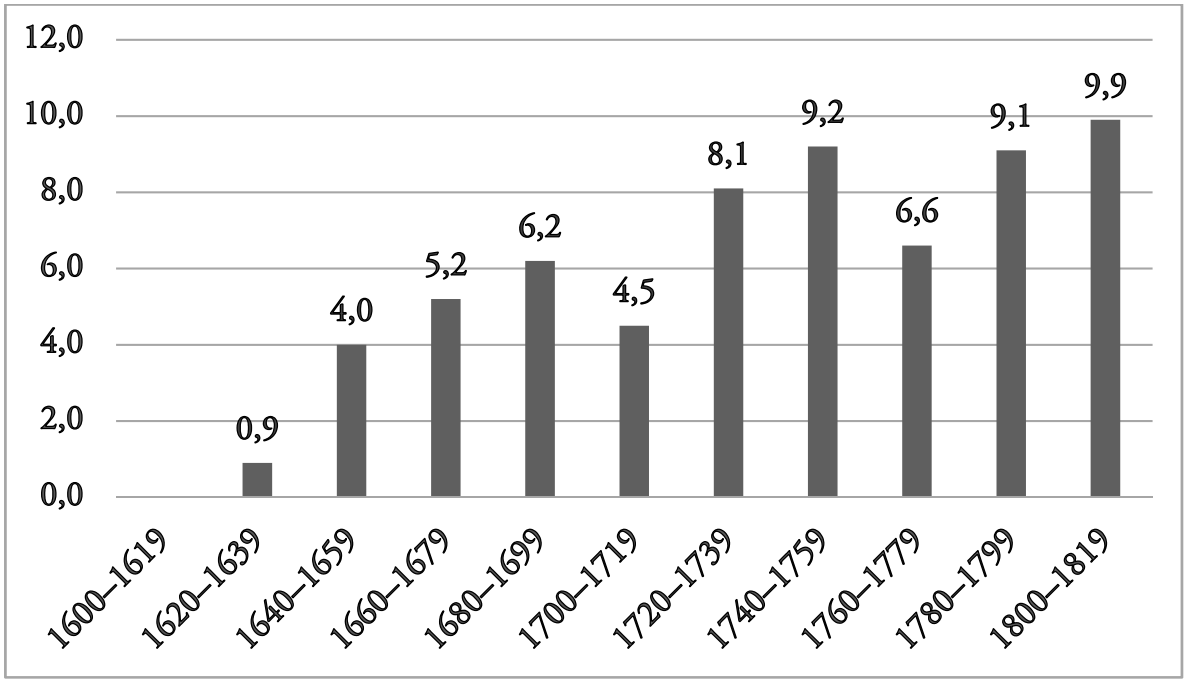


Diagr. 3:
Prozentuale Verteilung der Haushalte mit Bildbesitz

Aussagekräftiger als die absolute Anzahl an Haushalten mit Bildern ist deren prozentualer Anteil an der Gesamtzahl (Diagr. 3). Dies wird besonders deutlich bei der Zeitspanne 1700 bis 1719. Der zuvor in diesem Zeitraum beobachtete Rückgang durch die geringere Anzahl an Quellen wirkt sich hier nicht mehr aus.



Diagr. 4:
Verteilung der verzeichneten Bilder



Diagr. 5:
Verteilung der verzeichneten Bilder auf die erfassten Haushalte

In 63,5 % aller erfassten Haushalte können Bilder nachgewiesen werden. Ausgehend von 21,4 % der Haushalte zu Beginn des Untersuchungszeitraumes stieg ihr Anteil bis zum Ende des Jahrhunderts immer deutlicher an. Erstmals nach 1660 verfügten mehr als die Hälfte aller Haushalte über Bilder. Im Vergleich zum vorherigen Zeitintervall stieg der Anteil dabei um ca. 15 %. Gegen Ende des Jahrhunderts wuchs der Prozentsatz weiter bis auf über 70 an. Bei etwa 60–70 % verblieb der Anteil an bildbesitzenden Haushalten von 1660 bis 1819. Im Gegensatz zu den absoluten Zahlen ist hier kein Sinken des Prozentsatzes am Ende des Untersuchungszeitraumes zu beobachten, stattdessen lässt sich im 17. Jahrhundert ein kontinuierlicher Anstieg des Bildvorkommens nachweisen, während der Besitz im 18. Jahrhundert konstant blieb.

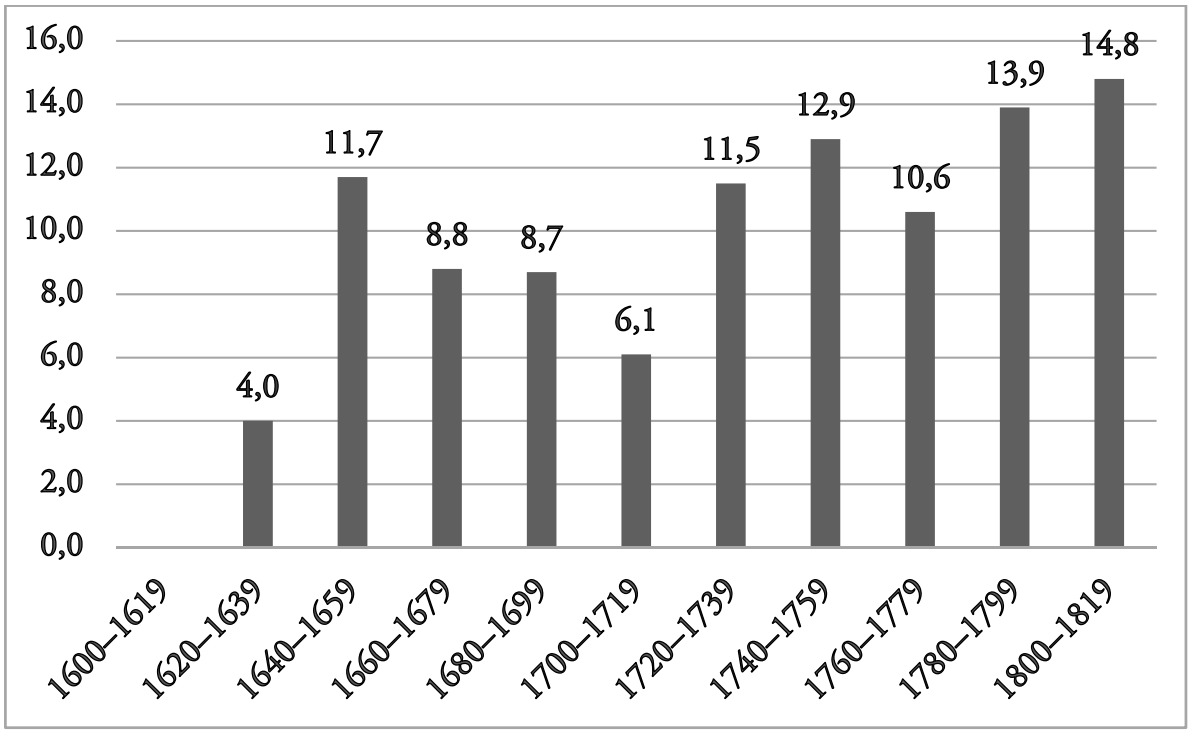
In den Dokumenten wurden insgesamt 4742 Bilder verzeichnet. Dies entspricht einer durchschnittlichen Verbreitung von 7,4 Bildern pro Haushalt.[449] Jedoch verteilte sich der Bildbesitz deutlich ungleichmäßiger (Diagr. 4). Die Anzahl der verzeichneten Bilder stieg von keinem Bild in den ersten zwei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ab 1640 sehr schnell auf 164 Bilder an. Der sprunghafte Anstieg hat eine Parallele in der Zunahme an Haushalten mit Bildern im gleichen Zeitraum. Der Wert wuchs weiter bis auf 303 Bilder in den Jahren 1680 bis 1699. Erneut macht sich hier die geringere Dichte an Inventaren aus dem Zeitraum 1700 bis 1719 bemerkbar. Die Bilderanzahl sank auf 134 Stück. In den folgenden Jahrzehnten stagnierte der Besitz auf einem hohen Niveau von etwa 700 Bildern. Allein zwischen 1780 und 1799 erreichte die Erwähnung von Bildern mit 1114 Werken ihren Maximalwert.

An größerer Relevanz gewinnt die Analyse auch hier durch die Betrachtung der Anzahl pro Haushalt (Diagr. 5). Bis 1640 war pro Haushalt durchschnittlich weniger als ein Bild vorhanden. Abzüglich des erneuten Rückgangs zwischen 1700 und 1719 stieg die durchschnittliche Anzahl kontinuierlich auf 9,2 Bilder pro Haushalt zwischen 1740 und 1759. Erst kurz vor der Jahrhundertwende wurde dieser Höchststand erneut erreicht, bis schließlich am Ende des Untersuchungszeitraumes mit durchschnittlich 9,9 die meisten Bilder in den Haushalten vorhanden waren.

Um die Größe der einzelnen Sammlungen an Bildern zu bestimmen, muss die durchschnittliche Anzahl an Bildern nicht in allen, sondern allein in bildbesitzenden Haushalten betrachtet werden (Diagr. 6). Durchschnittlich waren

449 Genauer 7,42 Bilder.

hier 11,7 Bilder vorhanden.[450] Parallel zum Bildbesitz ist im 17. Jahrhundert ein starkes Ansteigen der Bilderanzahl und im 18. Jahrhundert ein schwächeres Wachstum, ausgehend von einem bereits hohen Niveau, zu beobachten. Dabei fallen zwei Extreme auf. Neben dem gleichfalls zuvor beobachteten Rückgang zwischen 1700 und 1719 wurde mit 11,7 Werken eine außergewöhnlich große Anzahl an Bildern bereits zwischen 1640 und 1659 erreicht. Der Anstieg nach 1640, der sich in allen Statistiken nachweisen lässt, markiert einen entscheidenden Zeitraum bei der Zunahme des Bildbesitzes. Eine vergleichbare Anzahl wurde erst nach 1720 mit 11,5 Bildern erneut erreicht. Bis auf einen leichten Rückgang zwischen 1760 und 1779 setzte sich ein schwacher Anstieg im 18. Jahrhundert fort und erreichte in den letzten zwei untersuchten Dekaden mit 14,8 Bildern pro Haushalt einen Höchstwert.

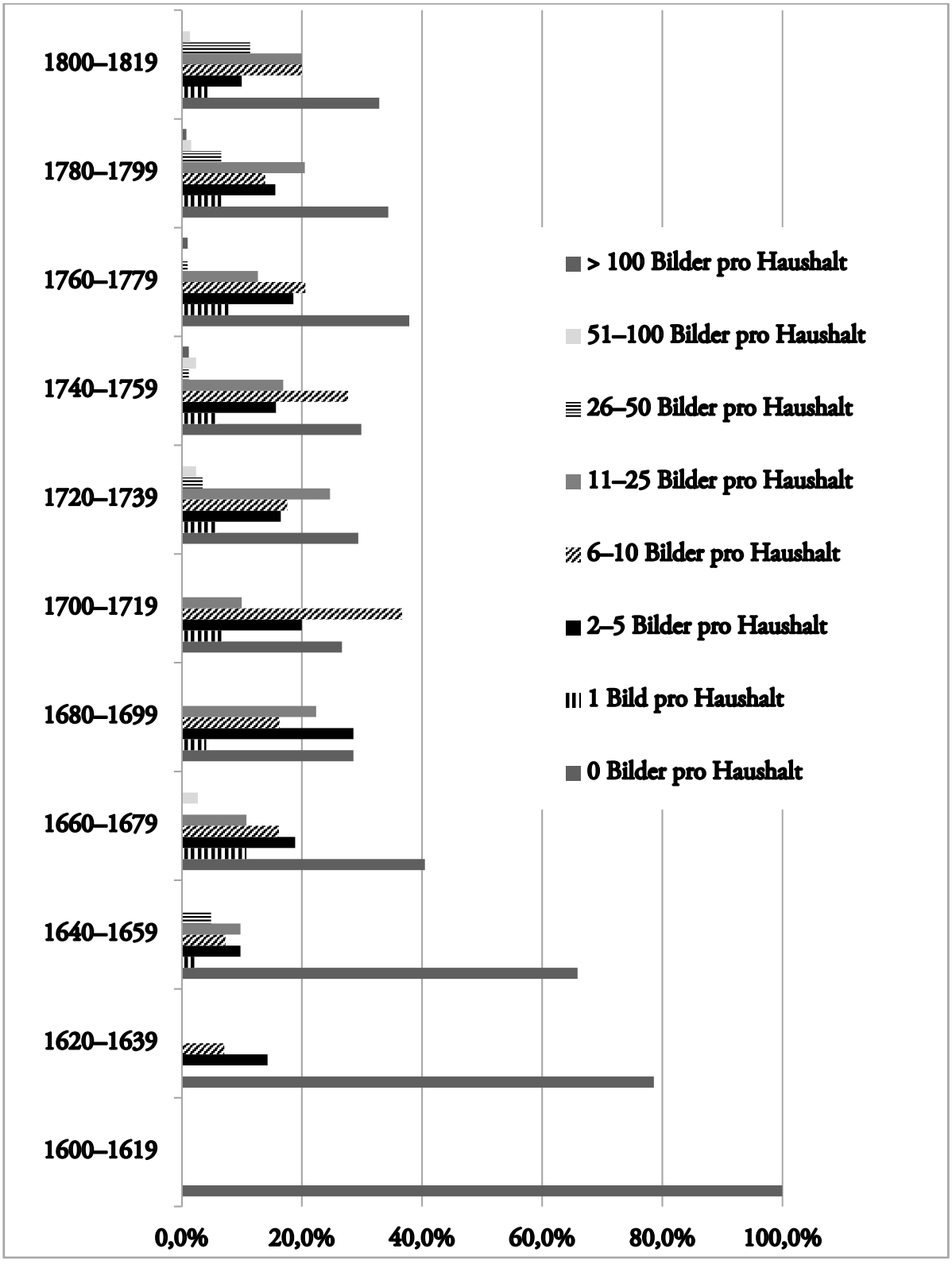


Diagr. 6:
Verteilung der verzeichneten Bilder auf die erfassten Haushalte mit Bildbesitz

Auch die Einteilung in Einzelgruppen je nach Anzahl der in dem jeweiligen Haushalt befindlichen Bilder, von einem bis zu über 100 Werken, macht deutlich, dass die Größe privater Sammlungen an Bildern kontinuierlich anstieg (Diagr. 7). Dabei wuchs jedoch nicht nur die durchschnittliche Anzahl, sondern die Spannbreite der Bilderanzahl insgesamt. Während die maximale

450 Genauer 11,68 Bilder.

Anzahl an Werken stetig wuchs, verfügte auch noch im Laufe des 18. Jahrhunderts ein konstanter Anteil an Haushalten über lediglich ein Bild.



Diagr. 7:
Verteilung der Bilderanzahl auf die erfassten Haushalte

Das früheste Inventar, in dem Bilder genannt werden, verzeichnet den Nachlass des Hinrich Hinrichsen im Jahre 1620.[451] Er besaß bereits 8 „gypsen Conterfayten". Da für die zwei vorausgehenden Jahrzehnte nur wenige Inventare erhalten sind, muss davon ausgegangen werden, dass der private Besitz von „Schildereyen" auch im 16. Jahrhundert einige Verbreitung gefunden hat, jedoch aufgrund fehlender Quellen nicht konkretisiert werden kann. Noch bis 1640 verfügte kein Haushalt über mehr als 10 Bilder. Erst im Anschluss wurden vereinzelt auch 25 bis 50 Bilder verzeichnet. Zum ersten Mal deutlich über 10 Bilder fanden sich 1648 im Besitz des Ingenieurs Onno Gerels.[452] Bei den 33 Werken handelte es sich in der Mehrzahl um Landkarten, die jedoch gerahmt als Schmuck an der Wand hingen. Schon nach 1660 stieg die Anzahl von Bildern innerhalb eines Haushaltes erstmals über 50 Werke. Der Bürgermeister Hans Conrad Cisius besaß im Jahre 1672 insgesamt 57 „Schildereyen".[453] 1731 befanden sich im Besitz des Johan Rudolph Eckhard 58 Bilder.[454] Auf dem Boden wurden zusätzlich zwei Rahmen ohne Bilder aufgeführt.

Drei aller verzeichneten Haushalte verfügten über eine Sammlung von mehr als 100 Bildern. Sie stammen sämtlich aus dem mittleren bzw. späten 18. Jahrhundert. Das früheste Beispiel lässt sich in die Zeitspanne zwischen 1740 und 1759 einordnen. Der Stadtkämmerer Toelen besaß 1748 mindestens 104 Bilder.[455] Mit 107 Bildern eine ähnlich große Sammlung hinterließ 1794 der Assessor und Bürgermeister Clasen.[456] Diese Anzahl wurde nur noch einmal übertroffen von dem Besitz des Maurermeisters Ernst Ludwig Zeilinger.[457] In seinem Nachlass befanden sich 1769 162 Landkarten und mehr als 439 Grafiken.[458] Die Profession des Maurers erscheint eher ungewöhnlich, jedoch hatte Zeilinger 1760 das Privileg des Hofmaurermeisters erhalten und demnach eine

451 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8256. Die Bezeichnung "gypsen" meint in Bezug auf Schildereyen entweder auf Gips gemalte Bilder oder plastische Werke.
452 Ebd., Nr. 8197.
453 Ebd., Nr. 8104.
454 Ebd., Nr. 6588.16.
455 Ebd., Nr. 6592.8.
456 Ebd., Nr. 6598.1/4. Außerdem befand sich in seinem Besitz noch ein „optischer Spiegel". Zu dem Perspektivkasten gehörten insgesamt 183 „Prospecte". Sie zeigten (Stadt-)Ansichten von überwiegend europäischen Ländern.
457 Zeilinger Bücherverzeichnis 1769. Siehe auch I.3., S. 160–1 sowie II.1., S. 235–7.
458 Ebd.; NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8011.10.

gehobene Stellung inne.[459] Zwar waren auch die Wohnräume Zeilingers mit zahlreichen Bildern versehen, die meisten Werke befanden sich jedoch nicht in einem öffentlichen Bereich, sondern „auf dem Boden und zwar auf der daselbst befindlichen Cammer". 118 Kupferstiche sind in einer Position zusammengefasst angeführt und werden nicht an der Wand gehangen und somit nicht dekorativen Zwecken gedient haben.

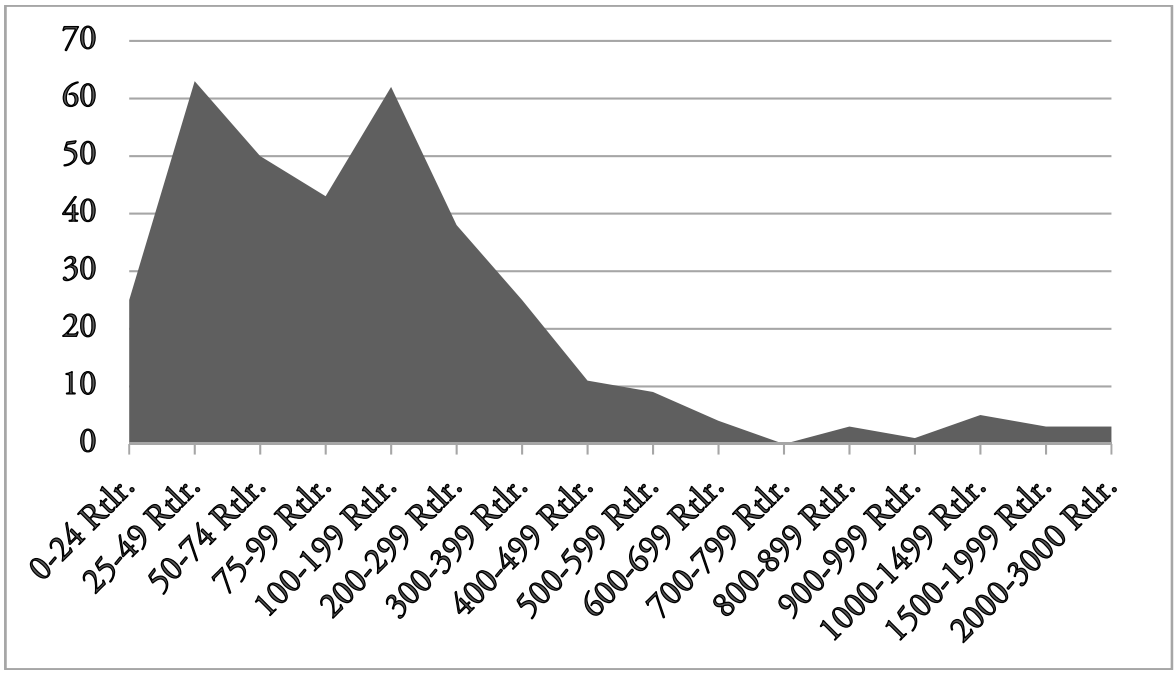
Grundlage für die weitere Analyse des privaten Bildbestandes und Anhaltspunkt für den Vergleich mit anderen Regionen ist die Feststellung, dass es entgegen dem überlieferten Objektbestand in Jever bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu einer Novationsphase kam, während der sich der Besitz von Bildern vermehrte. Schon nach 1660 waren erstmals in mehr als 50 % der Haushalte Bilder nachweisbar. Im Anschluss an diesen Anstieg verfügte ab 1680 ein nahezu gleichbleibender Anteil an Haushalten über Bilder. Die Sammlungen wurden im Durchschnitt kontinuierlich größer, zudem kann mit einer Anzahl von 107 bzw. von mehr als 600 Bildern ein erstaunlicher Höchstwert nachgewiesen werden.

Besitzer von Bildern

Die in den Quellen verzeichneten Besitzer belegen, welche Teile der Bevölkerung die höchste Bereitschaft zum Erwerb von Bildern bzw. zur Innovation zeigten. Insgesamt lassen sich fast die Hälfte jener Fälle, in denen Bildbesitz verzeichnet wurde und zudem der Beruf des Besitzers bestimmt werden kann, Handwerkern zuordnen, gefolgt von einem Fünftel Bediensteter, wie zum Beispiel Kopisten, Ratsdienern usw. Die Nennungen von Bürgermeistern und Ratsverwandten ist mit ca. einem Zehntel im Vergleich zu ihrem Anteil an der Gesamtbevölkerung überdurchschnittlich hoch. Dabei ist jedoch zu beachten, dass aufgrund ihrer hohen Stellung die Berufsbezeichnung wahrscheinlich obligatorisch und eine Anerkennung ihres Ranges war. Auch insgesamt wurden Berufsbezeichnungen insbesondere bei vermögenden Besitzern verzeichnet bzw. bei Versteigerungen mit einem hohen Gesamterlös, was im Folgenden zu höheren Werten im Vergleich zur durchschnittlichen Bilderanzahl führt.

459 Dass das Zeichnen zu seinen beruflichen Anforderungen gehörte, belegt eine Zeichnung, die er als Bewerbung zum jeverschen Hof- und Maurermeister einreichte (NLA OL, Best. 90-7 Nr. 924: Probezeichnung eines Bürgerhauses von Ernst Ludwig Zeilinger (als Bewerbungsunterlage) aus dem Jahre 1760).

Mit im Durchschnitt 28 Bildern in ihrem Besitz sind Bürgermeister und Ratsangehörige auch bei der Größe ihrer Sammlung an Bildern führend, gefolgt von den Kaufleuten mit ca. 21 Bildern. Deutlich geringer ist die durchschnittliche Anzahl an Bildern bei Handwerkern. Sie verfügten über rund 14 Bilder, wenn der bereits erwähnte überdurchschnittliche Besitz des Ernst Ludwig Zeilingers mit über 600 Bildern ausgenommen wird.[460] Der Rückschluss, ausgehend von der Berufsbezeichnung auf den Wohlstand dieses Bevölkerungsanteils, erweist sich als äußerst problematisch. Zwar bestätigt sich, dass die Gruppe der Bürgermeister und Ratsangehörigen überdurchschnittlich vermögend war, jedoch bestand innerhalb der Gruppe an Kaufleuten und Handwerkern ein großes soziales Gefälle.



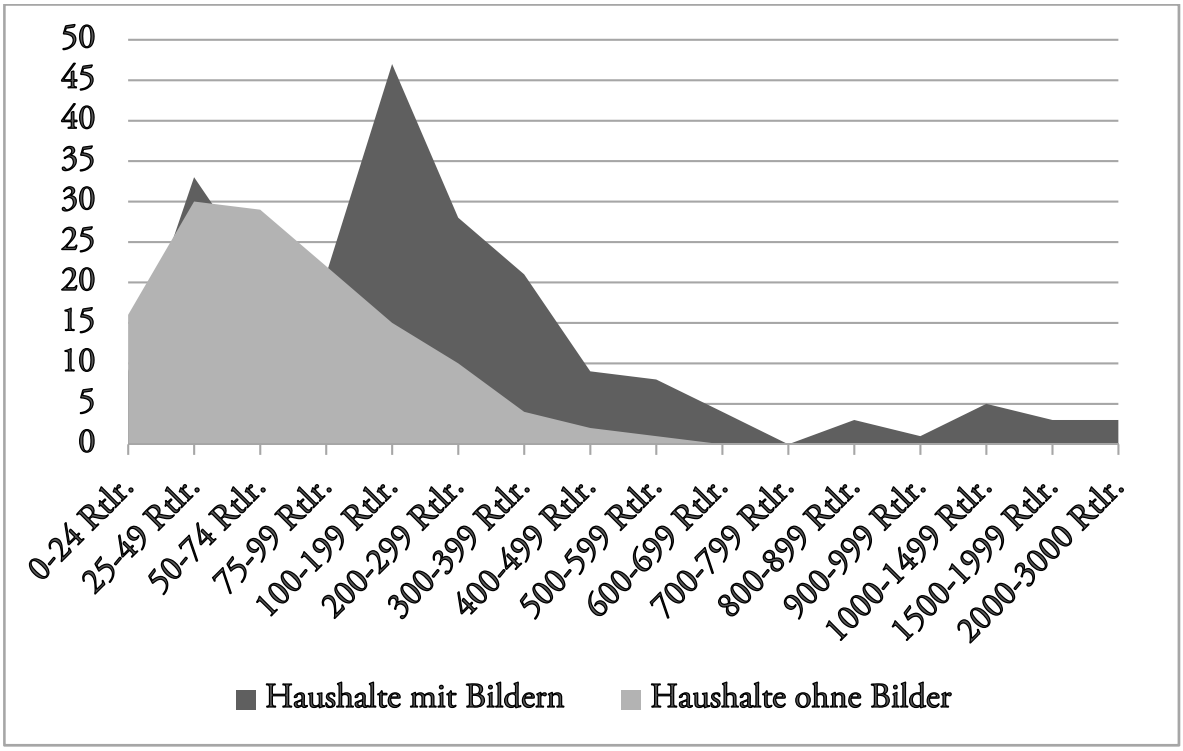
Diagr. 8:
Höhe des erzielten Gesamterlöses

Deutlicher wird die Abhängigkeit von Wohlstand und dem Vorkommen von Bildern bei dem Blick auf die in den Vergantungen erzielten Gesamterlöse. Sie umfassten im Durchschnitt 188 Reichstaler, wobei sie sich auf 25 bis 75 Reichstaler konzentrieren (Diagr. 8).[461] Ein zweiter Schwerpunkt lag auf

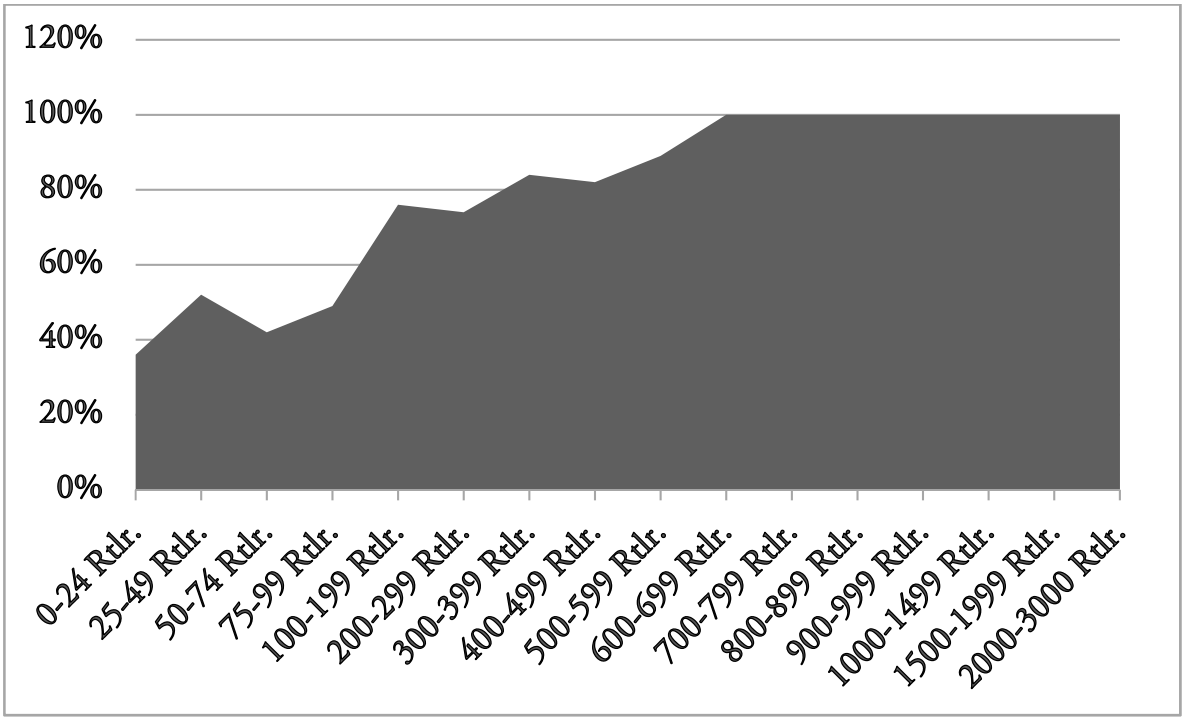
460 Handwerker insgesamt besaßen wahrscheinlich häufig Bilder aus beruflichen und nicht nur aus rein privaten Interessen. Auch der Maler Haro Joachim Schwitters wurde ausgenommen, da er aus beruflichen Gründen überdurchschnittlich viele Bilder (mehr als 135) besaß.

461 Im Durchschnitt erzielten die Versteigerungen einen Gesamterlös von 187 Reichstalern, 22 Schaaf und 18 Witten. Zur Bestimmung des Gesamterlöses siehe I.3., S. 134–6.

100 bis 200 Reichstalern. Ein Verkaufserlös von über 700 Reichstalern war äußerst selten, jedoch erzielte eine konstant geringe Anzahl an Vergantungen einen Gewinn von 1000 bis 3000 Reichstalern.



Diagr. 9:
Höhe des erzielten Gesamterlöses von Nachlässen mit und ohne Bilder

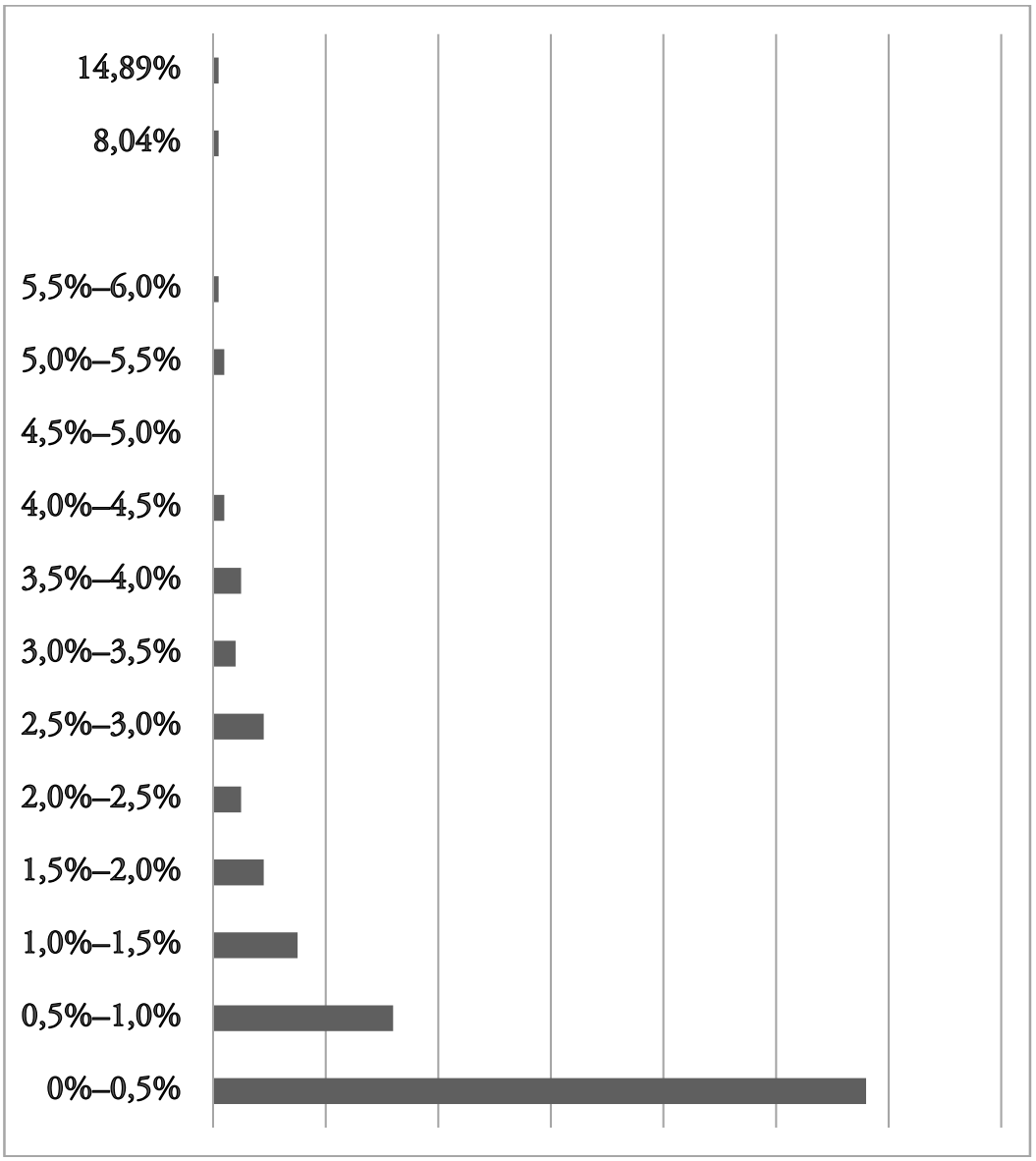


Diagr. 10:
Anteil an Haushalten mit Bildern in Abhängigkeit vom Gesamterlös der Versteigerung

Bei der Trennung zwischen Haushalten mit und ohne Bilder fällt zunächst auf, dass sämtliche der sehr umsatzreichen Versteigerungen Bildwerke aufwiesen (Diagr. 9 und 10). Unterhalb von 600 Reichstalern ist ein absteigendes Vorkommen von Bildern zu beobachten, das in enger Relation zum sinkenden Gesamterlös steht. Der Gesamtwert in bildbesitzenden Haushalten belief sich im Durchschnitt auf 280 Reichstaler und war somit fast dreimal so hoch wie in bildlosen Haushalten mit 96 Reichstalern.[462]

Durchschnittlich machten Bilder 0,4 % des Gesamterlöses aus. Der bei weitem größte Anteil der Haushalte besaß nur Bilder im Umfang von 0 bis 0,2 %, gefolgt von einem Anteil zwischen 0,2 und 0,4 % (Diagr. 11). Je höher der Anteil am Gesamterlös, desto seltener ist dieser belegt. In einigen wenigen Fällen konnte ein außergewöhnlich hoher Prozentsatz nachgewiesen werden. Aufgrund seiner Profession deutlich führend war mit 14,9 % der Besitz des Meppe Schwitters.[463] Da er als Maler tätig war, mag sein Besitz von 13 Bildern nicht verwundern. Als Grundlage für seinen Lebensunterhalt waren die Bilder mit einem Wert von 9 Reichstalern und 23 Schaaf in Relation zu seinem Gesamtbesitz von 66 Reichstalern und 4 Schaaf sehr dominant. Hingegen gab es Haushalte, die zwar teurere Werke besaßen, welche jedoch im Vergleich zum übrigen Besitz keine so zentrale Rolle spielten. Der Stadtkämmerer Toelen besaß im Jahr 1748 Bilder im Wert von ca. 55 Reichstalern.[464] Diese machten ca. 2 % seines umfangreichen Gesamtbesitzes von 2790 Reichstalern aus. Im Vergleich dazu war in dem ähnlich umfangreichen Besitz des Musikus Conrad Runke 1782 mit 2367 Reichstalern nur ein Bild vorhanden, das zusammen mit drei Aufsätzen aus Alabaster einen Preis von 4 Schaaf und 10 Witten und somit weniger als 0,01 % des Besitzes erzielte.[465] Der prozentuale Anteil weist bei vermögenden Haushalten die gleichen Schwankungen wie bei ärmeren Besitzern auf. Demnach befanden sich in vermögenden Haushalten nicht überproportional viele und wertige Bilder, jedoch war das Vorkommen von Bildern wahrscheinlicher als in ärmeren Haushalten.

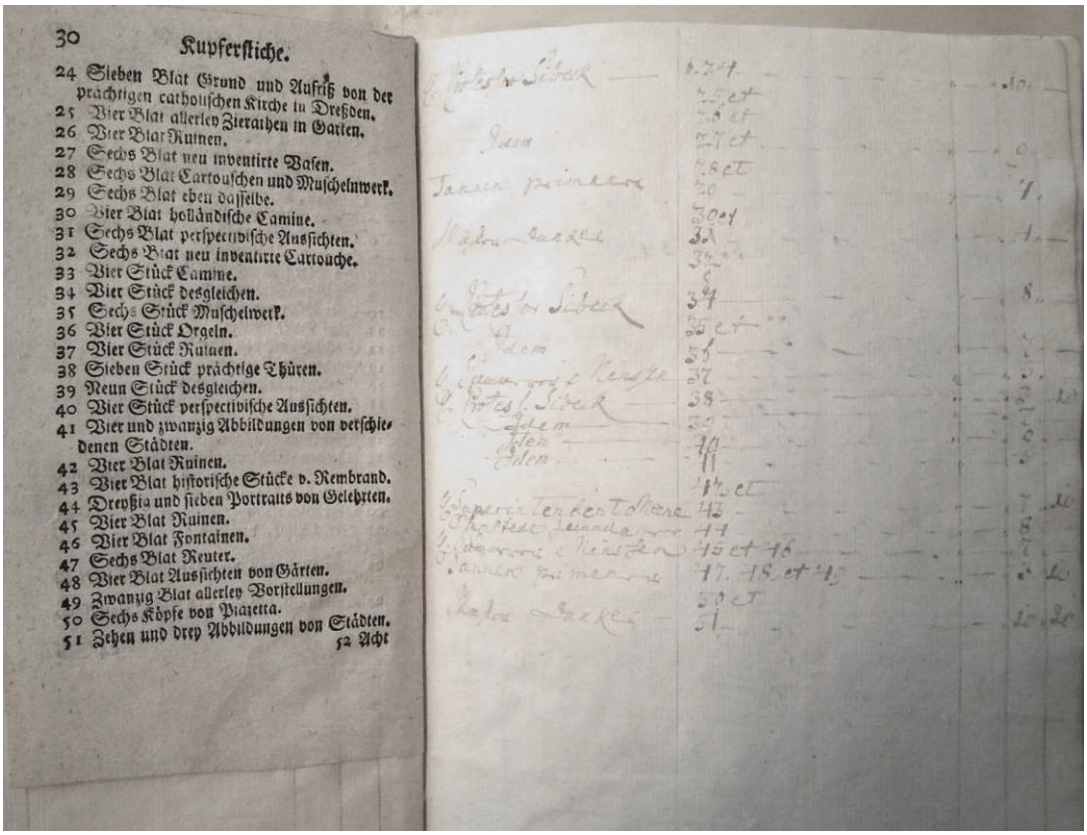
462 Bildbesitzende Haushalte erzielten im Durchschnitt 279 Reichstaler, 17 Schaaf und 4 Witten, Haushalte ohne Bilder erzielten im Durchschnitt 96 Reichstaler, 1 Schaaf und 12 Witten.
463 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6593.28/9.
464 Ebd., Nr. 6592.8.
465 Ebd., Nr. 6594.16.



Diagr. 11:
Anteil des Erlöses für Bilder am Gesamterlös

Abgesehen von den Besitzern geben auch die in den Protokollen verzeichneten Käufer Aufschluss darüber, wer Interesse an Bildern zeigte. Zu ihnen zählten Menschen aller Bevölkerungsschichten. Selbst Primaner nutzten die Vergantungen als eine günstige Möglichkeit, an Bilder zu gelangen, wie auch die Verkaufspreise bestätigen, die zwischen mehreren Reichstalern bis hin zu nur einem Witt schwanken.[466] Vorrangig folgten die Käufer einem allgemeinen ästhetischen, aber auch einem Bildungs-Interesse. Entsprechend verfügten die Haushalte, in denen Bilder verzeichnet wurden, überdurchschnittlich oft auch über einen erheblichen Bestand an Büchern.

466 Bezüglich der Preise siehe I.3., S. 175–9.


30 Kupferstiche.

24 Sieben Blat Grund und Aufriß von der prächtigen catholischen Kirche in Dreßden.
25 Vier Blat allerley Zierathen in Garten.
26 Vier Blat Ruinen.
27 Sechs Blat neu inventirte Vasen.
28 Sechs Blat Cartouschen und Muschelnwerk.
29 Sechs Blat eben dasselbe.
30 Vier Blat holländische Camine.
31 Sechs Blat perspectivische Aussichten.
32 Sechs Blat neu inventirte Cartouche.
33 Vier Stück Camine.
34 Vier Stück desgleichen.
35 Sechs Stück Muschelwerk.
36 Vier Stück Orgeln.
37 Vier Stück Ruinen.
38 Sieben Stück prächtige Thüren.
39 Neun Stück desgleichen.
40 Vier Stück perspectivische Aussichten.
41 Vier und zwanzig Abbildungen von verschiedenen Städten.
42 Vier Blat Ruinen.
43 Vier Blat historische Stücke v. Rembrand.
44 Dreyßig und sieben Portraits von Gelehrten.
45 Vier Blat Ruinen.
46 Vier Blat Fontainen.
47 Sechs Blat Reuter.
48 Vier Blat Aussichten von Gärten.
49 Zwanzig Blat allerley Vorstellungen.
50 Sechs Köpfe von Piazetta.
51 Zehen und drey Abbildungen von Städten.
52 Acht

Abb. 92:
„Verzeichniß verschiedener größtentheils mathemathischer Bücher, welche zu Jever den 1sten Sept. 1769. in des Mauermeister Zeilingers Behausung, an den Meistbietenden öffentlich verkauffet werden sollen“ (Zeilinger Bücherverzeichnis 1769, S. 30)

Anschauliches Beispiel für einen sehr spezifischen Beweggrund, Bilder zu erwerben, ist das gedruckte Verzeichnis aus dem Jahr 1769 über die Vergantung des bereits erwähnten Hofmaurermeisters Ernst Ludwig Zeilinger, das neben dem handschriftlichen Inventar erhalten ist (Abb. 91 und 92).[467] Aufgelistet wurden alle Bücher, Landkarten und Kupferstiche, die sich im Besitz des Maurermeisters befanden. In 71 Positionen wurden Grafiken getrennt von den Landkarten aufgeführt. Durch die Benennung „ein Band“, „allerhand“ und „einige“ verbarg sich eine nicht genau bestimmbare Anzahl an Drucken und auch Zeichnungen hinter der Auflistung. Es handelte sich um mindestens 439 Grafiken. Das gedruckte Verzeichnis muss als Protokoll bei der Vergantung genutzt worden sein, da es auf einer nachträglich eingelegten handschrift-

467 Zeilinger Bücherverzeichnis 1769; NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8011.10. Bezüglich des Verzeichnisses über den Bildbesitz des Ernst Ludwig Zeilinger siehe I.3., S. 154–5 und II.1., S. 235–7.

lichen Liste die Käufer des jeweiligen Objektes verzeichnet. Der Hofmaurermeister Zeilinger verfügte über zahlreiche Druckgrafiken, die, wie die Motive nahelegen, neben seinem privaten Interesse auch als Vorlage für seine Arbeit dienten. Dies belegen auch die Käufer seiner Bücher und Druckgrafiken, zu denen neben drei Kopisten auch beide zu dieser Zeit in Jever tätigen Maler gehörten. Während mit 66 fast die Hälfte aller Landkarten von Kopisten erworben wurde, erstand der Maler Eberhard Christian Dunker der Ältere allein drei Bücher und 35 Kupferstiche aus dem Nachlass Zeilingers.[468] Für die Bücher zahlte er 3 Reichstaler und 18 Schaaf und für die Kupferstiche zusätzlich einen Reichstaler, 18 Schaaf und 10 Witte. Das hier nachweisbare berufliche Interesse bildete jedoch im Vergleich zur Steigerung des Prestiges und der privaten Interessen beim Erwerb von Bildern insgesamt nur eine untergeordnete Rolle.[469]

Abb. 93/94:
Bildnis eines bürgerlichen Mannes (möglicherweise eines Hofapothekers, früher als Johann August von Anhalt-Zerbst identifiziert), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 82,5 x 65,1 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06775 (Alt.-Nr.: 412)) und Bildnis eines bürgerlichen Mannes (möglicherweise eines Hofapothekers, früher als Johann August von Anhalt-Zerbst identifiziert), 19. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 86,5 x 68,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06783 (Alt.-Nr.: 416))

468 Bezüglich der Käufe von Eberhard Christian Dunker dem Älteren siehe III.2., S. 438.
469 Siehe II.3., S. 364–9.

Abb. 95:
Bildnis des Wilhelm Heinrich Carl Hammerschmidt (1728–1793), Haro Joachim Schwitters, 1768, Öl auf Leinwand, 117 x 66,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 14018)

Abb. 96/97:
Bildnisse des Johann Friedrich Jaspers (1777–1847) und der Charlotte Catherine Sophie Jaspers, geb. Hammerschmidt (1785–1849), um 1810, Öl auf Leinwand, jeweils 61 x 48 cm (SmJev Inv.-Nr.: 16089/15809)

Abb. 98:
Bildnis des Kanzleisekretärs Dietrich Carl Jaspers (1810–1851), um 1830, Öl auf Leinwand, 33,5 x 26,7 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11235)

Neben den schriftlichen Zeugnissen können auch die Dargestellten auf den heute erhaltenen Familienporträts dabei helfen, jene Personen zu identifizieren, die nachweislich im Besitz von Kunstwerken waren. Wie wir bei der Beschreibung der heute erhaltenen Werke im Einzelnen sehen werden, geben die frühesten erhaltenen Bilder des Jeverlandes Pastoren wieder.[470] Für die Porträts von Geistlichen bestand eine längere Tradition, und sie sind noch heute oft in Kirchen erhalten. Das älteste bürgerliche Bildnis zeigt wahrscheinlich einen Hofapotheker aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gefolgt von einem Kaufmannsporträt im Jahre 1768 (Abb. 93, 94 und 95).[471] Beide Auftraggeber hatten eine herausragende Rolle innerhalb der jeverländischen Gesellschaft inne und verfügten über einen gehobenen Wohlstand. Für die Kaufmannsfamilie Jaspers und die Verlegerfamilie Mettcker ist über Generationen hinweg eine Tradition zum Porträt nachweisbar (Abb. 68–72 und

470 Bezüglich der frühen Pastorenporträts siehe II.2., S. 241–2.

471 SmJev Inv.-Nr.: 06775 (Alt-Nr.: 412), Bildnis eines bürgerlichen Mannes (möglicherweise eines Hofapothekers, früher als Johann August von Anhalt-Zerbst identifiziert), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 82,5 x 65,1 cm; SmJev Inv.-Nr.: 06783 (Alt-Nr.: 416), Bildnis eines bürgerlichen Mannes (möglicherweise eines Hofapothekers, früher als Johann August von Anhalt-Zerbst identifiziert), 19. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 86,5 x 68,5 cm; SmJev Inv.-Nr.: 14018, Bildnis des Wilhelm Heinrich Carl Hammerschmidt (1728–1793), Haro Joachim Schwitters, 1768, Öl auf Leinwand, 117 x 66,5 cm.

Abb. 95–98).[472] Innerhalb bestimmter Kreise ist demnach eine größere Bereitschaft zu beobachten, sich mit Porträts ebenso wie mit anderen Bildern zu umgeben. So sind aus dem Besitz der Kaufmannsfamilie Jaspers nicht nur Bildnisse, sondern auch großformatige Wandbilder einer Zimmerausstattung des Wohnhauses der Familie erhalten (Abb. 99–101).[473] Malerische Ausstattungen eines weiteren Wohnhauses durch den Jeveraner Maler Caspar Sonnekes sind schriftlich belegt.[474]

Abb. 99:
Maurischer Säulenhof, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 337 cm (SmJev Inv.-Nr.: 05872)

472 SmJev Inv.-Nr.: 16089, Bildnis des Johann Friedrich Jaspers (1777–1847), um 1810, Öl auf Leinwand, 61 x 48 cm; SmJev Inv.-Nr.: 15809, Bildnis der Charlotte Catherine Sophie Jaspers, geb. Hammerschmidt (1785–1849), um 1810, Öl auf Leinwand, 61 x 48 cm.

473 SmJev Inv.-Nr.: 05869 (Alt-Nr.: 419), Landschaft mit antiker Ruine, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 209 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05870 (Alt-Nr.: 420), Diana, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 53 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05871 (Alt-Nr.: 421), Merkur, Hermann Heinrich Dunker, 1803, 207 x 53 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05872 (Alt-Nr.: 422), Maurischer Säulenhof, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 337 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05873 (Alt-Nr.: 423), Seestück, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 510 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05874 (Alt-Nr.: 424), Landschaft mit Reiter, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 55 x 140 cm.

474 Bredendiek 1954, S. 44. Karl Theodor Jaspers (1883–1969) habe „als Kind in dem Hause seiner Großeltern am Schlosserplatz in einem Saal geschlafen“, „dessen Wände einst von Caspar Sonnekes ausgemalt waren“ (ebd.).

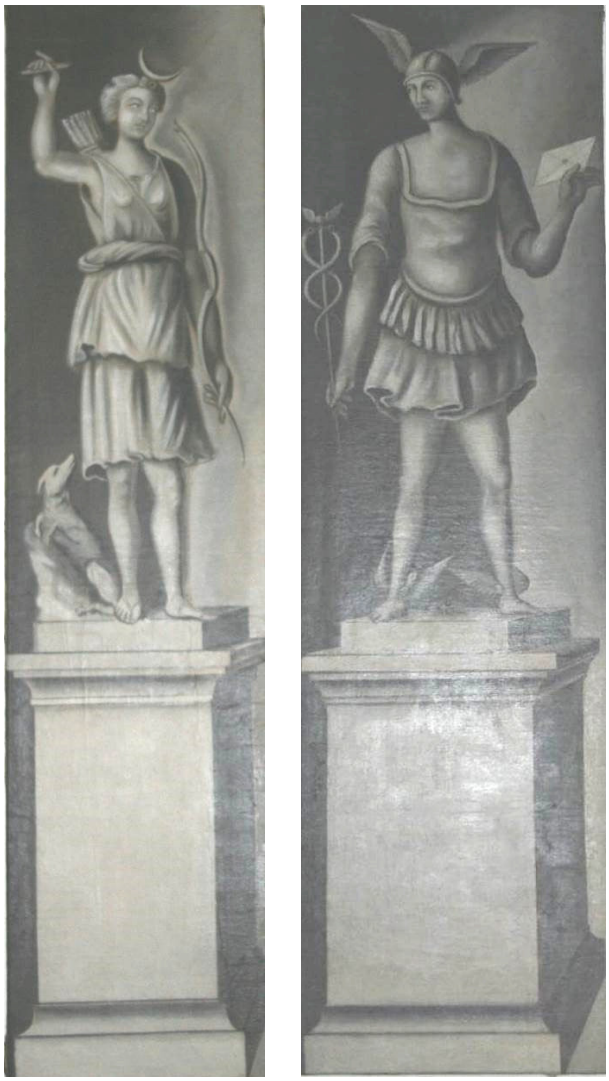


Abb. 100/101:
Diana und Merkur, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, jeweils 207 x 53 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 05871/05870)

Abb. 102:
Seestück, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 510 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 05873)

Abb. 103:
Wanderer am Wegesrand, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 209 cm (SmJev Inv.-Nr.: 05869)

Abb. 104:
Einsamer Reiter, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 55 x 140 cm (SmJev Inv.-Nr.: 05874)

Abb. 105/106:
Bildnis des Friedrich Christians, Berend Wierts Kunst nach Heinrich Willers, 1843, Pastell auf Karton, 45 x 37 cm (Privatbesitz) und Bildnis des Friedrich Christians, Bernhard Dietrich Funke (1799–1837) nach Heinrich Willers, gedruckt von Hunckel in Bremen, vor 1837, Lithografie, 23,7 x 18,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06875 (Alt.-Nr.: Gr. 342))

Abb. 107:
Bildnis des Hermann Friedrich Hollmann, Berend Wierts Kunst, 1823, Pastell auf Karton, 48,3 x 41,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11099 (Alt.-Nr.: 854))

Wiederum eine Kaufmannsfamilie hatte sogar Bedarf an der Kopie eines privaten Bildnisses. Die Familie Christians ließ ein Porträt des soeben verstorbenen Begründers des Familienunternehmens duplizieren (Abb. 105 und 106).[475] Sie gehörte dabei zu jenen Kunden, die ein Porträt bei dem Wanderkünstler Berend Kunst (1794–1881) in Auftrag gaben. Sein Werktagebuch verzeichnet, welche weiteren Jeveraner bei ihm Bildnisse erwarben.[476] Neben den Christians ließ sich auch der Rektor der Lateinschule in Jever, Friedrich Hollmann, porträtieren, und die Kaufmannsfamilie Hemken erstand ein vorgefertigtes Bild (Abb. 107). Die Tatsache, dass sich die Auftraggeber zwischen den zwei Aufenthalten des Zeichners in Jever im Jahr 1823 und 1843 von zwei auf elf vermehrten, belegt die zunehmende Nachfrage nach Porträts.[477]

Die weiteren erhaltenen Bildnisse in der Sammlung des Schlossmuseums Jever zeugen von dem breiten Spektrum an Kunstinteressierten.[478] Die überwiegend aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammenden Bilder zeigen zahlreiche Kaufleute, vereinzelt Ärzte und Advokaten, aber auch einen Feldwebel, einen Hofrat, einen Musiklehrer und einen Bierbrauer. Im Laufe des 19. Jahrhunderts sind nicht mehr allein Auftraggeber, sondern auch Sammler nachweisbar, unter denen sich der Hofbäcker Wilhelm Ihnken und der Verleger Enno Mettcker hervortaten. Allein von diesen beiden Leihgebern stammten in der Ausstellung im Schloss Jever im Jahre 1924 14 Werke.[479]

---

475 Privatbesitz, Bildnis des Friedrich Christians, Berend Wierts Kunst nach einer Vorlage von Heinrich Willers, 1843, Pastell auf Karton, 45 x 37 cm. Bezüglich des Porträts von Friedrich Christians siehe auch II.2., S. 270–2 sowie II.3., S. 359.

476 Kunst 1823.

477 Kunst fertigte 1843 für 11 Kunden mindestens 22 Bilder, wenn davon ausgegangen wird, dass „5 Kinderen“ in einem Bild und nicht einzeln festgehalten wurden. Bezüglich des Malers Berend Kunst siehe II.2., S. 270–2, II.3., S. 359 und III.2., S. 409–12.

478 Bezüglich der Beschaffenheit der Porträts siehe II.2., S. 241–65.

479 Von Enno Mettcker stammten: Nr. 11, Barnutz, Große Waldlandschaft; Nr. 107, A. Monnet, Andreas Wilhelm Mettcker (1825–1900); Nr. 111, L. Preller aus Varel, Andreas Wilhelm Mettcker; Nr. 112, L. Preller aus Varel, Frau Mettcker geb. Friese; Nr. 170, unbekannter Maler, Christian Ludolph Mettcker (1786–1862); Nr. 171, unbekannter Maler, Familie Mettcker (Zeichnung); Nr. 176, Maler unbekannt, Landschaft; Nr. 177, Maler unbekannt, Landschaft; Nr. 178, Maler unbekannt, Landschaft (Müller 1924 (Ausstellungskatalog)). Von Wilhelm Ihnken stammten: Nr. 9, Barnutz, Bauernhof mit Vieh; Nr. 154, unbekannter Maler, Graf Edzard I von Ostfriesland; Nr. 155, unbekannter Maler, Christian August von Anhalt-Zerbst; Nr. 169, unbekannter Maler, Weibliches Bildnis mit Gesangbuch 1625; Nr. 175, unbekannter Maler, Bauernhof (ebd.).

Während in den schriftlichen Quellen auch einfache Handwerker als Besitzer nachweisbar waren, zeigen die frühen Porträts vorrangig die Honoratioren Jevers, die gleichzeitig auch als Auftraggeber für andere Kunstwerke in Erscheinung traten. Folglich war der Erwerb von Bildern auch im 17. Jahrhundert keiner sozialen Schicht vorbehalten, jedoch gaben zunächst die Jeveraner Honoratioren Werke selbst in Auftrag und ließen sich diese individuell anfertigen. Sie verfügten dabei nicht nur über eine gehobene Stellung innerhalb der Stadt, sondern waren durch Studium oder überregionale Handelsverbindungen auch mit großstädtischer Wohnkultur vertraut. Im Laufe des 19. Jahrhunderts strebten auch einfachere Kaufleute und Bedienstete zunehmend nach der individuellen Wiedergabe des eigenen Antlitzes.

Vergleich mit anderen Regionen[480]

Schürmann kommt in seiner Studie zum ländlich geprägten Elbe-Weser-Gebiet anhand der erhaltenen Bilder zu dem Ergebnis, dass ihre Anzahl bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in den Haushalten dieser Region sehr gering war.[481] Dabei beobachtete er eine Konzentration von Porträts in den Marschenorten, da seiner Meinung nach nur eine sehr kleine Minderheit die Mittel aufbringen konnte, sich porträtieren zu lassen.[482] In Jever setzt die Überlieferung an Bildern am Ende des 18. Jahrhunderts und somit deutlich früher ein. Dies steht in Übereinstimmung mit der Beobachtung, dass es in den Marschenregionen eine größere Bereitschaft zum Porträt gegeben hat. Dass die meisten ländlichen Haushalte im Elbe-Weser-Gebiet bis weit ins 19. Jahrhundert arm an Wandschmuck waren, unterstreicht Schürmann durch die von ihm untersuchten Inventare.[483] Im Land Halden verzeichnete er nur acht Hinweise auf Bilder. In einigen Kirchspielen fanden sich im 18. Jahrhundert sogar keinerlei Belege für Bilder.[484] Im Bereich der schriftlichen Quellen wird der Gegensatz zu Jever noch deutlicher, wo sich die Integration von Bildern bereits im 17. Jahrhundert vollzog. Der Haushalt mit der größten Anzahl an Bildern im Elbe-Weser-Raum war der

480 Bezüglich der zum Vergleich herangezogenen Studien siehe I.3., S. 137–47.
481 Schürmann 2002.
482 Ebd., S. 596.
483 Ebd., S. 599–601.
484 In den Kirchspielen des Sietlandes Wanna und Steinau.

überdurchschnittlich vermögende „Schultheiß“ Peter Meyer aus Lüdingsworth.[485] Er besaß 32 Schildereyen, davon waren 13 gedruckt und lagen ungerahmt in einem Kabinettschrank. Die übrigen Bildersammlungen schwankten zwischen einer und sieben „Schildereyen“. Angesichts der in Jever nachweisbaren Sammlungen von über 100 Werken und einer durchschnittlichen Anzahl von 11,7 Werken in bildbesitzenden Haushalten sehen wir uns hier nicht nur mit einem deutlich früheren, sondern auch größeren Bildbesitz konfrontiert. Auffällig ist, dass Schürmann im Gegensatz zu den hier erzielten Ergebnissen keine deutliche Abweichung zwischen heute erhaltenen und schriftlich erwähnten Bildern nachweisen konnte.[486] Dies mag einerseits in der geringen Quellenbasis begründet liegen, aber auch in dem erst späten Auftreten von Bildern. Dies machte ihre Überlieferung bis heute wahrscheinlicher.

Die Erkenntnisse für den Elbe-Weser-Raum decken sich mit den Ergebnissen der Auswertung von Inventaren aus dem gleichfalls ländlichen Stapelholm.[487] Auch hier war nur in 11 Haushalten des 18. Jahrhunderts Wandschmuck in Form von Bildern vorhanden.[488] Ihre Anzahl stieg nach 1800 stark an, zunächst in Stavener-Haushalten und etwa zehn Jahre später auch in den Katen und Freistellen.[489] Zum Ende des Untersuchungszeitraumes zwischen 1852 und 1866 waren bereits in gut zwei Dritteln der Stavener- und in gut der Hälfte der sonstigen Haushalte Bilder zu finden. Erst zwei Jahrhunderte später als in Jever verfügte in Stapelholm jeder zweite Haushalt über Bilder. Durchschnittlich waren 5 bis 20 Bilder vorhanden. Bisweilen konnten auch Sammlungen von über 20 Bildern nachgewiesen werden. Die größte Anzahl befand sich im Besitz des Krügers und „Zollgevollmächtigten“ Sievers mit 51 Bildern.[490] Auch hier lag die Größe der Bildersammlungen unter den Beispielen Jevers.

485 Schürmann 2002, S. 600.
486 Ebd., S. 596 und S. 599.
487 Mannheims/Möller/Vorpahl 1997.
488 Ebd., S. 241.
489 Stavener waren Vollbauern im Besitz von Hof und Land, Kätner waren im Besitz eines Wohnhauses mit nur wenig eigenem Land und Freistellenbesitzer waren im Besitz eines eigenen Wohnhauses auf fremdem Boden. Einen großen Anstieg nach 1800 wies auch Uwe Meiners für die Haushalte Nürtingens nach. Im Bereich des Wandschmuckes macht er den eigentlichen Neuerungsschub innerhalb der Wohnkultur aus (Meiners 1985, S. 196 Abb. 6 und S. 169).
490 Mannheims/Möller/Vorpahl 1997, S. 242.

Bezüglich des rein ländlichen Raumes lassen sich demnach deutliche Abweichungen zu Jever belegen. Im Folgenden sollen daher als Vergleich Städte von unterschiedlicher Größe ausgewertet werden. In der von Meiners untersuchten süddeutschen Kleinstadt Nürtingen waren noch bis 1790 konstant in unter 10 % der Haushalte Bilder nachweisbar.[491] Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts stieg ihr Anteil über 50 %. Trotz ihrer vergleichbaren Einwohnerzahl ist das Aufkommen von Bildbesitz in der Stadt Nürtingen ca. eineinhalb Jahrhunderte später als in Jever zu beobachten.[492]

Für die Stadt Braunschweig, die im 16. und 17. Jahrhundert die größte Stadt im heutigen Niedersachsen war, liegen Daten für den frühen Zeitraum ab 1530 vor.[493] Hier konnte bereits seit den 80er-Jahren des 16. Jahrhunderts ein Anwachsen beobachtet werden.[494] Nach Mohrmann hätten am Zuwachs des Wandschmuckes im 17. Jahrhundert insbesondere die unteren Stände partizipiert. In Braunschweig wie in Jever konnte die flächendeckende Verbreitung nur erreicht werden, indem auch weniger wohlhabende Bevölkerungsschichten ein Interesse an dem Erwerb von Kunstwerken ausbildeten. Bildbesitz in 50 % der Haushalte wurde in Braunschweig nach 1670 erreicht und somit im gleichen Zeitraum wie in Jever.[495]

Deutlich früher, bereits zwischen 1600 und 1610, war in Stralsund in jedem zweiten Haushalt ein Bild vorhanden.[496] Für die anderen von Driesner untersuchten Städte, Riga und Kopenhagen, liegen leider nur Werte über die durchschnittliche Anzahl an Bildern, jedoch nicht über deren Verteilung auf die Haushalte vor. In Kopenhagen erreichte die durchschnittliche Anzahl an Bildern pro Haushalt zwischen 1731 und 1740 mit 24,3 einen außergewöhnlich hohen Wert. In Riga und Stralsund lag die Anzahl mit fast 15 (1731–1740) bzw. 12,6 (1741–1750) deutlich niedriger, jedoch nahezu auf dem doppelten Niveau Jevers.[497]

Der Vergleich macht deutlich, dass sich die Ergebnisse für Jever zwischen denen zu rein ländlichen Gebieten und zu denen sehr großer Städte einordnen

491 Meiners 1985, S. 196 Abb. 6.
492 Nürtingen besaß 1600 ca. 2000 Einwohner (ebd., S. 163).
493 Mohrmann 1990, bezüglich der Geschichte siehe S. 340, bezüglich der Verbreitung von Bildern siehe S. 383–5. Die Stadt Braunschweig hatte beinahe die zehnfache Größe Jevers.
494 Ebd., S. 384.
495 Ebd., S. 385 Abb. 76.
496 Driesner 2012, S. 134.
497 Ebd., S. 138 und S. 135.

lassen, wenngleich der Unterschied zu einer erheblich größeren Stadt wie Braunschweig nicht so groß ist, wie aufgrund der Einwohnerzahl zu vermuten wäre. Das Gefälle zwischen zentralen und peripheren Regionen kann nicht allein im Wohlstand begründet liegen, da Städte ein größeres soziales Gefälle aufwiesen und daher die Haushalte im Durchschnitt nicht deutlich vermögender waren.[498] Dies legt die Vermutung nahe, dass auch die Verfügbarkeit von Bildern eine Rolle spielte. Da wohlhabende Schichten häufig bereits über Bilder verfügten, übernahmen wie in Jever auch in anderen Regionen die Mittel- und Unterschicht eine zentrale Rolle bei der wachsenden Verbreitung von Bildern. Gerade bei der Höchstzahl an Bildern fällt auf, dass Jever eine größere Nähe zu den städtischen Regionen als zu den ländlichen Gebieten aufwies. Da die einzigen deutlichen Unterschiede zu anderen Kleinstädten der Wohlstand durch die Marschenböden sowie die guten Handelsverbindungen über die Nordsee waren, wird der Grund für die vergleichsweise große Verbreitung von Bildern in diesen Rahmenbedingungen sowie in dem daraus resultierenden hohen Bildungsgrad und den überregionalen Kontakten zu suchen sein.[499]

Eine Abhängigkeit zwischen Ständen bzw. Schichten und dem Vorkommen von Bildern ließ sich auch innerhalb der vergleichenden Studie zur städtischen Wohnkultur Nordwestdeutschlands nachweisen.[500] So waren in Braunschweig (1610–1640), in Osnabrück (1770–1800) und in den braunschweigischen Städten (1860–1890) am häufigsten Bilder in den Haushalten der jeweils oberen Schicht nachweisbar. Beispielsweise waren in Osnabrück zwischen 1770 und 1800 in jedem Haushalt der Oberschicht Bilder vorhanden. In der Mittelschicht verfügten hingegen nur 56 % und in der Unterschicht nur noch 18 % über Bilder.[501] Dies steht in Übereinstimmung mit den Ergebnissen Jevers, wo gleichfalls alle vermögenden Haushalte Bilder besaßen. Der Unterschied zu den ärmeren Haushalten fiel jedoch in Jever geringer aus. Für die Stadt Osnabrück konnte mit 74 Bildern ein Maximalwert unterhalb dem Jevers belegt werden.[502]

498 In London erreichten die Inventare zwischen 1675–1725 einen Durchschnittswert von 153 Pfund, in großen Städten 97 Pfund, in anderen Städten 135 Pfund und in Dörfern und auf dem Land 126 Pfund. Dies entspricht einem Gesamtdurchschnitt von 128 Pfund (Weatherill 1988, S. 76 Tab. 4.1).

499 Siehe auch I.4., S. 188–93.

500 Mohrmann 1985, S. 89–155.

501 Ebd., S. 141.

502 Ebd., S. 144.

Weitere Studien konzentrierten sich ausschließlich auf die Wohnkultur einer ausgewählten Schicht. Für die Stadt Danzig wies Heß nach, dass Bilder bereits im 17. Jahrhundert zum mobilen Besitz zahlreicher Angehöriger der Mittelschicht gehörten, sie somit kein Statussymbol gewesen seien, das nur der Oberschicht vorbehalten gewesen sei.[503] Die durchschnittlich nur rund 40 % der erfassten Haushalte, die von 1621 bis 1800 Bilder aufwiesen, erscheinen jedoch vergleichsweise gering und machen erneut die Rückständigkeit der Mittel- gegenüber der Oberschicht deutlich.[504] Für das 18. Jahrhundert war nach Heß in Danzig eine Tendenz hin zu noch mehr Bildbesitz kennzeichnend, die in hohen Einzelstücken pro Inventar zum Ausdruck komme.[505] Im Durchschnitt konnten wie in Jever 7,4 Bilder pro Inventar nachgewiesen werden.[506] Die meisten Bilder befanden sich 1775 im Besitz des George Barcklay und des Georg Arendtt mit je „nur" 60 Werken.

Die Sonderstellung der Oberschicht unterstreicht eine Studie über die deutschen Kaufleute von Reval (heute Tallinn).[507] Innerhalb der isoliert betrachteten, sozial herausragenden Schicht zeigte sich über den Untersuchungszeitraum von 1702 bis 1775 hinweg ein durchschnittlicher Bildbesitz von 10,6 Werken pro Haushalt (13,9 in bildbesitzenden Haushalten) und ein Bildvorkommen in 76 % der Inventare.[508]

Bei der Analyse der englischen „middle class" aus der Region Surrey in der Umgebung Londons wurden vorrangig Druckgrafiken erfasst.[509] Auch hier ließ sich entsprechend des Wohlstandes eine Staffelung feststellen.[510] Beamte,

503 Heß 2007.

504 Eine zeitliche Entwicklung ist nur für die Anzahl der Bilder, jedoch nicht für den Anteil der Haushalte mit Bildervorkommen angegeben (ebd., S. 173).

505 Ebd., S. 175.

506 Um einen Vergleichswert zu erhalten, wurde die Zahl hier anhand der Angaben für die 6 Intervalle von je 29 Jahren errechnet.

507 Driesner/Riemer 2004.

508 Ebd., S. 179 und S. 182. Unklar bleibt, weshalb zwischen 1702 bis 1750 deutlich mehr Haushalte Bilder besaßen (78,7 %) als zwischen 1751 und 1775 (70,9 %) und die durchschnittliche Anzahl an Bildern in bildbesitzenden Haushalten zwischen 1741–1750 einen Höchststand (20,2 Werke) erreichte und danach deutlich sank (13–14 Werke) (ebd., S. 181). Trotz dieser hohen Verbreitung lag der Höchstwert 1733 mit 55 Bildern im Besitz des Johann Paulsen niedriger als in Jever (ebd., S. 179 Inventar Nr. 36).

509 Meyer 2001.

510 Ebd., S. 196–7.

Juristen und die wohlhabenden Kaufleute besaßen mehr Grafiken als Handwerker. Trotzdem seien Meyer zufolge auch für die Haushalte der einfachen Kaufleute und Handwerker überraschend viele Druckgrafiken verzeichnet.[511] Allein aufgrund der genaueren Beschreibung des Wandschmuckes schloss sie auf wertvollere Grafiken im Besitz von Beamten, Juristen und Ärzten, den sogenannten „professionals".[512]

Für die Durchschnittswerte wurden auch Gemälde aufgenommen. So besaßen „professionals" durchschnittlich 34 Werke (22 Druckgrafiken und 12 weitere Bilder), Kaufleute 27 Werke (20 Druckgrafiken und 7 Bilder) und kleine Handwerker schließlich noch 10 Werke (8 Grafiken und 2 Bilder).[513] Von 87 Inventaren nannten nur 10 keine Grafiken, demnach verfügten 88,5 % der untersuchten Haushalte zwischen 1730 und 1820 über Druckgrafiken.[514] Auch angesichts des deutlich späteren Untersuchungszeitraumes liegt das Vorkommen vergleichsweise hoch.

Weatherill widmete sich in ihrer Studie zum Konsumverhalten und der materiellen Kultur in Großbritannien explizit dem Unterschied zwischen städtischem und ländlichem Wohnen.[515] Sie hielt fest, dass dekorative und innovative Objekte in der Regel in Städten verbreiteter waren.[516] Bilder und Fenstervorhänge, beide mit sehr hoher dekorativer Funktion, seien in ländlichen Regionen sehr selten gewesen. Dagegen fanden sie in London eine sehr große und in den Provinzstädten eine moderate Verbreitung. Neben dem Vergleich zwischen den zwei Extremen Stadt und Land ist insbesondere die Vermittlerrolle der Provinzstädte aufschlussreich, eine Rolle, die auch Jever übernahm. 37 % der Haushalte Londons besaßen in der Zeit zwischen 1675 und 1725 Bilder.[517] Im gleichen Zeitraum waren es in Nordost-England 25 %, in Nordwest-England 9 % und im noch peripherer gelegenen Cumbria im Norden Englands nur noch 3 %.

511 Ebd., S. 200.
512 Ebd.
513 Ebd., S. 197–8.
514 Ebd., S. 196.
515 Weatherill 1988, S. 70–90.
516 Ebd., S. 77.
517 Ebd., S. 44 Tab. 3.1. Im gleichen Zeitraum waren 30 % der Haushalte Londons im Besitz von Büchern, in Nordost-England noch 10 %, in Nordwest-England 20 % und in Cumbria 17 % (ebd.).

Der Gegensatz zu ländlichen Regionen wird gleichfalls deutlich, wenn North für große deutsche Städte feststellte, dass Gemälde nicht erst als Phänomen des 18. Jahrhunderts aufkamen, stattdessen bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert – in Hamburg sogar schon um die Mitte des Jahrhunderts – in den Nachlässen größere Gemäldebestände verzeichnet wurden.[518] Die Ausstattung reiche dabei von einigen wenigen Kupferstichen bis hin zu wertvollen Sammlungen von über 100 Gemälden. Einen umfangreichen Besitz an Bildern konnte North auch für die großen Städte der Niederlande nachweisen. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts wurden für Delft 15 Bilder pro Haushalt erfasst.[519] In den 1670er-Jahren stieg ihre Anzahl auf 20. In der gleichen Zeit ist in Amsterdam sogar ein Anstieg von 25 auf 40 Gemälde zu beobachten. Ein Maximalwert von 103 Werken in den 70er-Jahren des 17. Jahrhunderts in Leiden ist umso bemerkenswerter, da es sich ausschließlich um Gemälde und nicht wie in Jever auch um Grafiken handelte.

Preis der Bilder

Über die Rolle, die Bilder innerhalb eines Haushaltes übernahmen, informieren die untersuchten Protokolle und Inventare, indem sie einerseits die Preise und andererseits die Aufbewahrungsorte verzeichnen. Die Preise von 2643 Bildern aus Jever sind eindeutig bestimmbar (Diagr. 12). Dies setzt voraus, dass die Anzahl klar definiert wurde, also nicht mit „etliche“ oder „einige“ beschrieben war, und dass sie einzeln veranschlagt wurden und nicht zusammen mit anderen Objekten einen Gesamtwert erhielten.

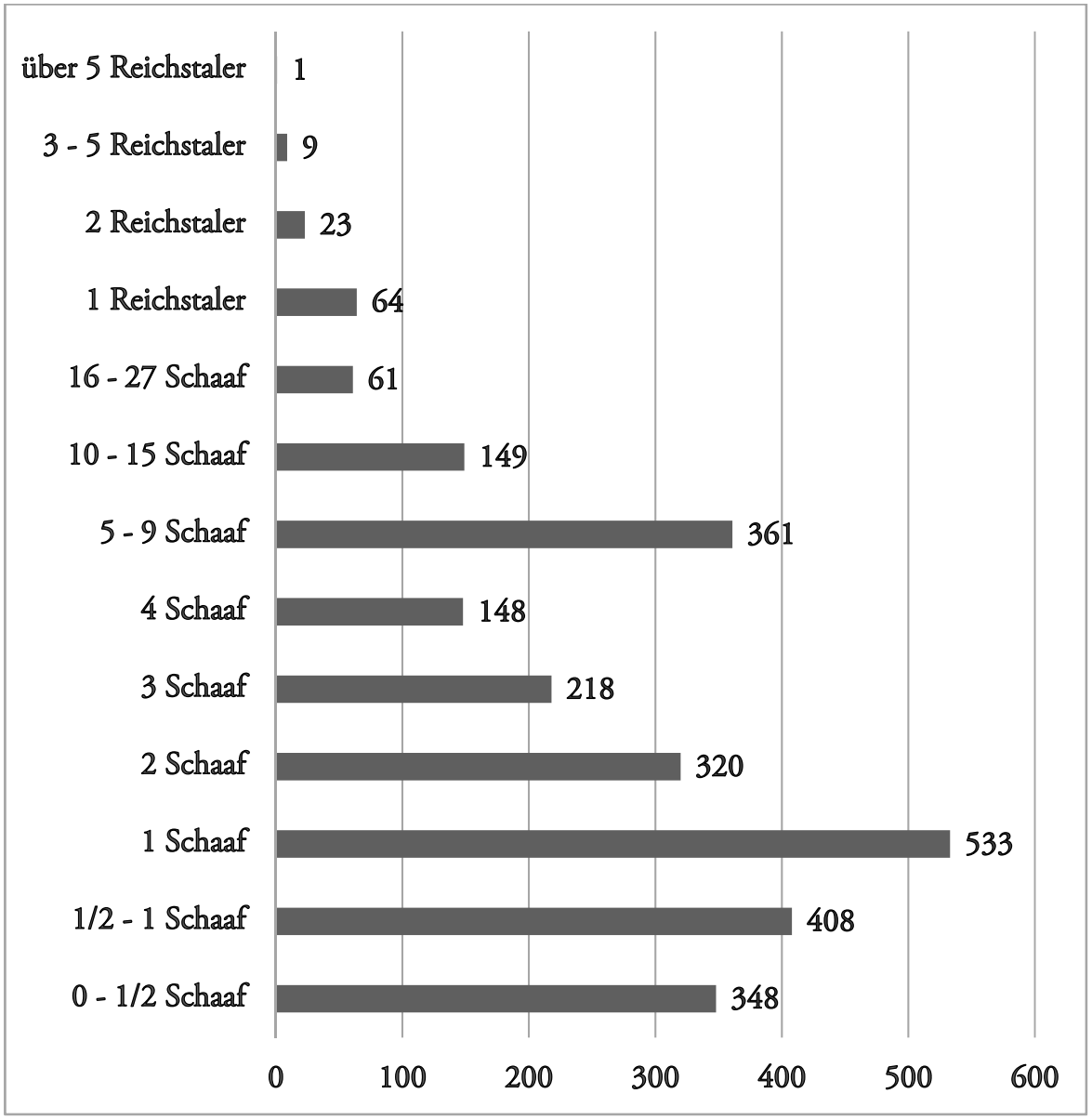
Die Spannbreite an Preisen war sehr groß. Knapp über 750 Schildereyen überschritten nicht einen Wert von 1 Schaaf.[520] Eine deutliche Konzentration ist mit 533 Erwähnungen auch für den Preis zwischen 1 und 2 Schaaf zu beobachten. Wenige Bilder kosteten über 1 Reichstaler. Wurden für 1 bis 2 Reichstaler noch 64 Beispiele genannt, nahm ihre Anzahl bei über 2 Reichstalern stark ab. Nur ein Werk wurde für mehr als 5 Reichstaler verkauft. Die große Variabilität innerhalb der Verkaufspreise zeugt von einem breiten Qualitätsspektrum der angebotenen

518 North 2003, S. 90.

519 Ders. 2001, S. 101.

520 Bezüglich der Währung im Jeverland siehe I.1., S. 27–9. Bezüglich der Preise von anderen in den Vergantungen veräußerten Objekten siehe Tab. 3. Der Meisterlohn eines Malers im Jeverland betrug 18 Schaaf pro Tag. Der Tagelohn eines Lehrlings belief sich auf 9 Schaaf. Siehe III.2., S. 420.

Werke, das in Ausnahmefällen sogar gehobenen künstlerischen Ansprüchen genügte, bisweilen jedoch nur die Schaulust der Bevölkerung befriedigte.[521]



Diagr. 12:
Verteilung der Preisangaben der erfassten Bilder

Einige zusätzliche Bezeichnungen bestätigen, dass der Preis in Relation zu Qualität und Erhaltung stand. Angesichts ihres schlechten Zustandes kam beispielsweise 1770 eine „gar alte zerrißene Schilderye“ für nur 10 Witten zum Verkauf.[522]

521 Bezüglich der Preise, die von den Künstlern vor Ort gefordert wurden, siehe III.2., S. 420–3.
522 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8396.

Mit deutlichem Abstand das teuerste Gemälde war ein Bild im Besitz des Johann Friedrich Cordes für 14 Reichstaler.[523] Sowohl der 1749 erzielte Gesamterlös der Nachlassversteigerung von insgesamt 1578 Reichstalern als auch die Vielzahl an Büchern, die ebenfalls zum Verkauf standen, unterstreichen seinen außergewöhnlich umfangreichen Besitz. Leider wurde in dem Vergantungsprotokoll kein Motiv genannt, jedoch spricht die Tatsache, dass als Käufer der Jeveraner Ratsherr Jürgens verzeichnet wurde, für einen gehobenen künstlerischen Anspruch des Werkes, der den hohen Preis gerechtfertigt haben mag. Die verkauften Bilder machten mit rund 31 Reichstalern Verkaufserlös ca. 2 % des Nachlasses des Friedrich Cordes aus.[524]

Ein Vergleich der erzielten Preise mit anderen Regionen ist aufgrund fehlender Angaben kaum zu ziehen. Nur selten wurden neben Inventaren auch Versteigerungsprotokolle mit Verkaufspreisen herangezogen. Auch wenn die Erfassung von Schätzpreisen in Inventaren möglich gewesen wäre, wurden die Taxierungen nur selten aufgenommen. Genannt werden nur einzelne Preise ohne weitere Einordnung.

North zufolge kostete die Mehrheit der versteigerten Bilder bei Auktionen auf dem Frankfurter Kunstmarkt im 18. Jahrhundert weniger als zehn Gulden.[525] Da jedoch nur die Versteigerungen von umfangreichen Sammlungen erfasst wurden, liegen auch diese Preise vergleichsweise hoch.

Heß gibt in ihrer Dissertation zur Stadt Danzig vereinzelte, nicht repräsentative Preise für Bilder an, die von 16 Floren bis zu 9 Groschen reichen.[526] Es handelt sich dabei um Taxierungen, die nur in Ausnahmefällen bei der Aufnahme eines Inventars ergänzt wurden. Ohne eine exakte Umrechnung gewährleisten zu können, liegen die Preise über den durchschnittlichen Werten,

523 Ebd., Nr. 6592.9 und 10.

524 Ebd.

525 North 2003, S. 144–5.

526 Heß 2007, S. 174, S. 182 und S. 184. Die Preise sind in Floren, Groschen und Schillingen angegeben. 1 Floren entsprach 30 Groschen. Der Tagelohn eines Handlangers belief sich auf 16,5 Groschen, der eines Maurergesellen auf 31,5 Groschen und eines Zimmermannes auf 27 Groschen (ebd., S. 65 Fn. 149). Der Meisterlohn eines Malers im Jeverland betrug 18 Schaaf pro Tag. Der Tagelohn eines Lehrlings belief sich auf 9 Schaaf. Nach Niemann entsprachen drei Danziger Gulden ca. 29 preußischen Groschen und 7 Pfennigen (Niemann 1830, S. 341 und S. 343). Zugleich galt der Jeverländische Reichstaler = ca. 1 preußischer Reichstaler, 1 Groschen. Demnach entsprach die Preisspanne von 16 Floren bis zu 9 Groschen in Danzig ungefähr 5 Reichstalern bis zu 2 Schaaf in Jever. Wie oben erwähnt sind die Angaben jedoch nur grobe Orientierungspunkte. Siehe I.3., S. 134–5.

jedoch nicht außerhalb des breiten Spektrums an verzeichneten Preisen in den Vergantungen Jevers. Möglich wäre dabei, dass die Taxierung der Bilder in Danzig vorrangig vorgenommen wurde, wenn diese einen gehobenen Wert besaßen.[527]

Für die Niederlande kann auf umfangreichere Informationen zur Preisstruktur von veräußerten Bildern zurückgegriffen werden. In den 1640er-Jahren erzielten Bilder aus Amsterdamer Nachlässen im Durchschnitt 6,8 Gulden.[528] Der Höchstwert wurde mit 43,8 Gulden erreicht. In Delfter Haushalten machte Bildbesitz 3–10 % der beweglichen Habe aus.[529] Im Vergleich zu Jeveraner Haushalten mit 0,4 % spielten sie demnach eine zentralere Rolle. Eine Abhängigkeit zwischen Gesamtvermögen und Bildbesitz konnte auch für Delft nachgewiesen werden.[530] Einfache Haushalte mit einem Nachlass im Umfang von unter 500 Gulden besaßen überwiegend Bilder im Wert von 1–2 Gulden, während bei Besitzern mit einer Habe zwischen 500 und 1000 Gulden Bilder von 5–10 Gulden auftraten.[531]

Wie in Amsterdam, so waren auch die Bilder in Delft selbst in den ärmeren Haushalten von einem deutlich größeren Wert als in Jever. Dies legt die

527 Übertragen auf das Jeverland entsprechen diese Angaben einer Preisspanne von ca. 5 Reichstalern bis zu 2 Schaaf. Für Lübeck wurden nur Preise aus einem einzigen Inventar angegeben (Reichstein 1982, S. 219 Nachlassinventar 24). Die Bilder, die sich im Jahr 1665 im Besitz des Johann Kriwitz befanden, reichten von 350 Gulden bis herab auf 2 Gulden. Insgesamt waren die Werke 1108 Gulden wert. Zum Wertvergleich gibt Reichstein den Wert von zwei schwarzen Pferden aus dem gleichen Nachlass mit 500 Gulden und zwei goldene Armbänder mit einem Gesamtgewicht von 5 Unzen mit 200 Gulden an (ebd., S. 219).

528 North 1992, S. 120. 1 Gulden (fl.) = 20 Stuiver (st.). Ein Tischlermeister berechnete 1 Gulden pro Tag (ein Malermeister in Jever 18 Schaaf) (ebd., S. 95). In der Mitte des 17. Jahrhunderts erhielt ein Tagelöhner auf dem Land 15–20 Stuiver pro Tag. Ein Handwerksgeselle in der Stadt erhielt 20 Stuiver pro Tag (in Jever 9 Schaaf) (ebd., S. 58). Niemann zufolge waren 2,5 holländische Gulden = ca. 1 preußischer Taler, 13 Groschen. Zugleich galt der Jeverländische Reichstaler = ca. 1 preußischer Reichstaler, 1 Groschen. Demnach entsprächen 6,8 holländische Gulden ca. 2,7 Jeverländischen Reichstalern und 43,8 Gulden ca. 17,5 Reichstaler (Niemann 1830, S. 341 und S. 343). Wie oben erwähnt, sind die Angaben jedoch nur grobe Orientierungspunkte. Siehe I.3., S. 134–5.

529 North 1992, S. 151. Zwar vermerkt North, es handele sich „nur“ um 3–10 %, jedoch bildet ein Zehntel der beweglichen Habe durchaus einen erheblichen Anteil (ebd.).

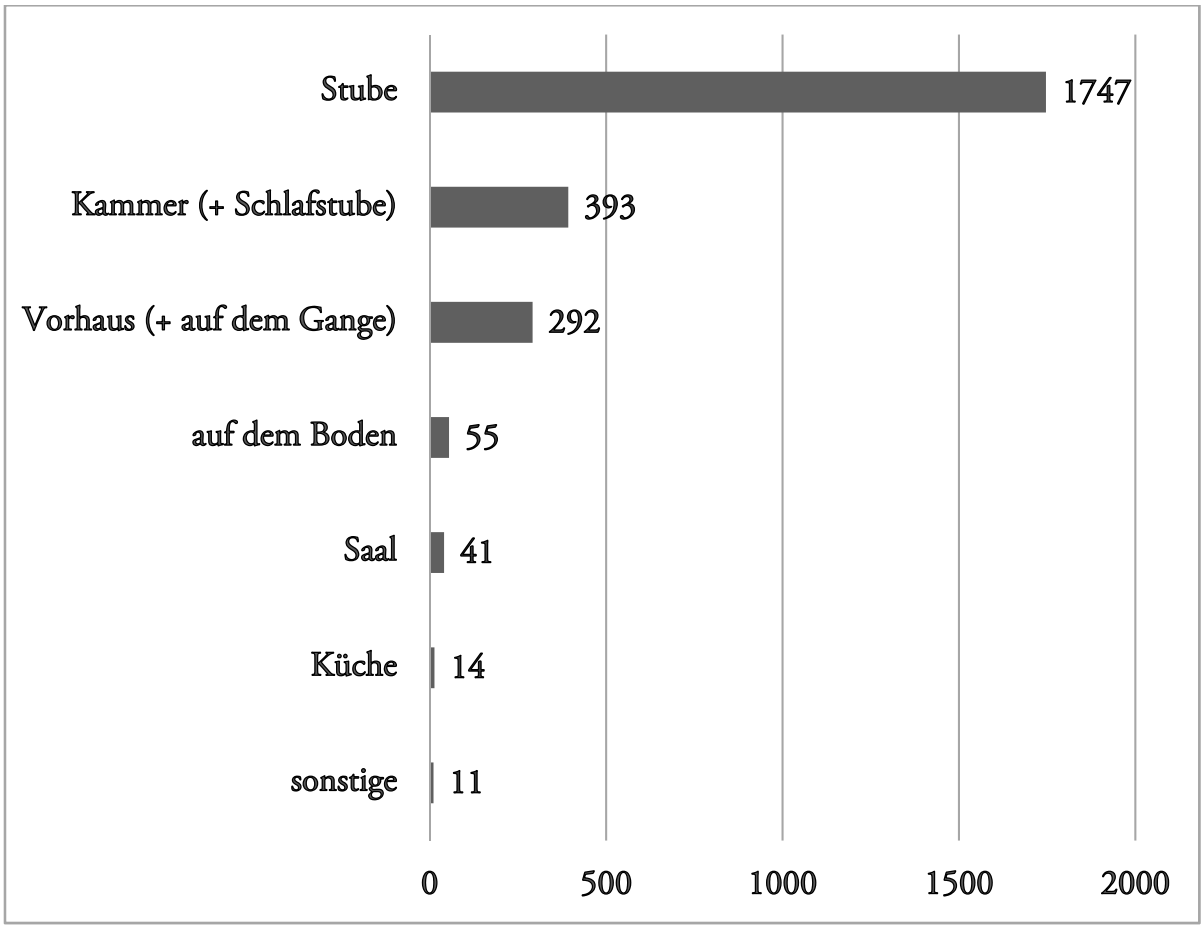
530 Ebd., S. 137–8.

531 Die Angaben für sehr vermögende Haushalte fehlen, jedoch vermerkt North, dass sich nur sie die großen Formate der Delfter Meister leisten konnten (ebd.).

Schlussfolgerung nahe, dass der Anspruch an Bilder in diesen städtischen Regionen größer war.

Aufbewahrung der Bilder

2553 der in den jeverschen Inventaren erwähnten Bilder lassen sich eindeutig einem Standort zuordnen (Diagr. 13). Zusammen mit einem wegen seiner Herstellung kostbaren Spiegel hingen Gemälde als repräsentative Ausstattungsgegenstände vorwiegend in den öffentlichen oder halböffentlichen Bereichen des Wohnhauses. Mit 1747 Nennungen hingen fast drei Viertel aller Bilder in einer Stube. In großem Abstand folgen 393 Schildereyen, die in der Kammer hingen, und 292 Bilder im Vorhaus. Die geringe Anzahl an 41 Bildern im Saal, es sind noch 14 weniger als auf dem Boden, geht auf die Seltenheit dieses Raumes in den jeverländischen Wohnhäusern zurück. Selbst in der Küche finden sich in Ausnahmefällen Bilder, wie beispielsweise 1721 ein „holtz Schilderey“.[532]



Diagr. 13:
Verteilung der Bilder auf die verschiedenen Räume des Hauses

532 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6586.6.

Aufgrund der Quellen lässt sich nicht in jedem Fall bestimmen, ob die Bilder an der Wand hingen. Der Zusatz in Glas und Rahmen wurde nicht konsequent verwendet. Allerdings muss es sich, wenn er Erwähnung findet, um Wandschmuck gehandelt haben, was auf 842 der genannten Werke zutrifft.[533] Zudem sind Gemälde zwangsläufig als Wandschmuck zu identifizieren. Des Weiteren ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, dass Grafiken ohne Rahmen an der Wand hingen, wie es für populäre Druckgrafik nachweisbar ist. Aus Kostengründen war auch die Hängung im Rahmen ohne Glas verbreitet. Im Besitz des Berend Thöle befanden sich 1690 „12 kleine schildereyn mit rahmen, worunter 2 gläßeren".[534] Während im 17. Jahrhundert überwiegend nur Rahmen genannt wurden, nahm die Erwähnung von Verglasungen und wahrscheinlich auch ihre tatsächliche Verbreitung im 18. Jahrhundert immer weiter zu. Wiederholt wurden Bilderrahmen ohne Bilder verzeichnet. Jene wurden demnach auch aufbewahrt, nachdem das Bildmotiv an Attraktivität verloren hatte. Nicht auszuschließen ist, dass aufgrund des geringen Wertes des Bildmotives nur die Einfassung Erwähnung fand. In diesem Falle wird deutlich, dass der Wert der Rahmung gegebenenfalls jenen des Bildes übertraf. Allein wenn Druckgrafik in außergewöhnlicher Anzahl an einem Ort versammelt war oder der Begriff „einige" oder „etliche" verwendet wurde, muss nicht von Wandschmuck, sondern von Sammlungen ausgegangen werden. Meiners wies anhand zeitgenössischer Interieurs nach, dass man sich förmlich scheuen konnte, großformatige Bilder an die vertäfelte Wand zu hängen.[535] Diese hätten eher auf einem hohen umlaufenden Sims, der auch als Abschluss für die Wandvertäfelung diente, Aufstellung gefunden.

Viele Buchillustrationen, ob Landschaften, Historien, religiöse Motive oder Porträts, wurden ausgeschnitten oder herausgetrennt und als Dekoration an die Wand gehängt. Dies bezeugen nicht nur Schnittkanten an einer Seite des Blattes, sondern auch die Angabe von Illustrations- oder Seitenzahlen. In einigen

533 Für 426 Bilder wurde ein Rahmen erwähnt, für 347 Werke eine Verglasung und für 69 Werke beide Elemente. Kleinformatige gerahmte Bilder konnten auch auf einer Kommode präsentiert werden. In jedem Fall wurden sie im Gegensatz zu Mappenwerken kontinuierlich öffentlich präsentiert.

534 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6584.12. Alternativ könnten die Bilder auch auf Glas gemalt gewesen sein.

535 Meiners 1985, S. 169 Fn. 29. Meiners bezog sich weiterhin auch auf Puppenhäuser, in denen sich die zeitgenössische Wohnkultur spiegele (ebd.).

Fällen kann durch die Dokumentation beim Eingang in die museale Sammlung die Addition eines Passepartouts oder eines Rahmens nachgewiesen werden.[536]

An einigen Beispielen lassen sich spezielle Aufbewahrungsorte belegen. 1798 befanden sich im Besitz der Witwe des Kaufmanns Gastmann zwei Schildereyen auf Pergament nicht an der Wand, sondern in einem Kabinettschrank.[537] Der Bürgermeister Hans Conrad Cisius verwahrte 1672 ebenfalls seine Zeichnungen in einer schwarzen Lade.[538] 1794 präsentierte auch der Bürgermeister Clasen einen Teil seiner 107 Bilder nicht an der Wand.[539] Auf dem Boden seines Hauses wurde eine nicht genauer erläuterte Anzahl an Wachsbildern in einer Schachtel verwahrt. Eine Aufstellung statt einer Aufhängung konnte auch 1694 für Bilder im Haushalt des Clauß Behrends nachgewiesen werden.[540] Auf einem Bord in der Hinterstube befanden sich 10 kleine Schildereyen und 5 große dito.

Ölgemälde und große Schildereyen wurden meist in der großen Wohnstube, z.T. auch in der täglichen Wohnstube präsentiert. Gleichfalls im Vorhaus wurde bereits durch einige wenige Bilder auf den gehobenen Anspruch des Bewohners verwiesen. Preiswerte Druckgrafik herrschte in den rein privaten Räumen wie der Kammer vor. Einige Bilder wurden laut Inventar auf dem Boden verwahrt. Es handelte sich jedoch nicht zwangsläufig um ungenutzten, ehemaligen Wandschmuck, da sich auf dem Boden oft Schlafkammern befanden. Mindestens 211 Bilder waren in dem Haus des Ernst Ludwig Zeilinger laut Inventar „auf dem Boden und zwar auf der daselbst befindlichen Cammer" verwahrt, und der Postsekretär Schröder besaß 1754 „6 Stück Schillereyen" „aufm Boden in der kleinen Camer".[541]

Wenn ein Saal vorhanden war, so übernahm er die Funktion der großen Wohnstube und zeichnete sich wie diese durch eine gehobene Ausstattung aus. Im Saal des Schmiedeamtsmeisters Ludwig Christian Hube befanden sich 1797 neben „sechs große Schildereien in braun vergoldeten Rahm" beispielsweise auch ein Kanarienvogel mit Bauer.[542] Bürgermeister Clasen präsentierte

536 Archiv SmJev: Fotografische Dokumentation.
537 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6598.26/28.
538 Ebd., Nr. 8104.
539 Ebd., Nr. 6598.1/4.
540 Ebd., Nr. 6584.25.
541 Ebd., Nr. 8011.10 und Nr. 8487.
542 Ebd., Nr. 6598.17.

1794 allein in dem Saal seines Hauses „sechs große Schildereyen, Landschaften vorstellend, zwei kleine dito, ein dito des Bruders Franziskus, sechzehn Schildereyen und Silhouett mit Glas, ein Gemahlde ohne Rahmen Fürst Johann August vorstellend, zwei dito mit Glas und zwei Kupper mit Glas".[543]

Übereinstimmend mit den hier erfassten Daten kommen auch Untersuchungen zu anderen Regionen zu dem Ergebnis, dass die meisten Bilder in der Stube aufbewahrt wurden und nur wenn ein Saal vorhanden war, auch in diesem.[544] Außergewöhnlich ist hingegen in Jever die Rolle des Vorhauses und der Kammer. Das Bestreben, Bilder im öffentlichen Bereich zu präsentieren, steht in Übereinstimmung mit dem Großteil der Besitzer, der als wohlhabend und auf Prestige zielend identifiziert werden konnte. Die wenngleich deutlich seltener, aber dennoch nachweisbare Aufbewahrung im privaten Raum wie der Kammer und die Verwendung nicht als Wandschmuck, sondern als Sammelobjekt, belegt als einen zweiten Beweggrund des Erwerbs ein künstlerisches oder intellektuelles Interesse jenseits der Repräsentation.

543 Ebd., Nr. 6598.1/4.

544 „Soweit Standorte der Bilder [des Elbe-Weser-Gebietes] genannt sind, befanden sie sich in Stuben" (Schürmann 2002, S. 601). „In den Bauernhäusern [Stapelholms] waren Wandbilder im 19. Jahrhundert in der überwiegenden Zahl der Fälle in der Wohnstube oder in einer weiteren Stube aufgehängt." (Mannheims/Möller/Vorpahl 1997, S. 243) „Nur im Haus des Brauers und Krügers Johann Jürgen Schiffinger und seiner Ehefrau Margaretha Hödewig (Geburtsname unbekannt) hingen im Jahre 1762 Wandbilder auch im Pesel und auf der Diele. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren im Pesel und auf der Diele immerhin in 12 Häusern Wandbilder zu finden – sie stellen aber angesichts der wesentlich häufigeren Nennung der Wandbilder in Wohnstuben Ausnahmen dar" (ebd.). „Fragt man nach dem Vorkommen der Bilder und Spiegel in den einzelnen Wohnräumen [des Landes Braunschweig], so gilt, daß kein Raum so üppig und entsprechend wohnlich hiermit ausgestattet worden ist wie die Stuben und Nebenstuben. Lediglich die auf die oberschichtigen Bürgerhäuser beschränkten Kemenaten und Säle sind, sofern sie als Wohnraum genutzt wurden, in vergleichbar opulenter Weise mit Wandschmuck ausgestattet worden" (Mohrmann 1990, S. 384). „Feststellen läßt sich [in Lübeck] für das 17. Jahrhundert eine Massierung von Schmuckelementen in zwei Räumen: der Stube oder Dornse (dem Raum neben dem Eingangsportal) und dem ersten Raum des Seitenflügels, der Schlafkammer oder großen Kammer" (Reichstein 1982, S. 218–9). „Die meisten Druckgraphiken [der Region Surrey in der Umgebung Londons] befanden sich im parlour, dem Salon. Gab es einen Eßsaal (in 14 Inventaren), war auch dieser reich geschmückt mit Graphiken" (Meyer 2001, S. 201).

4. Die Bedingungen für privaten Bildbesitz

Quellenlage und methodische Bemerkungen

Ausgehend von dem kurzen Abriss des jeverländischen Umfeldes vom 17. bis zum 19. Jahrhundert ist dessen Bedeutung für die kulturelle Entwicklung und für das Aufkommen eines privaten Besitzes an Bildern zu ermessen. Da eine belastbare Theorie bezüglich der Mono- oder Multikausalität zwischen den verschiedenen Rahmenbedingungen und einem Interesse an Kunst fehlt, kann sich dieser Fragestellung nur anhand des Fallbeispiels angenähert werden. Ohne den Mangel ausgleichen zu können, sollen am Beispiel des Jeverlandes jene Mechanismen überprüft werden, die in der Forschung üblicherweise als Ausgangspunkt genannt werden, zum Beispiel Wohlstand, Bildung sowie Konkurrenzsituationen zwischen Auftraggebern und Künstlern.

Die im ersten Abschnitt dargelegten Rahmenbedingungen bilden die Grundlage für die Entwicklung eines kulturellen und künstlerischen Interesses. Trotz der dezentralen Lage konnte durch die Auswertung der Quellen eine außerordentliche Verbreitung von Bildern festgestellt werden. Der Rückschluss von der Verbreitung auf spezifische jeverländische Rahmenbedingungen birgt jedoch einige Unwägbarkeiten. So lassen sich keine Faktoren benennen, die zwangsläufig zu einer Auseinandersetzung der Bevölkerung mit Kunst und Kultur führten. Vielmehr handelt es sich um komplexe Wechselbeziehungen, die für jeden Untersuchungszeitraum und jede Region individuell bewertet werden müssen. Wie der Vergleich mit anderen Regionen zeigte, wäre es vorschnell, von identischen Bedingungen für den Erwerb von Kunstwerken in Regionen mit zum Jeverland vergleichbarer geografischer Lage auszugehen. So liegen auch Anhaltspunkte über periphere Regionen vor, in denen zwar in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts populäre Bilderbögen erworben wurden, jedoch im Gegensatz zum Jeverland zu keiner Zeit Interesse an originalen Kunstwerken oder die Möglichkeit, diese zu erwerben, bestand.[545]

Diskussion

Die Bedingungen, die eine Kunstproduktion und den Konsum begünstigen, sind auch von der kunstgeschichtlichen Forschung, insbesondere anhand der italienischen Renaissance, eingehend diskutiert worden. Die kritische Auswer-

545 Beispielsweise für die Oldenburger Geestgebiete: Volmer 2013, S. 283–4.

tung der zum Teil äußerst konträren Positionen würde einer dringend erforderlichen eigenen wissenschaftlichen Untersuchung bedürfen und kann im Rahmen dieser Arbeit nur angeschnitten werden. Die Faktoren können daher hier nur exemplarisch vorgestellt werden, wobei jene Fragen aufgezeigt werden, die trotz zahlreicher Einzelstudien weiterhin ohne Beantwortung verbleiben.

Untersucht wurde die Frage, weshalb es in einigen wirtschaftlichen und politischen Zentren zu einer Blüte der Kunst kam und sie in anderen unterblieb. Die Ergebnisse, beispielsweise von Castelnuovo und Ginzburg, lassen auch Rückschlüsse auf abgelegene Regionen zu, indem jene Faktoren offengelegt werden, die ein künstlerisches Interesse begünstigten, aber auch indem sie aufzeigen, wie die Kunst in die Peripherie gelangte.[546] Die Autoren befassten sich in ihrem Aufsatz „Zentrum und Peripherie" zunächst mit der Frage, unter welchen Bedingungen ein politisches, geografisches, ökonomisches oder religiöses Zentrum in Italien gleichzeitig auch eine Blüte der Kunst erlebte. Dabei beobachteten sie, dass Luigi Lanzi in seiner „storica pittorica" davon ausging, dass außerhalb der Hauptstädte, wo Maler ohne Anregungen wie beispielsweise durch Wetteifer und Konkurrenz zu anderen Künstlern und ohne viele gute Vorbilder lebten, diese über das Mittelmaß nicht hinausgelangt seien.[547] Charakteristika, die die Künste anregen, seien nach Lanzi eine gute Atmosphäre, Mäzenatentum, Wetteifer und Vorbilder. Castelnuovo und Ginzburg kamen zu dem Schluss, Kunstzentren könnten als Orte definiert werden, die durch Präsenz einer ansehnlichen Zahl von Künstlern und bedeutenden Gruppen von Auftraggebern charakterisiert seien, welche aus verschiedenen Motivationen – familiärem oder individuellem Stolz, dem Wunsch nach Überlegenheit oder dem Verlangen danach, das ewige Heil zu erlangen – dazu bereit seien, einen Teil ihres Vermögens in Kunstwerke zu investieren.[548] Zudem seien ein wirtschaftlicher Überschuss, Institutionen, die eine Ausbildung und Förderung der Künstler schützen und zur Verteilung von Kunstwerken beitragen,

546 Castelnuovo/Ginzburg 1979.

547 Ebd., S. 294. Die Autoren beziehen sich auf die kritische Ausgabe des Textes durch Martino Capucci (Capucci 1968–1974; Castelnuovo/Ginzburg 1979, S. 288 Fn. 5–7). Erste Auflage der Storica pittorica: Lanzi 1792, dritte, endgültige Ausgabe: Lanzi 1818. Auf dieser beruht auch die Edition Capuccis. „Comunemente non oltrepassa la mediocrità; condizione assai solita de' pittori che vivono fuor delle capitali, senza stimoli di emulazione e senza dovizia di buoni esempi" (Lanzi 1818, S. 234).

548 Castelnuovo/Ginzburg 1979, S. 305–6.

sowie ein Publikum erforderlich, das über die Auftraggeber hinausgeht.[549] Gleichzeitig betonten sie, dass die Kunst in der Peripherie nicht zwangsläufig von Rückständigkeit geprägt sei, sondern in Form von Abweichung, Alternative und Sich-Widersetzen auch Widerstand bedeuten könne.[550] Eine einzige zentrale Bedingung für die Entstehung von Kunst wird hier nicht benannt. Vielmehr handele es sich um eine Vielzahl von Faktoren, die sich gegenseitig bedingen. Die genannten Aspekte lassen sich dabei in der Mehrzahl auf eine Konkurrenzsituation zurückführen, ob zwischen Künstlern oder zwischen Auftraggebern. So könne beispielsweise der Stolz auf die eigene Region oder die eigene Familie Aufträge für Künstler befördern. Auffällig ist, dass in dieser Untersuchung der Aspekt der Bildung des Auftraggebers keine Rolle spielt. Dieser rückte jedoch zusammen mit dem bürgerlichen Kundenkreis für die Kunst ab Mitte des 18. Jahrhunderts immer weiter in den Vordergrund.

Auch in Bezug auf das 19. Jahrhundert wurde vielfach beobachtet, dass einige Regionen größere Künstler oder größere Kunsterzeugnisse hervorbrachten als andere und nach den spezifischen Gründen für diese Entwicklung gesucht. Dabei unterscheiden sich jene Faktoren, die eine künstlerische Entwicklung begünstigen, von vorherigen Zeiträumen. Während zuvor das Mäzenatentum reicher Bevölkerungsschichten die Kunstproduktion dominierte, verbreitete sich seit der Aufklärung ein Bildungsideal, das die Kenntnis und den Besitz von Bildwerken unabhängig von der Demonstration des finanziellen Wohlstandes und der politischen Macht vermehrte. Hier wird nicht nur die Kunstförderung einer kleinen Elite betrachtet, sondern die breite Bevölkerung in den Blick genommen. Entsprechend treten als neue zentrale Faktoren kulturelle Bildung und die Verfügbarkeit von Kunstwerken hinzu. Im Vergleich zu Bildwerken, die wie insbesondere familiäre Porträts der reinen Statusrepräsentation dienen, unterscheiden sich Werke, die aus einem künstlerischen Interesse angeschafft wurden, in ihrer Motivik und Technik. Zwar sollte auch mit Hilfe der letztgenannten Werke häufig ein gewisser Status und ein gehobenes Bildungsniveau offen demonstriert werden, jedoch handelte es sich vermehrt um Reproduktionen, die beispielsweise Gelehrtenbildnisse zeigten, die gesammelt und weniger offen zur Schau gestellt wurden.

549 Ebd., S. 306.
550 Ebd., S. 325.

Der Kunsthistoriker Franz Kugler (1808–1858) konstatierte 1833, dass sich das neuerwachte Leben in der bildenden Kunst erst an wenigen einzelnen Punkten Deutschlands versammele.[551] Besonders wichtig bei der Entwicklung jugendlicher Talente sei seiner Meinung nach eine wechselseitige Verbindung und Reibung. Diese ermögliche, die Kräfte vollständig zu entwickeln und ein selbstständiges Wirken zu stärken. Er forcierte das Ziel, dass sich Deutschland eines Tages einer wahrhaften „nationellen" Kunstbildung rühmen könne, was jedoch nur erreicht werde, wenn der Sinn und ein lebendiges Interesse für die Kunst auch in den abgeschiedenen Provinzialstädten Wurzeln fasse und Zweige treibe.

Kugler sah als Grundlage für eine anspruchsvollere künstlerische Entwicklung das Verständnis für die Kunst. Um die Ausbildung des Geschmacks zu befördern, bedürfe es in der Wissenschaft und recht besonders in der Kunst der Beispiele, also der Musterwerke.[552] Mit Hilfe öffentlicher Kunstsammlungen solle diese Bildung des Geschmacks voranschreiten und sich in kurzer Zeit bis hin zu den Gewerbetreibenden und auf deren Arbeiten verbreiten.[553] Da nur für wenige Gelehrte und Kenner diese Ansammlungen von Kunstwerken genießbar seien, sollten sie vermehrt Teil des öffentlichen Raumes werden und somit der Respekt der Bevölkerung vor ihnen abgemildert werden.[554] Zudem forderte er, neben die Muster müsse auch der Unterricht hinzutreten und die Menschen lehren, wie sie das ihnen Dargebotene benutzen sollen. Hier wird deutlich, dass auch Kugler nicht daran glaubte, „höhere" Kunstproduktion in alle Regionen des preußischen Territoriums zu bringen. Kunstakademien und -schulen im engeren Sinne sollten daher nur in Berlin und Düsseldorf bestehen, im Gegensatz zu von ihm ebenfalls als „Kunstschulen" bezeichneten Einrichtungen, die für Gewerbetreibende bestimmt seien. Zudem forderte Kugler, dass auch die Zeichenkunst Teil des Unterrichts an Schulen, insbesondere an Gymnasien, werden solle, da sie einen „unberechenbaren Einfluss" auf die Bildung des Auges und somit auf das „äußere, praktische, wie auf das innere Leben" des Menschen ausübe.

551 Kugler 1833, S. 83–6 und S. 91–3. Siehe auch Großmann 1994, S. 70.

552 Kugler 1833, S. 84.

553 Wie Kugler mit einem Verweis auf eine Veröffentlichung des Hof- und Medicinalrates Dr. Ebers aus Breslau betonte (Ebers 1832).

554 Respekt im Sinne von Scheu und nicht von Achtung. Kugler 1833, S. 85. Siehe auch Ebers 1832, S. 413–25 und S. 499–512.

In Norddeutschland seien ihm zufolge die neu entstehenden Kunstvereine als die eigentlichen Träger der Kunst zu bezeichnen.[555] Ihre Aufgabe sei, der Kunst und dem Streben des Künstlers eine edle Richtung zu geben und im Volk ein lebendigeres Interesse für die Kunst zu erwecken. Kunst solle nicht länger als der Gegenstand einer eitlen Liebhaberei und eines vornehmen Luxus angesehen, sondern der wahre nachwirkende Gehalt für das Leben vermittelt werden. Sinnvolle Maßnahmen der Vereine seien neben der Organisation von Kunstausstellungen, insbesondere von bereits in der Region befindlichen Werken und deren dauerhafte Ausstellung im öffentlichen Raum, auch der Ankauf und die Verlosung von Werken, um den privaten Bildbesitz zu befördern.[556] Kugler sah demnach die Bildung der Bevölkerung als Ausgangspunkt für ein Interesse an Kunst.

Einen anderen Ansatz verfolgte der Autor und Bibliothekar Johann Georg Kohl. 1850 suchte er nach den speziellen Gründen, weshalb es keine holsteinische, keine stadische oder jeversche Malerschule gebe.[557] Es erschien ihm ungewöhnlich, dass Maler wie der holländische Backhuysen und dessen Schüler mit Hilfe von Pinsel und Farbe die Nordseeküste verherrlicht hätten, es jedoch in Deutschland keine vergleichbare Entwicklung gebe.[558] Für ihn galt es als erwiesen, dass die geografischen Verhältnisse und die Naturanlagen sowohl in den Niederlanden als auch in Deutschland ähnlich seien. Dem entgegen herrsche jedoch eine verschiedene Richtung der Tätigkeiten der Leute. Er hinterfragte hier die unter anderem auch von Vasari und Winckelmann beschriebenen Auswirkungen des Klimas und der Geografie auf die Kunst und stellte diesen einen nationalen Charakter entgegen.[559] Kohl zufolge seien deutsche Künstler geneigt, Landschaftsbilder eher mit Worten statt auf Leinwand zu malen wie die Niederländer.

Zusammengefasst werden als Voraussetzung für ein Mäzenatentum bzw. einen Kunstmarkt mit unterschiedlich starker Gewichtung klimatische, geografische und politische Bedingungen sowie nationale Zugehörigkeit und persönliche Freiheit, wirtschaftlicher Überschuss und ein hoher Bildungs- bzw. Kenntnisstand genannt. Für die Qualifizierung der Künstler bedürfe es zudem

555 Kugler 1833, S. 91–2.
556 Ebd., S. 93.
557 Kohl 1850, S. 215. Siehe auch Grube 1864, S. 218–9.
558 Ludolf Backhuizen (1630 oder 1631–1708).
559 Siehe Burke 1997, S. 17–8.

geeigneter Vorbilder und eines Wettbewerbes zu anderen Künstlern, aber auch einer Konkurrenz zwischen den Auftraggebern. Diese Bedingungen sollen im Folgenden am Beispiel des Jeverlandes überprüft werden.

Das Beispiel Jever

Die Begründung einer grundlegend andersartigen Handlungsneigung sowohl aufgrund geografischer Voraussetzungen als auch nationaler Zugehörigkeit verleitet allzu oft zu Verallgemeinerungen und Typisierungen. Der Einfluss der geografischen Bedingungen ist jedoch vielmehr indirekt. Die Marschenböden im Jeverland steigerten beispielsweise die Erträge der Landwirtschaft und förderten somit den Wohlstand der Region, wodurch eine kulturelle Entwicklung erleichtert wurde. Des Weiteren lagen die Einflüsse aus den Niederlanden und England in den Handelsverbindungen begründet, die erst durch die Lage an der Nordsee und die Errichtung von Sielhäfen entstehen konnten.[560]

Wie vorschnell und verallgemeinernd Rahmenbedingungen herangezogen werden, belegt das oben angeführte Beispiel Kohls.[561] Bei dem Maler Ludolf Backhuysen, der die Nordsee im Gegensatz zu deutschen Malern verherrlicht habe, handelt es sich nicht um einen gebürtigen Niederländer. Der Künstler wurde im ostfriesischen Emden geboren und zog wohl allein aufgrund besserer Absatz- und Verdienstchancen nach Amsterdam.[562]

Grube, der den gesamten Abschnitt in seinen „Geographischen Charakterbildern“ übernahm, sah sich bereits gezwungen, die Argumentation des Kohl um die politische Freiheit und den bürgerlichen Wohlstand zu erweitern.[563] In einer Fußnote deutete er an, die Blüte der bürgerlichen Freiheit und des Kulturlebens in den Niederlanden erinnere ihn an die Blüte von Kunst und Wissenschaft in den italienischen Freistädten.

Der Pastor und Autor J. Peters diskutierte 1805 die Neigung zu „sinnlichem Genuss“ und zur „Kultur des Geistes“ im Jeverland und griff dabei auf

560 Dies zeigt sich im 18. und 19. Jahrhundert beispielsweise an dem Import von Druckgrafik aus den Niederlanden und England, aber auch bereits im 16. Jahrhundert am Edo-Wiemken-Grabmal und der Kassettendecke im Schloss Jever, deren Formensprache auf niederländischen Musterbüchern basiert (Abb. 8 und 9). Siehe III.2., S. 432–3.

561 Kohl 1850, S. 215.

562 Scheele/Kanzenbach 2008, S. 15. Zwar sind unter dem Namen Backhuysen mehrere Künstler bekannt, da ihm hier von Kohl eine Vorbildhaftigkeit zugesprochen wird, muss es sich jedoch um Ludolf Backhuysen handeln.

563 Grube 1864, S. 219.

einige der oben genannten Bedingungen zurück.[564] Auch er beschreibt, dass die Fruchtbarkeit und die glückliche Verfassung des Landes und der sich daraus ergebende Wohlstand die Neigung zur Kultur des Geistes begünstige.[565] In Zeiten des Wohlstandes habe sich so eine Liebe zur Lektüre entwickelt. Ohne Willkür und Tyrannei in allen Ständen und durch die daraus resultierende persönliche Freiheit hätten die körperlichen und geistigen Kräfte in der Region freien Spielraum.[566] Nachdem das Volk die Sorgen abgeworfen habe, strebe es nach Bequemlichkeit und den Freuden des Lebens. So habe es nach Peters in Lebensstil und Ausstattung zu glänzen versucht und neige demnach durchaus zu Luxus. Wie bereits die Analyse der Wohnkultur des Jeverlandes ergab, beobachteten auch andere zeitgenössische Autoren diesen Hang zum Überfluss, insbesondere im Vergleich zu den weniger finanzkräftigen Geestgebieten.

Trotz der von Peters etwas übertrieben geschilderten Freiheit und des Wohlstands im Jeverland entwickelte sich nicht zwangsläufig ein künstlerisches Interesse. North bemerkte, dass eine über die „Eliten" hinausgehende Marktnachfrage nach Kunstwerken erst entstehen könne, wenn die materiellen Grundbedürfnisse für eine breite Schicht der Bevölkerung befriedigt seien, was eher auf Aufschwungsperioden als auf Depressionsphasen zuträfe.[567] Allerdings führe die Statusrepräsentation dazu, dass selbst in harten Zeiten der Erwerb von Kunstwerken dem Erhalt des sozialen Kredites dienen könne.

Die vieldiskutierte und teilweise auch widerlegte „Lopez-Hypothese", der zufolge nicht die Zeit der Renaissance in Italien, sondern vielmehr das 13. Jahrhundert von dem größten wirtschaftlichen Wachstum geprägt gewesen sei, schärfte in der Forschung den Blick für die Erkenntnis, dass ein wirtschaftlicher Aufschwung nicht zwangsläufig auch eine kulturelle Blüte mit sich führt.[568] Es bedarf einer Bevölkerungsschicht, die über ein gesteigertes distinktives oder imitatorisches Bestreben verfügt, um sich als Förderer und Konsument von Kunst hervorzutun. Eine zentrale Rolle spielt dabei, ob der Erwerb eines Gemäldes oder einer Grafik in Übereinstimmung mit dem Selbstverständnis des potentiellen Käufers stand. In bereits vorliegenden Untersuchun-

564 Peters 1805. Siehe auch Fissen 1965, S. 77–84.
565 Fissen 1965, S. 79.
566 Ebd., S. 80.
567 North 1992, S. 18–20. Siehe auch Roeck 1999.
568 Lopez 1962, S. 29–54.

gen wurde postuliert, dass im ländlichen Raum der Erwerb von Luxusgegenständen mit einem hohen Material- und Wiederverkaufswert im Vordergrund stand, während Gemälde als überflüssige Dekoration abgelehnt wurden.[569] In einem derartigen Umfeld kann sich der Besitz von reinen Kunstgegenständen nicht dazu eignen, die eigene Stellung innerhalb der Bevölkerung zu definieren oder zu erhöhen. Angesichts der überlieferten Werke und der bereits dargelegten Verbreitung von Bildern im Jeverland seit dem 17. Jahrhundert herrschte jedoch durchaus eine gewisse Grundakzeptanz vor, die ausgehend von der Stadt Jever den Erwerb von Bildern begünstigte. Als Beweggründe, die im Kapitel „Der Geschmack und der Anspruch an Bilder" näher untersucht werden, sind sowohl die Nachahmung städtischer und bürgerlicher Vorbilder als auch der von Castelnuovo und Ginzburg erwähnte individuelle und familiäre Stolz zu nennen, wie die Vielzahl der in Jever erhaltenen Porträts belegt.[570]

Freiheit, Wohlstand und selbst das wachsende Interesse an dem Erwerb von Kunstwerken im Jeverland reichte jedoch keineswegs aus, um die Unterschiede zu den künstlerischen Zentren abzuschwächen. Allein aufgrund der deutlich geringeren Bevölkerungsdichte bildeten erschwerte Bezugswege ein konstantes Hindernis. So mussten beispielsweise 1817 die Subskribenten des druckgrafischen Bildnisses des Orientforschers Seetzen über 10 Wochen auf die Auslieferung aus Amsterdam warten (Abb. 75).[571] Aus Mangel an Künstlern vor Ort musste der druckgrafische Bedarf größtenteils durch Importe bestritten werden, die in Übereinstimmung mit den Handelsverbindungen von den Niederlanden und England bestimmt wurden. Eine zentrale Bedingung für den Erwerb von Bildern waren überregionale Kontakte. Erst diese Verbindungen machten die Bewohner mit Kunstwerken vertraut und konnten in der Folge zu einer Imitation oder Abgrenzung führen.

Auch der Bildungsstand im Jeverland schlug sich nicht unmittelbar in einem privaten Bildbesitz nieder. Die schulische Ausbildung und die wiederholt beschriebene Neigung zur Lektüre umfasste nur in geringem Maße künstlerische Themen, zumal es sich bei den meisten bekannten Bildern lediglich um

569 Siehe II.3., S. 350–3.

570 Castelnuovo/Ginzburg 1979, S. 305–6.

571 JW 8. Dezember 1817. Bezüglich der Geschichte des Verlages Garlichs und Bierweiler I.2., S. 107–14 und III.2., S. 419–20. Bezüglich des Seetzen-Bildnisses siehe auch I.2., S. 107–9, II.2., S. 267–8, II.3., S. 372–3 und III.2., S. 419–20.

Reproduktionen handelte.[572] Es mangelte demnach an den von Kugler beschriebenen Musterwerken. Bilder waren, wie erwähnt, eher im Zusammenhang mit Illusionen auf Jahrmärkten und als Illustrationen in Büchern bekannt.[573]

Die offensichtlichen Nachteile des Standortes limitierten nicht die Bemühungen, diese Hindernisse zu überwinden. In den Oldenburgischen Blättern vom 15. Februar 1819 wurde in einer Kritik über die Kunstverlagshandlung „Garlichs und Bierweiler" in Jever in Bezug auf die abgelegene Lage für dieses Unternehmen gezielt hervorgehoben, dass die Kunst an keine Heimat gebunden sei und der Verlag genauso gut in der Lüneburger Heide angesiedelt sein könne.[574]

Auch der niederländische Kupferstecher Bierweiler betonte 1817 in einem Bewerbungsschreiben an den Herzog von Oldenburg, bei der Aquatinta, die er in Jever ausüben wolle, handele es sich um ein Geschäft, das an keinen Ort gebunden sei.[575] Entgegen dieser Ankündigungen erwies sich die Wahl des Standortes jedoch durchaus als nachteilig. Bereits die Einrichtung einer Druckpresse verzögerte sich, wie wir bereits gesehen haben, um Monate, und der Verlag konnte sich in Jever nur zwei Jahre halten.[576]
In seinem Brief an den Herzog von Oldenburg begründete Bierweiler, weshalb er Amsterdam verlassen und stattdessen in Jever tätig werden wolle.[577] Er betonte, die Kunsthändler Amsterdams hätten ihn zu eigennützig behandelt, und er wolle daher in dem vom Herzog regierten Land wohnen. Den Ort Jever habe er aufgrund des freundlichen Umgangs und der vielen gebildeten Männer gewählt, die ihn gütig und zuvorkommend aufgenommen hätten. Jenseits aller der Bewerbung innewohnenden Schmeichelei stieß Bierweiler in Jever kurzfristig auf ein Umfeld, das Hoffnung auf ein dauerhaftes Auskommen weckte, wenngleich sich diese Erwartungen nicht erfüllten.

Die wenigen vor Ort tätigen Künstler bemühten sich, den Kundenkreis zu vergrößern, indem sie Unterricht erteilten oder sich für den 1857 gegründeten

572 Zeichenunterricht wurde erst 1853 in den schulischen Unterricht aufgenommen. Siehe auch III.1., S. 390–1.
573 Siehe I.2., S. 69–79.
574 Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819, Sp. 101.
575 NLA OL, Dep. 50, Best 6 D Nr. 1062.
576 JW 16. März 1818.
577 NLA OL, Dep. 50, Best 6 D Nr. 1062.

Kunstverein engagierten.[578] Der Maler Ernst Hemken plante als Gründungsmitglied des Kunstvereins einen längeren Aufenthalt in Jever, verließ die Stadt aber bereits nach kurzer Zeit. Der Verein organisierte Ausstellungen, aber auch Verlosungen, um das Publikum mit originalen Ölgemälden vertraut zu machen und um so die nach Kugler so zentrale Ausbildung des Geschmackes zu befördern. Jedoch scheiterte auch dieses Projekt bereits nach zwei Jahren. Das Ausstellen und der Erwerb von Kunst entbehrten einer dauerhaften Grundlage. Dementsprechend waren auch alle im Jeverland tätigen Maler auf einen Nebenerwerb angewiesen.[579]

Wie von Luigi Lanzi beschrieben, konnte aus Mangel an Wettbewerb und Konkurrenz die Qualität der künstlerischen Produktion auch im Jeverland dauerhaft die Imitation nicht übersteigen, sodass sich selbst Handwerker und Autodidakten behaupten konnten, deren Vorbilder und Vorlagen allein aus Reproduktionen bestanden.[580] Vereinzelt waren Auftraggeber sich dieser geringen Qualität bewusst. Beispielsweise nutzten sie die Gelegenheit und gaben bei dem auswärtigen Maler Ludwig Strack dem Jüngeren (1806–1871) mehrere private Porträts in Auftrag, während dieser für die Gemäldegalerie des Schlosses Kopien in Jever anfertigte.[581] Es bedurfte hier einer fürstlichen Förderung, damit ein geschulter Maler nach Jever kam. Andere Umstände, die kurzfristig einen akademisch ausgebildeten Maler nach Jever locken konnten, waren die Rückkehr in die Heimatstadt Jever wie bei Ernst Hemken oder ein Studienaufenthalt wie bei Friedrich Preller dem Älteren. Dauerhaft blieb jedoch keiner der Maler im Jeverland, stattdessen soll der Aufenthalt in Friedrich

578 Bezüglich des Kunstvereins siehe I.2., S. 62–8.

579 Bezüglich der von den Künstlern betriebenen Nebenerwerbe siehe III.2., S. 424–32.

580 Castelnuovo/Ginzburg 1979, S. 294; Lanzi 1818, S. 234.

581 Siems 2012, S. 158–61. Die Bildnisse der Ehepaare Huchting und Rieken befinden sich heute im Stadtmuseum Oldenburg.

Preller dem Älteren gerade seine Sehnsucht nach dem Süden und insbesondere nach Italien bestärkt haben.[582]

Im Jeverland bestanden für die vereinzelten Interessierten wenige Möglichkeiten, Kunstwerke zu beziehen. Auch nachdem Wohlstand, Bildung und das Selbstverständnis den Erwerb von Bildwerken erlaubten bzw. begünstigten, blieb dieser durch die Verfügbarkeit limitiert. Alle Versuche, den Markt und das Verständnis für Kunstwerke zu verbreitern, scheiterten, sodass die Region dauerhaft gegenüber den Zentren der Kunstproduktion rückständig bleiben musste.[583] Andererseits lassen sich deutlich stärkere kulturelle und künstlerische Ambitionen nachweisen als in peripheren Regionen, in denen Wohlstand und Bildung, aber auch überregionale Kontakte weniger ausgeprägt waren als im Jeverland. Wie die Überprüfung des Einzelfalls belegt, muss der Versuchung widerstanden werden, einen einzelnen Faktor zu identifizieren, der unausweichlich zu einem vermehrten Bildbesitz führte. Die Frage nach der Voraussetzung für Kunst ist weder eindeutig noch zeitunabhängig zu beantworten. Vielmehr können die einzelnen Aspekte nur in Abhängigkeit von den historischen und regionalen Rahmenbedingungen unterschiedlich stark gewichtet werden. Vor diesem Hintergrund erfolgte die Entscheidung zum Erwerb eines Kunstwerkes hingegen stets aus einer individuellen Motivation heraus.

582 „So entzückt er [Friedrich Preller der Ältere] übrigens von den schönen Einzelheiten des Neuenburger Waldes war, so hat er doch nie ein Bild davon gemalt, höchstens dann und wann einmal ein Detail verwendet. Ja ich glaube, daß der Aufenthalt in der nordischen Gegend seine Sehnsucht nach dem Süden sehr gesteigert hat“ (Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.), S. 30). Erhalten hat sich eine Studienzeichnung: Preller, Friedrich d. Ä., Parkstudie aus Neuenburg bei Jever, 5. August 1855, Bleistiftzeichnung, 29,5 x 40 cm, verauktioniert 2008 bei Kiefer Buch- und Kunstauktionen (Auktion 66, Nr. 7069, am 17. September 2008). Bezüglich der Reise der beiden Maler Friedrich Preller siehe auch I.1., S. 35–6, I.2., S. 52, III.2., S. 448–9 und III.3., S. 459–60.

583 Im Abschnitt „II.3. Der Geschmack und der Anspruch an Bilder“, S. 344–76 wird die Beschaffenheit der Kunstwerke des Jeverlandes im Gegensatz zu großstädtischen Werken, aber auch in Abgrenzung von volkstümlicher Kunst und Volkskunst näher untersucht werden.

II. Die Beschaffenheit von Bildern

„Du liebes, liebes Jever, wie manchen Hochgenuß hast du doch voraus vor andern Töchtern des Landes, wie dankbar müssen deine Bewohner pflegen und erhalten, was ihnen geboten wird an edleren Kunstgenüssen.“[584]

Besprechung der zweiten Ausstellung des jeverschen Kunstvereins vom 14. Juli 1858

1. Die Verteilung der Bildmotive

Quellenlage und methodische Bemerkungen – Sammlungsanalyse

Ein unkritisches Referat aller im musealen und privaten Besitz im Jeverland überkommenen Bilder würde der Forschung nur zu einem geringen Vorteil gereichen. Vorschnell wird gleichfalls in der Museumspraxis angenommen, dass eine Sammlung unmittelbar die Kultur der Region repräsentiere. Stattdessen soll hier der Frage nachgegangen werden, welche Bilder tatsächliche Rückschlüsse auf die Region zulassen und welche Werke aufgrund verschiedener verfälschender Faktoren von der Untersuchung ausgeschlossen werden müssen. Für die hier verfolgte Fragestellung sind jene Objekte von Interesse, die sich in der Region in ursprünglich privatem Besitz befunden haben. Zwar sind auch ehemals öffentliche Gemälde von Bedeutung, indem sie die Bewohner zunehmend mit Bildern vertraut machten und somit als Vorlage für den privaten Erwerb dienten, jedoch ist allein anhand des privaten Besitzes vollständig zu ermessen, welchen Stellenwert Kunstwerke innerhalb der Bevölkerung einnahmen. Um die Kriterien zur Differenzierung der für die Region relevanten und zusammenhanglosen Werke festzulegen, aber auch um die Grenzen der Auswertung aufzuzeigen, müssen zunächst die Aspekte musealer und privatbesitzender Provenienz eingehender betrachtet werden. Ein Abgleich mit nur schriftlich erwähnten Gemälden und Grafiken erleichtert in einem zweiten Schritt, Abweichungen zwischen den ehemals vorhandenen und heute überlieferten Bildern zu konkretisieren.

Als ein erster Anhaltspunkt für eine lokale Nachfrage und somit für eine Zuweisung zur Region kann die nachweisliche Herstellung des Werkes vor Ort dienen. Obwohl ein im Jeverland entstandenes Bild nicht zwangsläufig

584 JN vom 14. Juli 1858.

auch in einen dortigen Besitz gelangte, bestanden für einen Maler kaum Vertriebswege, um Bilder über die Grenzen des Jeverlandes hinaus zu vertreiben. Stärker als in großstädtischen Regionen, in denen ein erstarkender Kunstmarkt den Ortswechsel eines Kunstwerkes durch Handel ermöglichte, produzierten die Maler in ländlichen Regionen Gemälde für die Bevölkerung vor Ort. Nicht zuletzt weil sich ihnen nur selten die Möglichkeit zum Reisen bot und die Region für Händler kaum attraktiv war, wandten sich die Bewohner überwiegend an lokale Künstler. Jedoch kam es selbst bei Porträts, die ein Modellsitzen erforderten, zu Ausnahmen. Bildnisse des Ehepaares Grosse aus Jever wurden 1776 von dem in Weener tätigen Wessel Lubbers (1755–1834) gemalt (Abb. 108 und 109).[585] Die Porträts kamen wahrscheinlich aufgrund familiärer Kontakte der Maria Aleida Grosse, geb. Groeneveld (1742–1787), zu ihrer Heimatstadt Weener zustande.[586] Sie belegen beispielhaft, dass auch überwiegend an anderen Orten tätige Künstler beauftragt wurden und demnach keine Ortskontinuität vorauszusetzen ist.

Elementar für die Beweisführung ist die Datierung eines Werkes, die mit den biografischen Daten des Malers, Stechers oder Zeichners abgeglichen werden muss. Nur in Ausnahmefällen ist ein Künstler „nie aus dem Jeverschen hinausgekommen", wie es etwas verallgemeinernd für Friedrich Barnutz angenommen wurde, und daher sind nahezu alle seine Werke in der Region verortbar.[587] Eindeutig ist die Identifizierung erst dann, wenn es sich um eine Werkstattarbeit handelt und nicht um ein Bild, das ebenfalls auf Wanderschaft oder Reisen entstanden sein könnte. Selten ist ein Werkverzeichnis eines Wanderkünstlers erhalten wie bei dem zeitweise in Jever tätigen Niederländer Berend Kunst, das eine genaue Lokalisierung zulässt.[588]

585 SmJev Inv.-Nr.: 14952, Bildnis des Hans Christoph Grosse, A. v. A. nach Wessel Lubbers, Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem Original von 1778, Öl auf Leinwand, 77 x 64 cm; SmJev Inv.-Nr.: 14953, Bildnis der Maria Aleida Grosse, geb. Groeneveld, A. v. A. nach Wessel Lubbers, Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem Original von 1778, Öl auf Leinwand, 77 x 63 cm. Beide Werke haben sich lediglich als Kopie erhalten.

586 Kanzenbach 2002; Kronsweide 2010.

587 Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.), S. 30. Tatsächlich soll Barnutz, einer späteren Quelle zufolge, eine Ausbildung zum Dekorationsmaler in Aurich absolviert haben (Riemann 1919, S. 354).

588 Kunst 1823.

Abb. 108/109:
Bildnisse des Hans Christoph Grosse und der Maria Aleida Grosse, geb. Grönefeld, A. v. A. nach Wessel Lubbers, Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem Original von 1778, Öl auf Leinwand, 77 x 64 cm und 77 x 63 cm (SmJev Inv.-Nr.: 14952/14953)

Gemälde und Zeichnungen wurden im günstigsten Fall neben einer Jahresangabe mit einer Information zum Entstehungsort versehen. Druckgrafik ist an eine Presse und somit stets an einen festen Produktionsort gebunden. Erleichtert wird die Zuordnung durch die gängige Angabe des Herstellungsortes direkt auf dem Objekt. So wurden beispielsweise Schabkunstblätter, die in Jever herausgegeben wurden, mit dem Zusatz „Verlegt von Garlichs und Bierweiler in Jever“ versehen.[589] Wie undurchsichtig die Produktionsbedingungen sein können, belegt die bereits erwähnte Grafik mit dem Porträt Ulrich Jasper Seetzens. Sie wurde zwar von Garlichs in Jever verlegt, jedoch erfolgten sowohl die Übertragung auf die Druckplatte als auch der Druck selbst in Amsterdam (Abb. 75).[590]

Bei der Herstellung von Druckgrafik vor Ort spiegeln die Motive zwar die Nachfrage, jedoch nicht unmittelbar den Bildbestand der Region, da Drucke

589 Bezüglich der Geschichte des Verlages Garlichs und Bierweiler siehe I.2., S. 107–14 und III.2., S. 419–20.

590 Bezüglich des Seetzen-Bildnisses siehe auch I.2., S. 107–9, II.2., S. 267–8, II.3., S. 372–3 und III.2., S. 419.

leichter exportiert werden konnten. Aussagekräftiger für das Bildangebot als die Produktion ist daher der Gebrauch vor Ort.

Ein nur scheinbarer Nachweis über die regionale Zuordnung lässt sich führen, wenn sich ein Objekt kontinuierlich in Privatbesitz befand. Angaben zur Provenienz liegen in der Regel nur bei Gemälden vor, da diesen früher wie heute eine größere Bedeutung beigemessen wurde. Da dabei auf eine mündliche Überlieferung vertraut werden muss, sind nur selten das Anschaffungsdatum, die Bedingungen des Erwerbs und der früheste Verwender bekannt. Es muss ausgeschlossen werden, dass das Werk außerhalb des Untersuchungszeitraumes in die Familie gelangte, ein Wohnortwechsel erfolgte oder das Werk von einem entfernt lebenden Verwandten ererbt wurde. Besitzkontinuität bedeutet demnach nicht zwangsläufig auch eine Ortskontinuität. Beispielsweise zeigt ein Porträt aus dem Nachlass einer Familie aus Schortens zwar eine Verwandte, jedoch deutet schon das Wappen in der oberen Bildfläche auf eine adelige Herkunft und schließt somit das Jeverland nahezu aus (Abb. 110).[591] Die Urenkelin der Dargestellten, Charlotte von Gentzkow (1773–1847), geborene von Wolny, hatte in bürgerliche Verhältnisse eingeheiratet und als Erinnerung das Bildnis aus Mecklenburg mit in das Jeverland gebracht. Erst nach der Aufnahme in einen Haushalt im Jeverland ist dieses Bildnis daher dem lokalen Bildvorkommen zuzurechnen.

Entgegen dem heute immer stärker verfolgten Anspruch, die Objektbiografie beim Eingang in ein Museum möglichst genau zu dokumentieren, wurden in der Aufbauphase musealer Sammlungen nur wenige Informationen festgehalten. Dies ist besonders bedauerlich, da in der neueren Forschung immer stärker auch die Bedingungen und Nutzung von Kunstwerken in den Vordergrund rücken. Heute werden bereits bei der Aufnahme in das Museum der erste und alle darauffolgenden Verwender sowie deren Wohnort und die weitere Objektgeschichte verzeichnet. Von Interesse sind dabei insbesondere die Nutzungsweisen, so zum Beispiel ob ein Gegenstand allein bei besonderen Anlässen Verwendung fand oder ob es sich um ein Alltagsobjekt handelte. Eine mehrfache Flickung zeugt dabei von einer hohen Wertschätzung und der mangelnden Möglichkeit, einen Ersatz zu erwerben. Für Gemälde und Grafi-

591 SmJev Inv.-Nr.: 13733, Bildnis der Charlotte von Gentzkow (1773–1847), Wilhelm Tschetschorke, 1820–1845, Öl auf Leinwand, 47,5 x 39,5 cm.

ken ist entscheidend, wo und wie diese aufbewahrt wurden, ob sie beispielsweise von Beginn an für die Hängung an der Wand vorgesehen waren und ob diese im öffentlichen oder privaten Lebensraum erfolgte sowie ob sie repräsentativen oder informativen Zwecken dienten. Die empirischen Untersuchungen zur Beschaffenheit populären Wandbildschmuckes reichen nur bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Für weiter zurückliegende Zeiträume bleiben neben schriftlichen Quellen lediglich Beobachtungen zur Ursprünglichkeit der Rahmung oder Aufhängung, um die Nutzung der Werke zu rekonstruieren. Beispielsweise verfügen einige Grafiken über Löcher von Nägeln und wurden demnach als nicht wertig genug empfunden, um mit einem teuren Rahmen versehen zu werden, sondern wurden als rein dekoratives Objekt direkt an der Wand angebracht. Des Weiteren zeugen Gebrauchsspuren, aber auch Erhaltungsmaßnahmen von einer kontinuierlichen Nutzung.

Abb. 110:
Bildnis der Charlotte von Gentzkow, geb. von Wolny (1773–1847), Wilhelm Tschetschorke, 1820–1845, Öl auf Leinwand, 47,5 x 39,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 13733)

Für die Chancen und Grenzen der Auswertung eines spezifischen Objektbestandes sind neben der Vollständigkeit der Objektdokumentation auch die Sammlungsgeschichte und -strategie entscheidend. Die Anfänge der hier untersuchten Sammlung reichen bis in das 19. Jahrhundert zurück. Ein erstarkendes regionalhistorisches Interesse lässt sich im Jeverland bereits im Jahr 1835 beobachten. Mit der Einführung eines Historienkalenders rückte die eigene lokale Vergangenheit in den Blickpunkt. Wie zeitgleich auch im ostfriesischen Emden nachweisbar, sah man sich in Jever mit der Angst eines Identitätsverlustes konfrontiert und begegnete dieser Gefahr mit dem Bewahren von Zeugnissen der lokalen Vergangenheit und der Förderung heimatlicher Altertumskunde.[592]

Ein römischer Münzfund im Jahr 1850 hatte das Interesse noch weiter geschürt, sodass in unmittelbarer Folge ein erster „Verein für heimatliche Altertumskunde“ gegründet wurde, dem jedoch nur ein kurzes Bestehen beschieden war. 1884 wurden erneute Planungen forciert, bis zwei Jahre später die Gründung eines Vereins für „Jeverländische Altertumskunde“ bekannt gegeben werden konnte.[593] In zunächst zwei nur zeitweise zugänglichen Räumen der ehemaligen Festungshaftanstalt in Jever wurde eine museale Sammlung aufgebaut, bis schließlich 1924 der Umzug in das Schloss Jever erfolgte.

592 Ausgangspunkt der Sammlung in Emden war im Gegensatz zu Jever das Bewahren von Gemälden. Für Jever siehe Sander 2002, S. 309; Fissen 1960, S. 107; für Emden siehe Emder Kunst 1854, S. 2. „Als im ersten Viertel dieses Jahrhunderts viele werthvolle Oel-Gemälde aus der niederländischen Schule, welche sich in Emden befanden, für fremde, besonders englische Rechnung aufgekauft wurden und ins Ausland wanderten, da traten, um solche Schätze unserer Stadt möglichst zu erhalten, sechs Männer […] zusammen und stifteten am 26. März 1820 eine Gesellschaft für bildende Kunst, deren nächster Zweck also die Anlage einer Sammlung von Oelgemälden war. […] Auch jetzt noch verfolgt die Gesellschaft den Zweck, den Sinn für bildende Kunst zu wecken und zu üben […] Allmälig aber hat sich der Zweck der Gesellschaft erweitert, da sie bald erkannte, daß es zur Anlage einer einigermaßen bedeutenden Gemäldegallerie an den erforderlichen Mitteln fehle. Sie richtete nun ihr wesentliches Bestreben darauf, die Erforschung der speciellen Geschichte Ostfrieslands zu fördern und sich auf diese Weise gemeinnütziger als bisher zu machen“ (ebd.).

593 Am 15. November 1886 wurde der „Jeverländische Verein für Altertumskunde“ gegründet, am 17. April 1887 fand die erste Vorstandssitzung statt (JN 9. September 1886). Siehe auch Sander 2002, S. 309; Sander/Schmerenbeck/Siems 2011, S. 32–3.

Die Eingänge in das Museum sind bereits ab 1886, also seit Bestehen des Vereins, verzeichnet worden.[594] Trotz dieses vergleichsweise glücklichen Umstandes besteht bei den Werken des 18. Jahrhunderts eine Zeitspanne von über einem Jahrhundert zwischen Anschaffungs- bzw. Entstehungsdatum und der Aufnahme in die Sammlung. Besonders bei gängigen Nachnamen ist der im Inventarbuch verzeichnete Name des Gebers bisweilen doppeldeutig. Von großer Bedeutung ist daher die Ortsangabe „Jever", die belegt, dass sich das Werk am Ende des 19. Jahrhunderts und somit innerhalb des Untersuchungszeitraumes im Jeverland befunden hat. Solange aber eine zusätzliche Angabe über die Herkunft der Bilder fehlt, ist nicht auszuschließen, dass die Zugehörigkeit zur Region kurzfristiger Natur war.

Die Bilder wurden in der Mehrzahl mit einer heute als „Altnummer" geführten Zahl direkt auf dem Objekt gekennzeichnet. Die aufsteigende Nummerierung gibt damit die Anzahl der zu diesem Zeitpunkt in der Sammlung befindlichen Objekte wieder.[595] Die verzeichneten Nummern sind von großer Bedeutung für die Identifizierung der Werke, da bei den Einträgen im Eingangsbuch häufig auf eine genaue Beschreibung der Motive verzichtet wurde. So trifft die wiederholte Bezeichnung „Ansicht von Jever" auf eine Vielzahl an Grafiken zu. Hilfreich bei der Analyse der Sammlung ist weiterhin ein Inventar, das beginnend 1930 alle im Bestand befindlichen Objekte erneut erfasste.[596] Der Abgleich dieses Inventars mit dem seit 1886 geführten Eingangsbuch ermöglicht, zusätzliche Informationen zusammenzutragen. Überproportional viele Objekte wurden Anfang der 1930er-Jahre erstmals verzeichnet. Sie belegen somit, dass die früheren Aufzeichnungen unvollständig sind. Der Eingang derartiger Objekte kann daher nur vage in einen Zeitraum vor 1930 datiert werden. Auch die zeitlich anschließende Objektdokumentation weist erhebliche Lücken auf. So sind viele Druckgrafiken in der heutigen Datenbank allein mit dem Vermerk „Altbestand" versehen.

---

594 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886. Die Einträge beginnen mit Gründung des Vereins im Jahr 1886, während das gedruckte Titelblatt die Jahreszahl 1887 trägt. Wahrscheinlich wurde es erst nachträglich in Auftrag gegeben, zumal die erste Vorstandssitzung erst im April 1887 stattfand (Sander 2002, S. 309).

595 Die Nummern geben die Anzahl aller Objekte in der Sammlung des SmJev wieder, nicht nur jene der Gemälde und Grafiken.

596 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1930.

Mit großer Vorsicht sind auch handschriftliche Verweise auf den Objekten zu behandeln. Auf der Rückseite eines Porträtstichs sind beispielsweise handschriftlich die Namen „Juliane Koch“ und „Pastor Seetzen, Vater des Reisenden“ angegeben (Abb. 111, 112 und 113).[597] Da ein Mann dargestellt ist, wurde das Profilbildnis bisher als ein von Frau Koch in die Sammlung gegebenes Porträt Seetzens gedeutet. Stattdessen handelt es sich jedoch um ein 1782 entstandenes Bildnis des Jeveraner Arztes und Botanikers Paul Heinrich Gerhard Möhring, das ursprünglich mit Hilfe einer Bildunterschrift identifiziert wurde. Diese wurde jedoch bei der in Jever erhaltenen Grafik entfernt und machte so die unzutreffende Identifizierung möglich. Da die Ursprünglichkeit von Beschriftungen selten nachweisbar ist, können diese auf einem fehlerhaften Kenntnisstand beruhen oder falsch gedeutet werden. Allein Aufschriften durch die Hand des Künstlers oder Inschriften, die bereits Teil der Druckplatte waren, liefern zuverlässige Informationen.

Abb. 111/112:
Bildnis des Paul Heinrich Gerhard Ludwig Möhring (ehemalige Zuschreibung: Seetzen, Vater des Reisenden), gestochen von Andreas Stöttrup in Hamburg, 1782, Punktiermanier, 20,8 x 17,9 cm (beschnitten) (SmJev Inv.-Nr.: 06885 (Alt.-Nr.: Gr. 324)) und dessen ursprüngliche Rahmung

597 SmJev Inv.-Nr.: 06885 (Alt-Nr.: Gr. 324), Bildnis des Paul Heinrich Gerhard Ludwig Möhring (1710–1792) (ehemalige Zuschreibung: Seetzen, Vater des Reisenden), gestochen von Andreas Stöttrup (1754–1811) in Hamburg, 1782, Punktiermanier, 20,8 x 17,9 cm. Siehe auch Hamburgisches Künstler-Lexikon 1854, S. 251.

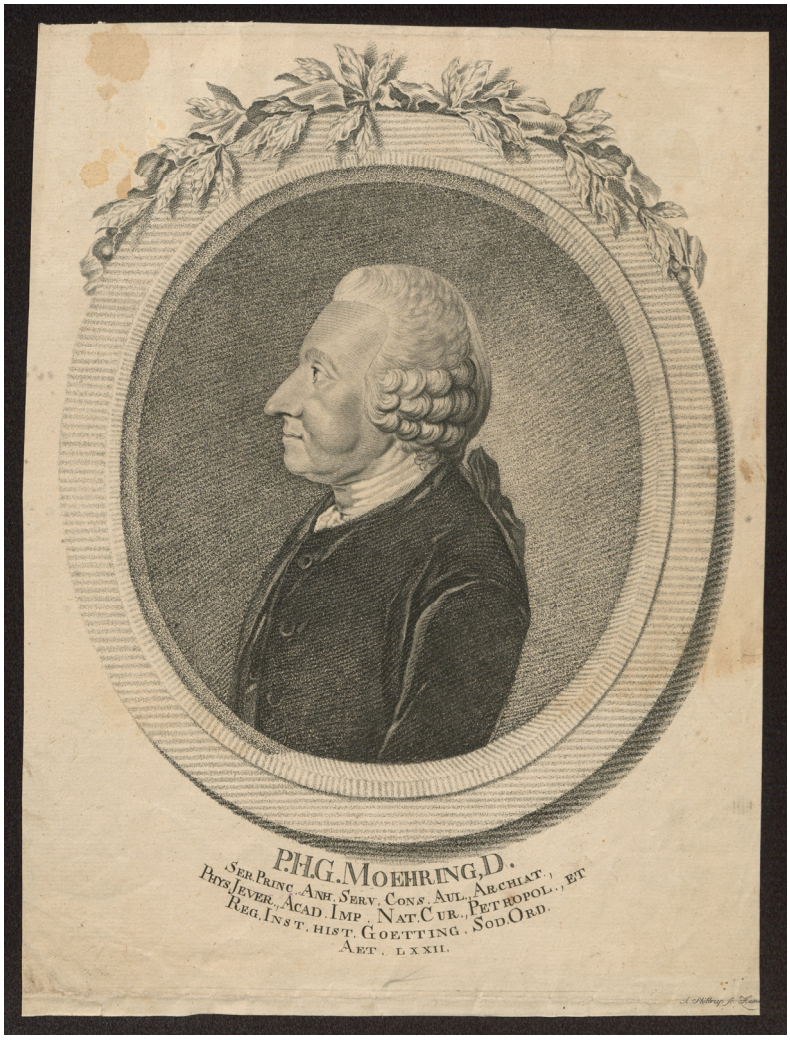


Abb. 113:
Bildnis des Paul Heinrich Gerhard Ludwig Möhring, gestochen von Andreas Stöttrup in Hamburg, 1782, Punktiermanier auf Büttenpapier, 32,8 x 24,5 cm (Deutsches Museum, München, Archiv, PT02934_01_GF)

Von einer gezielten Sammlungsstrategie des Vereins für Jeverländische Altertümer kann in der Frühzeit nicht gesprochen werden.[598] Es wurde jedoch keineswegs alles „Alte" in der Region gesammelt, sondern Objekte, die als spezifisch jeverländisch bzw. friesisch begriffen wurden. Trotz des Umzugs in die höfisch ausgestatteten Räumlichkeiten des Schlosses im Jahr 1924 stand das Bewahren bäuerlicher Zeugnisse im Vordergrund, die man als Inbegriff der heimatlichen Kultur ansah.[599] Die Vernachlässigung der höfischen zugunsten der bäuerlichen Kultur tritt in den Beständen an Malerei und Grafik weniger stark hervor als beispielsweise in den zahlreichen Hinterlassenschaften des lokalen Handwerkes. So finden sich in der Sammlung auch zahlreiche Herrscherporträts. Um nachzuweisen, dass es sich bei diesen zum Teil großformatigen Gemälden nicht um Werke aus der fürstlichen Galerie des Schlosses

598 Sander 2002, S. 315.
599 Ebd., S. 318.

Jever handelt, die später in der musealen Sammlung aufging, und sie stattdessen in privatem Besitz waren, kann ein Inventar des Kammerherrn Friedrich von Alten (1822–1894) von 1874 herangezogen werden, in dem der vollständige im Schloss befindliche Bildbesitz verzeichnet wurde.[600] Eine Verschiebung innerhalb der Motivverteilung durch eine gezielte Sammlungsstrategie erfolgte innerhalb des Bilderbestandes dort, wo durch die Aufnahme von Werken mit für die Region bedeutenden Motiven, seien es Herrscher des Hauses Oldenburg und Anhalt-Zerbst oder Ansichten von Jever oder Wangerooge, ursprünglich ebenfalls in der Region vorhandene Motive innerhalb der musealen Sammlung verdrängt wurden.

Abb. 114/115:
Bildnisse des Wilhelm Anton Franz Xaver Lindberg und einer unbekannten Frau, Berend Wierts Kunst, Mitte 19. Jahrhundert, Pastell auf Papier, 48 x 39 cm und 41 x 32,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11248/11250)

Die Mehrzahl an kulturhistorischen Regionalmuseen muss Zugewinne überwiegend über Schenkungen und Stiftungen und weniger über Ankäufe erzielen. Ihre Neuzugänge zeichnen sich daher dadurch aus, dass ihr ideeller Wert für die Region von seinem Vorbesitzer höher eingeschätzt wurde als der

600 Alten 1874; Transkription siehe: Siems 2012, S. 229–38 (Anhang A).

reine finanzielle Wert. Erst dies führt zu der Entscheidung, ein Werk in ein Museum zu geben, statt es zu veräußern.

Nahezu vollständig von der Untersuchung ausgeschlossen werden muss eine geringe Anzahl an Ankäufen über den Kunstmarkt. In der Regel entsprachen die Zukäufe der aktuell verfolgten Sammlungsstrategie. Daher kann es sich im Einzelfall durchaus um einen Rückkauf von ursprünglich in der Region befindlichen Werken handeln. In der Mehrzahl wurden stattdessen Bilder mit einem Motiv erworben, das mit der Region in Verbindung stand, deren Auftraggeber und Vorbesitzer jedoch nicht zwangsläufig aus der Region stammten. Aber auch Werke von nachweislich in Jever tätigen Künstlern wurden erstanden. Handelt es sich dabei um Wanderkünstler, können die Bilder ohne jeglichen regionalen Bezug sein. 1997 wurde die Jeveraner Sammlung beispielsweise um zwei Werke des Berend Kunst ergänzt (Abb. 114 und 115), da das Museum bereits im Besitz dreier Werke des Malers war (Abb. 107, 116 und 163).[601] Bei einem der neu erworbenen Stücke handelt es sich jedoch um ein Bildnis eines Mannes aus dem emsländischen Lingen, der in keinerlei Verbindung zur Region Jever steht. Auch das Frauenbildnis entstand daher wahrscheinlich nicht im Jeverland, sondern auf einer der zahlreichen Reisen des Künstlers durch Nordeuropa.

Porträts bilden innerhalb der Zuordnung einen Sonderfall. Sobald der Dargestellte bekannt ist und dieser nachweislich in der Region wohnte, kann das Bild mit hoher Wahrscheinlichkeit dem lokalen privaten Besitz zugeordnet werden. Ausgenommen werden müssen einige wenige Standesporträts, die im öffentlichen Raum Aufhängung fanden wie beispielsweise die Bildnisse des Ehepaares Bleeker, die zu Ehren der Stifter in der Aula der Lateinschule hingen

601 Neu erworben wurden: SmJev Inv.-Nr.: 11248, Bildnis des Wilhelm Anton Franz Xaver Lindberg, Berend Wierts Kunst, Mitte 19. Jahrhundert, Pastell auf Papier, 48 x 39 cm und SmJev Inv.-Nr.: 11250, Bildnis einer unbekannten Frau, Berend Wierts Kunst, Mitte 19. Jahrhundert, Pastell auf Papier, 41 x 32,5 cm. Bereits in der Sammlung befanden sich: SmJev Inv.-Nr.: 11099 (Alt-Nr.: 854), Bildnis des Hermann Friedrich Hollmann, Berend Wierts Kunst, 1823, Pastell auf Karton, 48,3 x 41,5 cm; SmJev Inv.-Nr.: 11296, Bildnis Christi, Berend Wierts Kunst, 1842, Pastell auf Karton, 49,5 x 39,5 cm; SmJev Inv.-Nr.: 11258, Bildnis der Tochter des George Christians, Berend Wierts Kunst, 1843, Pastell auf Karton, 32,5 x 28 cm.

(Abb. 18 und 19).[602] Allein aufgrund des Motives kann demnach nicht bestimmt werden, ob es sich um ein privates oder öffentliches Porträt bzw. Gemälde handelte.

Während das individuelle Porträt aufgrund des Motives eine Zuordnung zur Region erleichtert, birgt es gleichzeitig die Gefahr, die Überlieferungslage zu verfälschen. Da der Dargestellte für einen Außenstehenden nicht von Interesse war, bestand kaum die Möglichkeit, das Gemälde zu veräußern. Erst wenn der Name des Porträtierten in Vergessenheit geriet, verloren die Werke an ideellem Wert und somit ihre Daseinsberechtigung, was jedoch aufgrund der im Jeverland erst spät einsetzenden Porträtpraxis nur selten der Fall war. Im Gegensatz zu Gemälden mit allgemeinerer Thematik wurden Bildnisse daher häufiger innerhalb der Familie bewahrt und dominieren somit in den heutigen musealen Sammlungen gegenüber anderen Motivgattungen. Die außergewöhnlich hohe Besitzkontinuität von Porträts steht im starken Gegensatz zur Druckgrafik, deren kleines Format und Geläufigkeit der Motive einen Handel bzw. Besitzerwechsel besonders begünstigen.

Eine Analyse einer Sammlung an heute erhaltenen Gemälden und Grafiken gibt daher nicht den ursprünglichen Bildbesitz einer Region wieder, weshalb mit einer Verschiebung innerhalb der Motivschwerpunkte zu rechnen ist. Die hier skizzierten Überlieferungsbedingungen können geringfügig variieren, bestimmen jedoch in vergleichbarem Ausmaß auch andere museale Sammlungen. Bei der Auswertung der Bestände müssen diese verfälschenden Faktoren daher kontinuierlich berücksichtigt werden. Obwohl es nahezu unmöglich ist, eine völlige Sicherheit über die regionale Zuordnung der Bilder zu erhalten, sind die Bedingungen zur Rekonstruktion in Jever durch eine früh einsetzende Sammlungstätigkeit besser als in vielen anderen Regionen mit später gegründeten Museen.

Nachdem die relevanten Objekte identifiziert wurden, können sie als Grundlage dafür dienen, die Verteilung der Motive zu rekonstruieren. Den Ausgangspunkt für die Auswertung der Bildmotive bilden die heute in der Sammlung des Schlossmuseums Jever befindlichen Gemälde. Von den insgesamt 282 Gemälden sind mit 130 etwas weniger als die Hälfte der Werke vor

602 SmJev Inv.-Nr.: 09707, Bildnis des Kaufmanns Anton G. Bleeker, Ernst Hemken, 1881, Öl auf Leinwand, 57 x 54,5 cm; SmJev Inv.-Nr.: 09708, Bildnis der Cäcilia Bleeker, geb. Kedenburg, Ernst Hemken, 1881, Öl auf Leinwand, 57 x 54,5 cm. Bezüglich der Bilder im Besitz der Lateinschule siehe I.2., S. 60–2.

1900 und somit innerhalb des Untersuchungszeitraumes entstanden.[603] Die frühesten Gemälde stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, während sich die Überlieferungslage um die Mitte des 19. Jahrhunderts verdichtet.

30 dieser Werke müssen von der Erhebung ausgenommen werden, da sie nachweislich nicht aus dem hier untersuchten privaten Besitz stammen, sondern drei Gemälde befanden sich ursprünglich im Besitz der Lateinschule Jevers, 23 wurden aus der fürstlichen Galerie des Schlosses übernommen, zudem gelangten vier Bilder aus anderen landesherrlichen Sammlungen in den Bestand. Weiterhin außer Acht gelassen werden sechs spätere Ankäufe, die nicht der Region entstammen sowie acht Werke mit heute unbekannter und nicht zu rekonstruierender Herkunft. Die Zugehörigkeit der übrigen 86 Gemälde zum Jeverland kann durch eine nachgewiesene private Provenienz vor 1886 bzw. 1930 mit Hilfe der Eingangsbücher des Altertumsvereins belegt werden, aber auch durch ein regionales Motiv sowie durch die zeitlich genau bestimmte Zuschreibung an einen Maler in Jever.[604]

Wenngleich die große Anzahl an erhaltenen Werken die Auswertung der druckgrafischen Sammlung im Schlossmuseum Jever begünstigt, gibt deren Motivverteilung aufgrund der lückenhaften Informationen zur Provenienz nur eine Tendenz wieder. Die deutlich größere Anzahl an erhaltenen Werken zeugt von der ursprünglich weiten Verbreitung dieser Bilderwerke, zumal Druckgrafiken aufgrund ihres geringeren Wertes weniger intensiv bewahrt wurden.

Die Analyse der Bildmotive und die Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Verteilung ermöglichen einen Einblick in die Interessen und die Bedeutung, die eine ländliche Bevölkerung mit einem Kunst- bzw. Bildwerk verband. Dabei reichen die Funktionen der Motive in Kunst und Kunsthandwerk von persönlicher Identifikation über Repräsentation bis hin zu einem rein dekorativen Wert. Bevor die einzelnen Motivgruppen Porträt, Landschaft, Genre, Historie und religiöse Motive hinsichtlich ihrer spezifischen Ausprägung näher untersucht werden, soll zunächst der Verbreitung der Motivgattungen insgesamt nachgegangen werden.

603 Die Erhebung aller in der Sammlung befindlichen Werke, die dieser Arbeit zugrunde liegt, wurde 2015 durchgeführt.

604 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886; Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1930.

Eine zentrale Rolle spielt dabei die Frage, ob allein aufgrund von heute in musealen Beständen überlieferten Werken Rückschlüsse auf die ursprüngliche Verbreitung zulässig sind oder ob die vielschichtigen Überlieferungsbedingungen das Bild der untersuchten Zeit verfälschen. Bei der Auswertung der in der Sammlung des Schlossmuseums Jever überkommenen Bildwerke werden die Faktoren einer selektiven Überlieferung offenbar. Auch nach umfangreichem Ausschluss aller später entstandenen oder nachträglich in die Region gelangten Bilder sind der Aussagekraft der Ergebnisse Grenzen gesetzt. Zu viele Werke gingen verloren, da sie verkauft oder nicht für wertvoll genug erachtet wurden, um aufbewahrt bzw. gesammelt zu werden. Um sich der ursprünglichen Motivverteilung innerhalb der Region anzunähern, sollen die Ergebnisse der Bestandsanalyse mit weiteren Quellen abgeglichen werden. Im Folgenden werden hierzu Nachlassinventare, die den privaten Bildbesitz und dessen Motive verzeichnen, herangezogen. Warenkataloge und Werbeanzeigen von Künstlern und Händlern informieren über das Angebot und die Nachfrage an Bildwerken. Darüber hinaus ermöglicht der Katalog einer frühen Kunstausstellung im Schloss Jever im Jahr 1924 einen Vergleich, da der überwiegende Teil der Exponate nachweislich von privaten Jeveraner Leihgebern stammte.[605] Schließlich liefern die Bildern des Malers Friedrich Barnutz, dessen Gemälde heute in außergewöhnlicher Anzahl erhalten sind, einen Einblick in die Motive, die bei einem nahezu ausschließlich in Jever tätigen Maler nachgefragt und in Auftrag gegeben wurden.

Für den Vergleich mit anderen Regionen liegen noch weniger Daten als für die Verbreitung von Bildern insgesamt vor. Zusätzlich erschwert auch hier die unterschiedliche Vorgehensweise bei der Auswertung den Abgleich. So wurden die Bildmotive zu unterschiedlichen Gruppen zusammengefasst wie beispielsweise eine gesonderte Zählung von biblischen Historien, Tierbildern, Stillleben, religiösen und profanen Motiven sowie Ansichten.

Gemälde, Handzeichnungen, Druckgrafiken und Bilder aus dem Bereich des Kunsthandwerkes werden, soweit möglich, getrennt untersucht, da sich die Werke in Anschaffungskosten, Verbreitung und Gebrauchsweise deutlich unterschieden. So hielten beispielsweise populärere Motive Einzug in die

605 Müller 1924 (Ausstellungskatalog).

Druckgrafik, während die Umsetzung als individuell angefertigtes und kostenintensives Gemälde allein ausgewählten Motiven mit einem persönlichen Bezug zum Auftraggeber vorbehalten blieb.

	erhaltene Gemälde	Barnutz	Ausstellung 1924	Nachlässe
	86 Werke	53 Werke	83 Werke	475 Werke
Porträts	65 %	38 %	65 %	55 %
Landschaft	17 %	34 %	23 %	16 %
Genre	10 %	15 %	10 %	19 %
Historien	2 %	11 %	1 %	---
religiöse Motive	2 %	2 %	---	10 %
Mythologie	3 %	---	1 %	---
Porträts gesamt verteilt auf:	56 Werke	20 Werke	54 Werke	
familiäre Porträts	89 %	90 %	85 %	
Herrscherporträts	11 %	10 %	15 %	

Tab. 4:
Motivverteilung der Gemälde[606]

Gemälde und Handzeichnungen

Innerhalb der prozentualen Verteilung der für diese Untersuchung relevanten 86 Gemälde im Schlossmuseum Jever auf die verschiedenen Motive dominiert mit 65 % eindeutig die Gattung des Bildnisses (Tab. 4). Ein Anteil von 11 % zeigt keine Familienangehörigen oder den Auftraggeber selbst, sondern eine Person außerhalb des direkten sozialen Umfeldes. Sämtliche dieser sogenannten „Bekenntnisbilder" gehören zur Kategorie der Herrscherporträts.[607]

Während als Druckgrafik auch Porträts von weiteren Identifikationsfiguren wie Gelehrten, Geistlichen und Kaufleuten auftraten, liegen im Bereich der Malerei ausschließlich Hinweise über Angehörige von Herrscherhäusern als Motiv von Bildnisgemälden vor. Der Besitz eines Ölgemäldes, dessen geringe Verfügbarkeit sich unmittelbar in der hohen finanziellen Aufwendung

606 Abweichungen von 100 % beruhen auf Rundungen.
607 Zum Begriff „Bekenntnisbild" siehe Nutz 1975, S. 29.

für seinen Erwerb widerspiegelt, betont die große Bedeutung, die den herrschaftlichen Repräsentanten auch im privaten Umfeld entgegengebracht wurde. Anhand der Verbreitung des Porträts insgesamt lässt sich ablesen, dass auch abseits der Kunstzentren das Interesse an der Wiedergabe des eigenen individuellen Antlitzes im Laufe des 19. Jahrhunderts wuchs und nicht mehr allein großbürgerlichen Schichten vorbehalten blieb.

Im Gegensatz zu der großen Gruppe an Bildnissen sind die übrigen Gattungen nur sehr schwach vertreten. Landschaften machen weniger als ein Fünftel der Werke aus, und Genregemälde bilden ein Zehntel des Bestandes. Wohl aufgrund des weniger spezifischen Motives und des geringeren individuellen Erinnerungswertes wechselten Landschaften leichter den Besitzer oder gingen verloren. Vergleichbar mit den privaten Porträts, weisen auch die Landschaftsgemälde in der Mehrzahl eine Verbindung zum Auftraggeber auf, indem sie ein regionales Motiv zeigen. Während diese Gemälde auf der eigenen Anschauung des Künstlers beruhten, mussten die Maler vor Ort für die wenigen Werke, die entferntere Landschaftsansichten wiedergeben, auf oft rare druckgrafische Vorlagen zurückgreifen.[608] Durch den Austausch einer Flagge oder des Hintergrundes wurden auch diese nach Vorbildern geschaffenen Landschaften an die Region angepasst. Ein vermehrter Ankauf von Gemälden aus anderen Regionen ist aus Ermangelung eines Kunstmarktes nicht zu beobachten.

Stärker noch als im Bereich der Landschaft waren die Maler bei der Anfertigung von Genre- und Historiengemälden auf Vorbilder angewiesen. Sollten stattdessen nicht nur Gemäldekopien entstehen, setzte das Malen einer Historie neben historischen Kenntnissen auch eine kompositorische Leistung voraus, die vielen regionalen Künstlern abging. Ihr Schaffen bestand überwiegend in einer schlichten Wiedergabe des Gesehenen. Sowohl religiöse Motive als auch Historien machen jeweils 2 % der Sammlung aus. Nur drei der erhaltenen Gemälde zeigen eine mythologische Szene. Selbst auf zeittypisch beliebte, weil gefällige Genre entfallen nur 10 %. Als Konsequenz aus den limitierten Fähigkeiten der Maler begnügten sich die Auftraggeber auch innerhalb dieser Gattung überwiegend mit Kopien nach zumeist niederländischen Vorbildern.

608 Bezüglich der Abhängigkeit der Künstler von Vorbildern siehe III.2., S. 432–50.

Dass die Ergebnisse dieser Erhebung nicht unmittelbar die ursprüngliche Motivverteilung widerspiegeln, zeigt der Vergleich mit der außergewöhnlich umfangreichen Überlieferung an Werken des jeverschen Malers Friedrich Barnutz.[609] Die 53 erhaltenen oder schriftlich erwähnten Motive des Barnutz verteilen sich deutlich gleichmäßiger auf die unterschiedlichen Gattungen (Tab. 4). Mit 34 und 38 % sind fast ebenso viele Landschaften wie Porträts bekannt. Herrscherbildnisse sind unter den verzeichneten Werken nur wenig präsent, jedoch soll Barnutz einer schriftlichen Überlieferung zufolge zusätzlich eine nicht genauer bestimmbare Anzahl Porträts der Maria von Jever geschaffen haben.[610] Wie bei allen heute im Jeverland erhaltenen Herrschergemälden in ehemaligem privaten Besitz handelte es sich nicht nur aufgrund des zeitlichen Abstandes um Kopien.

Sowohl Genrebilder als auch Historiengemälde sind im Schaffen des Barnutz deutlich häufiger als im heutigen Bestand des Schlossmuseums insgesamt. Die zahlreichen szenischen Werke liegen in einem Schwerpunkt des Malers begründet. Als Produzent von Bänkeltafeln war er mit der narrativen Darstellung vertraut. Daher nahm er sich auch in der Ölmalerei lokaler genrehafter und historischer Szenen an, wenngleich der anekdotenhafte Charakter der historischen Darstellung auch eine Zuordnung zum Genre zulassen würde. Auffällig ist, dass der Maler sich nur an Szenen aus der lokalen Geschichte versuchte, die er selbst miterlebt und mitangesehen hatte (Abb. 269 und 270).[611]

Viele Maler und insbesondere Wanderkünstler im ländlichen Raum waren im Gegensatz dazu allein auf das Bildnis spezialisiert. Das Porträtieren bot für Maler mit einer wenig qualifizierten Ausbildung eine vorrangige Einnahmequelle. Dauerhaft vor Ort tätige Künstler wie Barnutz waren aufgrund des konstant kleinen Kreises an Kunden gezwungen, ihr Spektrum zu erweitern.[612] Sie widmeten sich dabei überwiegend Tätigkeiten und Motiven, die dem Handwerk näherstanden als einer anspruchsvollen akademischen Malerei. Die

609 Bezüglich des Spektrums an Werken des Malers Friedrich Barnutz siehe auch III.2., S. 427–8.

610 „Auch Fräulein Maria von Jever hat er mehrfach kopiert sowohl in Öl wie in Aquarell" (Riemann 1919, S. 355).

611 SmJev Inv.-Nr.: 09538, Auszug der Franzosen aus Jever im Jahr 1813, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1844, Öl auf Leinwand, 75 x 100 cm; SmJev Inv.-Nr.: 09539, Einzug der Kosaken in Jever, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1840, Öl auf Leinwand, 70 x 96,5 cm.

612 Bezüglich des Arbeitsspektrums der Jeveraner Maler siehe III.2., S. 424–32.

ursprüngliche Anzahl an Porträts ist durch die reinen Bildnismaler, die zusätzlich in der Region tätig wurden, etwas höher anzusetzen, als an den Werken des Barnutz ablesbar. Bei der Analyse des Gesamtwerkes eines Künstlers muss demnach stets auf eine mögliche Spezialisierung gegenüber anderen Malern geachtet und hingewiesen werden. Der Vergleich legt dennoch nahe, dass innerhalb des Besitzes an Gemälden die ursprüngliche Motivverteilung deutlich ausgeglichener war, als die heute erhaltenen Werke vermuten ließen. Individuelle und lokale Motive in den Gattungen Porträt und Landschaft waren dabei für die auf eine reine Wiedergabe spezialisierten Künstler leichter herzustellen als Genreszenen und Historien.

Als eine weitere Quelle, um den privaten Bildbesitz zu rekonstruieren, dient der Katalog der Kunstausstellung im Schlossmuseum Jever von 1924 (Abb. 25).[613] Die Ausstellung unter dem Titel „Das Jeverland und seine Maler" habe einen vorwiegend heimatlichen Charakter getragen.[614] Einer Besprechung der Ausstellung im Jeverschen Wochenblatt zufolge sollte der Besucher „ein zusammenhängendes Bild des Schaffens älterer jeverländischer oder doch in der Heimat tätig gewesener Maler" gewinnen.[615] Die Werke stammten überwiegend von privaten Jeveraner Leihgebern. Nachweisbar ist, dass unmittelbar nach der Ausstellung viele der privaten Bilder in den Besitz des Museums gelangten.[616] Die Bilderschau stellte demnach einen wichtigen Kontakt her und führte dazu, dass Gemälde, wenn sie keinen Platz mehr in den privaten Haushalten fanden, ins Museum gelangten, statt veräußert oder aufgegeben zu werden.

Die Bedeutung der Auflistung der ausgestellten Gemälde beruht trotz des erheblichen zeitlichen Abstandes zum Untersuchungszeitraum auf der Nennung der derzeitigen Besitzer. Da sich in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts noch eine Vielzahl der Bilder in Privatbesitz befand, erlauben die Angaben vorsichtige Rückschlüsse auf die Motivverteilung.

---

613 Müller 1924 (Ausstellungskatalog).

614 Heimatliche Bilderausstellung 1924; JW 19. September 1924.

615 Ebd.

616 Beispielsweise die Gemälde aus der Sammlung Wilhelm Ihnkens: Müller 1924 (Ausstellungskatalog): Nr. 154, heute: SmJev Inv.-Nr.: 06774, Bildnis des Grafen Edzard I., nach Jacob Cornelisz, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 74 x 54,8 cm; Müller 1924 (Ausstellungskatalog): Nr. 155, heute: SmJev Inv.-Nr.: 06766, Bildnis des Christian August von Anhalt-Zerbst (1690–1747), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 71 x 58 cm.

Die insgesamt 180 ausgestellten Gemälde stammten von 39 verschiedenen Malern. Die Hersteller von 26 Werken waren zum Zeitpunkt der Ausstellung nicht mehr bekannt. Insgesamt 83 Werke können dem hier untersuchten Zeitraum vor 1900 zugeordnet werden. Die Verteilung auf die einzelnen Motivgattungen weist eine erstaunliche Übereinstimmung mit den heute erhaltenen Gemälden, jedoch nicht mit den Werken des Malers Barnutz auf (Tab. 4). Mit 65 % dominierten auch in der Ausstellung Porträts, im großen Abstand gefolgt von Landschaften mit 23 %. Bereits im Jeverschen Wochenblatt wurden als Ausstellungsobjekte im Schloss Jever neben Proben neuerer Kunst hinsichtlich älterer Werke ausschließlich Landschaften und Bildnisse angekündigt.[617] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren, wie diese Abweichungen belegen, bereits viele Gemälde aus den privaten Haushalten verloren. Die Kongruenz mit den heute erhaltenen Gemälden liegt auch in den durch die Ausstellung initiierten Schenkungen begründet. Ohne die frühen Bemühungen, die Kunsterzeugnisse der Region zu bewahren, wären noch deutlich mehr Werke einem Verlust anheimgefallen.

Abb. 116:
Bildnis Christi, Berend Wierts Kunst, 1842, Pastell auf Karton, 49,5 x 39,5 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 11296)

617 Heimatliche Bilderausstellung 1924; JW 19. September 1924.

Verstärkt wurde die Entwicklung durch das mangelnde Interesse, einige spezifische Motivgattungen museal zu sammeln und zu präsentieren. Da religiöse Bilder vermutlich weniger als Kunstwerk betrachtet wurden und deren Aufnahme nicht der Sammlungsstrategie des Altertumsvereins entsprach, zeugen nur wenige erhaltene Werke von der ursprünglichen Verbreitung. Entsprechend zeigte auch 1924 keines der ausgestellten Werke ein christliches Motiv, obwohl sich im Besitz eines der am stärksten vertretenen Leihgeber nachweislich ein Pastellbildnis Christi von Berend Kunst befand, das jedoch im Gegensatz zu anderen Werken des Künstlers nicht für die Präsentation ausgewählt wurde (Abb. 116).[618]

Betrachten wir schließlich die allein schriftlich erwähnten Motive in den Nachlassinventaren und Vergantungsprotokollen des Jeverlandes, die die Motivverteilung in den Haushalten unmittelbar und ohne zeitlichen Abstand dokumentieren.[619] Im Gegensatz zu allgemeineren Unterscheidungsmerkmalen wie „alt“, „groß“, „klein“ oder „lang“ werden Motive in den Verzeichnissen nur selten genannt. Aufgrund der identischen Benennung als „Schildereyen“ und den seltenen Ergänzungen wie „papieren“ kann häufig nicht zwischen Grafiken und Gemälden unterschieden werden, jedoch ist es wahrscheinlich, dass eine genauere Bezeichnung des Objektes insbesondere bei Gemälden erfolgte, da der für sie zu erwartende Gewinn deutlich höher lag und deren Dokumentation daher von dem Schreiber besonders forciert wurde.

Beim Blick auf die 475 Motivbenennungen erkennen wir auch bei ihrer Verteilung im Gegensatz zu den erhaltenen Werken eine Annäherung der Gattungen, wenngleich diese nicht so weit vorangeschritten ist wie unter den Werken des Malers Barnutz (Tab. 4). Mit 55 % lässt sich hier ebenfalls der größte Teil der Werke dem Bildnis zuordnen. Landschafts- und Genremotive machen noch 16 bzw. 19 % des Bildbesitzes aus. Keines der erwähnten Werke zeigte eine Historie, stattdessen waren mit einem Zehntel religiöse Motive vertreten. In den Verzeichnissen wurden so wenige Porträts näher bestimmt, dass keine Angaben zur näheren Verteilung gemacht werden können.[620] Unter den erhaltenen Gemälden und im Werk des Barnutz kam ein Herrscherbildnis auf

618 SmJev Inv.-Nr.: 11296, Bildnis Christi, Berend Wierts Kunst, 1842, Pastell auf Karton, 49,5 x 39,5 cm.

619 Bezüglich der Auswertung der Inventare und Protokolle siehe I.3., S. 124–37.

620 In Tab. 4 fehlen daher die diesbezüglichen Angaben für die 261 Werke.

ca. 9 Privatbildnisse. Bei der Ausstellung kamen dagegen ca. sechs Privatbildnisse auf eine Herrscherdarstellung.

Serien von Motiven spielten den schriftlichen Quellen zufolge eine zentrale Rolle bei der Ausstattung von Wohnräumen. So werden allein 42 Bilder mit Darstellungen der „Vier Jahreszeiten“ und 65 Werke mit den „Fünf Sinnen“ erwähnt.[621] Zwar bot sich die Benennung des Motives bei Serien an, da so angezeigt werden konnte, dass die Werke zusammengehörten, und ihre Erwähnung ist daher besonders häufig. Dennoch verwundert ihr Auftreten, da von dieser großen Gruppe an Bildern kaum Werke erhalten geblieben sind. Allein eine kleinformatige Winterlandschaft von Barnutz könnte einem Zyklus von Jahreszeiten-Gemälden angehört haben (Abb. 118).[622] Eine Folge von vier Bildern von dieser Thematik soll er über eine Lotterie angeboten haben.[623] Hier zeigt sich die große Bedeutung, die einem Quellenvergleich beikommt, da diese Motive unbeachtet bleiben würden, fänden lediglich die heute als Einzelwerke erhaltenen Landschaftsgemälde Betrachtung.

Abb. 117/118:
Wangerooge von der Seeseite, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1834 (oder 1854), Öl auf Leinwand, 36 x 52 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09545) und Winterlandschaft, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1850, Öl auf Leinwand, 24 x 32 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09546)

621 Wahrscheinlich lohnte sich bei der flüchtigen Inventarisierung bzw. Versteigerung die Nennung des Motives einer Serie mehr als bei einem Einzelwerk. Die Anzahl von 42 Jahreszeiten geht auf zwei Bilder zurück, die lediglich Sommer und Winter darstellten.

622 SmJev Inv.-Nr.: 09546, Winterlandschaft, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1850, Öl auf Leinwand, 24 x 32 cm.

623 „Noch jetzt gedenken ältere Leute mit lauter Bewunderung eines Gemäldezyklus `Die vier Jahreszeiten`, den er, um seinen Unterhalt zu beschaffen, in einer Lotterie ausspielen ließ“ (Riemann 1919, S. 354).

Der schriftlich belegte Anteil an religiösen Motiven übersteigt mit 10 % deutlich das Ergebnis der Sammlungsanalyse. Dies ist ein weiteres Indiz, dass dieser Bildbestand durch das mangelnde Interesse, diese Werke zu sammeln und auszustellen, verloren ging. Wahrscheinlich ist jedoch auch angesichts der niedrigen Preise, die derartige Werke in den Versteigerungen erzielten, dass es sich bei den schriftlich erwähnten Schildereyen aus dem Bereich der Religion und des Genres überwiegend um populäre Druckgrafiken handelte.

Die Annäherung der Gattungen bestätigt die Annahme, dass die große Besitzkontinuität zu einer Überrepräsentation des Bildnisses in der heutigen Sammlung geführt hat, wenngleich Porträts auch ursprünglich eine klare Vorrangstellung behaupten konnten. Die geringe Verbreitung von Genremotiven und Historien liegt auch unmittelbar in den Wünschen der Auftraggeber begründet.[624] Beispielsweise beobachtete Michael North in seiner Studie über die niederländischen Großstädte im 17. Jahrhundert, dass historische, mythologische und allegorische Szenen nur in sehr vermögenden und somit vermutlich auch gebildeteren Familien auftraten.[625] Wir können hier einen weiteren Anhaltspunkt fassen, weshalb auch den Bewohnern des Jeverlandes der Zugang zu diesen Gattungen dauerhaft verwehrt blieb. North zufolge seien im Laufe des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden zwei Trends zu beobachten.[626] Neben dem Rückgang der Historie habe sich ein Vormarsch der Landschaft vollzogen.

---

624 Auf Grundlage von 2033 datierten Bildern aus dem Zeitraum 1420–1539 kommt Burke zu dem Ergebnis, dass in der italienischen Renaissance mit 87 % der Werke religiöse Themen bevorzugt wurden (Burke 1972, S. 146–7). Demzufolge zeigten nur 13 % der Bilder ein weltliches Thema, davon 67 % Porträts. Da nicht allein der private, sondern auch der kirchliche Besitz einbezogen ist und angesichts der sich wandelnden Interessengebiete zugunsten profaner Themen erst seit dem 16. Jahrhundert, mag diese Verteilung kaum verwundern. Darüber hinaus räumt Burke selbst bei seiner Untersuchung einen „Stichprobenfehler" ein. Werke, die für Kirchen bestellt wurden, hätten eine bessere Überlebenschance als Werke, die für private Sammlungen bestellt wurden, und zwar deshalb, weil die Kirche nie ausstarb. Insbesondere die Zahl der Porträts sei zu niedrig, weil sie lange Zeit nur für die Familien von Interesse waren (ebd.). Die Faktoren, die eine Überlieferung begünstigten oder erschwerten, unterscheiden sich durch den zeitlichen Abstand deutlich von den Bildern in Privatbesitz des 17. bis 19. Jahrhunderts. Gerade die Familien waren im Jeverland von zentraler Bedeutung für den Erhalt. Allein die Gründung eines Altertumsvereins sorgte für ein Bewahren der Werke vor Ort. Andernfalls wären auch die vielen heute erhaltenen Porträts verlorengegangen.

625 North 1992, S. 131.

626 Ebd.

Eine zeitweilige Dominanz der Historie war in den großen Gemäldesammlungen Deutschlands weniger stark ausgeprägt. Obschon in Städten wie Berlin, Dresden und Düsseldorf die Historie den größten Anteil ausmachte, wurden in den bürgerlichen Sammlungen des 18. Jahrhunderts in Frankfurt und Hamburg Landschaften und Genrebilder bevorzugt.[627] Der Vormarsch der Landschaft auf Kosten der Historie vollzog sich in Deutschland erst ein Jahrhundert später als in den Niederlanden.[628] Parallel dazu führte das erst allmählich im Laufe des 17. Jahrhundert einsetzende Interesse an Bildern im Jeverland dazu, dass die Historie im Gegensatz zur Landschaft kaum Verbreitung gefunden hat.

Porträts nahmen innerhalb der niederländischen Haushalte nur den dritten Rang ein.[629] Zudem beobachtete North, dass das Porträt im Laufe des 17. Jahrhunderts „aus der Mode" gekommen sei und nur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts das Geltungsbewusstsein der Personen den Porträtisten Arbeit verschafft habe. Dieses Geltungsbestreben konnte sich im Jeverland erst um 1800 vollständig etablieren und eine Vorrangstellung des Porträts zu diesem Zeitpunkt begründen. In den meisten von North untersuchten deutschen Sammlungen blieb das Porträt hinter den Gattungen Genre sowie Historie und am deutlichsten hinter den Landschaftsgemälden zurück. Die hohe Anzahl an Porträts im Jeverland liegt dabei in der Verbreitung von Bildern insgesamt begründet. Der durchschnittliche Bildbesitz lag, wie zu erwarten, deutlich niedriger als in den niederländischen Städten, die ein Vorkommen von 10–40 Gemälden pro Haushalt aufwiesen.[630] Sofern in dem Haushalt eines Jeverländers überhaupt Gemälde auftraten, handelte es sich zunächst um Bildnisse. Andere Motive traten erst innerhalb eines umfangreicheren Besitzes auf. Beispielsweise besaß Philipp Bernhard Heidenreich 1778 ausschließlich ein altes Porträt, während innerhalb des umfangreichen Besitzes des Bürgermeisters Hans Conrad Cisius 1672 neben den vier obligatorischen „Conterfaits" eine Vielzahl weiterer Motive vertreten war.[631]

627 Ders. 2003, S. 128–32. Siehe auch Cremer 1989.

628 North 2003, S. 130.

629 Ders. 1992, S. 131.

630 Ders. 2001, S. 101. Siehe auch I.3., S. 175.

631 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6593.35 und Nr. 8104. Die vier Porträts im Besitz des Bürgermeisters zeigten Hans Conrad Cisius selbst, seine erste und seine aktuelle Ehefrau sowie ihr Kind. Die genaue Anzahl an Bildnissen ist nicht zu bestimmen, da sich vielleicht auch hinter den übrigen, als „Schildereyen" bezeichneten Bildern Porträts verbargen.

Auch Heß fasste die wenigen Motivnennungen für die Stadt Danzig zusammen.[632] Die Mittelschicht Danzigs stand dabei den Bewohnern des Jeverlandes in ihren finanziellen Möglichkeiten näher als die oben beschriebenen großbürgerlichen Sammlungen. 94 Bilder zeigten Bildnisse, in großem Abstand gefolgt von 13 biblischen Historien, sechs Landschaften und zwei Tierbildern.[633] Die Quellendichte lässt kaum detailliertere Rückschlüsse zu, mit der klaren Dominanz des Porträts innerhalb von Haushalten mit insgesamt nur wenig Bildbesitz zeichnet sich jedoch die gleiche Tendenz wie im Jeverland ab.[634]

	erhaltene Handzeichnungen	erhaltene Druckgrafiken
	101 Werke	453 Werke
Porträts	29 %	38 %
Landschaft	53 %	26 %
Genre	15 %	23 %
Historien	---	5 %
religiöse Motive	3 %	7 %

Porträts gesamt verteilt auf:	29 Werke	172 Werke
familiäre Porträts	72 %	1 %
Herrscherporträts	17 %	56 %
Gelehrten- und Feldherrenporträts	10 %	43 %

Tab. 5:
Motivverteilung der Handzeichnungen und Druckgrafiken[635]

Bei den erhaltenen Handzeichnungen kommt es zu einer deutlichen Abweichung innerhalb der Motivverteilung (Tab. 5). Über die Hälfte aller Werke zeigen Landschaften. Porträts sind trotz der zahlreichen Silhouetten nur mit

632 Heß 2007, S. 177–9.
633 Ebd., S. 177. Die Daten ergeben sich aus den dort als Diagr. 25 aufgeführten Einzelwerten.
634 Bei den meisten Analysen von Inventaren und Protokollen wird aufgrund der kleinen Quellenbasis und der daraus resultierenden geringen Anzahl an erwähnten Motiven auf deren systematische Auswertung verzichtet. Meyer 2001, S. 195; Reichstein 1982, S. 219; Mohrmann 1990, S. 384; Mannheims/Möller/Vorpahl 1997, S. 242; Schürmann 2002, S. 601.
635 Abweichungen von 100 % beruhen auf Rundungen.

knapp einem Drittel vertreten. Genreszenen, worunter hier auch Stillleben gezählt wurden, sind mit 15 % etwas häufiger als unter den erhaltenen Gemälden. Die unterschiedlichen Interessenschwerpunkte liegen in den Herstellern der Zeichnungen begründet. Nur ein geringer Teil dieser Bilder wurde von hauptberuflichen Malern gefertigt. Mit Gemälden konnten höhere Verkaufspreise erzielt werden, zumal Zeichnungen bis weit in das 19. Jahrhundert hinein kaum der Rang eines eigenständigen Kunstwerkes beigemessen wurde. Stattdessen lassen sich für eine Vielzahl an Zeichnungen Dilettanten als Urheber identifizieren. Wie im Folgenden deutlich werden wird, entstanden von Laien angefertigte Bilder in der Regel mit einem dokumentarischen Interesse und weniger aus einem rein künstlerischen Anspruch. Dies führte zu deutlich mehr Ansichten von Städten und Landschaften sowie Skizzen von Blumen und Tieren.[636]

Druckgrafik

Im Gegensatz zu Gemälden, die als Wandschmuck repräsentative Funktionen übernahmen, wurden in der Druckgrafik, die nicht zwangsläufig gerahmt an der Wand präsentiert wurde, auch gängige Motive verbreitet. Wie wir bereits bezüglich der Bilder im Alltag gesehen haben, war die druckgrafische Reproduktion vielfach der einzige Weg, eine entfernte Landschaft oder bedeutende Persönlichkeit kennenzulernen.[637] Ihre größere Verbreitung führte dazu, dass sich im Bildbesitz auch politische, historische, geografische und weitere wissenschaftliche Interessen widerspiegeln. Dabei war die Auswahl der Motive nicht wie bei Gemälden allein von privaten, sondern auch von beruflichen Interessen geprägt und konnte darüber hinaus rein dekorativen Gesichtspunkten folgen.

Von den 453 vor 1900 entstandenen Druckgrafiken in der Sammlung des Schlossmuseums Jever zeigt mit 38 % der größte Anteil Porträts, wobei über die Hälfte dieser Bildnisse Herrscher oder Adelige wiedergeben (Tab. 5). Nahezu alle übrigen Drucke reproduzieren das Antlitz von Gelehrten, Pastoren, Feldherren, Kaufleuten usw. Der Vorrang des Porträts gegenüber anderen Gattungen überrascht besonders angesichts der geringen Anzahl an familiären

636 Bezüglich der im Jeverland tätigen Dilettanten siehe III.1., S. 397–408.
637 Siehe I.2., S. 68–79.

Bildnissen in der druckgrafischen Technik. Der große Kosten- und Arbeitsaufwand und die höhere Auflage führten eine Verbreitung über das rein familiäre Umfeld hinaus mit sich. Im Gegensatz dazu wurde für das individuelle familiäre Porträt das als wertvoller empfundene Ölgemälde, aber auch eine Pastellzeichnung bevorzugt. Wie im Folgenden deutlich werden wird, wurden private Bildnisse erst mit der flächendeckenden Verbreitung der Lithografie und der zeitlich unmittelbar sich anschließenden Einführung der Fotografie in mehreren Abzügen angefertigt.[638]

Abb. 119/120:
Blankenburg und Oderbrück mit dem Broken, Gustav Wilhelm Kraus (1804–1852), gedruckt in der Cotta'schen Lithografischen Anstalt, erschienen in der Schenk'schen Kunsthandlung, 1828, Lithografien, 34,3 x 47 cm und 34,1 x 46,5 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 14175/14176)

Die zweitgrößte Motivgattung bilden mit 26 % Landschaften und Veduten. Die hohe Anzahl an Stadt- und Gebäudeansichten liegt unter anderem in deren Verbreitung als Bilderfolgen begründet. In Mappen oder Heften wurde eine Vielzahl von thematisch verwandten Landschaftsbildern gesammelt verkauft. Beispielsweise gehörten allein 12 in der Sammlung des Schlossmuseums erhaltene Veduten der 1828 erschienenen Folge „Harz Gegenden" an, die ursprünglich 20 druckgrafische Blätter umfasste (Abb. 119 und 120).[639] Auch Genremotive, die 23 % des Bestandes ausmachen, erschienen häufig als aufeinander bezogene Szenenfolgen. Erhalten haben sich zum

638 Abgesehen von Silhouetten, die schon früher als Tauschobjekte dienten, jedoch individuell angefertigt und keine Serienprodukte waren. Siehe II.2., S. 251–3.

639 SmJev Inv.-Nr.: 14207–16 und 14175–6, Harzgegenden, Gustav Wilhelm Kraus (1804–1852), gedruckt in der Cotta'schen Lithografischen Anstalt, erschienen in der Schenk'schen Kunsthandlung, 1828, Lithografien, ca. 34 x 47 cm.

Beispiel die Radierungen „Der Aufbruch“, „Die Rast“ und „Die Rückkehr eines Jägers von der Jagd“ (Abb. 121, 122 und 123).[640]

Abb. 121/122:
Le départ pour la chasse und Le retour de la chasse, Louis Charles Ruotte, zweite Hälfte 18. Jahrhundert, Radierungen, 34,5 x 39,2 cm (beschnitten) und 30,8 x 33 cm (beschnitten) (SmJev Inv.-Nr.: 06872/06873)

Abb. 123:
Le repos après la chasse, Louis Charles Ruotte, zweite Hälfte 18. Jahrhundert, Radierung, 31,2 x 33 cm (beschnitten) (SmJev Inv.-Nr.: 06874)

640 SmJev Inv.-Nr.: 06874, Le repos après la chasse, Louis Charles Ruotte (1754–1806), zweite Hälfte 18. Jahrhundert, Radierung, 31,2 x 33 cm (beschnitten); SmJev Inv.-Nr.: 06873, Le retour de la chasse, Louis Charles Ruotte, zweite Hälfte 18. Jahrhundert, Radierung, 30,8 x 33 cm (beschnitten); SmJev Inv.-Nr.: 06872, Le départ pour la chasse, Louis Charles Ruotte, zweite Hälfte 18. Jahrhundert, Radierung, 34,5 x 39,2 cm (beschnitten).

Verbindliche Aussagen über die deutschlandweiten Anteile der einzelnen Gattungen am gesamten Wandbildschmuck seien nach Pieske bei derzeitigem Wissensstand nicht möglich.[641] Ganz allgemein müsse ein Übergewicht der religiösen Motive vor allem im „Popularbereich" angenommen werden und ein Überwiegen von Genremotiven, Historienbildern und Landschaften in den gehobenen Sozialschichten. Ein derartiges Übergewicht von Grafiken religiöser Thematik lässt sich in der heutigen Sammlung des Schlossmuseums Jever nicht mehr nachweisen. Die lutherische Konfession brachte aber den Motivnennungen in den Inventaren zufolge keine großen Vorbehalte gegenüber einer religiösen Thematik mit sich. Auch Pieske gibt an, die Konfessionszugehörigkeit scheine allein bei Heiligenbildnissen eine ausschlaggebende Rolle gespielt zu haben.[642] Kunstverlage hätten daher oft die Empfehlung „geeignet für alle Konfessionen" mitgegeben.[643]

Innerhalb eines einzelnen, von Kussek untersuchten Briloner Bürgerhaushaltes des 19. Jahrhunderts waren als größte Gruppe Genremotive vertreten, gefolgt von Porträts, Ansichten und schließlich religiösen Motiven.[644] Mit fast 78 % setzt sich der überlieferte Bildbestand überwiegend aus Druckgrafiken und Fotografien zusammen, weshalb die Aussagen zur Motivverteilung am ehesten auf die Druckgrafik zutreffen.[645] Zwar wurde mit dem Besitz einer Familie nur ein Einzelfall untersucht, der Vergleich ist aber besonders aufschlussreich, da die Sammlung hier nicht nach musealen Gesichtspunkten zusammengetragen, sondern in privatem Besitz überliefert wurde. Zwar waren private Bildnisse hier noch von größerem Interesse als für Museen, jedoch wurden anscheinend auch „trivialere" Motive aus dem Bereich des Genres häufiger aufbewahrt als in öffentlichen Sammlungen.

Als weiterer Anhaltspunkt für das ursprüngliche Angebot an druckgrafischen Bildwerken im Jeverland können Werbeanzeigen aus dem Jeverschen Wochenblatt herangezogen werden. Am 5. Februar 1843 bot der Verleger

641 Pieske 1988, S. 98. Der Wissensstand beruhe auf einem Bruchteil der einstigen originalen Bildquellen (Wandbilddrucken) und auf einer etwas größeren Übersicht an Wortquellen (Kataloge, Preislisten) (ebd.).

642 Außerdem bei Wallfahrts- und Primizandenken und den Herz-Jesu-Pendants (ebd.).

643 Ebd., S. 98. Das Fehlen von Bildnissen in den Angaben Pieskes liegt in ihrer Zuordnung des Herrscherbildnisses als patriotisches Genre begründet.

644 Kussek 2010, S. 17 und S. 31: Genre 33,7 %, Porträt 28,5 %, Ansichten 21,8 %, religiöse Motive 13,4 %, sonstige profane Motive 2,6 %.

645 Ebd., S. 15.

Wilhelm Caspelmann Kupferstiche zum Kauf an, die er als „Messeware“ aus Leipzig bezog.[646] Zur Auswahl der seiner Beschreibung nach „schönsten Kupferstiche in allen Größen, illustriert und schwarz“, gehörten „biblische Stücke“, Landschaften, Jagd- und Kriegsstücke sowie Porträts. Mit Landschaften und Bildnissen wurden jene Gattungen genannt, die auch der Überlieferung zufolge auf das größte Interesse stießen. Auffällig sind erneut die religiösen Stücke, die sich mit 6 %, wenngleich zahlreicher als unter Gemälden, nur in geringem Umfang erhalten haben. Entsprechend dem lutherischen Kundenkreis ist das in der Anzeige beworbene Angebot auf biblische Szenen begrenzt. Verzichtet wurde auf die in südlichen Regionen verbreiteten Heiligendarstellungen.

Die dem Genre zuzuordnenden Jagd- und Kriegsstücke sind heute zumeist verloren.[647] Jedoch verraten die Probearbeiten von Lehrlingen der Malerinnung in Jever, dass das Stillleben mit erlegtem Wild sowie Jagdszenen, ob eines Jägers oder eines Hundes, für das Kunsthandwerk eine bedeutende Rolle spielten (Abb. 124–144).[648]

Abb. 124:
Probearbeit des Malerlehrlings Anton Axen, 8. Dezember 1855
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4803.10)

646 JW 5. Februar 1843. Siehe auch Janssen 2013, S. 295.

647 Die oben genannten Szenen mit dem Aufbruch und der Rückkehr stehen dieser Gattung nahe, zeigen jedoch nicht die Jagd selbst. Siehe Fn. 640.

648 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 4801 und Nr. 4803. Bezüglich der Probearbeiten von Malerlehrlingen der Innung in Jever siehe II.1., S. 238–9 und III.1., S. 395–6.

Abb. 125:
Probearbeit des Malerlehrlings Frerich Haien Becker, 17. März 1841
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.9)

Abb. 126:
Probearbeit des Malerlehrlings J. D. Bleecker, 2. April 1844
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.15)

Abb. 127:
Probearbeit des Malerlehrlings Hermann Theodor Carstens, 23. März 1842
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.11)

Abb. 128:
Probearbeit des Malerlehrlings Edo Dirks Cordes, 20. März 1843
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.16)

Abb. 129:
Probearbeit des Malerlehrlings Johann Harms Dirks, 18. April 1840
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.8)

Abb. 130:
Probearbeit des Malerlehrlings Heinrich E. Frerichs, 4. März 1843
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.14)

Abb. 131:
Probearbeit des Malerlehrlings Heinrich Holzinger, 4. März 1843
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.13)

Abb. 132:
Probearbeit des Malerlehrlings J. L. Janssen, 7. April 1849
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4803.3)

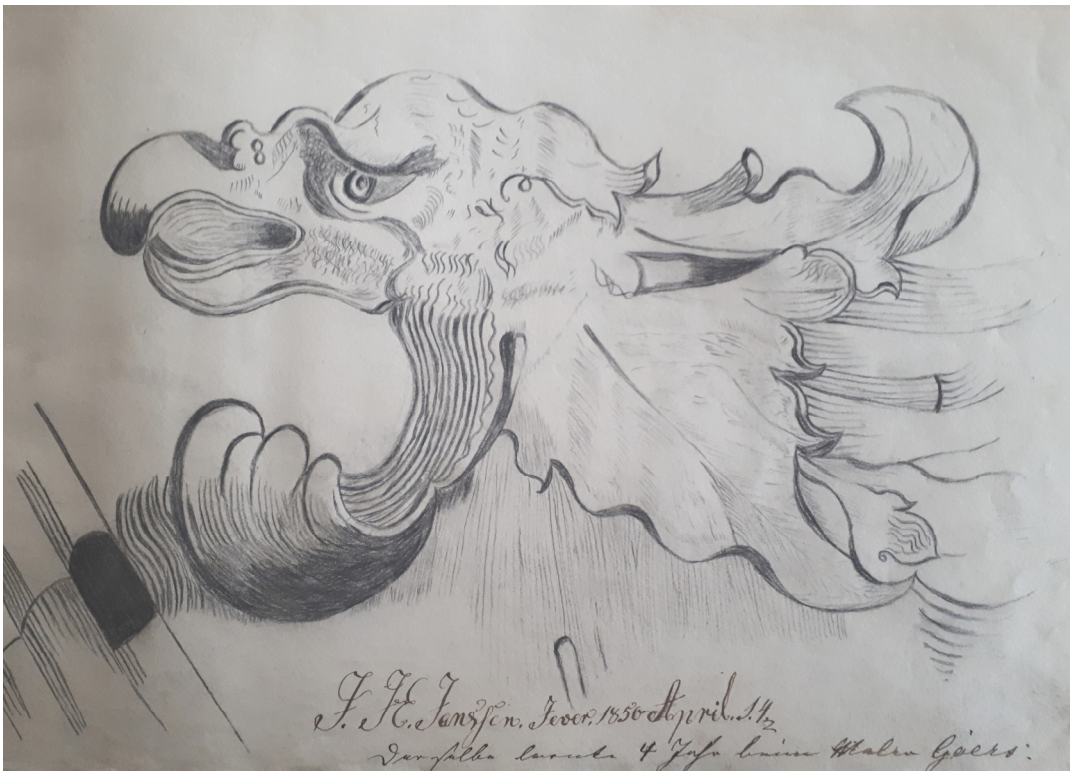


Abb. 133:
Probearbeit des Malerlehrlings J. H. Janssen, 14. April 1850
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4803.6)

Abb. 134:
Probearbeit des Malerlehrlings Anton Bernhard Janssen, 15. März 1861
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4803.16)

Abb. 135:
Probearbeit des Malerlehrlings Wilhelm Georg August Langmack, 12. Dezember 1855
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4803.11)

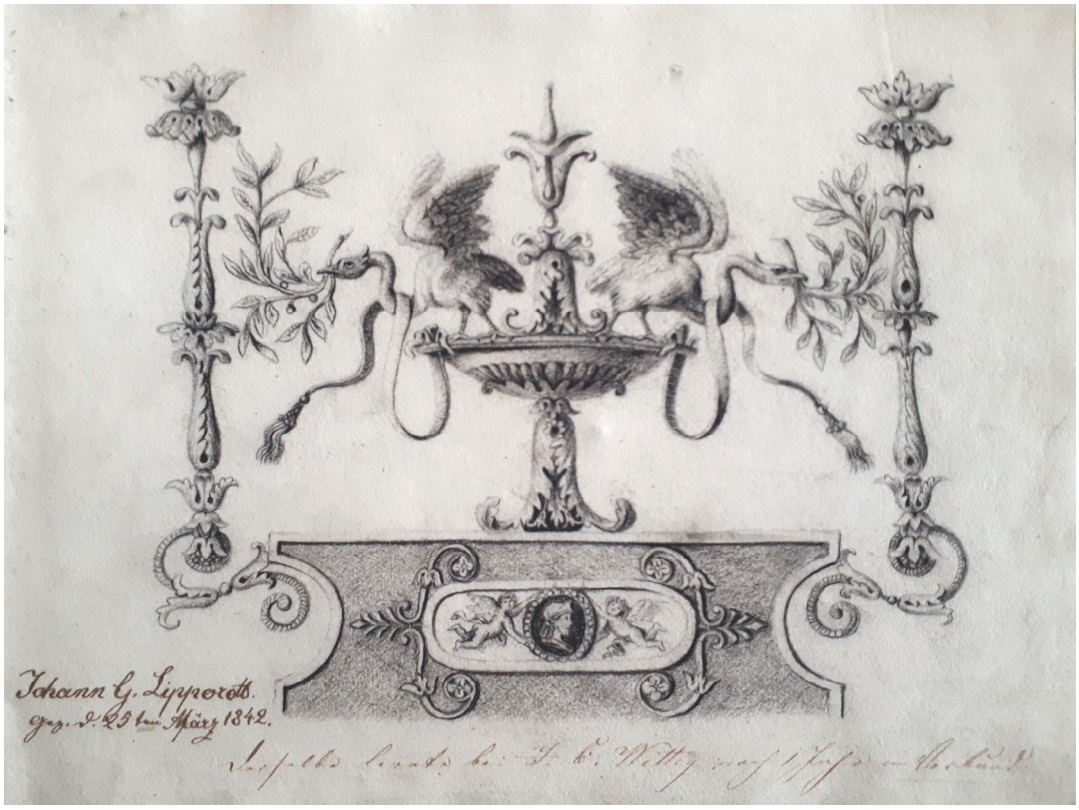


Abb. 136:
Probearbeit des Malerlehrlings Johann G. Lippordt, 25. März 1842
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.12)

Abb. 137:
Probearbeit des Malerlehrlings G. Müller, 31. März 1851
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4803.8)

Abb. 138:
Probearbeit des Malerlehrlings Johann Bernhard Siemens, 23. Januar 1861 (NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4803.15)

Abb. 139:
Probearbeit des Malerlehrlings A. F. Thölstede, 5. April 1841
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.10)

Abb. 140:
Probearbeit des Malerlehrlings Johann Friedrich Hinrichs, 28. Januar 1856
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4803.12)

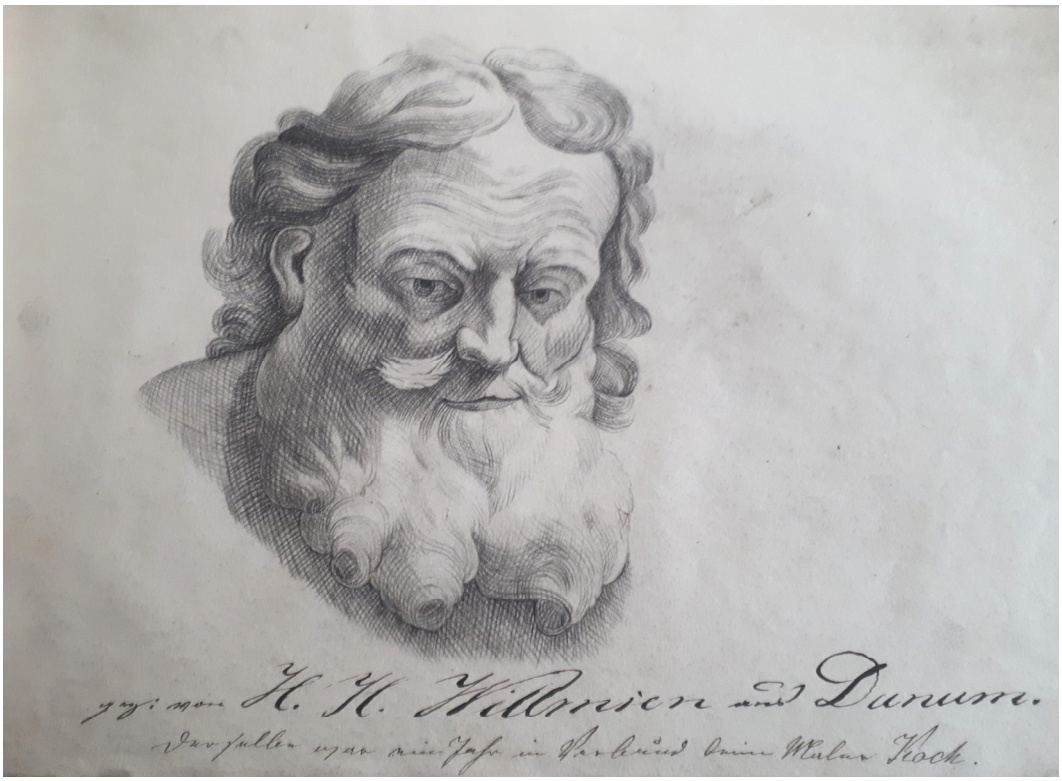


Abb. 141:
Probearbeit des Malerlehrlings H. H. Willmien, zwischen 1859 und 1861
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4803.14)

Abb. 142:
Probearbeit des Malerlehrlings Peter Meyer, 31. Januar 1846
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.18)

Abb. 143:
Probearbeit des Malerlehrlings B. J. Behrends, 5. Mai 1850
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4803.7)

Abb. 144:
Probearbeit des Malerlehrlings Anton Eduard Reinhard Bleker, 26. März 1839
(NLA OL, Dep. 25 JEV, Best 262-4 Nr. 4801.5)

Wie Caspelmann in der Anzeige betonte, dienten seine Kupferstiche der Zimmerverzierung.[649] Es handelte sich demnach um Waren, die vorrangig eine dekorative Funktion erfüllten und weniger als reines Kunsterzeugnis betrachtet wurden. Da derartige Werke in größerem Maße der Mode und dem Zeitgeschmack unterworfen sind, muss davon ausgegangen werden, dass ihre Verbreitung ursprünglich deutlich höher war als heute noch am Objektbestand nachweisbar. Bei Herrscher- und Gelehrtenporträts stand gleichfalls weniger die künstlerische Qualität im Vordergrund, vielmehr spielte das Motiv eine zentrale Rolle. Mit dem Bildnis einer historischen Persönlichkeit wurde ein großer Identifikations- und Erinnerungswert verbunden. Aufgrund des Mangels an Alternativen wurden häufig auch Grafiken von niedriger Qualität wie Illustrationen aus Büchern durch eine Glasrahmung aufgewertet, um als Wandschmuck zu dienen.

Am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren die wenigen druckgrafischen Jeveraner Ansichten und Bildnisse ausschließlich in größeren Städten gedruckt worden. Dies änderte sich, wie wir bereits gesehen haben, erst mit der Errichtung der ersten Presse zum Drucken von Bildern in Jever im Jahre 1818 durch den Verleger Garlichs und den niederländischen Kupferstecher Bierweiler.[650] Indem sie durch Subskription unmittelbar auf die Nachfrage der Jeveraner Kunden eingingen, lässt sich durch ihrer Werke besonders deutlich das regional vorherrschende Interesse an einzelnen Motiven bestimmen. Während die importierten Grafiken überregionale Motive verbreiteten, konzentrierte sich der Verlag Garlichs und Bierweiler in Jever auf lokale Motive. Sie nahmen sich dieser Nische an und mussten hierdurch nicht in Konkurrenz zu der deutlich kostengünstigeren Druckgrafik mit allgemeinerer Motivik treten, wie sie von Hausierern und Verlegern feilgeboten wurde. Eine Warenliste aus dem Jahr 1818, die im Jeverschen Wochenblatt veröffentlicht wurde, gibt Aufschluss über die Motive des Verlages (Abb. 76).[651] Sie reproduzierten fast ausschließlich Bildnisse. Lediglich zwei der insgesamt 27 Kupferstiche zeigten Ansichten der Stadt Jever und der Insel Norderney. Innerhalb der ersten neun Monate seines Bestehens hatte der Verlag bereits fünf Bildnisse von Jeveranern und

649 JW 5. Februar 1843.

650 Bezüglich der Geschichte des Verlages Garlichs und Bierweiler siehe I.2., S. 107–14 und III.2., S. 419–20. Bezüglich der im Verlag Garlichs und Bierweiler erschienenen Motive siehe II.2., S. 267–70 und II.3., S. 372–3.

651 JW 21. Dezember 1818 und 17. Mai 1819, Nr. 18 und 19.

Ostfriesen sowie drei Herrscher beider Regionen in sein Programm aufgenommen. Sowohl die Überlieferung als auch die angebotenen Drucke zeugen mit ihrer Konzentration auf das Porträt von dem intensiven Interesse, sich mit Hilfe des Antlitzes ein Bild einer Person zu vergegenwärtigen.

Während in Jever eine Vielzahl an Bildnissen produziert wurde, bemühte sich der Kupferstecher Bierweiler über zwei Jahre vergebens um die Reproduktion zweier Szenen aus der Publikation „Umrisse zu Goethes Faust" von Friedrich August Moritz Retsch (1779–1857).[652] Erst infolge des Umzuges nach Altona konnte die Grafik realisiert werden. Eine Illustration zu einer zehn Jahre zuvor erschienenen Tragödie hatte demnach in Jever zu wenig Interesse bei den Kunden geweckt.[653] Der Motivauswahl lag, wie auch die schwache Verbreitung von Historien und mythologischen Motiven insgesamt bestätigt, kein ausgeprägter Bildungsanspruch zu Grunde. Zwar zeigen sich beispielsweise in der druckgrafischen Sammlung des Schlossmuseums Jever mit Bildnissen Napoleons und der Darstellung eines außergewöhnlich großen Hagelkorns in Originalgröße historische, politische und bisweilen auch wissenschaftliche Interessen, jedoch wurden dabei weniger humanistische Aspekte verfolgt, die beispielsweise in mythologischen Szenen zum Ausdruck gekommen wären.

Auch Gemäldereproduktionen sind selten überliefert, können jedoch in einem Einzelfall in außergewöhnlicher Anzahl nachgewiesen werden. Mit Hilfe der Besitznachweise des Maurermeisters Ernst Ludwig Zeilinger kann über das bisher ermittelte Angebot hinaus das Spektrum einzelner Motive innerhalb eines Haushaltes ermittelt werden. Ein gedrucktes Verzeichnis informierte die Besucher über jene Waren, welche in der 1769 stattfindenden Versteigerung des Nachlasses Zeilinger feilgeboten wurden (Abb. 91).[654] Wie das Motivspektrum belegt, diente über die Hälfte der mindestens 439 Bilder als Vorlagen für seine Arbeit. Architektonische Risse erweiterten seine beruflichen Kenntnisse ebenso wie Ansichten von Treppen, Brunnen, Kaminen, Türen

652 JW 21. Dezember 1818 und NLA OL, Dep. 50, Best 6 D Nr. 1062. Die Ausführung erfolgte erst nach dem Umzug nach Altona (JW 25. Oktober 1819). Bezüglich der Illustrationen nach Retsch siehe auch III.2., S. 419.

653 Wahrscheinlich scheiterte das Unternehmen zunächst, weil keine Presse in geeigneter Größe installiert werden konnte, welche durch ausreichend Subskriptionen und Nachfrage an bisher publizierten Werken zu installieren gewesen wäre.

654 Zeilinger Bücherverzeichnis 1769. Siehe auch Janssen 2013, S. 295. Bezüglich des Verzeichnisses über den Bildbesitz des Zeilinger siehe I.2., S. 120–1 und I.3., S. 154–5.

und Vasen. Auch Muschelwerk und Kartuschen könnten eine Motivvorlage für Zierwerk gewesen sein. Nicht immer eindeutig ist die Zuordnung bei Landschaften und Ansichten. Während die Panoramen von Städten für einen Maurer weniger direkt von Nutzen waren, könnten Ansichten von einzelnen Gebäuden wie der Garnisonskirche in Potsdam oder der Frauenkirche in Dresden zumindest als Inspirationsquelle gedient haben. Einem reinen privaten Interesse entsprachen dagegen die insgesamt 43 Bildnisse. 37 zeigten Gelehrte, während die übrigen Porträts anonyme Kopfstudien von Giovanni Battista Piazzetta (1682–1754) wiedergaben (Abb. 145 und 146).[655]

Abb. 145/146:
Mann mit Flöte, Balthasar Sigmund Setletzky (1695–1771) nach Jean Antoine Watteau (1684–1721) und Bildnis einer Frau, Franz Xaver Jungwierth nach Giovanni Battista Piazzetta, publiziert von Johann Christian Leopold, Mitte des 18. Jahrhunderts, Kupferstiche, 22,7 x 15,1 cm und 22,1 x 16 cm (SmJev Inv.-Nr.: 12701/2)

655 Wahrscheinlich handelte es sich um sechs Radierungen aus einer Serie von 34 Blättern, die von Franz Xaver Jungwierth (1720–1790) u. a. gestochen und im Augsburger Verlag des Johann Christian Leopold (1699–1755) publiziert wurde. Für eine große Verbreitung der Kopfstudien sprechen fünfzehn Blätter dieser Sammlung, die sich heute im Schlossmuseum Jever erhalten haben, ohne sie jedoch dem Besitz Zeilingers zuordnen zu können. SmJev Inv.-Nr.: 12675–7, 12697–9, 12701–4, 14163–7, Anonyme Bildnisse, Franz Xaver Jungwierth nach Giovanni Battista Piazzetta (1682–1754) u. a., publiziert von Johann Christian Leopold u.a., Mitte des 18. Jahrhunderts, Kupferstiche, ca. 23 x 16 cm.

Ein weiterer Schwerpunkt innerhalb der privaten Sammlung an Kupferstichen lag auf der Reproduktion von Gemälden. Allein 25 Grafiken gaben Motive von Rembrandt wieder. Als Ankündigung für die Versteigerung genügte offenbar der Hinweis auf den Maler, dessen Gemälde reproduziert wurden. Auf die Angabe eines Motives wurde in der Regel verzichtet. Lediglich bei zehn Reproduktionen wird die biblische Historie als Motiv genannt. Erneut wurde, dem protestantischen Umfeld entsprechend, eine biblische Szene sowie der niederländische Künstler Rembrandt bevorzugt. Die Bezeichnung „Historie" adelte das Motiv und wies es gleichzeitig als streng auf der Bibel basierend aus.

Der innerhalb des gedruckten Verzeichnisses dokumentierte Bildbesitz zeugt überwiegend von inhaltlichen und weniger von dekorativen Interessen. Aufgrund ihrer großen Anzahl muss es sich bei den Kupferstichen um Sammelobjekte gehandelt haben, die in Mappen oder Ähnlichem gesammelt wurden. Dies bestätigt auch das handschriftliche Inventar, das zeitgleich mit dem gedruckten Verzeichnis entstand und die Werke, wie erwähnt, überwiegend als in der Kammer auf dem Boden befindlich kennzeichnet.[656]

Darüber hinaus nennt das Inventar zusätzlich 30 Gemälde im Hause Zeilingers, die im Gegensatz zu einem Großteil der Druckgrafik repräsentative Funktionen erfüllten. Auch innerhalb dieses Gemäldebestandes zeigte mit mindestens neun Bildern ein großer Anteil Porträts.[657] Angesichts seines beruflichen Interesses war die Sammlung an Bildern im Besitz Zeilingers nicht nur hinsichtlich ihrer Anzahl, sondern auch ihrer Motivverteilung ungewöhnlich. Jedoch ist zu beachten, dass der Anspruch eines gedruckten Verzeichnisses eine genauere Kenntnis und somit eine exaktere Identifizierung mit sich brachte. So wären Reproduktionen nach Rembrandt in Versteigerungsprotokollen wahrscheinlich nur als „Porträt", „biblische Szene" usw. benannt worden. Der Vergleich mit den sich ebenfalls in seinem Haushalt befundenen Gemälden belegt, dass die Motivschwerpunkte innerhalb der Druckgrafik deutlich vielschichtiger und vom individuellen Geschmack geprägt waren.

656 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8011.10.

657 Die Gesamtanzahl kann nur mit „mindestens" angegeben werden, da nicht bei allen Gemälden das Motiv genannt wurde.

Kunsthandwerk

Noch deutlicher als bei den druckgrafischen Erzeugnissen konzentrierten sich die im Kunsthandwerk tätigen Maler auf das Dekorative. Die Probearbeiten der Lehrlinge aus der Malerinnung in Jever geben Aufschluss darüber, welche Motive die Maler des Kunsthandwerkes für ihre Arbeit benötigten (Abb. 124–144).[658] Es handelt sich um Motive, die nicht in Gemälden umgesetzt wurden, sondern der Dekoration von Möbeln, Zier-, aber auch Alltagsgegenständen dienten. 31 der insgesamt 35 zwischen 1838 und 1861 entstandenen Zeichnungen zeigen Dekorationsmalereien, insbesondere Arkanthusornamente, aber auch Genre- und Tierstücke. Des Weiteren befinden sich unter den Arbeitsproben zwei Landschaften und zwei Porträts. Wie bei den übrigen Motiven handelte es sich auch bei den Porträts nicht um eigenständige Bilderfindungen. Stattdessen kopierten die Malerlehrlinge bestehende Vorlagen. Entsprechend sind lediglich heute und vielleicht auch damals anonyme Porträts wiedergegeben worden. Anwendung fanden diese Motive auf Möbelstücken, wie beispielsweise ein bemalter Kofferkasten im Schlossmuseum Jever belegt (Abb. 147).[659] Während die Seiten mit Blumendekor versehen wurden, zeigt der Deckel eine Genreszene, für die sich der Maler auch an der figürlichen Darstellung mit möglicherweise porträthaften Zügen versuchte.

Abb. 147:
Kofferkasten, zweites Viertel des 19. Jahrhunderts, Weichholz, 27 x 41 x 24 cm (SmJev Inv.-Nr.: 00835) (Detail des Deckels)

658 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 4801 und Nr. 4803. Bezüglich der Probearbeiten von Malerlehrlingen der Innung in Jever siehe II.1., S. 223 und III.1., S. 395–6 sowie Abb. 124–44.

659 SmJev Inv.-Nr.: 00835, Kofferkasten, zweites Viertel des 19. Jahrhunderts, Weichholz, 27 x 41 x 24 cm.

Wie die Motivvorlagen in die praktische Arbeit eines Kunsthandwerkers integriert wurden, zeigt auch das Beispiel des Gerhard Süßmilch Senior, der ab August 1844 in Jever als Porzellan-Maler tätig war. Einer Anzeige im Jeverschen Wochenblatt zufolge konzentrierte er sich auf das Bemalen beliebiger Gegenstände aus Porzellan, wie zum Beispiel Pfeifenköpfe, Tassen, Teller oder Blumenvasen.[660] Als mögliche Motive für das Übertragen von Bildern auf Porzellan nennt er Städte, Dörfer, Inschriften, Namen und Wappen „mit oder ohne Vergoldung". Seine Arbeit beruhte demnach überwiegend auf kopistischer Tätigkeit.

Vier Monate später erweiterte Süßmilch sein Angebot um die Glasmalerei.[661] Auch hier fanden Wappen und Schriften Verwendung, außerdem fertigte er Silhouetten auf Glas. Er unterschied bei seinem Angebot zwischen „feiner" und „ordinärer" Malerei. Diese Differenzierung belegt, dass sich die Kunden nicht nur für anspruchsvolle Malereien interessierten, sondern bisweilen auch preisgünstigere Lösungen vorzogen.

Abgesehen von der deutlichen Konzentration auf das Dekorative bestehen auch im Kunsthandwerk Verbindungen zu den im Bereich der Gemälde nachgewiesenen Motivinteressen. Dies beweist beispielsweise ein 1842 in Jever durch den Buchhändler Trendtel angebotenes „Handbuch der Porzellan-Malerei" von Carl Rottlinger.[662] Laut Untertitel konzentrierte es sich „auf den gründlichen Unterricht im Porträtieren und Landschaftsmalen auf Porzellan" und somit auf genau jene zwei Motivgattungen, die sowohl die malerischen als auch die druckgrafischen Werke dominierten und an denen sich auch einige Malerlehrlinge versucht hatten.[663] Insgesamt herrschten im Kunsthandwerk das Erzählerische und das Dekorative vor. Vorrangig wurden Motive integriert, die einen Erinnerungswert besaßen, wie beispielsweise auf Porzellantassen übertragene Ansichten, die als Reisesouvenirs dienten (Abb. 240).[664]

Nach dem Quellenvergleich ergibt sich hinsichtlich der Motivverteilung eine zentrale Bedeutung des Porträtgemäldes. Die übrigen Motive gingen häufiger verloren und waren demnach ursprünglich stärker vertreten, als die Überlieferung von zwei Dritteln Porträts vermuten ließ. In der Grafik erweiterte

660 JW 18. August 1844.
661 JW 8. Dezember 1844.
662 Rottlinger 1835. Zu erwerben bei Trendtel in Jever für 36 Grote (JW 23. Januar 1842).
663 JW 23. Januar 1842.
664 Bezüglich der Bemalung von Porzellanrohlingen siehe auch II.2., S. 318–9.

sich das Spektrum der Motive, wenngleich auch hier das Bildnis, insbesondere durch das Interesse an bedeutenden Persönlichkeiten, zusammen mit den Darstellungen entfernter, fremder Landschaften dominierte. Der dekorative Aspekt kommt am deutlichsten im Kunsthandwerk zum Tragen, da hier oft reine Ornamente Verwendung fanden. Die Bemühungen der Kunsthandwerker, sich auch den im Bereich der Gemälde gefragten Motiven Porträt und Landschaft zu nähern, gingen zumeist über Ansätze und Kopien nicht hinaus.

Aus der Rekonstruktion der Bildmotive ergibt sich, dass die isolierte Betrachtung einer musealen Sammlung wenig tragfähige Ergebnisse liefert und stattdessen allein die Erschließung von Quellen unterschiedlichster Beschaffenheit zu einer vielschichtigen und verlässlichen Analyse führt. Auf Grundlage der Ergebnisse zur ursprünglichen Motivverteilung werden im Folgenden die Geschmacksvorlieben innerhalb der einzelnen Motivgattungen beschrieben.

2. Die Motive

Quellenlage und methodische Bemerkungen

Der Wert von Bildern als Quelle für die Rekonstruktion von Geschichte und Gesellschaft ist sowohl unter- als auch überschätzt worden. Während sich Historiker dem dokumentarischen Wert von Bildern im Gegensatz zu schriftlichen Quellen lange verwehrten, haben Kunstsoziologen versucht, in einem Einzelwerk einen unmittelbaren Spiegel der Gesellschaft zu erkennen. Ohne weitere Quellengruppen zu erschließen, besteht dabei die Gefahr, in den Bildern die historischen Bedingungen zu erkennen, die bereits im Voraus bekannt waren, und somit die Ergebnisse zu beeinflussen. Burke warnte vor der Gefahr, nur das in einem Bild zu sehen, was man schon vorher wusste.[665] Michael Erbe betonte die Bedeutung der Analyse von alltäglichem Bildbesitz im Vergleich zur Kunst der „Eliten", die darauf beruhe, dass ihr Wert für die Erfassung mentaler Strukturen wesentlich höher zu veranschlagen sei als der jener Kunstgegenstände, die als Werke bedeutender Meister unsere Museen

665 „[…] it can be extremely misleading to view art as a simple expression of a `spirit of the age` or Zeitgeist. Cultural historians have often been tempted to treat certain images, famous works of art in particular, as representative of the period in which they were produced. Temptations should not always be resisted, but this one has the disadvantage of assuming that historical periods are homogeneous enough to be represented by a single picture in this way. Cultural differences and cultural conflicts are surely to be expected in any period" (Burke 2001, S. 31).

zieren.[666] Eine Analyse genau jener alltäglichen Bilder blieb jedoch bisher in der Forschung aus.

Bei der Beschreibung der Bildmotive folge ich der gleichen Vorauswahl wie bei der Motivverteilung. Eingedenk der Gefahr zur Überinterpretation kann hier nur der Bestand des Schlossmuseums Jever und einiger privater Bilder beschrieben werden. Die Ergebnisse gelten daher für Jever, und ihre Übertragbarkeit gilt es zu prüfen. Um in Zukunft als Grundlage für einen Vergleich zu dienen, wird eine Trennung zwischen Beschreibung und Deutung der Geschmacksvorlieben vorgenommen, um bereits die Beschaffenheit in Vergleich setzen zu können. Erprobt wird, welche Erkenntnisse aus dem Werk allein gezogen werden können, aber auch an welche Grenzen die Betrachtung stößt.

Familien- und Standesporträts

Bildnisse dominierten nicht nur den privaten Besitz an Bildern, sondern hatten bereits zuvor im öffentlichen Raum vorrangig Aufhängung gefunden. Den Bewohnern des Jeverlandes waren daher an Gemälden insbesondere Porträts vertraut. Neben den Bildnissen in der fürstlichen Galerie des Schlosses wurden Porträts auch in der Lateinschule aufbewahrt.[667] Zu den frühesten Gemälden, die die Gattung des Bildnisses in der Region einführten, zählen Porträts von Pastoren.[668] Als Stiftungen in den Kirchen, aber auch in den Räumlichkeiten des Pfarrhauses entstanden so seit dem 17. Jahrhundert bisweilen Galerien der aufeinander folgenden Amtsträger.[669] Die Pastoren waren nicht zuletzt durch ihre Ausbildung mit überregionalen Erscheinungen vertraut. Wiederholt wurden sie zu Innovationsträgern, die nach ihrer Ausbildung urbane Errungenschaften mitbrachten und die Bildung in dem zugehörigen Kirchspiel mehrten. Die vor der Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Pastorenbildnisse stammten durchgängig von auswärtigen, vielfach in den Niederlanden tätigen oder ausgebildeten Malern.

---

666 Erbe 1981, S. 49.

667 Bezüglich der alltäglichen Kontaktpunkte mit Kunstwerken in Jever siehe I.2., S. 53–68.

668 SmJev Inv.-Nr.: 11283 (Alt-Nr.: 143), Bildnis eines Geistlichen, um 1688, Öl auf Leinwand, 85 x 66 cm; SmJev Inv.-Nr.: 11285 (Alt-Nr.: 140), Bildnis eines Geistlichen, Öl auf Leinwand, 73,5 x 59 cm.

669 Im Jeverland nicht so einheitlich verfolgt wie beispielsweise in Emden. Siehe auch Smidt 1982; Smidt/Smidt-Oberdieck 1971. Wenn die Bildnisse und Epitaphien erhalten sind, so befinden sie sich in der Regel noch in situ.

Nicht nur die geringe Verfügbarkeit, sondern auch die Zugehörigkeit zu einer anderen sozialen Gruppe verzögerte die Übernahme des Porträts abseits des klerikalen Umfeldes. Jedoch finden sich bereits in einem der ältesten hier untersuchten Inventare aus dem Jahre 1620 „Conterfayten" in dem Haushalt eines Jeveraner Bürgers.[670] Erhalten sind Porträts aus dem rein privaten Besitz beginnend mit dem 18. Jahrhundert. Das älteste, jedoch nur vage dem bürgerlichen Bereich zuzuordnende Porträt zeigt einen unbekannten Mann mit Lockenperücke (Abb. 93).[671] Über einem Mantel und einem Faltenhemd trägt er einen stark gebauschten Umhang. Die Nähe zu Adelsporträts führte zunächst zu einer Identifizierung als Johann August von Anhalt-Zerbst. Aufgrund des Verzichts auf Standeszeichen wurden bereits Zweifel an dieser Deutung geäußert.[672] Eine Dublette des Bildnisses entstammt dem 19. Jahrhundert (Abb. 94).[673] Einem Eintrag im Inventarbuch des Schlossmuseums Jever zufolge stammt eines der Bilder aus dem Besitz des Hofapothekers Lewin.[674] Das zweite Bildnis gehörte ehemals dem ebenfalls als Hofapotheker tätigen Thömken.[675] Die zweifache Ausfertigung und die Überlieferung innerhalb zweier verschiedener Familien legt nahe, dass es sich bei den Kopien eines älteren Originals nicht um ein rein privates Bildnis handelte. Hypothetisch bleibt, ob es das Porträt eines Hofapothekers zeigt, das möglicherweise als Nachweis für die Altehrwürdigkeit des familiären Apothekerhandwerks diente.

670 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8256. Siehe I.3., S. 154.

671 SmJev Inv.-Nr.: 06775 (Alt-Nr.: 412), Bildnis eines bürgerlichen Mannes (möglicherweise eines Hofapothekers, früher: Johann August von Anhalt-Zerbst), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 82,5 x 65,1 cm.

672 Siems 2012, S. 219.

673 SmJev Inv.-Nr.: 06783 (Alt-Nr.: 416), Bildnis eines bürgerlichen Mannes (möglicherweise eines Hofapothekers, früher: Johann August von Anhalt-Zerbst), 19. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 86,5 x 68,5 cm.

674 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886: am 25. Oktober 1887 von „Herrn Apotheker Lewin/Hof-Apotheke" zusammen mit zwei Porträts und dem „Entwurf zu einem Altarbilde" dem Verein übergeben. Siehe auch Siems 2012, S. 220.

675 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1930: „Geschenk von Herrn Hofapotheker Tömmken, Jever". Siehe auch Siems 2012, S. 220.

Das 1768 entstandene Bildnis des Weinhändlers Wilhelm Heinrich Carl Hammerschmidt orientiert sich weniger an adeligen als vielmehr an bürgerlichen Vorbildern (Abb. 95).[676] Aufgrund der umfangreichen Beschriftung und Signatur auf der Rückseite des Gemäldes durch die Hand des Künstlers Haro Joachim Schwitters sind die Benennung des Dargestellten und die Zuschreibung an den Maler im Gegensatz zu früheren Werken gesichert.[677] Das halbfigurige Bildnis zeigt den 40-Jährigen in einer gelassenen Haltung leicht nach links gedreht. In einer Gegenbewegung dazu blickt er nach rechts, deutlich am Betrachter vorbei. Auch die einfache Kleidung ohne Statusabzeichen betont das bürgerliche Ideal, das dem Porträt zu Grunde liegt. Auffällig ist besonders der Verzicht auf die zu dieser Zeit noch verbreitete Locken- bzw. Zopfperücke. Einziges Attribut ist eine Tabakdose in seiner rechten Hand. Statt eines Verweises auf die Profession des Weinhändlers, beispielsweise durch ein Glas, oder auf seine Funktion als Gründer des jeverschen Schützenvereins steht bei dem Porträt vielmehr die Kultiviertheit des Händlers im Vordergrund. Geschickt hält er Dose und Deckel zwischen seinen Fingern zur Entnahme bereit.

Zu einer alternativen Lösung gelangte der Maler Haro Joachim Schwitters sieben Jahre später bei den Porträts des Ehepaares Toben (Abb. 148 und 149).[678] Die Pendantbildnisse sind durch zahlreiche Staffagen und Attribute ergänzt und stehen damit, obwohl später entstanden, in der Tradition des repräsentativen Standesporträts. Beffchen und Talar verweisen deutlich auf die Profession des Predigers (1745–1776). Unterstrichen wird die Würde seines Amtes durch den Segensgestus der Rechten, während die Linke im Gewand ruht. Wie die gesamte Anlage des Porträts, so gehört auch die Lockenfrisur älteren Geschmacksvorstellungen an. Vorhangmotiv und Bücherregal im Hintergrund betonen Status und Bildung des Dargestellten. Noch deutlicher als beim aufgrund seiner beruflichen Stellung zwangsläufig reduzierten Pastorenbildnis wird das Geltungsbestreben beim Porträt der Ehefrau Toben. Aufwendig verzierte Kleidung und Haube sowie kostbarer Schmuck demonstrieren

676 SmJev Inv.-Nr.: 14018, Bildnis des Wilhelm Heinrich Carl Hammerschmidt (1728–1793), 1768, Öl auf Leinwand, 117 x 66,5 cm. Siehe auch Janssen 2013, S. 297.

677 Die Handschrift entspricht den Beschriftungen auf anderen Werken des Künstlers.

678 SmJev Inv.-Nr.: 14017, Bildnis des Peter Bernhard Toben (1745–1776), Haro Joachim Schwitters, 1775, Öl auf Leinwand, 86,5 x 69 cm; SmJev Inv.-Nr.: 14016, Bildnis der Catharina Maria Toben (geb. 1743), Haro Joachim Schwitters, 1775, Öl auf Leinwand, 86 x 69 cm. Siehe auch Janssen 2013, S. 297.

den Wohlstand des Paares. In ihren Händen hält Catharina Toben (geb. 1743) ein Buch, auf dessen geöffnete Seite sie deutet. Das Blatt zeigt die Zeichnung einer Blume. Das Attribut könnte neben Bildung auch künstlerische Begabung symbolisieren. An die Stelle des Bücherregales im Pendant ist in diesem Porträt ein Blick in eine Landschaft getreten.[679] Zwar wurden beide Personen in ähnlicher Position vor einem drapierten Vorhang wiedergegeben, auffällig ist jedoch, dass die Eheleute sich einander nicht zuwenden und so isoliert wirken. So kann im Gegensatz zu anderen Ehepaar-Bildnissen nicht rekonstruiert werden, in welcher Anordnung die Gemälde ursprünglich Aufhängung gefunden haben.[680] Der übereinstimmende schwarze Rahmen mit goldenen Sternen in den Ecken und die Inschrift auf der Rückseite von der Hand des Malers widerlegen mögliche Zweifel, dass es sich um ein Ehepaar handelt.

Abb. 148/149:
Bildnis des Peter Bernhard Toben (1745–1776) und Bildnis der Catharina Maria Toben (geb. 1743), Haro Joachim Schwitters, 1775, Öl auf Leinwand, 86,5 x 69 cm und 86 x 69 cm (SmJev Inv.-Nr.: 14017/14016)

679 Bei der gebirgigen Landschaft kann es sich nicht um ein regionales Motiv im nordischen Flachland handeln. Vielleicht verweisen die Gebäude auf die heute unbekannte Geburtsstadt der Catharina Toben.

680 Bezüglich der typischen Ausführung von Pendantbildnissen siehe II.2., S. 247–8.

Die drei frühen Bildnisse des Jeveraner Malers Haro Joachim Schwitters, die gänzlich unterschiedliche Absichten und Funktionen erfüllten, demonstrieren beispielhaft, dass sich die Entwicklung vom attributbeladenen Standesporträt hin zur Demonstration bürgerlicher Bescheidenheit nicht linear vollzog und gleichfalls nicht abhängig vom Stil eines Künstlers war. Vielmehr muss es sich um einen Wunsch des Auftraggebers gehandelt haben, sich in einer spezifischen gesellschaftlichen Rolle zu präsentieren. Während das Paar Toben Bildung und Reichtum demonstrieren wollte, stand für den Weinhändler Hammerschmidt der Verzicht auf Statussymbole im Vordergrund.

Nur drei Jahre nach der Ausführung der Bildnisse des Ehepaares Toben ließen sich Maria Aleida (1742–1787) und Hans Christoph Grosse (1732–1781) im Jahr 1778 von Wessel Lubbers porträtieren (Abb. 108 und 109).[681] Die originalen Gemälde sind nicht erhalten, stattdessen lassen sich die Motive anhand zweier Kopien rekonstruieren, die wahrscheinlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden.[682] Wie bei den Ehepaarbildnissen Toben, so stand auch bei diesen beiden Porträts die Statusdemonstration im Vordergrund, die besonders im hohen Kleidungsaufwand der Maria Aleida Grosse zum Ausdruck kommt. Während diese einen Fächer in der Hand hält, steckt die Rechte des Hans Christoph in seiner Weste. Hier lässt sich die Anordnung der Bildnisse durch die Positionierung der Dargestellten rekonstruieren, sodass Maria Aleida der Porträttradition folgend zur Linken ihres Mannes wiedergegeben ist.

Eine Zunahme an Bildnissen ist um 1800 zu beobachten. Dies ist nicht nur an den überlieferten Werken, sondern auch an den vor Ort im Porträtfach tätigen Malern ablesbar. Mit ihnen vollzieht sich ein Wandel in der Darstellungstradition, der in einer Abkehr vom großen Arbeitsaufwand zum Ausdruck kommt. Selbst das Bildnis des Hammerschmidt hatte mit seinen außergewöhnlichen Maßen entgegen der Darstellung keinerlei Zurückhaltung gezeigt. Trotz ihrer geringeren Verbreitung im 18. Jahrhundert hatten sich die

681 SmJev Inv.-Nr.: 14952, Bildnis des Hans Christoph Grosse, A. v. A. nach Wessel Lubbers, Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem Original von 1778, Öl auf Leinwand, 77 x 64 cm; SmJev Inv.-Nr.: 14953, Bildnis der Maria Aleida Grosse, geb. Grönefeld, A. v. A. nach Wessel Lubbers, Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem Original von 1778, Öl auf Leinwand, 77 x 63 cm. Siehe auch Kronsweide 2010.

682 Ebd., S. 152. Als Kopist wird auf der Rückseite des weiblichen Bildnisses ein nicht identifizierter „A.v.A." genannt.

frühen Bildnisse durch ein großes Format ausgezeichnet. Während die originalen Maße der Bildnisse des Ehepaares Grosse nicht mehr rekonstruiert werden können, verfügen die Porträts des Ehepaares Toben über eine Höhe von 86,5 cm und das Bildnis des Wilhelm Hammerschmidt sogar über 117 cm. Erst im 19. Jahrhundert setzte sich das kleinformatige Brustbild zusammen mit der Silhouette und der Miniatur durch. Eine vergleichbare Entwicklung konnte auch Kussek innerhalb des Bildnisbestandes der Briloner Kaufmannsfamilie Unkraut nachweisen.[683] Fünf um 1760 entstandene Porträts hätten dort eine Höhe von nahezu 90 cm erreicht, jedoch verfügte keines der späteren Bildnisse sowohl in Brilon als auch im Jeverland über eine vergleichbare Größe. Dabei unterscheiden sich jene Jeveraner Bildnisse, die von akademisch geschulten Künstlern gemalt wurden, die auch im 19. Jahrhundert noch bis zu 73 cm erreichen, von jenen Porträts, die von Malern aus dem Handwerk gefertigt wurden, die nur durchschnittlich um 40 cm hoch sind.[684]

Während die frühen Bildnisse eine deutliche Nähe zum Adels- bzw. Bürgerporträt aufwiesen, fand seit dem Ende des 18. Jahrhunderts das schlichte Brustbild Verwendung, das in Format und Darstellung wahrscheinlich eher dem Geschmack und den finanziellen Möglichkeiten breiterer Bevölkerungsschichten entsprach. Der sich Mitte des 19. Jahrhunderts herausbildende kleinformatige Standard entsprach dem „Ahnengalerietyp“, der es ermöglichte, auch in kleineren Wohnräumen mehrere Bildnisse nebeneinander oder in Gruppen zu hängen. Auch Goethe kam zu dem Schluss, dass ein Porträt in Lebensgröße, und wäre es nur ein Kopf oder ein Kniestück, für das Interesse, das es bringe, immer einen zu großen Raum einnähme.[685] Jeder „fühlende, wohlhabende Mann“ solle, so empfiehlt er weiter, sich und seine Familie, und zwar in den verschiedenen Epochen seines Lebens, malen lassen. Von einem „geschickten Künstler bedeutend in einem kleinen Raum“ vorgestellt, würde es wenig Platz einnehmen. So bestehe die Möglichkeit, auch alle seine guten Freunde um sich her zu versammeln und die Nachkommen könnten für diese Gesellschaft noch immer „ein Plätzchen“ finden. Ein großes Porträt hingegen

683 Kussek 2010, S. 35.

684 Zu den Bildnissen von akademisch geschulten Malern gehören beispielsweise: SmJev Inv.-Nr.: 09715, Bildnis des B. H. Lamann, Ernst Hemken, 1871, Öl auf Leinwand, 73 x 61 cm; SmJev Inv.-Nr.: 11266, Bildnis der Frau Advokat Geber, Wilhelmine Mehrens, 1848, Öl auf Leinwand, 67,5 x 54 cm.

685 Goethe 1799, S. 33. Siehe auch Geismeier 1979, S. 112; Meiners 1991a, S. 32.

mache gewöhnlicherweise, besonders in den neueren Zeiten, zugleich mit dem Besitzer den Erben Platz. Auch nach Franz Kugler eigneten sich für die breite Bevölkerung nur Kabinettstücke, die ein armer Privatmann auch durch seine Tür hereinbekommen könne.[686] Außerdem schienen ihm wertvolle Kupferstiche und Lithografien als geeignet.

Abb. 150/151:
Bildnisse eines unbekannten Ehepaares, Dirks, 1849, Öl auf Leinwand, je 38 x 29,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11317/11316)

Neben einzelnen Porträts von Männern entstanden Bildnisse überwiegend als Pendants zweier Einzelbilder von Ehepartnern. Die bereits erwähnte traditionelle Anordnung mit der Frau zur Linken des Mannes wurde ebenso oft ignoriert, wie sie eingehalten wurde, jedoch waren die meisten Bilder durch eine Körperwendung der Dargestellten aufeinander bezogen.[687] Weiterhin erfolgte der Bezug in der Regel durch einen identischen monochromen Hintergrund. Nur selten wird die Verbindung beider Bildtafeln so hervorgehoben wie auf den kleinformatigen Bildnissen des Malers Dirks (Abb. 150 und 151).[688] Die Namen der

686 Kugler 1833, S. 93.
687 Ekkart 2007, S. 50.
688 SmJev Inv.-Nr.: 11316, Bildnis eines unbekannten Mannes, Dirks, 1849, Öl auf Leinwand, 38 x 29,5 cm und SmJev Inv.-Nr.: 11317, Bildnis einer unbekannten Frau, Dirks, 1849, Öl auf Leinwand, 38 x 29,5 cm. Der Maler Dirks konnte nicht identifiziert werden.

im Jahr 1849 Porträtierten sind nicht überliefert. Mann und Frau sitzen auf einem Sofa, das sich optisch zusammenfügt, sobald beide Bildnisse nebeneinander hängen. Die Frau sitzt hier zur Rechten ihres Mannes.

Der Bildausschnitt beschränkt sich in den überlieferten Porträts des Jeverlandes überwiegend auf das Brustbild. Bisweilen ist der Ausschnitt zur Halbfigur erweitert, wobei auch die Arme ins Bild gesetzt wurden. Standardisiert waren gleichfalls die leichte Drehung des Oberkörpers und die Drehung des Kopfes ins Frontale. Der Blick wurde dabei auf den Betrachter gerichtet. Im Einzelfall wurde ein Profilbildnis gewählt.[689] Der Hintergrund war zumeist undefiniert und in einem einheitlichen und dunklen Grün oder Braun gehalten. Alle Porträts bis auf das oben erwähnte Bildnis der Catharina Toben zeigen Innenräume und keine Landschaft (Abb. 149).[690] In einigen Fällen ist ein Sitzmöbel angedeutet.

Gleich in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall bildet das Bildnis des Georg Friedrich Ludwig Meinecke (Abb. 152).[691] Der Arzt und Chirurg ließ sich am ersten Weihnachtstag des Jahres 1844 von Friedrich Barnutz porträtieren. Das Abbild zeigt mit dem Vorhang, dem Bücherregal und dem auf einem Tisch positionierten Totenkopf nicht nur einen für die Mitte des 19. Jahrhunderts außergewöhnlichen Detailreichtum, sondern auch mit dem Kniestück einen ungewöhnlichen Bildausschnitt. Darüber hinaus verwendete der Maler ein Dreiviertelprofil und wich damit deutlich von seinen übrigen Bildnissen ab. Der Grund für letztere Variation lässt sich rekonstruieren. Der Arzt und Chirurg war auf dem linken Auge erblindet. Die Drehung ins Profil verschleiert diese Beeinträchtigung, ohne sie jedoch vollständig zu verstecken. Trotz des Kompromisses wird hier deutlich, dass die Ähnlichkeit bei der Wiedergabe gegenüber anerkannten Schönheitsvorstellungen den Vorrang erhielt.

689 SmJev Inv.-Nr.: 09543, Maria Magdalena Fischer, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1847, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm. Wie wir im Folgenden sehen werden, entstanden Profilbildnisse bisweilen posthum. Möglich ist, dass bei posthumen Porträts nur eine Silhouette als Vorlage zur Verfügung stand. Bezüglich des Entstehungszeitpunktes von privaten Porträts siehe II.2., S. 264–5.

690 Einzige Ausnahme bildet das oben genannte Bildnis der Maria Aleida Toben mit einem Landschaftsausblick im Hintergrund. SmJev Inv.-Nr.: 14016, Bildnis der Catharina Maria Toben (geb. 1743), 1775, Öl auf Leinwand, 86 x 69 cm.

691 SmJev Inv.-Nr.: 13018, Bildnis des Arztes und Chirurgen Georg Friedrich Ludwig Meinecke, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1844, Öl auf Leinwand, 49 x 55 cm. Meiners 1991a, S. 60.

Meiners kam daher zu dem Schluss, die Erblindung sei gemildert, aber unverblümt dargestellt.[692] Gerade die ungewöhnliche Vielzahl an Details und Attributen legen jedoch die Vermutung nahe, es sei der Versuch unternommen worden, den körperlichen Mangel mit Hilfe von Standesabzeichen auszugleichen.

Abb. 152:
Bildnis des Arztes und Chirurgen Georg Friedrich Ludwig Meinecke, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1844, Öl auf Leinwand, 49 x 55 cm (SmJev Inv.-Nr.: 13018)

In der Regel war mit den Bildern keine große künstlerische Idee oder Leistung verbunden. Eine psychologisierende Deutung, ausgehend von der Physiognomie, spielte keine Rolle. Nach Jaacks hätten im 19. Jahrhundert Kunst-

692 Ebd.

kenner neben der normgerechten Erscheinung auch eine individuelle Charakterisierung im Porträt verlangt.[693] Gelang dieser Einklang nicht, sei zwar ein oberflächlich vielleicht effektvolles Bild entstanden, das aber leicht starr wirke und auf uns heute einen fast maskenhaften Eindruck mache.[694] Dieser Mangel an Lebendigkeit bestimmt auch die im Jeverland erhaltenen Bilder, was angesichts der geringen Preise, die für die Werke verlangt werden konnten und der daraus folgenden kurzen Fertigungszeit nicht verwundern kann.

Die untersuchten Werke lassen sich folglich nicht unmittelbar in die Entwicklung weg vom adeligen Herrscherporträt hin zum bürgerlichen Individualporträt einordnen.[695] Denn es handelt sich bei den Bildnissen nicht um einen bewussten Verzicht auf Statussymbole. Stattdessen wird allein die Realität wiedergegeben. Zwar tragen die Männer nicht ihre alltägliche, jedoch ihre übliche Sonntagskleidung. Besonders bei den Frauen wurde auf die gewählteste Kleidung und Ausstattung geachtet, ohne jedoch die jeweilige soziale Rolle zu verlassen. Innerhalb der Konventionen, denen sich nur wenige zu widersetzen wagten, verlangten die Porträtierten die Wiedergabe dieser klaren Rollenvorstellung. Durchgängig wurde eine steife Haltung gewählt, die eine stattliche Erscheinung, würdevolle Distanz, aber auch Emotions- und Affektlosigkeit demonstriert. Die gleiche Intention liegt wohl auch der häufigen, am Vorbild Napoleons orientierten Handhaltung zugrunde, bei der die Rechte in die Weste geschoben wird (z. B. Abb. 18, 108 und 148).[696] Streng an diese Konventionen gebunden, wurden nur selten Sonderlösungen gewählt. Wenige Auftraggeber waren mit den deutschlandweiten Kunstströmungen vertraut, sodass sie in der Regel beim oben beschriebenen Standard blieben. Wenn es zu Neuerungen kam, wie zum Beispiel mit dem „Vatermörder“ im Biedermeier, so lagen diese nicht in künstlerischen Intentionen begründet, sondern

693 Jaacks 1992, S. 19.

694 Ebd. Jaacks merkte dies in Bezug auf den Hamburger Domherren Friedrich Johann Lorenz Meyer an (ebd.); Meyer 1801, S. 274.

695 Das Fehlen traditioneller Attribute in einem Herrscherporträt kann eine gezielte Aussage sein. Siehe Burke 2001, S. 174–5.

696 SmJev Inv.-Nr.: 09707, Bildnis des Kaufmanns Anton G. Bleeker, Ernst Hemken, 1881, Öl auf Leinwand, 57 x 54,5 cm; SmJev Inv.-Nr.: 14952, Bildnis des Hans Christoph Grosse, A. v. A. nach Wessel Lubbers, Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem Original von 1778, Öl auf Leinwand, 77 x 64 cm; SmJev Inv.-Nr.: 14017, Bildnis des Peter Bernhard Toben (1745–1776), 1775, Öl auf Leinwand, 86,5 x 69 cm.

folgten ebenfalls schlicht der aktuellen Kleidermode, die dem Vorbild entsprechend wiedergegeben wurde. Viele regionale Maler bildeten bezüglich des Porträts ein festes Schema aus, das sie bei dem jeweiligen Auftrag nur geringfügig variierten. Besonders deutlich wird dies bei Berend Kunst, der Bildnisse in großer Anzahl fertigte und daher dazu überging, das immer gleiche Schema eines Brustbildes allein mit der Zeichnung des Gesichtes und einigen wenigen Details der Kleidung zu versehen (Abb. 107, 114 und 115).[697] Im Gegensatz dazu wählte der akademisch geschulte Ernst Hemken in seinen Porträts ganz unterschiedliche Positionen, die bis zur ins Profil gedrehten Rückenfigur reichen (Abb. 284–290).[698]

Abb. 153/154:
Bildnisse des Melchior Hemken und der Marie Dorethea Hemken, geb. Deeker, Ernst Hemken, 1863, Bleistift auf Papier, 35,2 x 27,1 cm und 28,5 x 23,0 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09712/09711)

Die Materialgattungen erstrecken sich von Ölgemälden bis hin zu einfachen Silhouetten. Im 19. Jahrhundert ersetzte das Pastell häufig die teurere Ölmale-

697 Bezüglich der standardisierten Malweise von Kunst siehe III.2., S. 429.
698 Bezüglich der unterschiedlichen Positionen der Dargestellten bei Ernst Hemken siehe II.3., S. 360.

rei. Obwohl noch günstiger, beschränkten sich Tusche- und Bleistiftzeichnungen im Bereich des Porträts überwiegend auf Silhouetten und Miniaturen im Kleinstformat.[699] Neben dem erwähnten Gruppenporträt der Familie Mettcker sind allein zwei großformatige Zeichnungen von Ernst Hemken erhalten (Abb. 68, 153 und 154).[700] Bei ihnen handelt es sich jedoch eher um Studien, die zudem Familienangehörige und keinen zahlenden Auftraggeber zeigen.

Abb. 155/156/157:
Porträtsilhouetten der Justina Merthen, des Pastoren Johann Christian Jakob Merthen und des Dr. E. H. Merthen, um 1810, Tusche und Silberstift auf Papier, 10,2 x 8,4 cm, 10,5 x 10 cm und 12 x 9,1 cm (SmJev Inv.-Nr.: 10105 (Alt.-Nr.: Gr. 005)/Inv.-Nr.: 10107 (Alt.-Nr.: Gr. 007)/Inv.-Nr.: 10108 (Alt.-Nr.: Gr. 008))

699 Welche Bedeutung der Kolorierung beikam, bezeugt das Beispiel des Dilettanten Kunstenbach, der Zeichnungen selbst ausführte, diese zur Kolorierung jedoch an einen professionellen Maler gab. Siehe II.2., S. 262–3. Darüber hinaus waren Zeichnungen bis in das 19. Jahrhundert hinein noch nicht als gleichwertiges Kunstwerk anerkannt.

700 SmJev Inv.-Nr.: 09711 (Alt-Nr.: Gr. 317), Bildnis der Marie Dorethea Hemken, geb. Deeker, Ernst Hemken, 1863, Bleistift auf Papier, 28,5 x 23,0 cm und SmJev Inv.-Nr.: 09712 (Alt-Nr.: Gr. 318), Bildnis des Melchior Hemken, Ernst Hemken, 1863, Bleistift auf Papier, 35,2 x 27,1 cm.

Abb. 158/159:
Porträtsilhouetten der Agathe Sophie Merthen, geb. Haßweider, und des Georg Ludwig Merthen, um 1810, Tusche auf Papier, 10,3 x 8 cm und 10,4 x 8,2 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 10106/10104 (Alt.-Nr.: Gr. 006/004))

Die Silhouette bildete eine günstige Alternative. Die Umrisse wurden in Tusche oder als Scherenschnitt ausgeführt.[701] Wie bei den nur etwas mehr als 10 cm hohen fünf getuschten Silhouetten der Familie Merthen, erlaubten Schattenrisse eine günstige Version der Ahnengalerie (Abb. 155–159).[702]

In zwei Fällen lässt sich im Jeverland die Existenz einer kleinen Version einer aus Gemälden bestehenden Ahnenreihe nachweisen (Abb. 95–98). Wie wir bereits gesehen haben, entsprach der Erwerb von Bildnissen in der Jeveraner Familie Mettcker einer Tradition.[703] Aber auch aus der Kaufmannsfamilie Jaspers sind über drei Generationen hinweg Porträts erhalten. Während zum Bildnis des Weinhändler Wilhelm Heinrich Carl Hammerschmidt kein Pendant entstanden oder erhalten ist, gaben seine Tochter Charlotte Catherine

701 Bezüglich weiterer Silhouetten siehe III.1., S. 405–6.

702 SmJev Inv.-Nr.: 10105 (Alt-Nr.: Gr. 005), Porträtsilhouette der Justina Merthen, um 1810, Tusche und Silberstift auf Papier, 10,2 x 8,4 cm; SmJev Inv.-Nr.: 10107 (Alt-Nr.: Gr. 007), Porträtsilhouette des Pastoren Johann Christian Jakob Merthen, um 1810, Tusche und Silberstift auf Papier, 10,5 x 10 cm; SmJev Inv.-Nr.: 10108 (Alt-Nr.: Gr. 008), Porträtsilhouette des Dr. E. H. Merthen, um 1810, Tusche und Silberstift auf Papier, 12 x 9,1 cm; SmJev Inv.-Nr.: 10106 (Alt-Nr.: Gr. 006), Porträtsilhouette der Agathe Sophie Merthen, geb. Haßweider, um 1810, Tusche und Silberstift auf Papier, 10,3 x 8 cm; SmJev Inv.-Nr.: 10104 (Alt-Nr.: Gr. 004), Porträtsilhouette des Georg Ludwig Merthen, um 1810, Tusche und Silberstift auf Papier, 10,4 x 8,2 cm.

703 Siehe I.2., S. 99–103.

Sophie (1785–1849) und ihr Ehemann Johann Friedrich Jaspers (1777–1847) zwei Pendantbildnisse in Auftrag.[704] Zusammen mit dem Bildnis ihres Sohnes Dietrich Carl Jaspers kamen die vier Bildnisse geschlossen in die Sammlung des Schlossmuseums Jever, sodass eine vorherige Verwahrung innerhalb nur eines Hauses nahe liegt.[705] Das abnehmende Format über die Generationen hinweg bestätigt die stete Annäherung an das ambitionslosere, kleinformatige Brustbild.

Obwohl bürgerliche Porträts meist nur über das von Goethe geforderte kleine Format verfügten, bot die biedermeierliche Stube dennoch kaum Platz für eine Galerie.[706] Die Ehepaarbildnisse des aktuellen Besitzers hingen oft über dem Sofa. In der folgenden Generation mussten diese Bildnisse jenen der neuen Besitzer weichen. Dies konnte schnell zu Platzproblemen führen. Entfernte Verwandte und Freunde waren durch kleinformatige Miniaturen und Silhouetten vertreten. Zumindest für das bürgerliche Umfeld ist anhand von Interieurs nachweisbar, dass die Kleinformate um die zwei großen Ehepaarbildnisse gruppiert wurden.

Auch Kinder wurden vorwiegend in einem eigenen Gemälde porträtiert (Abb. 160–163). Sie sind deutlich seltener als Erwachsenenbildnisse. In zwei Fällen kann nachgewiesen werden, dass sie nicht unabhängig, sondern gleichzeitig mit den Porträts der Eltern entstanden.[707] Das Werktagebuch des Berend

704 SmJev Inv.-Nr.: 14018, Bildnis des Wilhelm Heinrich Carl Hammerschmidt (1728–1793), 1768, Öl auf Leinwand, 117 x 66,5 cm; SmJev Inv.-Nr.: 16089, Bildnis des Johann Friedrich Jaspers (1777–1847), um 1810, Öl auf Leinwand, 61 x 48 cm; SmJev Inv.-Nr.: 15809, Bildnis der Charlotte Catherine Sophie Jaspers, geb. Hammerschmidt (1785–1849), um 1810, Öl auf Leinwand, 61 x 48 cm.

705 SmJev Inv.-Nr.: 11235, Bildnis des Kanzleisekretärs Dietrich Carl Jaspers (1810–1851), um 1830, Öl auf Leinwand, 33,5 x 26,7 cm. Weitere Angaben zur Provenienz fehlen.

706 Bezüglich der Hängung von Bildern im privaten Wohnraum siehe I.2., S. 95–104.

707 Bildnisse einer anonymen Familie von Friedrich Barnutz: SmJev Inv.-Nr.: 14019, Porträt eines unbekannten Kindes, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1845, Öl auf Leinwand, 44,5 x 38 cm; SmJev Inv.-Nr.: 13804, Porträt einer unbekannten Frau, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1845, Öl auf Leinwand, 47 x 38,5 cm; SmJev Inv.-Nr.: 13805, Porträt eines unbekannten Mannes, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1845, Öl auf Leinwand, 47 x 38 cm; Bildnisse der Familie Christians: SmJev Inv.-Nr.: 11258 (Alt-Nr.: Gr. 458), Bildnis der Tochter des George Christians, Berend Wierts Kunst, 1843, Pastell auf Papier, 27 x 22 cm; Privatbesitz, Bildnis des Friedrich Christians, Berend Wierts Kunst nach einer Vorlage von Heinrich Willers, 1843, Pastell auf Karton, 45 x 37 cm.

Kunst belegt darüber hinaus, dass die Jeveraner seinen kurzen Aufenthalt nutzten und auch ihre bis zu fünf Kinder abbilden ließen.[708] Obwohl auch Kunst bis auf wenige Ausnahmen für jedes Kind einen eigenen Malgrund nutzte, ist in seiner Liste lediglich die Anzahl der Nachkommen verzeichnet. Auf die Namen wurde verzichtet. Ein weiteres Anzeichen für die geringere Bedeutung, die diesen Werken beigemessen wurde, ist das deutlich kleinere Format gegenüber den Porträts der Erwachsenen. Ein erhaltenes Bildnis einer Jugendlichen trägt eine Aufschrift auf der Rückseite, die nicht den Namen der Dargestellten nennt, sondern sie als Tochter des George Christians ausweist, der Rosshändler, Freimaurer, Meister vom Stuhl und Besitzer des jeverschen Grashauses sei (Abb. 163).[709] Auch dies könnte ein Hinweis sein, dass den Bildnissen von Kindern weniger eigenständige Bedeutung beigemessen wurde als jenen der Eltern.

Wiederholt wurde versucht, anhand von Kinderbildnissen eine Geschichte der Kindheit zu rekonstruieren und somit den Wandel nachzuvollziehen, den die Rolle des Kindes innerhalb der Gesellschaft erlebte, wobei sich eine zunehmende Trennung von der Lebenswelt der Erwachsenen vollzogen habe und die Kinder nicht mehr als kleine Erwachsene dargestellt würden, sondern mit Spielzeugen und kindgerechter Kleidung.[710] Zu Recht ist dieser Ansatz als zu verallgemeinernd kritisiert worden, der die Darstellungskonventionen sowie die Funktionen und Verwendung der Bilder außer Acht lasse.[711] Erbe verwies zudem darauf, dass sich zunächst nur Fürsten, Adelige oder reiche Bürger hätten malen lassen und sich die Aussagen demnach nur auf einen Teil der Gesellschaft beziehen lassen.[712] Aufgrund des Verzichts auf Charakterisierung in den meisten Porträts des Jeverlandes sind auch hier nur wenige Rückschlüsse auf die Auffassung von Kindern und Kindheit möglich. Jedoch lässt allein die Tatsache, dass Kinder in unterschiedlichen Lebensaltern und stets auf einem eigenen Gemälde dargestellt wurden, auf deren Bedeutung innerhalb der Familie schließen, wenngleich die Kinderbildnisse wohl vorrangig zum sozialen Status der Erwachsenen beitragen sollten. Der Auftraggeber wollte sich des

708 Kunst 1823.

709 Bezüglich des Porträts von Friedrich Christians siehe auch II.2., S. 270–2 sowie II.3., S. 359.

710 Ariès 1960.

711 Burke 2001, S. 107.

712 Erbe 1981, S. 51.

derzeitigen Zustandes seiner Familie erinnern und somit einen aktuellen Zeitpunkt dokumentieren. Zu erwarten wäre andernfalls, dass Familienangehörige immer im gleichen Alter gemalt worden wären. Im Gegensatz zur geringen Größe der Bildtafel wurden den Kinderbildnissen bisweilen Attribute wie ein Apfel oder eine Puppe zugestanden (Abb. 160–161).[713]

Abb. 160:
Bildnis eines unbekannten Kindes, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1845, Öl auf Leinwand, 44,5 x 38 cm (SmJev Inv.-Nr.: 14019)

Abb. 161:
Bildnis eines Mädchens mit Puppe, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1859, Öl auf Leinwand, 60 x 45,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09542)

713 SmJev Inv.-Nr.: 09542, Bildnis eines Mädchens mit Puppe, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1859, Öl auf Leinwand, 60 x 45,5 cm und SmJev Inv.-Nr.: 14019, Porträt eines unbekannten Kindes, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1845, Öl auf Leinwand, 44,5 x 38 cm.

Abb. 162/163:
Bildnis des Christian Buscher (geb. 1830), Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1840, Öl auf Leinwand, 25 x 21,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09547) und Bildnis der Tochter des George Christians, Berend Wierts Kunst, 1843, Pastell auf Karton, 32,5 x 28 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11258)

Abb. 164:
Bildnis der Frau Advokat Geber, Wilhelmine Mehrens (1811–1875), 1848, Öl auf Leinwand, 67,5 x 54 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11266)

Als singuläres Beispiel wurde die Frau des Advokaten Geber zusammen mit ihrer Tochter porträtiert (Abb. 164).[714] Der Säugling sitzt auf dem Schoß der Mutter. Auch hier hält das Kind ein Spielzeug in Form einer Rassel in der Hand. Es handelt sich um ein Werk, das 1848 bei der Oldenburger Malerin Wilhelmine Mehrens (1811–1875) in Auftrag gegeben wurde. Die individuelle und anspruchsvolle Lösung scheint in Verbindung mit der gehobenen Qualifikation der Malerin zu stehen.

Nur zwei überlieferte Familienbildnisse sind als Gruppenporträt ausgeführt worden. Das erste Beispiel ist eine Zeichnung in Deckfarben, die das Ehepaar Meinardus mit seinen fünf Kindern zeigt (Abb. 26).[715] Die Zeichnung ist Teil der achtteiligen Serie, die anlässlich der Goldenen Hochzeit des Paares im Jahr 1869 entstand.[716] Der Maler der Bilderfolge ist nicht überliefert. Die Qualität deutet auf einen ungeübten Handwerker oder Dilettanten hin, vielleicht ein Besucher der Feierlichkeit. Die im Familienbesitz überlieferten Bilder dienten, wie erwähnt, bei den Feierlichkeiten des Jubiläums als Illustrationen für eine in Liedform vorgetragene Lebensgeschichte des Carl Christoph Meinardus. Aus dieser Verwendung heraus erschließt sich das Bedürfnis, die gesamte Familie zum aktuellen Zeitpunkt zu dokumentieren und auf einem Bild zu vereinen. Anlass und die Namen der Dargestellten wurden auf dem Bild vermerkt. Vor dem Hintergrund der sich in den 1860er-Jahren zunehmend ausbreitenden Fotografie macht die Wahl einer zeichnerischen Umsetzung statt einer fotografischen Gruppenaufnahme den Vorrang des Malers gegenüber dem Fotografen deutlich. Aufgrund des vorgegebenen Formats, das mit den übrigen Bildern der Serie übereinstimmt, füllt die Personengruppe nur einen geringen Teil der Bildfläche aus. Im Zentrum sitzt Christoph Meinardus auf einem schräg ins Bild gerückten Stuhl. Während er den linken

714 SmJev Inv.-Nr.: 11266, Bildnis der Frau Advokat Geber, Wilhelmine Mehrens, 1848, Öl auf Leinwand, 67,5 x 54 cm. Siehe auch Janssen 2013, S. 296.

715 Privatbesitz, Familienbildnis anlässlich der Goldenen Hochzeit von Christoph Meinardus, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm.

716 SmJev Inv.-Nr.: 6 x ohne Nr. (Dauerleihgabe), Großvater Christoph Meinardus (Jever) verlässt voll Abscheu d. Wirtschaft seines Onkels Behrens (Buchhändler in Varel) / Christophs Mutter segnet ihren Sohn, der 1815 ins Feld zieht / Napoleon auf St. Helena / Christoph bekommt die Offiziers-Epauletten / Napoleon kommt aus Elba zurück / Christoph stolpert über einen Stein, sieht zum ersten Mal seine spätere Frau auf d. Bank dort / Großvater Christoph als wohlbestallter Rentmeister in Jever, 1869, Bleistift und Deckfarben auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 68 x 80 cm. Bezüglich der Serie siehe auch I.2., S. 72–6.

Arm auf die Lehne aufstützt, reicht er die rechte Hand seiner neben ihm stehenden Ehefrau. Auch die Frau stützt ihren linken Arm auf die Stuhllehne, sodass sich das Paar zu einer zentralen Gruppe zusammenfügt. Das Auflegen oder Halten der Hand als Zeichen der Verbundenheit begegnet uns auch zeitgleich in Fotografien von Ehepaaren.[717]

Die Kinder wurden um die Eltern herum angeordnet und zeugen so von dem wenngleich ungelenken Versuch, die Personen überzeugend im Raum zu arrangieren. Die scharfen Überschneidungen und die unglaubwürdigen Sitzmotive bei den fünf Kindern zerstören jedoch die Einheit des Raumes. Insbesondere die drei Brustbilder in der hinteren Reihe erscheinen nachträglich eingefügt. Verstärkt wird diese Wirkung durch die Maltechnik der Köpfe. Ihre detaillierte Ausführung steht in Kontrast zu den nur grob ausgeführten Körpern und legt die Vermutung nahe, die anspruchsvollere Aufgabe, das Gesicht auszuführen, wäre einer qualifizierteren Hand übertragen worden. Zumindest zeugt die Disparität davon, dass die Dargestellten nicht in der Anordnung als Gruppe Modell saßen, sondern das Familienbildnis aus einzelnen Porträtstudien oder auch Fotografien zusammengesetzt wurde. Die außergewöhnliche, betonte Seitenansicht des Karl Meinardus (1821–1896) am rechten Bildrand legt nahe, dass von diesem Familienmitglied nur ein Profilbild als Vorbild zur Verfügung stand.[718] Die geringe Qualität der Gruppenkomposition bestätigt die Singularität dieses Bildnistypus, mit dem der Künstler, ob Dilettant oder hauptberuflicher Maler, selten konfrontiert und, wie das Ergebnis zeigt, klar überfordert war.

Deutlich anspruchsvoller ausgeführt, jedoch in einem schlechten Erhaltungszustand infolge eines Brandschadens, ist das bereits erwähnte zeichnerische Gruppenporträt der Familie Mettcker (Abb. 68).[719] Die Familienmitglieder sind in der Wohnstube stimmig um einen Tisch angeordnet. Die Einzelfiguren stehen in Interaktion, und selbst der Hund der Familie ist in die Szene eingebunden. Auffällig ist, dass nicht das männliche Familienoberhaupt, sondern Frau Mettcker – wahrscheinlich die Ehefrau des Christian Ludolph Mettcker – im Zentrum der Gruppe steht. Die Komposition zeugt von einem gehobeneren künstlerischen Anspruch.

---

717 Siehe II.2., S. 291.

718 Da Karl Meinardus noch am Leben war, hätte er andernfalls selbst Modell stehen können.

719 Privatbesitz Mettcker, Bildnis der Familie Mettcker, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Bleistift auf Papier (im Krieg beschädigt). Siehe auch I.2., S. 72.

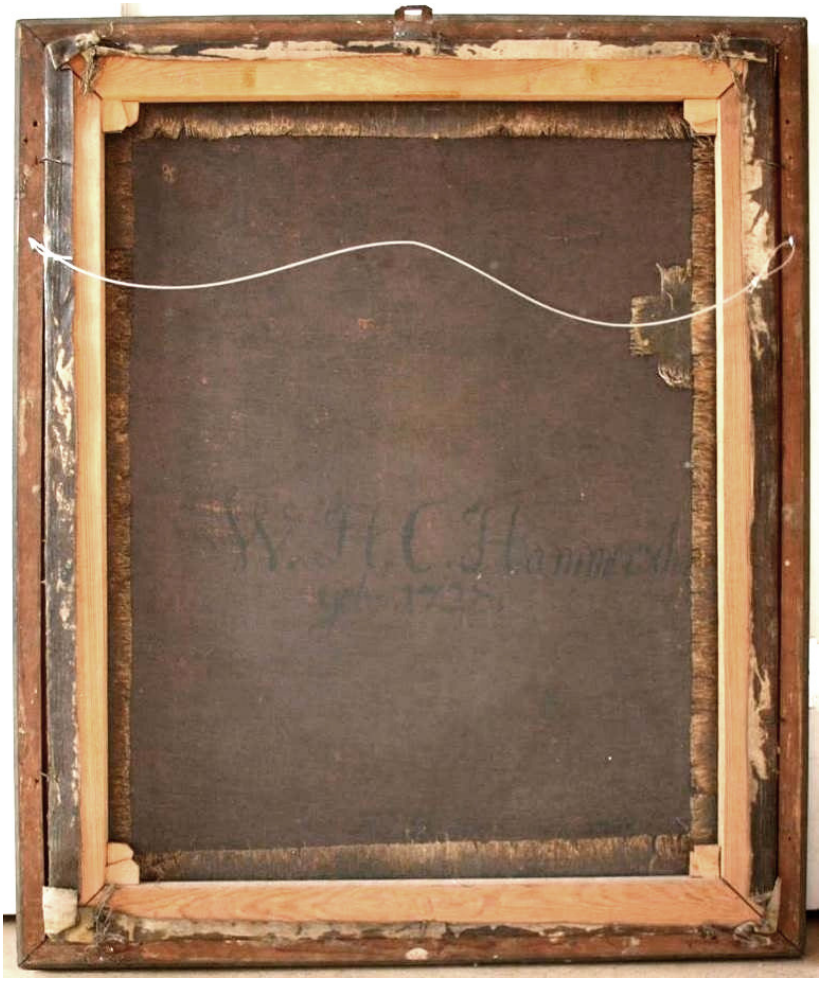


Abb. 165:
Rückseite des Porträts des Weinhändlers Wilhelm Heinrich Carl Hammerschmidt mit dem Namen des Dargestellten und der Signatur des Künstlers Haro Joachim Schwitters (siehe auch Abb. 95; SmJev Inv.-Nr.: 14018)

Jaacks kam in Hinblick auf die Sammlung an Porträts im Museum für Hamburgische Geschichte zu der Erkenntnis, dass Künstler häufig nicht zu signieren pflegten angesichts der minder geachteten Kunstausübung und des mangelnden Interesses der Besitzer daran, wer das Bildnis des Vorfahren gemalt habe.[720] Obwohl wir uns auch im Jeverland mit einer geringeren Qualität konfrontiert sehen, finden sich erstaunlich viele Variationen von Signaturen. Die Bildnisse des 18. Jahrhunderts verfügen zeittypisch über eine Signatur auf der Rückseite der Leinwand.[721] Dabei lässt sich im Einzelfall nachweisen, dass es sich um eine Beschriftung durch den Maler selbst handelt (Abb. 165, 166 und 167). Der Name des Malers, kanonisch mit „fecit“ oder „pinx.“ versehen, ist jedoch nur an den unteren Rand gerückt. Deutlich mehr Raum nimmt der Name des Dargestellten ein, oft ergänzt durch die Datierung des Werkes sowie Geburtsdatum und Geburtsort. Bisweilen wird auch der Beruf angegeben.

720 Jaacks 1992, S. 12.

721 Eine Ausnahme bildet: SmJev Inv.-Nr.: 06444, Östringfelder Wolf, Meppe Schwitters, nach 1738, Öl auf Leinwand, ca. 120 x 159 cm (Abb. 167 und 249).

Abb. 166:
Detail der Rückseite des Bildnisses des Weinhändlers Wilhelm Heinrich Carl Hammerschmidt mit der Signatur des Künstlers Haro Joachim Schwitters (siehe auch Abb. 95; SmJev Inv.-Nr.: 14018)

Abb. 167:
Detail des Gemäldes Östringfelder Wolf mit der Signatur des Künstlers Meppe Schwitters (siehe auch Abb. 249; SmJev Inv.-Nr.: 06444)

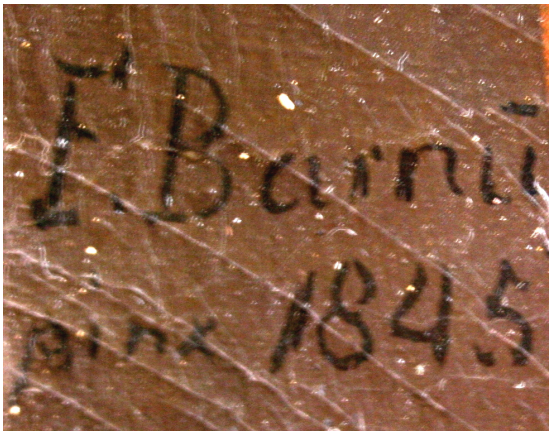


Abb. 168:
Detail des Bildnisses einer unbekannten Frau mit der Signatur des Künstlers Friedrich Adam Wilhelm Barnutz (siehe auch Abb. 207; SmJev Inv.-Nr.: 13804)

Ein Gemälde mit der Darstellung des letzten Wolfes des Jeverlandes trägt die Signatur „M. Schwitters fecit“ direkt auf der Bildfläche (Abb. 167). Die Jahresangabe wurde als 1831 gelesen, wobei die letzte Zahl unleserlich sei.[722] Tatsächlich ähnelt die zweite Ziffer eher einer „8“. Jedoch ist dem „Verzeichnis der Kunstwerke in dem Großherzoglichen Schloß zu Jever“ zu entnehmen, dass es stattdessen 1738 von Meppe Schwitters (gest. 1764) geschaffen wurde.[723] Es ist demnach nicht nachweisbar, ob die Signatur vom Künstler stammt, nachträglich verändert oder später aufgebracht wurde.

Zwar hielten sich die Maler, auch jene mit akademischer Ausbildung, im 19. Jahrhundert mit ihrer Signatur zurück und bevorzugten für ihre Beschriftungen weiterhin die Rückseite. Jedoch zählen zu den zahlreichen Varianten auch unterschiedlichste Beschriftungen auf der Vorderseite. Beispielsweise brachte Barnutz sein „F. Barnutz pinx.“ zusammen mit dem Entstehungsjahr an (Abb. 167 und 168). Etwas veraltet wirken bei einigen seiner Bildnisse die Altersangaben der Dargestellten in der rechten oberen Ecke. Die Angabe „ALT: 3 IAHR“ ziert noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts in gezielt altertümlicher Schriftart ein Kinderporträt (Abb. 169).[724]

Abb. 169:
Detail des Bildnisses eines Kindes von Friedrich Adam Wilhelm Barnutz mit Altersangabe (siehe auch Abb. 160; SmJev Inv.-Nr.: 14019)

Hermann Heinrich Dunker (geb. 1769) dokumentierte selbst die Kolorierung von bereits vollendeten Tuschezeichnungen durch „H. Dunker pinx.“ am unteren Bildrand und folgte damit dem Vorbild der zeitgenössischen Druckgrafik, deren Qualität oft über die Angabe von Zeichner, Stecher, Drucker und Verlag definiert wurde (Abb. 170 und 171).[725] Die Bezeichnung

722 Müller-Jürgens 1955, S. 1. SmJev Inv.-Nr.: 06444, Östringfelder Wolf, Meppe Schwitters, 1738, Öl auf Leinwand, ca. 120 x 159 cm (Abb. 249).

723 Alten 1874, S. 4 Nr. 46.

724 SmJev Inv.-Nr.: 14019, Porträt eines unbekannten Kindes, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1845, Öl auf Leinwand, 44,5 x 38 cm. Wiederholt lässt sich heute nicht mehr ermitteln, ob die Werke bezeichnet oder signiert waren, da die Rückseite abgedeckt und verklebt wurde.

725 SmJev Inv.-Nr.: 11105–8, 11117–27 und 11141–4. Bezüglich der Ansichten Kunstenbachs siehe III.1., S. 405.

„pinxit“ wird in der Druckgrafik verwendet, um den Maler des Originals anzugeben. Kunstenbach, dessen Anteil an den Werken mit „deliniavit“ beschrieben wird, hat die Ansichten jedoch, wie einem handschriftlichen Verzeichnis zu entnehmen ist, selbst nach der Natur gemalt.[726] Dunker kolorierte die Zeichnungen nur zu einem nach der Aussage Kunstenbachs sehr hohen Preis. Treffender wäre daher die Bezeichnung „col.“ gewesen.[727] Die Rolle Dunkers wird damit überbetont.

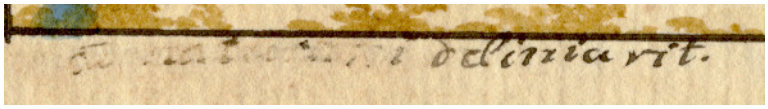


Abb. 170:
Detail der Ansicht des Kirchdorfs Hohenkirchen mit der Signatur des Zeichners Kunstenbach (siehe auch Abb. 54; SmJev Inv.-Nr.: 11122)

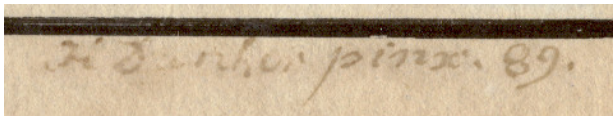


Abb. 171:
Detail der Ansicht des Dorfes Hooksiel mit der Signatur des Kolorierers Dunker (siehe auch Abb. 59; SmJev Inv.-Nr.: 11141)

Dass durchaus auch Kopien signiert wurden, zeigt eine Wiederholung eines Porträts von Friedrich Christians (Abb. 105).[728] Es wurde von Berend Kunst nach einem Original von Heinrich Willers (1804–1873) gefertigt. Angegeben wird jedoch lediglich die Signatur „B. Kunst“. Diese Angabe führte dazu, dass das Werk bisher für ein Original von Berend Kunst gehalten wurde.

Die Beispiele von Signaturen belegen, dass die Maler der gängigen Praxis entsprechen wollten, jene jedoch häufig ohne Verständnis ihrer Funktion übernahmen. Anders war dies bei Ernst Hemken, der nach offizieller Erlaubnis Werke aus der Dresdner Galerie kopierte und den Vorgang vorschriftsmäßig

726 Kunstenbach 1793. “Deliniavit” = delineavit [lat.] von delineare [lat.] = zeichnen.

727 „col.“ = coloravit [lat.] von colorare [lat.] = färben. Diese Bezeichnung ist für Druckgrafik selten und in der Regel nicht Teil der Druckplatte, da eine Kolorierung nachträglich erfolgte.

728 Bezüglich des Porträts von Friedrich Christians siehe auch II.2., S. 270–2 sowie II.3., S. 358–9.

durch einen Schablonen-Schriftzug auf der Rückseite des Gemäldes kennzeichnete (Abb. 301).[729]

Abb. 172/173:
Bildnis der Tochter des Göke Meins Remmers, um 1830, Pastell auf Papier, 44 x 39 cm (mit Rahmen) (SmJev Inv.-Nr.: 11307 (Alt.-Nr.: Gr. 282)) und Bildnis der Maria Magdalena Fischer, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1847, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09543)

Für die Frage nach dem Grund, aus dem ein Porträt in Auftrag gegeben wurde, ist der Zeitpunkt der Entstehung bedeutend, der sich am Alter der Dargestellten ablesen lässt. Eine Tradition, der zufolge sich ein Ehepaar direkt nach der Eheschließung malen ließ, ist im Jeverland nicht zu beobachten. Die Porträts des Ehepaares Grosse entstanden beispielsweise elf Jahre nach ihrer Eheschließung (Abb. 108 und 109).[730] Nur selten wird die finanzielle Lage eine frühe Entstehung erlaubt haben. Zudem ist das Verlangen nach Reprä-

729 SmJev Inv.-Nr.: ohne Nr., Briefleserin am offenen Fenster, Ernst Hemken nach Jan Vermeer, 1881, Öl auf Leinwand, 57 x 54,5 cm. Der Schriftzug lautet: „Copie nach N° 1336 der Königl: Gemälde Galerie zu Dresden".

730 SmJev Inv.-Nr.: 14952, Bildnis des Hans Christoph Grosse, A. v. A. nach Wessel Lubbers, Öl auf Leinwand, Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem Original von 1778, 77 x 64 cm; SmJev Inv.-Nr.: 14953, Bildnis der Maria Aleida Grosse, geb. Grönefeld, A. v. A. nach Wessel Lubbers, Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem Original von 1778, Öl auf Leinwand, 77 x 63 cm. Kronsweide 2010, S. 153.

sentation abhängig von dem bisher Erreichten und in kleinbürgerlichem Umfeld weniger von Familientradition und Erbschaft geprägt. Auch die Tatsache, dass sich Kinderbildnisse erhalten haben, die, wie wir gesehen haben, häufig zusammen mit den Porträts der Eltern entstanden, belegt den späteren Bedarf an Bildnissen. Darüber hinaus konnten in keinem der erhaltenen Brautschatzverzeichnisse Bilder nachgewiesen werden.[731] Die Ausstattung des Wohnraumes mit Gemälden und Grafiken vollzog sich demnach erst nach der Eheschließung.

Die Entstehung eines Bildnisses anlässlich der Erinnerung an einen Verstorbenen ist nur schwer nachweisbar, da Aufschriften auch nachträglich angebracht sein können. Ein Pastellbildnis der Tochter des Göke Meins Remmers entstand um 1830 und verfügt über die Aufschrift „als Braut gestorben“ (Abb. 172).[732] Da nicht bestimmt werden kann, ob die Inschrift zeitgleich mit dem Porträt entstand, ist jedoch nicht überprüfbar, ob es sich um ein posthumes Bildnis handelt. Das Ölgemälde der Maria Magdalena Fischer aus dem Jahr 1847 wurde einer Aufschrift zufolge nach einem Pastellbildnis gefertigt (Abb. 173).[733] Das Profilporträt verfügt selbst für den Maler Friedrich Barnutz über sehr wenige physiognomische Details. Zusammen mit dem gemalten ovalen Rahmen erinnert es an Miniaturbildnisse, die seit dem 18. Jahrhundert auch in Schmuck-Medaillons getragen wurden. Diese Erinnerungsbilder bedienten sich stets des Profils. Auch hier liegt ein posthumes Bildnis nahe, da es keinen anderen Grund gibt, dass ein teures Ölgemälde in Auftrag gegeben wird und dabei auf eine Vorlage statt auf ein Modell zurückgegriffen wird.

Gelehrtenbildnisse

Während Bildnisse von Familienangehörigen im 18. Jahrhundert als singuläre Werke in Öl oder Pastell ausgeführt wurden, setzt die Umsetzung als Druckgrafik und die hierdurch erlangte größere Auflage ein außerfamiliäres Interesse

731 Siehe I.3., S. 138.

732 SmJev Inv.-Nr.: 11307 (Alt-Nr.: Gr. 282), Bildnis der Tochter des Göke Meins Remmers, um 1830, Pastell auf Papier, 44 x 39 cm (mit Rahmen).

733 SmJev Inv.-Nr.: 09543, Bildnis der Maria Magdalena Fischer, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1847, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm. Siehe auch Schmerenbeck 1991b, S. 84.

voraus.[734] Dominiert wurde die Gruppe an Bildnissen, die Identifikationsfiguren und keine Familienangehörigen zeigen, durch Porträts von Gelehrten, Feldherren, Kaufleuten, Pastoren usw. aus anderen Regionen. Jedoch wurde auch das Antlitz von Jeveranern, insbesondere von Persönlichkeiten mit überregionaler Bekanntheit, in Stichen publiziert.[735] Gelehrtenporträts von gebürtigen Jeveranern entstanden aufgrund der geringen Möglichkeiten zur Vervielfältigung selten in Jever, sondern an ihren späteren Wohnorten. Die Grafiken stießen jedoch in ihrem Geburtsort auf ein intensives Interesse. Auf einem Blatt in Punktiermanier, Eilhard Mitscherlich darstellend, wird die Verbindung zu Jever durch Nennung der Stadt als Geburtsort auf der Grafik selbst betont (Abb. 174).[736] Der französische Text verweist auf ein die deutschen Grenzen überschreitendes Interesse an dem eigentlich nicht in Jever, sondern im zum Jeverland gehörenden Kirchspiel Neuende geborenen Chemiker. Der Pariser Stecher Ambroise Tardieu (1788–1841) arbeitete nicht nach einer Vorlage, sondern stellte, wie die Signatur angibt, das Porträt 1824 nach der Natur her.

Das Bildnis des in Hooksiel geborenen Gerhard Ulrich Anton Vieth war als Frontispiz Teil des 72. Bandes der „Oeconomischen Encyclopädie oder allgemeines System der Land- Haus- und Staats-Wirthschaft“ (Abb. 175).[737] Das 1796 von Halle in Berlin gedruckte Porträt entstand nach einer Vorlage von Carl Wilhelm Kolbe dem Älteren (1757–1835). Beim Eingang ins Museum war es aus dem Buch herausgelöst und mit einem Passepartout und einem schwarzen Rahmen versehen worden.[738] Trotz der durchschnittlichen Qualität wurde der Buchillustration so viel Bedeutung beigemessen, dass sie als wertig genug empfunden wurde, um als Wandschmuck zu dienen.

734 Ein Wandel vollzog sich vor der Mitte des 19. Jahrhunderts. Wie wir sehen werden, erhielt die Bevölkerung, ehe sich die Fotografie verbreitete, Zugang zu druckgrafischen Vervielfältigungen im privaten Umfeld. Siehe II.2., S. 272–5.

735 Bezüglich der im Verlag Garlichs und Bierweiler erschienenen Motive siehe II.1., S. 234–5, II.2., S. 267–70 und II.3., S. 371–3.

736 SmJev Inv.-Nr.: 11176 (Alt-Nr.: Gr. 111), Bildnis des Eilhard Mitscherlich (1794–1863), Ambroise Tardieu, 1824, Punktiermanier, 20,4 x 14,2 cm.

737 SmJev Inv.-Nr.: 10140, Bildnis des Gerhard Anton Vieth (1763–1836), J. S. L. Halle (tätig 1789–1808) nach einer Vorlage von Carl Wilhelm Kolbe d. Ä, 1796, Radierung, 15,5 x 8,7 cm.

738 Archiv SmJev: Fotografische Dokumentation.

Abb. 174/175:
Bildnis des Eilhard Mitscherlich, Ambroise Tardieu, 1824, Punktiermanier, 20,4 x 14,2 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11176 (Alt.-Nr.: Gr. 111)) und Bildnis des Gerhard Anton Vieth, J. S. L. Halle (tätig 1789–1808) nach einer Vorlage von Carl Wilhelm Kolbe dem Älteren (1757–1835), 1796, Radierung, 15,5 x 8,7 cm (SmJev Inv.-Nr.: 10140)

Den größten Beitrag zum Angebot an Bildnissen von Jeveraner Gelehrten leisteten, wie erwähnt, die Verleger Garlichs und Bierweiler, die vor Ort in Jever tätig waren.[739] Das bereits wiederholt als Beispiel herangezogene, unter schwierigen Bedingungen entstandene Brustbild Ulrich Jasper Seetzens im Dreiviertelprofil zeigt ihn im jungen Erwachsenenalter (Abb. 75).[740] Die Vorlage entstand laut Bildunterschrift durch den Jeveraner Maler Eberhard Christian Dunker.[741] Datieren lässt sie sich in die Zeit nach 1792, als Seetzen nach dem Studium und

739 Bezüglich der Geschichte des Verlages Garlichs und Bierweiler siehe I.2., S. 107–14 und III.2., S. 419–20. Bezüglich der im Verlag Garlichs und Bierweiler erschienenen Motive siehe II.1., S. 234–5 und II.3., S. 371–3.

740 Bezüglich des Seetzen-Bildnisses siehe auch I.2., S. 107–9 und III.2., S. 419.

741 Bildunterschrift: "U. J. Seetzen Russ. Keiserl. Kammerassessor und Doctor, Geboren am 30ten Januar 1767. – Nachrichten aus London zufolge, auf Befehl des Imams von Sana im September 1811, – vergiftet, und gestorben zu Taes, im 9ten Jahre seiner Entdeckungsreise. Der Durchlauchtigsten und verwittweten Fürstin von Anhalt-Zerbst und dem regierenden Herzog von Gotha und Altenburg. verehrungsvoll gewidmet von dem Verleger A. Garlichs" „E. C. Dunker gemalt", „F. D. Bierweiler geschabt", „Jever 1818". Die Vorlage stammte von Eberhard Christian Dunker dem Jüngeren. Siehe Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819, Sp. 103.

ersten Reisen wieder nach Jever zurückkehrte, bis 1802, als er zu seiner Orientreise aufbrach, auf der er verstarb. Er wäre demnach etwas über dreißigjährig dargestellt. Die ovale Rahmung ist ein typischer Bestandteil von Gelehrtenporträts, könnte aber auch vom Format des Vorbildes herrühren. Neben dem Künstler und dem Stecher Bierweiler werden unter dem Bildnis die Todesumstände des Dargestellten erläutert. Demnach sei er „Nachrichten aus London zufolge auf Befehl des Imams von Sana im September 1811 vergiftet und gestorben zu Taes, im 9ten Jahre seiner Entdeckungsreise“.[742] Im Gegensatz zur Vorlage entstand der Druck posthum im Jahr 1817 bzw. 1818.

Abb. 176:
Doppelbildnis A. D. Scheer – H. F. Hollmann, Frederik Christiaan Bierweiler, 1818, Mezzotinto, 27,7 x 27,4 cm (beschnitten) (SmJev Inv.-Nr.: 06878 (Alt.-Nr.: Gr. 343a))

742 Seetzen starb unter ungeklärten Umständen wahrscheinlich in der Nähe von Mokka, Jemen bzw. in der Nähe von Taizz, Jemen.

Im Dezember 1817 kündigte Garlichs im Jeverschen Wochenblatt einen neuen Druck an, den er nach einem Pastell ebenfalls von Bierweiler stechen lasse und der das „Porträt von Hollmann und Scheer“ zeige (Abb. 176).[743] Die zeichnerische Vorlage ist auch hier nicht erhalten, allerdings ist der Druck in vier Abzügen überliefert, was für eine ursprünglich erstaunlich große Verbreitung spricht. Auffällig ist, dass sich die Druckgrafik Seetzens in mehreren europäischen Sammlungen erhalten hat, während sich die Überlieferung des Bildnisses von Hollmann und Scheer auf Jever bzw. Oldenburg konzentriert. Bereits das Porträt Seetzens war einem gebürtig aus dem Jeverland stammenden Gelehrten gewidmet und zeigt somit eine an die Region angepasste Kunstproduktion. Seetzen war jedoch durch seine Reisebeschreibungen zu überregionaler Bekanntheit gelangt, sodass mit einem größeren Absatzmarkt gerechnet werden konnte. Mit dem Porträt von Hollmann und Scheer war die Spezialisierung auf einen lokalen Kundenkreis weiter vorangeschritten. Hollmann publizierte zwar ebenfalls, die Reichweite seiner Bekanntheit überschritt aber nicht die Region. Hermann Friedrich Hollmann, der von 1792 bis 1825 Rektor der Lateinschule in Jever war, und der jeversche Pastor Anton Dietrich Scheer (1758–1819) sind in der seltenen Form des Doppelbildnisses dargestellt. Während selbst bei Bildnissen von Ehepaaren in der Regel beide Akteure zwar aufeinander bezogen, aber auf einzelnen Bildern festgehalten wurden, steht jener Porträttypus in der Tradition des mehrfigurigen Freundschaftsbildnisses. Die beiden Herren sitzen an einem Tisch, dessen Kante die Künstlersignatur Bierweilers trägt. Das Bücherregal im Hintergrund weist beide Männer als Gelehrte aus, während mit dem Vorhangmotiv ein klassisches, in dieser Zeit nur noch selten verwendetes Element des repräsentativen Porträts hinzutritt. Scheer deutet mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf einer vor ihm liegenden Landkarte auf die Stadt Taes, in der der Forschungsreisende Seetzen

743 JW 15. Dezember 1817. Das Pastell habe, genau wie der Druck, die Maße 16 x 14,5 Zoll (ebd.). SmJev Inv.-Nr.: 06878 (Alt.-Nr.: Gr. 343a), Doppelbildnis A. D. Scheer – H. F. Hollmann, Frederik Christiaan Bierweiler, 1818, Mezzotinto, 27,7 x 27,4 cm; SmJev Inv.-Nr.: 11157 (Alt-Nr.: Gr. 343b), Doppelbildnis A. D. Scheer – H. F. Hollmann, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Jever, 1818, Mezzotinto, 33,6 x 30,4 cm und SmJev Inv.-Nr.: 11161 (Alt-Nr.: Gr. 343c), Doppelbildnis A. D. Scheer – H. F. Hollmann, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Jever, 1818, Mezzotinto, 31,3 x 31,5 cm; außerdem: NLA OL, Slg 400, Nr. 101-C.

ums Leben gekommen sein soll. Entsprechend ist auch unter dem Bildnis angegeben, der Druck sei „dem Andenken an U.I. Seetzen“, aber auch an „I.G. Tiarks“ gewidmet.[744]

Im Gegensatz zu Druckgrafiken mit einer Dedikation oder einem Privileg ist der Anlass der Entstehung bei anderen Bildnissen schwerer zu rekonstruieren. Als ersten Auftrag, den der niederländische Wanderkünstler Berend Wierts Kunst in Jever ausführte, nennt das Werktagebuch ein Porträt von „Christians“ nebst seiner Frau und Tochter sowie eine Kopie.[745] Während die ersten drei Pastellbilder zur Gattung des familiären Porträts gehören, offenbart sich bei der Kopie der fließende Übergang zwischen familiären und außerfamiliären Funktionen. Sie zeigt das Bildnis des Vaters des George, Friedrich Christians (1770–1842) (Abb. 105).

Schon die Identifizierung des in Privatbesitz erhaltenen Bildnisses als Kopie erwies sich als problematisch. Berend Kunst hat seine Wiederholung nicht gekennzeichnet, weshalb sie zunächst nicht für eine Kopie, sondern für das erste im Werkverzeichnis des Künstlers erwähnte Bildnis des George Christians gehalten wurde.

Laut Katalog wurde das Werk zusammen mit dem Bildnis der Enkelin des Friedrich Christians während der Ausstellung im Schlossmuseum Jever im Jahre 1924 präsentiert.[746] Da dieses im Inventarbuch mit „Tochter des George Christians, dessen Geschäft in ganz Europa, und darüber hinaus, bekannt war“ bezeichnet ist und da das Männerporträt im Katalog nur als „Pferdehändler Christians“ betitelt wurde, kam es zu der fehlerhaften Deutung (Abb. 163).[747] Bereits ein Blick auf das Werk zeigt jedoch, dass es stark von den typischen

744 Bildunterschrift: "A. D. Scheer – H. E. Hollmann. DEM ANDENKEN DES U.I. SEETZEN, u. I. G. TIARKS. VERLEGT VON GARLICHS UND BIERWEILER. IEVER 1818". Neben Ulrich Jasper Seetzen ist hier der sechs Jahre zuvor verstorbene Johann Gerhard Tiarks (1761–1813) gemeint, der zunächst Pastor in Waddewarden und ab 1792 Konrektor der Provinzialschule war (Schönbohm 1981, S. 93).

745 Kunst 1823, S. 46. Im Folg. Janssen 2013, S. 304–5. Bezüglich des Porträts von Friedrich Christians siehe auch II.3., S. 358–9.

746 Müller 1924 (Ausstellungskatalog), S. 5 Nr. 104 und 106.

747 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886. 1821 hatte George zusammen mit seinen zwei Brüdern das Geschäft des Vaters übernommen und ab 1827 war er Besitzer des jeverschen Grashauses. SmJev Inv.-Nr.: 11258 (Alt-Nr.: Gr. 458), Bildnis der Tochter Christians, Berend Wierts Kunst, 1843, Pastell auf Papier, 27 x 22 cm. Bezüglich des Malers Berend Kunst siehe auch I.3., S. 168, II.3., S. 358–9 und III.2., S. 411–2.

Pastellbildnissen des Berend Kunst abweicht. Sowohl der Blick geht am Betrachter vorbei, als auch der Ausschnitt ist mit einem Dreiviertelprofil erweitert. Dem Werk liegt demnach eine anspruchsvollere Komposition zu Grunde.

Eine Identifizierung erfolgt erst anhand einer Reproduktion (Abb. 106).[748] Eine ebenfalls im Schlossmuseum Jever erhaltene Lithografie zeigt, wenngleich seitenverkehrt, das identische Motiv. Allein in der Kopfhöhe des Dargestellten und im Detailreichtum der Kleidung kommt es zu Abweichungen. Dass die Lithografie nicht auf das Pastell des Berend Kunst zurückgeht und stattdessen beide Werke auf einer heute unbekannten Vorlage basieren, belegt die Bildunterschrift. Hier ist der Name des Dargestellten Friedrich Christians angegeben. Da dieser bereits ein Jahr vor den Aufträgen des Berend Kunst für die Familie Christians verstorben war, kann er dem Zeichner nicht Modell gesessen haben.

Im Gegensatz zum Pastell ist die Lithografie mit Angaben zur Vorlage versehen. Das von Bernhard Dietrich Funke (1799–1837) auf Stein gezeichnete und in Bremen gedruckte Porträt geht auf eine Gemäldevorlage des Heinrich Willers (1804–1873) zurück, wie die Angabe „Gem: n. H. Willers“ unter der Darstellung verrät. Da Funke bereits 1837 verstarb, muss das Bildnis beim Kopiervorgang durch Kunst mindestens 16 Jahre alt gewesen sein. Das Alter des Christians von ungefähr 60 Jahren bestätigt eine Entstehung der Vorlage in den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts.

Im Jahre 1924 befand sich das Pastellbildnis nicht mehr im Besitz der Familie Christians, sondern war eine Leihgabe des Oberamtsrichters Tiarks.[749] Bereits vom Auftraggeber selbst war es an seinen Freund verschenkt worden. Einer mündlichen Überlieferung zufolge übernahm Tiarks nicht nur das Bildnis, sondern auch das „Grashaus“, einen bei Jever gelegenen Hof. Das Porträt könnte innerhalb des Hauses an den ehemaligen, vor Ort angesehenen Eigentümer erinnert haben. Neben der Reproduktion legt auch die Überlieferung der Bildniskopie außerhalb der Familie nahe, dass das Porträt zwar ursprünglich für private Zwecke entstand, jedoch aufgrund des Bekanntheitsgrades auch außerfamiliäre bzw. öffentliche Interessen an dem Bild entstanden. Dem-

748 SmJev Inv.-Nr.: 06875, Bildnis des Friedrich Christians, Bernhard Dietrich Funke nach einem Gemälde von Heinrich Willers, vor 1837, Lithografie, 23,5 x 18,5 cm. Siehe auch Janssen 2013, S. 304–5.

749 Müller 1924 (Ausstellungskatalog), S. 5 Nr. 104.

nach waren nicht nur Familienangehörige, sondern auch Freunde oder bekannte Persönlichkeiten, die den Status der eigenen Familie mehren konnten, in Form von Bildnissen in den Wohnhäusern vertreten.

Mehr noch als private Bildnisse sollten öffentliche Porträts die Auftraggeber in einer spezifischen Rolle wiedergeben. Zumeist handelt es sich dabei auch hier um eine zurückhaltende und würdevolle Haltung, die Leidenschaftslosigkeit und Ehrwürdigkeit betonen sollte. Aber auch direktere Hinweise waren möglich, wie beispielsweise die druckgrafischen Porträts des Juristen Johann Carl Ludwig Ittig (1754–1828) und des Bürgermeisters Hermann Anton Bernhard Garlichs (1770–1818) belegen, die beide über ein Freimaurersymbol verfügen und sie so als ein Mitglied der Jeveraner Loge zum „Silbernen Schlüssel" ausweisen (Abb. 79 und 80).[750]

Um eine druckgrafische Umsetzung zu initiieren, war seit dem Aufkommen des Bilddrucks stets ein gehobenes Interesse an der dargestellten Person erforderlich gewesen. Erst wenn sich ein Drucker bzw. Verlag eines Absatzmarktes sicher war, ging er das Wagnis der Vervielfältigung ein. Um das Risiko zu minimieren, wurden Subskriptionslisten ausgegeben. Nur wenn sich genügend Besteller für die Grafik gefunden hatten, wurde die Umsetzung in Angriff genommen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts oblagen die druckgrafische Reproduktion und deren Motivauswahl jedoch nicht mehr allein den großen Verlagen und Druckereien. Vielmehr entsprach es einer selbst für Privatpersonen alltäglichen Praxis, Vorlagen in Form von Lithografien vervielfältigen zu lassen. Einer Anzeige im Jeverschen Wochenblatt aus dem Jahr 1842 zufolge bot die Firma Lamberti und Sohn an, lithografische Arbeiten auf Bestellung auszuführen.[751] Während eines achttägigen Aufenthaltes nahm Wilhelm Lamberti aus Leer die Aufträge entgegen.[752] Vier Jahre zuvor hatte der Verleger, der sein Unternehmen zusammen mit seinem Sohn Paulus Friedrich Lamberti (1815–1871) führte, seine Buchdruckerei um zwei Steindruckpressen erweitert.[753]

750 SmJev Inv.-Nr.: 11151 (Alt-Nr.: Gr. 333), Bildnis des Johann Carl Ludwig Ittig, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler, 1818–1819, Mezzotinto, 17,9 x 14,2 cm; SmJev Inv.-Nr.: 11158 (Alt-Nr.: Gr. 383), Bildnis des Hermann Anton Bernhard Garlichs, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler, 1818–1819, Mezzotinto, 18,2 x 14 cm. Siehe Sander 2013b, S. 254.

751 JW 12. Juni 1842.

752 Wilhelm Lamberti errichtete die erste Buchdruckerei in Leer im Jahre 1814 (Culemann/Grotefend 1840, ohne Pag. Abschnitt „4. Leer").

753 Ebd.

Proben seiner Arbeiten konnten bei dem Buchdrucker Mettcker in Jever besichtigt werden.[754]

Abb. 177/178:
Bildnisse des Johann Friedrich Trendtel des Jüngeren und der Anna Trendtel, geb. von Buttel, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Kreidelithografien, 18,6 x 13,6 cm und 18,6 x 13,6 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11147 (Alt.-Nr.: Gr. 288)/ 11148 (Alt.-Nr.: Gr. 287))

Einen Eindruck von derartigen Vervielfältigungen vermitteln drei kleinformatige Kreidelithografien, die in der Sammlung des Schlossmuseums erhalten sind und die Mitglieder der Buchbinderfamilie Trendtel zeigen (Abb. 177, 178 und 179).[755] Johann Friedrich Trendtel und dessen Ehefrau Anna, geb. von Buttel, sind einander zugewandt wiedergegeben. Auch mit der in die Weste gesteckten Rechten des Mannes und dem Griff an das um den Hals hängende Medaillon der Frau bedienen sich die Bildnisse des typisierten

754 JW 12. Juni 1842.

755 SmJev Inv.-Nr.: 11049, Bildnis des Johann Friedrich Trendtel des Älteren (1733–1803), Kreidelithografie, 18,6 x 13,6 cm; SmJev Inv.-Nr.: 11147, Bildnis des Johann Friedrich Trendtel des Jüngere (1761–1812), Kreidelithografie, 18,6 x 13,6 cm; SmJev Inv.-Nr.: 11148, Bildnis der Anna Trendtel, geb. von Buttel (1769–1824), Kreidelithografie, 18,6 x 13,6 cm.

Porträtrepertoires. Johann Friedrich Trendtel der Ältere (1733–1803) ist im Gegensatz zu seinem Sohn und seiner Schwiegertochter im fortgeschrittenen Alter dargestellt, was für eine gleichzeitige Entstehung aller drei Bildnisvorlagen spricht. Zudem fällt auf, dass die drei Porträts über einen ähnlichen Hintergrund verfügen, in dem eine zu den Rändern ansteigende Vegetation angedeutet ist. Allein beim Bildnis des Vaters sind die unteren Ecken der Darstellung zu einem Oval gerundet. Diese Abweichung könnte auf die Vorlage zurückgehen. Während das Motiv nur Aussagen über die Entstehung der Vorlage, aber nicht zur druckgrafischen Vervielfältigung zulässt, macht die gleichförmige Ausführung der Lithografien in Technik und Aufbau einen zeitgleichen Druck der drei Werke wahrscheinlich.

Abb. 179:
Bildnis des Johann Friedrich Trendtel des Älteren, erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, Kreidelithografie, 18,6 x 13,6 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11049 (Alt.-Nr.: Gr. 286))

Um ein Porträt in Form einer Lithografie zu erhalten, musste eine Vorlage eingereicht werden. Da in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine Druckerei in Jever über eine Steindruckpresse verfügte, ist wahrscheinlich, dass zum Zeitpunkt der Vervielfältigung drei Bildnisse der Familie Trendtel vorlagen und diese einem auswärtigen Lithografen zur Verfügung gestellt wurden.[756]

756 Der Verlag Garlichs und Bierweiler verfügte nur über eine „Kupferpresse“.

Unterhalb der Brustbilder wurde zur Aufnahme einer Bildunterschrift ein Feld freigelassen. Von nur einer Hand wurden hier der Name der Dargestellten sowie die Lebensdaten vermerkt. Es ist nicht nachweisbar, dass das Feld zeitnah zur Entstehung der Lithografien mit den Schriftzügen versehen wurde. Zumindest die Bildunterschriften müssen nach dem Tod der Dargestellten entstanden sein, da die Angaben bereits die Todesdaten enthalten. Als letzte verstarb Anna Trendtel im Jahr 1824. Eine Entstehung der Lithografien erst nach diesem Datum legt die zu diesem Zeitpunkt noch seltene Technik der Lithografie nahe. Die drei Steindrucke wären demnach als Erinnerung an Vorfahren in Auftrag gegeben. Die höhere Auflage und das kleine Format ermöglichten, das Bildnis an mehrere Familienangehörige zu übergeben, während das singuläre Öl- oder Pastellporträt jeweils nur einem Nachkommen vererbt werden konnte.

Der Aspekt der Vervielfältigung und der detailgenauen Reproduktion sind Phänomene, die in der Forschung stets mit der Fotografie in Verbindung gebracht werden. Die lithografischen Werke belegen jedoch, dass diese Ansprüche der Kunden bereits zuvor die Produktion bestimmten und die Motivauswahl des Bildvorkommens nicht allein in der Hand großer Verleger lag.

Fotografie

Nachdem sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Standard für das kleinformatige Bildnis in Öl entwickelt hatte, das für die Druckgrafik nicht nur aufgrund ihrer Abhängigkeit von Vorlagen übernommen wurde, kam es mit der Erfindung der fixierbaren Lichtbildaufnahmen zu einer einschneidenden Veränderung, die jedoch keinen vollständigen Bruch mit der Abbildungstradition mit sich führte. Selbst bei der Übertragung auf den Stein hat ein Künstler großen Einfluss auf den Kopiervorgang. Die Daguerreotypie und später die Fotografie ermöglichten dagegen die naturgetreue Wiedergabe ohne eine Einflussnahme durch die Hand eines Künstlers. Obwohl die neu entwickelte Technik, insbesondere die zunächst noch langen Belichtungszeiten, die Natürlichkeit der Darstellung beeinflusste, erreichten die Abbildungen eine nie gekannte Übereinstimmung mit dem Modell.

Die Einflussnahme der Fotografie auf die klassische Porträtmalerei ist wiederholt betont worden. Diese ist besonders zu erwarten, da viele der sich neu etablierenden Fotografen zuvor und weiterhin als Maler tätig waren und so die Ansprüche an ein Bildnis auf die Porträtfotos übertrugen und umgekehrt. Die

These der gegenseitigen Beeinflussung beider Gattungen ist anhand des für Jever überlieferten Objektbestandes zu überprüfen.[757]

Erhalten haben sich überwiegend Fotografien im Visitenkarten-Format. Die 1854 zum Patent angemeldete „Carte de visite“ eignete sich besonders für den Austausch und das Sammeln in speziell dafür angebotenen Sammelalben. Durch die serielle Produktion bildete sich nicht nur im Format, sondern auch bei der Motivauswahl ein Standard heraus. Die Rückseiten der Visitenkarten tragen in der Regel den Firmenstempel, der einen Anhaltspunkt für Entstehungsort und Datierung liefert. Eine deutliche Konzentration erfolgte auf die Porträtfotografie.

Abb. 180:
Ansicht der Stadtkirche in Jever, Caspar Heinrich Sonnekes in Jever, 1870er-Jahre, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 1631a)

757 Bezüglich der Verbreitung der Fotografie siehe I.2., S. 116–9.

Abb. 181:
Ansicht der Stadtkirche in Jever, Caspar Heinrich Sonnekes in Jever, 1870er-Jahre, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 1631b)

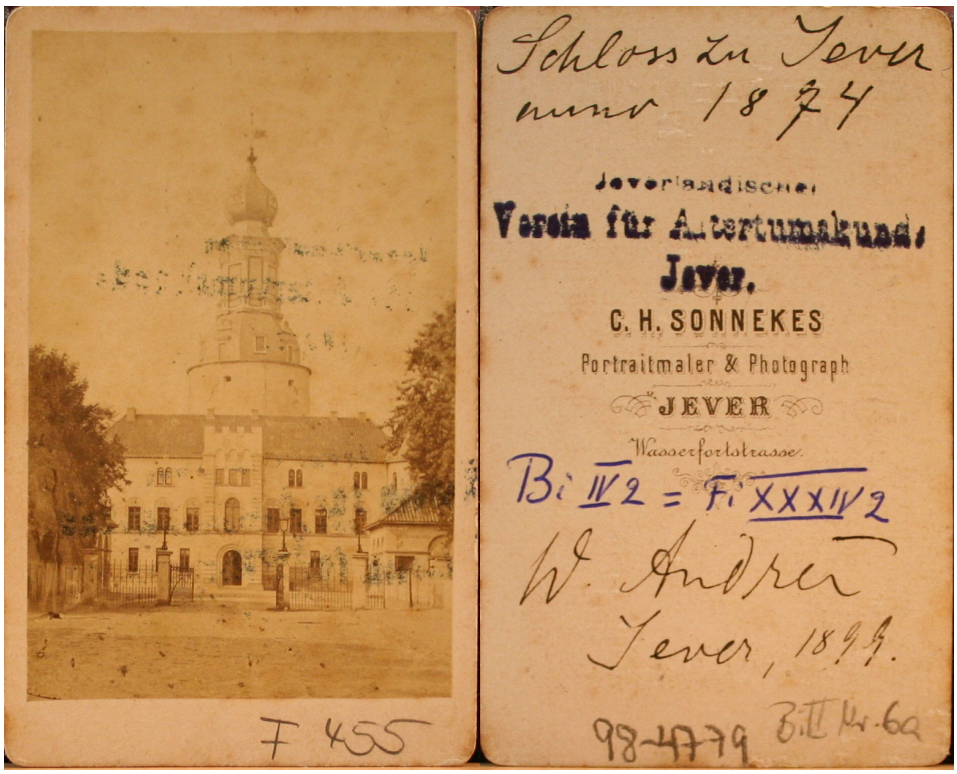


Abb. 182:
Ansicht des Schlosses Jever, Caspar Heinrich Sonnekes in Jever, 1870er-Jahre, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 455)

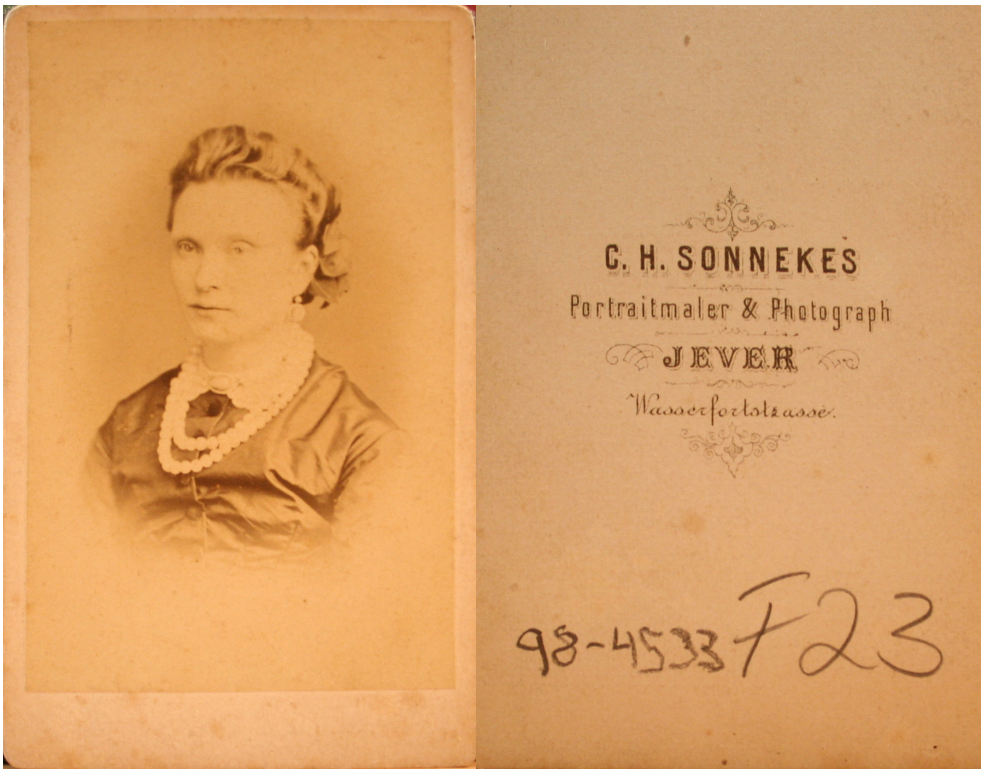


Abb. 183:
Bildnis einer Frau, Caspar Heinrich Sonnekes in Jever, 1870er-Jahre, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 23)

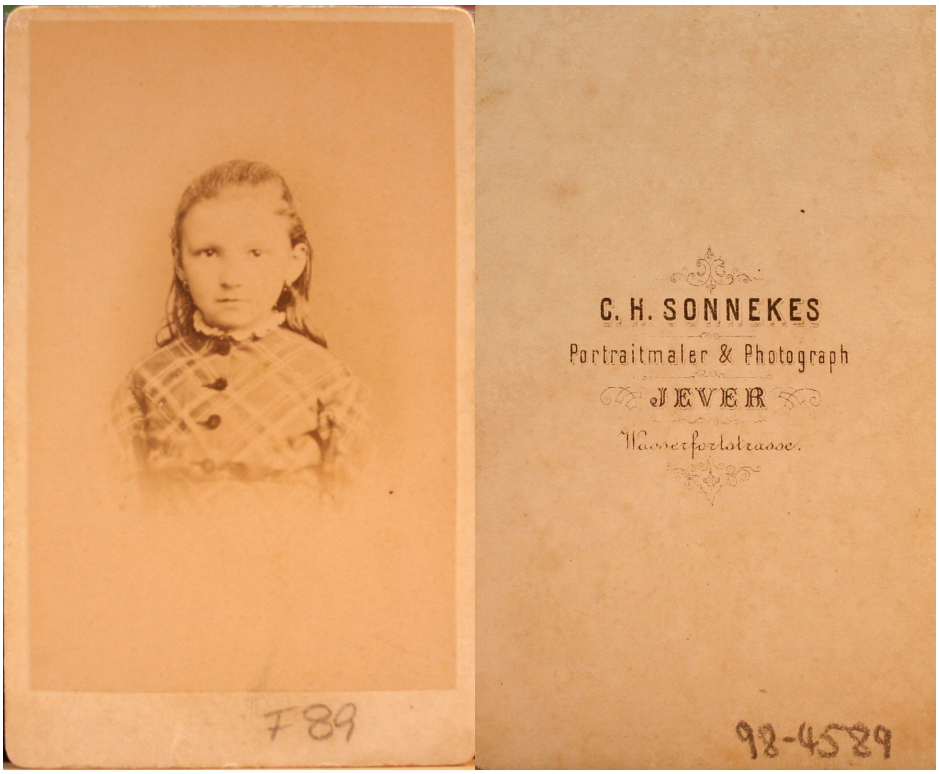


Abb. 184:
Bildnis eines Mädchens, Caspar Heinrich Sonnekes in Jever, 1870er-Jahre, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 89)

Der Jeveraner Maler Caspar Sonnekes betrieb sein Fotoatelier wie zuvor seine malerische Tätigkeit an seinem Wohnort in der Wasserfortstraße in Jever. Das Firmenemblem auf der Rückseite der Fotografien gibt neben der Berufsbezeichnung „Photograph“ an erster Stelle weiterhin „Portraitmaler“ an (Abb. 89). Die hier erfolgte Betonung des Porträts gegenüber den anderen Gattungen, wie zum Beispiel der Landschaft, der sich Sonnekes ebenfalls zuwandte, ist ein Zeichen dafür, dass das Malen das Spektrum an Porträtieren noch erweiterte, ihn zudem als besonders fähigen Fotografen ausweisen sollte.

Sechs fotografische Aufnahmen des Sonnekes, darunter auch drei der seltenen Gebäudeansichten, sind erhalten.[758] Zwei Abzüge eines identischen Motivs zeigen die heute wiederaufgebaute „ehemalige Stadtkirche“ (Abb. 180 und 181). Das Bauwerk wurde aus erhöhter Position aufgenommen. Die Außenaufnahme ermöglichte eine längere Verschlusszeit als die Porträtfotografie und war somit einfacher anzufertigen. Sonnekes ergänzte dennoch Figuren, um das Bildmotiv zu beleben. Eine Ansicht des Schlosses zu Jever ist laut handschriftlichem Vermerk auf der Rückseite auf das Jahr 1874 datiert (Abb. 182). Im Gegensatz zu den Gebäudeansichten zeugen die drei übrigen erhaltenen fotografischen Bilder des Sonnekes von einer vergleichsweise geringen Qualität (Abb. 183 und 184). Sie zeigen Brustbildnisse, deren Konturen eine hohe Unschärfe aufweisen. Damit unterscheiden sie sich von den Außenaufnahmen, bei denen mehr Licht zur Verfügung stand. Das am Rand in Form eines Ovals auslaufende Brustbild ohne große Varianzen entspricht dem gängigen Porträtfotografietypus und auch den typischen gemalten Bildnissen des 19. Jahrhunderts. Häufiger als in Gemälden ist der Blick jedoch vom Betrachter abgewandt und ein Dreiviertel-Profil verwandt worden.

Auch Heinrich Meyer griff bei seinen in Jever entstandenen Fotografien auf dieses Bildschema zurück, erweiterte den Ausschnitt jedoch bisweilen auf die Halbfigur (Abb. 185).[759] Dabei ist der Dargestellte stets sitzend wiedergegeben, wie an einer Stuhllehne erkennbar wird. Neben den Ausschnittfotografien fertigte Meyer auch Fotografien, die die volle Fläche der Visitenkarte ausfüllen

758 SmJev Inv.-Nr.: AF 23, Bildnis einer Frau / AF 89, Bildnis eines Mädchens / AF 455a, Ansicht des Schlosses Jever / AF 1631a, Ansicht der Stadtkirche in Jever / AF 1631b, Ansicht der Stadtkirche in Jever / AF 1785, Bildnis eines Mannes, Caspar Heinrich Sonnekes in Jever, 1870er-Jahre, Visitenkarten-Fotografien.

759 SmJev Inv.-Nr.: AF 123, Bildnis einer jungen Frau, Heinrich Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografie.

(Abb. 186–190).[760] Entsprechend handelt es sich um ganzfigurige Bildnisse. Bei diesem Motiv geht die Fotografie deutlich über das gängige, betont zurückhaltende Bürgerporträt hinaus, das niemals die volle Figur wiedergibt, und entfernt sich somit von der zeitgenössischen Porträtmalerei. Im Rückgriff auf die Bildnisvorstellung des 18. Jahrhunderts verwendeten die Fotografen in großem Umfang Staffagen. Nur selten kommt diesen Gegenständen der Wert eines individuellen Attributes bei. Selbst das Buch in der Hand einer Dame steht nicht mehr für eine außergewöhnliche Bildung und Belesenheit, sondern gerät durch eine standardisierte Wiederholung zur Floskel (Abb. 195, 196 und 197).[761] Es konnte beliebig auch durch einen Fächer oder Taschentücher ersetzt werden. Am deutlichsten ist diese Banalisierung bei den üppigen Möbeln, die neben den Porträtierten arrangiert wurden und einen bürgerlichen Wohlstand anzeigen sollten, der zwar bereits im Biedermeier durchaus vorhanden war, jedoch nicht auf Bildnissen zur Schau gestellt wurde. Nun stützen sich die Abgebildeten kanonisch auf eine reich verzierte Truhe, einen Polsterstuhl oder einen Beistelltisch.

Abb. 185/186: Bildnisse junger Frauen, Heinrich Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografien (SmJev Inv.-Nr.: AF 123/AF 110)

760 SmJev Inv.-Nr.: AF 110 / AF 120 / AF 122 / AF 125 / AF 1782, Bildnisse junger Frauen, Heinrich Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografien.

761 SmJev Inv.-Nr.: AF 82, Bildnis einer jungen Frau, Louis Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografie; SmJev Inv.-Nr.: AF 94, Bildnis einer jungen Frau, Jean Baptiste Feilner in Bremen, Visitenkarten-Fotografie; SmJev Inv.-Nr.: AF 1675, Bildnis einer Frau, Heinrich Daseking in Oldenburg, Visitenkarten-Fotografie.

Abb. 187/188:
Bildnisse junger Frauen, Heinrich Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografien
(SmJev Inv.-Nr.: AF 120/AF 122)

Abb. 189/190:
Bildnisse junger Frauen, Heinrich Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografien
(SmJev Inv.-Nr.: AF 125/AF 1782)

Abb. 191:
Bildnis eines Mannes, H. Oelmann in Jever, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 118)

Abb. 192:
Bildnis einer Frau, H. Oelmann in Jever, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 119)

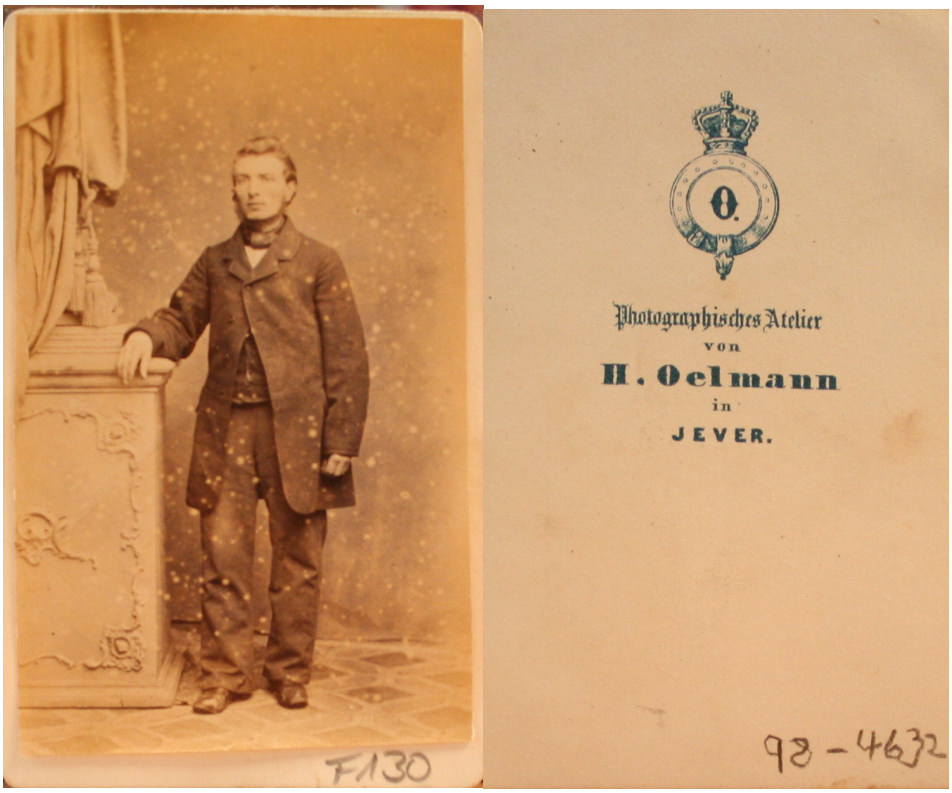


Abb. 193:
Bildnis eines Mannes, H. Oelmann in Jever, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 130)

Abb. 194:
Bildnis einer jungen Frau, Jean Baptiste Feilner in Bremen, Oldenburg und Braunschweig, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 91)

Abb. 195:
Bildnis einer jungen Frau, Jean Baptiste Feilner in Bremen, Oldenburg und Braunschweig, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 94)

Abb. 196:
Bildnis einer jungen Frau, Louis Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 82)

Abb. 197:
Bildnis einer Frau, Heinrich Daseking in Oldenburg, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 1675)

Auch längst aus der Mode geratene Hoheitsattribute wie der drapierte Vorhang oder die antikisierende Säule werden erneut bemüht (Abb. 191, 192 und 193). Zusammen mit der aufwendigen Sonntagsgarderobe entstehen so Abbilder, die weit von der demonstrativen bürgerlichen Zurückhaltung entfernt waren, die bisher das Porträt prägte.

Selbst die frühen Bildnisgemälde wie die Ehepaarbildnisse Toben, die noch offensichtlich auf Herrscherikonografie zurückgriffen, verzichteten im Gegensatz zur beginnenden Fotografie auf die Wiedergabe als ganze Figur (Abb. 148 und 149). Aufgrund des begrenzten Repertoires an Möbeln, Dekorationsobjekten und Hintergründen, die innerhalb eines Fotoateliers zur Verfügung standen, wiederholen sich die Arrangements auf zahlreichen Bildern.[762] Bereits den Zeitgenossen wird beim Betrachten der Fotografien klar gewesen sein, dass es sich um eine reine Staffage handelt und der Porträtierte nicht in seinem privaten Umfeld aufgenommen wurde.

762 Beispielsweise SmJev Inv.-Nr.: AF 118, Bildnis eines Mannes / AF 119, Bildnis einer Frau / AF 130, Bildnis eines Mannes, H. Oelmann in Jever, Visitenkarten-Fotografien.

Abb. 198:
Bildnis eines Mädchens, Heinrich Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografie
(SmJev Inv.-Nr.: AF 93)

Abb. 199:
Bildnis zweier Mädchen, v. Schleusen in Aurich, Visitenkarten-Fotografie
(SmJev Inv.-Nr.: AF 64)

Abb. 200:
Bildnis eines Kleinkindes, Heinrich Daseking in Oldenburg, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 80)

Abb. 201:
Bildnis eines Kleinkindes (Johann Cassens), Jean Baptiste Feilner in Jever, 1877, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 100)

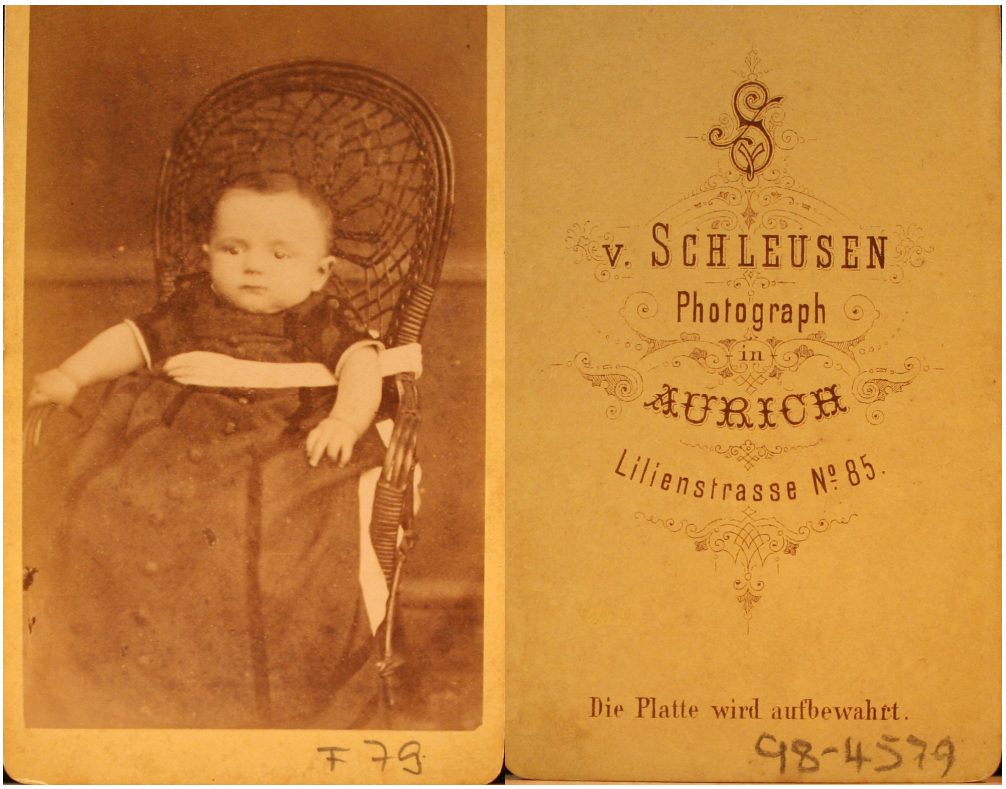


Abb. 202:
Bildnis eines Kleinkindes, v. Schleusen in Aurich, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 79)

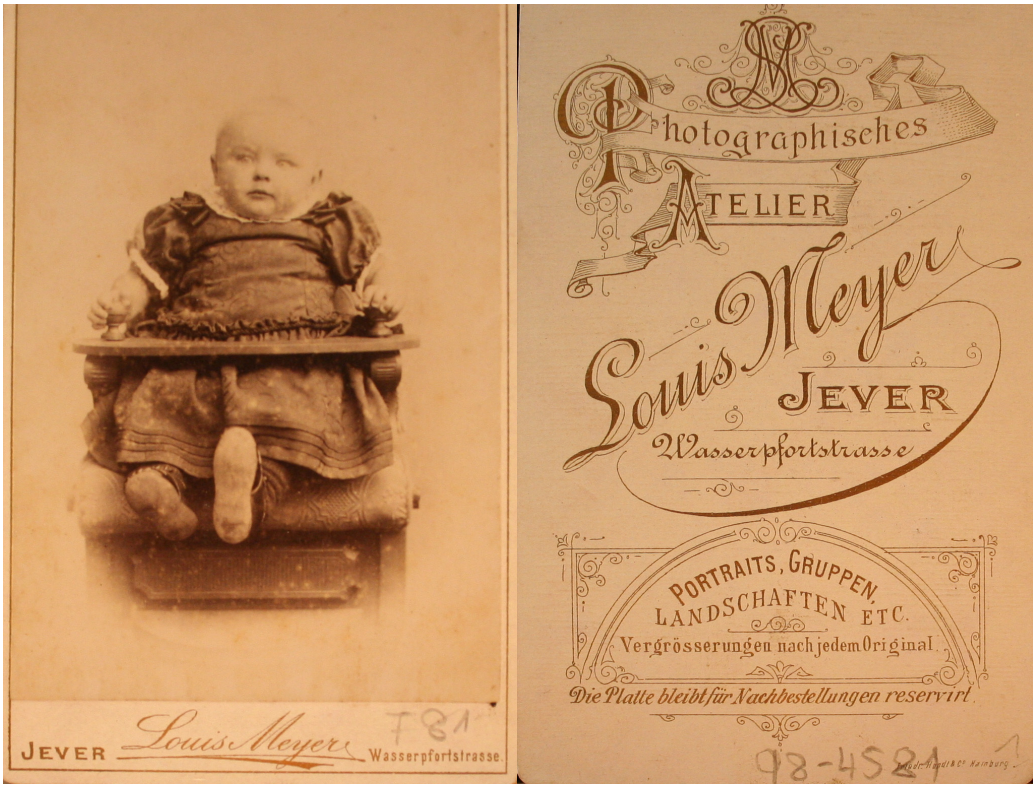


Abb. 203:
Bildnis eines Kleinkindes, Louis Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 81)

Abb. 204:
Bildnis eines Kleinkindes,
Louis Meyer in Jever,
Visitenkarten-Fotografie
(SmJev Inv.-Nr.: AF 84)

Zusätzlich sorgte das lange, steife Posieren im Fotoatelier für eine unnatürliche und gewollte Wirkung. Der Kunde musste für eine Aufnahme eine Position einnehmen, in der er während des Belichtungszeitraumes verharren konnte. Neben dem Abstützen eines Armes wurde auch auf technische Hilfsmittel zurückgegriffen. Da das Verharren besonders für Kinder schwierig war, fanden Aufrichtehalterungen Verwendung (Abb. 198 und 199).[763] Diese werden teilweise auf dem Boden hinter dem Kind sichtbar. Bei Kleinkindern konnten die Haltevorrichtungen nicht verwendet werden, stattdessen wurde

763 SmJev Inv.-Nr.: AF 64, Bildnis zweier Mädchen, v. Schleusen in Aurich, Visitenkarten-Fotografie und SmJev Inv.-Nr.: AF 93, Bildnis eines Mädchens, Heinrich Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografie. Eine Standplatte oder ein Gestell wird zu den Füßen der Kinder sichtbar. Der gemusterte Teppich ist ein Versuch, diese zu kaschieren.

versucht, sie auf andere Weise zu „fixieren“.[764] Nur selten geschah dies so offensichtlich wie in einer Aufnahme eines Säuglings, der mit Hilfe eines Stoffbandes an einem Korbstuhl gebunden wurde (Abb. 202).[765] Aber auch Hochstühle fanden Verwendung (Abb. 203). Bei anderen Sitzmöbeln wird bisweilen eine Stütze im Rücken des Kindes sichtbar (Abb. 204).[766]

Im Gegensatz zur Malerei konnten derartige Hilfsgerätschaften nur in geringem Maße retuschiert werden. Neben der technischen Bedingtheit geht die aufrechte, würdevolle Haltung jedoch auf ein Schönheitsideal zurück, das uns in Form von Distanz und Affektlosigkeit auch in der Malerei begegnete.

Abb. 205:
Bildnis eines Ehepaares, Louis Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografie (SmJev Inv.-Nr.: AF 90)

764 Schmerenbeck Kaleidoskop 45.

765 SmJev Inv.-Nr.: AF 79, Bildnis eines Kleinkindes, Heinrich Daseking in Oldenburg, Visitenkarten-Fotografie.

766 SmJev Inv.-Nr.: AF 81, Bildnis eines Kleinkindes / AF 84, Bildnis eines Kleinkindes, Louis Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografien.

Abb. 206:
Bildnis eines Ehepaares, Louis Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografie
(SmJev Inv.-Nr.: AF 102)

Das Doppelbildnis ist der kleinbürgerlichen Malerei fremd geblieben. Auch in der Fotografie herrschten Einzelporträts vor, die bisweilen durch identische Anordnung und Hintergründe aufeinander bezogen sind. In seltenen Fällen kam es auch zu Ehepaarbildnissen. Die Darstellung zweier Personen birgt dabei einen zusätzlichen Anspruch durch die stimmige Anordnung von Frau und Mann zueinander. Ansätze, eine Verbindung anzuzeigen, erfolgten durch das Auflegen einer Hand auf die Schulter oder Hüfte des Partners. Darüber hinaus blieben beide Dargestellte aber weitestgehend isoliert (Abb. 205 und 206).[767]

Kataloge und Überblickswerke zur frühen Fotografie behandeln stets die hervorragenden Beispiele der Sammlungen. Abgebildet werden jene Werke mit außergewöhnlichen Staffagen und Arrangements. Dabei wird der Blick auf die Mehrzahl der Fotografien verstellt, bei denen es sich lediglich um einfache Brustbilder handelte. In der Tat erlaubte das vergleichsweise schnelle

767 SmJev Inv.-Nr.: AF 90, Bildnis eines Ehepaares / AF 102, Bildnis eines Ehepaares, Louis Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografien.

Verfahren, wie wir gesehen haben, bisweilen auch eine spontane Haltung, beispielsweise bezüglich der Blickrichtung oder der Anordnung von Staffagen und der Personen im Raum. Die Visitenkartenporträts nahmen jedoch schnell den Charakter eines Massenproduktes an, dessen Standards nur selten durchbrochen wurden. Damit entsprach die Fotografie dem Anspruch nach einer getreuen, aber auch günstigen und seriellen Wiedergabe des Individuums, eine Funktion, die zuvor schon die Silhouette erfüllt hatte und sich auch in den zunehmend erschwinglicheren gemalten Porträts ablesen ließ. Ein Ölgemälde setzte weiterhin eine höhere Darstellungsmotivation voraus, da es nie zur Standardkonvention gehörte wie ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das fotografische Bildnis. Dieses griff auf das in der Malerei entwickelte Repertoire zurück. Da auch die Porträtgemälde im Historismus an Detailreichtum gewinnen, ist nicht immer zu klären, ob die Entwicklung von einer der Gattungen ausging oder in einem Wandel der Geschmacksvorstellungen begründet lag.

Vereinzelt lassen sich auch Einflüsse der Fotografie auf die zeitgenössische Malerei nachweisen. Nur schriftlich überliefert ist ein von Caspar Sonnekes gemaltes Porträt eines friesischen Kindes, für welches er eine Fotoplatte mit Ölfarben übermalt und somit aufgewertet habe.[768] Die Nutzbarmachung der neuen Abbildungsverfahren für die Malerei konnte besonders in jenen Regionen greifen, in denen die Maler gewohnt waren, ohne gehobenen künstlerischen Anspruch den Wünschen der Auftraggeber zu entsprechen. Schürmann erwähnt vier übermalte Fotografien in der benachbarten Wesermarsch.[769] Die Ehepaarbildnisse sind in Öl auf Eisenblech ausgeführt. Ob ihnen tatsächlich eine Ferrotypie zugrunde liegt, bleibt jedoch unklar.

Bereits mit Hilfe von Kupferstichen war versucht worden, die Wirkung von Gemälden zu imitieren. 1844 hatte Charlotte Holländer während ihres zeitweiligen Aufenthaltes in Jever angeboten, Unterricht zu erteilen, der die Teilnehmer nach kurzer Zeit des Erlernens befähige, Kupferstiche in

768 Müller 1920.

769 Privatbesitz Samtgemeinde Land Hadeln (Landkreis Cuxhaven), Ehepaarbildnisse, 1856, Öl auf Eisenblech, 35,1 x 31,3 cm und 35,3 x 31,5 cm (Schürmann 2002, S. 598 Abb. 440 und 441). Buxtehude-Museum, Ehepaarbildnisse, drittes Viertel 19. Jahrhundert, Öl auf Eisenblech, je 29 x 24,2 cm (ebd., S. 599, Abb. 442 und 443). Abb. siehe ebd.

Ölmalereien zu verwandeln. Die angebotene Technik bezeichnete sie selbst als „Lithochromie“ oder „Transparentmalerei“.[770]

Abb. 207/208:
Bildnis eines unbekannten Ehepaares, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1845, Öl auf Leinwand, 47 x 38,5 cm und 47 x 38 cm (SmJev Inv.-Nr.: 13804/13805)

Die Nähe von Fotografie und Ölmalerei lässt sich an den Bildnissen des Friedrich Barnutz ablesen. In der Mitte der 40er-Jahre des 19. Jahrhunderts entstanden insgesamt vier Porträts, die ohne Notwendigkeit auch das Holzmöbel zeigen, auf dem der Dargestellte Modell sitzt (Abb. 160, 207 und 208).[771] Zuvor waren Möbel nur aufgetreten, wenn sie den Wohlstand des Dargestellten unterstrichen.

770 JW 7. Januar 1844.

771 Privatbesitz, Bildnis des Ludwig Heinrich Christoph Remmers, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1854, Öl auf Leinwand, 35 x 42 cm; SmJev Inv.-Nr.: 13805, Bildnis eines unbekannten Mannes, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 47 x 38 cm; SmJev Inv.-Nr.: 13804, Bildnis einer unbekannten Frau, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 47 x 38,5 cm; SmJev Inv.-Nr.: 14019, Bildnis eines unbekannten Kindes, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 44,5 x 38 cm.

Auch ein Bildnis eines Mädchens mit einer Puppe von Friedrich Barnutz zeugt von Einflüssen der aufkommenden Fotografie (Abb. 161).[772] Das 1859 entstandene Porträt zeigt das Kind als seltene Ganzfigur. Mit einer Puppe in der Hand posiert das Mädchen steif aufgerichtet auf einem gemusterten Teppich. Insbesondere dieser hat unmittelbare Parallelen in den Arrangements der zeitgenössischen Fotoateliers (Abb. 198 und 199).

Abb. 209:
Bildnis des Musiklehrers Haak, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1848, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09544)

Auch der Musiklehrer und Rathauswirt P. G. Haak (1804–1875) ließ sich im Alter von 43–44 Jahren von Barnutz porträtieren (Abb. 209).[773] Eine im fortgeschritteneren Alter von Haak angefertigte Fotografie erlaubt jenen seltenen Vergleich zwischen tatsächlicher Physiognomie und malerischer Umsetzung (Abb. 210).[774] Trotz des Altersunterschiedes von ca. 10–15 Jahren fällt auf, dass sich einige Merkmale nicht so stark verändert haben konnten, dass sie die Abweichungen im Gemälde des Barnutz rechtfertigen würden. Auch der Haarverlust, der zu einer optisch breiteren Stirn führte, täuscht nicht darüber hinweg, dass die Kopfhöhe im Gemälde deutlich größer ist, Barnutz demnach hinsichtlich der Naturtreue einige Freiheiten nutzte.

772 SmJev Inv.-Nr.: 09542, Bildnis eines Mädchens mit Puppe, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1859, Öl auf Leinwand, 60 x 45,5 cm.

773 Meiners 1991a, S. 86. SmJev Inv.-Nr.: 09544, Bildnis des Musiklehrers Haak, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1848, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm.

774 SmJev Inv.-Nr.: 15199 (Alt-Nr.: Gr. 754), Bildnis des Musiklehrers Haak, J. Ortgies der Jüngere, um 1860, Fotografie, 23,9 x 18,2 cm.

Abb. 210:
Bildnis des Musiklehrers Haak, J. Ortgies der Jüngere, um 1860, Fotografie, 23,9 x 18,2 cm (SmJev Inv.-Nr.: 15199 (Alt.-Nr.: Gr. 754))

Abb. 211:
Bildnis eines unbekannten Mannes, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Kohle auf Papier, 49 x 43,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 13743 (Alt.-Nr.: Gr. 878))

Abb. 212/213:
Bildnis eines unbekannten jungen Mannes und Bildnis einer unbekannten Frau, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Kohle auf Papier, je 49 x 35 cm (SmJev Inv.-Nr.: 13744 (Alt.-Nr.: Gr. 879) und SmJev Inv.-Nr.: 13745 (Alt.-Nr.: Gr. 880))

Die deutlichen Parallelen zwischen den beiden Gattungen Malerei und Fotografie lassen sich gleichfalls an drei Kohlezeichnungen ablesen (Abb. 211, 212 und 213).[775] Die Bildnisse zeigen ein Ehepaar und seinen Sohn. Sie verfügen über umfangreiche Staffagen und entfernen sich damit von den Porträts der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Bildfläche der Zeichnungen ist deutlich dichter mit Schmuckelementen gefüllt. Es handelt sich um jene Füllelemente, die auch zeitgleich die Fotografien prägten. Besonders die Zigarette in der rechten Hand des Vaters betont die demonstrativ besitzbürgerliche Porträtauffassung. Während die Eheleute in würdevoller Pose ihren Status betonen, ist der Sohn in deutlich freierer Haltung dargestellt.

775 SmJev Inv.-Nr.: 13743 (Alt-Nr.: Gr. 878), Bildnis eines unbekannten Mannes, zweite Hälfte 19. Jahrhundert, Kohle auf Papier, 49 x 35 cm; SmJev Inv.-Nr.: 13744 (Alt-Nr.: Gr. 879), Bildnis eines unbekannten jungen Mannes, zweite Hälfte 19. Jahrhundert, Kohle auf Papier, 49 x 35 cm; SmJev Inv.-Nr.: 13745 (Alt-Nr.: Gr. 880), Bildnis einer unbekannten Frau, zweite Hälfte 19. Jahrhundert, Kohle auf Papier, 49 x 35 cm.

Drei Fotografien, die zwei Männer und eine Frau abbilden und die im Fotoatelier von H. Oelmann in Jever entstanden, zeigen vergleichbar mit den Ehepaarbildnissen einen gebauschten Vorhang am linken Bildrand (Abb. 191, 192 und 193).[776] Auch eine Säule auf einem erhöhten Postament tritt in der Porträtfotografie auf. Das identische Repertoire weist beispielsweise ein Damenporträt auf, das von Heinrich Meyer in Jever gefertigt wurde (Abb. 186).[777] Das Fenstermotiv auf dem Porträt des Sohnes ist gleichfalls in der Fotografie verbreitet. Dort wurde zumeist auf eine Balustrade zurückgegriffen, die dem Dargestellten ein Aufstützen erlaubte. Zwei Lichtbildaufnahmen, entstanden im Atelier von Jean Baptiste Feilner in Jever, zeigen je eine Frau auf eine Balustrade gestützt (Abb. 194 und 195).[778] Links der Dargestellten ist die Öffnung durch einen Pfosten begrenzt, der wie im Kohleporträt von Efeu umrankt wird. Trotz der anatomischen Schwächen im Porträt des Vaters liegt es nahe, dass die Zeichnungen auf fotografische Vorlagen zurückgehen. Der Verzicht auf Farbigkeit verstärkt diese Verbindung.

Innerhalb der Fotografie zeichnete sich zwar eine deutliche Konzentration auf Porträts ab, die auch im Bereich der Malerei zu beobachten war, aber auch fotografische Jagdstücke und Kunstblätter nach berühmten Meistern kamen zum Verkauf. Ein intensives Interesse bestand an Fotos von Herrschern. Wölfel bot 1866 in Jever Fotografien vom „König von Preußen, dem Kronprinzen von Preußen, Prinz Carl, Bismarck und von allen Generälen der preußischen Armee“ an.[779]

776 SmJev Inv.-Nr.: AF 118, Bildnis eines Mannes / AF 119, Bildnis einer Frau / AF 130, Bildnis eines Mannes, H. Oelmann in Jever, Visitenkarten-Fotografien.

777 SmJev Inv.-Nr.: AF 110, Bildnis einer jungen Frau, Heinrich Meyer in Jever, Visitenkarten-Fotografie.

778 SmJev Inv.-Nr.: AF 91, Bildnis einer jungen Frau / AF 94, Bildnis einer jungen Frau, Jean Baptiste Feilner in Bremen, Visitenkarten-Fotografien.

779 JW 19. August 1866. „König von Preußen“ = König Wilhelm I. (1797–1888), „Kronprinz von Preußen“ = Friedrich Wilhelm Nikolaus Karl von Preußen (1831–1888) (später Friedrich II.), „Prinz Carl“ = Karl Theodor Maximilian August von Bayern (1795–1875).

Herrscherbildnisse

Die Regenten des Jeverlandes hielten sich selten vor Ort auf, weshalb Bilder von Herrschern im öffentlichen Raum einen wichtigen Faktor der Identifikation darstellten.[780] Sie sollten helfen, die Verbindung zu den weit entfernt lebenden Herrschern zu stärken, wie auch die Schenkung des Gemäldes von Katharina II. belegt, das im Schloss in Augenschein genommen werden sollte (Abb. 15).[781]

Der Besitz von Herrscherbildnissen lässt sich anhand von Versteigerungsannoncen im Jeverschen Wochenblatt rekonstruieren. Demnach befanden sich im Haushalt des Hofrates Paul Heinrich Gerhard Möhring bei seinem Tod im Jahr 1792 „viele Gemälde, auch von hiesigen fürstlichen und gräflichen Häusern".[782] Als Angestellter des Hofes besaß Möhring eine starke Verbindung zum Anhalt-Zerbster Herrscherhaus. Die Anzeige nennt jedoch nicht nur Gemälde eines fürstlichen Hauses, des Fürstentums Anhalt-Zerbst, sondern auch mindestens ein gräfliches Haus.[783] Sein Bildbesitz erstreckte sich somit über verschiedene Herrscherhäuser. Auch der Sohn des Paul Heinrich Gerhard Möhring, Johann Ludwig (1760–1835), besaß ein großes Gemälde, die „hochherrliche Herzogin" vorstellend, das 1798 zum Verkauf angeboten wurde.[784] Nach dem Übergang der Herrschaft Jever an Russland zeigte dieses Gemälde wahrscheinlich nicht die Zarin Katharina II. selbst, sondern die russische Statthalterin Friederike Auguste Sophie von Anhalt-Zerbst.

In den handschriftlichen Nachlass- und Vergantungsprotokollen des Jeverlandes finden sich weitere Nachweise über fürstliche Motive. Laut eines Inventars des Johann Hannecken hingen 1862 in der Vorstube seines Hauses die Porträts des Oldenburger Herzogenpaares neben dem Bildnis des Besitzers und seiner Ehefrau.[785] Im Hause des Kaufmanns Carl Albrecht Hoyer fanden im Jahr 1772 die Porträts seiner Eltern in der Vorderstube Aufhängung, während sich ein Bildnis des Grafen Anton Günther von Oldenburg im Vorhaus

780 Bezüglich der wiederholten Herrscherwechsel im Jeverland siehe I.1., S. 26–7.

781 SmJev Inv.-Nr.: 06790, Bildnis der Katharina II. von Russland, nach Johann Baptista Lampi I. (vielleicht von Peter Amel), Öl auf Leinwand, 1790er-Jahre, 190 x 150 cm. Siehe auch Bauer Kaleidoskop 66. Bezüglich des Bildnisses der Katharina II. siehe auch I.2., S. 56–60.

782 JW 10. November 1792.

783 Gemeint ist wahrscheinlich das Haus Oldenburg.

784 JW 24. September 1798.

785 Archiv SmJev: Ar VIII 114,2 [Kopie]. Siehe auch Janssen 2013, S. 295.

befand.[786] Das Bild des Grafen war für den Besucher als Erstes sichtbar. Es sollte jedoch nicht unmittelbar die Verbindung zum Herrscherhaus demonstrieren, da Anton Günther bereits 1667 verstorben war und Jever schon seit über einem Jahrhundert nicht mehr zu Oldenburg, sondern zum Fürstentum Anhalt-Zerbst gehörte. Die Geschichte des Jeverlandes ist von zahlreichen Herrscherwechseln geprägt. Die genannten Beispiele machen jedoch deutlich, dass im Gegensatz zu den politischen Verhältnissen der Bildbesitz mit herrschaftlichen Motiven von einer größeren Kontinuität geprägt war. Trotz der Trennung des Jeverlandes von der Herrschaft Oldenburg seit 1667 blieben beide Territorien auf vielseitige Weise miteinander verbunden. 1792 bot der oldenburgische Verleger Gerhard Stalling in einer Anzeige im Jeverschen Wochenblatt einen Grundriss der Stadt Oldenburg an.[787] Drei Jahre später nannte er als Grund für den Verkauf des zweiten Bandes der „Geschichte des Herzogtum Oldenburg“ auch im Jeverland die innige Verwebung der Geschichte der Herrschaft Jever mit der oldenburgischen Geschichte.[788]

Während Angehörige der Häuser Oldenburg, Ostfriesland und Anhalt-Zerbst die erwähnten Herrscherbildnisse in den gedruckten Quellen dominieren, zeugen weitere Hinweise in den Nachlassverzeichnissen darüber hinaus von überregionalen Interessen, wobei jedoch kein Nachweis über ein Gemälde dieser Motivik vorliegt.[789] Der Schwerpunkt innerhalb dieser wahrscheinlich druckgrafischen Werke lag auf Porträts von Angehörigen des Herzogtums Braunschweig-Lüneburg und Preußen. Da jeweils nur wenige Einzelpersonen in den Inventaren genannt werden, kann es sich nicht um Mappenwerke gehandelt haben, die beispielsweise alle Herrscher Europas zeigten. Die individuelle Motivation zur Auswahl der Bilder aus dem breiten Spektrum an Motiven ist nicht mehr zu rekonstruieren. Jedoch zeichnet sich ab, dass eine persönliche Beziehung, wie zum Beispiel die ursprüngliche Herkunft aus dieser

786 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8266.

787 JW 23. April 1792.

788 JW 13. April 1795.

789 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8176: „König von Preußen und Printz Heinrich“ „Printz von Preußen Friedrich Wilhelm und Printz August Ferdinand“; ebd., Nr. 6593.1: Münze mit Porträts Johann Georg IV.; ebd., Nr. 6593.2: „3 gedruckte Schildereyen den König von Preußen und deßen Brautlein“; ebd., Nr. 6594.9: „2 Kupferstiche, den König von Preußen mit deßen Gemahlin“.

Region, ein Interesse begünstigte, während in der Regel nur eine allgemeine Faszination für die Persönlichkeiten vorlag.[790]

Serielle Verbreitung fanden druckgrafische Bildnisse berühmter Personen über Kalender und Bücher, die mit Kupfer- oder Stahlstichen versehen wurden. Der Verkauf im Jeverland lässt sich, wie wir bereits im Abschnitt über die Bezugswege gesehen haben, über Verkaufsanzeigen nachweisen. Der Buchbinder Gerdes bot in Jever beispielsweise die 1794 erschienene erste Ausgabe des „Pantheons der Deutschen“ an. Für drei Reichstaler erhielt der Leser die Bildnisse von Martin Luther und Friedrich II. Darüber hinaus verfügte die Ausgabe über einen Titelkupfer und weitere zwölf Kupfer mit Szenen aus dem Leben der zwei Porträtierten.

Abb. 214/215:
Bildnis des Johann VI. von Anhalt-Zerbst (1621–1667) und Bildnis des Rudolf von Anhalt-Zerbst (1576–1621), Martin Bernigeroth, 18. Jahrhundert, Kupferstiche, 33,1 x 22,2 cm und 33,6 x 21,8 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 404 und 405/ S. 400 und 401 (SmJev Inv.-Nr.: 06914/06915)

790 Bezüglich des Besitzes von Ansichten der Schweiz siehe II.2., S. 325–6.

Abb. 216/217:
Bildnis der Sophie Auguste von Anhalt-Zerbst (1630–1680), Martin Bernigeroth, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 33,4 x 22,1 cm und Bildnis des Johann Adolph von Anhalt-Zerbst (1654–1726), Martin Bernigeroth nach einer Vorlage von Johann Andreas von Düwens (gest. 1716), 18. Jahrhundert, Kupferstich, 38,6 x 26,7 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 410 und 411/zwischen S. 440 und Sp. 441 (SmJev Inv.-Nr.: 06917/06916)

Abb. 218:
Bildnis des Johann Ludwig I. von Anhalt-Zerbst (1656–1704), Martin Bernigeroth, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 34,1 x 22,8 cm (Plattenmaß), aus: Beckmann 1710, zwischen Sp. 444 und 445 (SmJev Inv.-Nr.: 10402 (Alt.-Nr.: Gr. 266))

Einer Anzeige im Jeverschen Wochenblatt zufolge wurden 1797 in Jever neben einigen Stadtveduten insgesamt zehn Bildnisse von Angehörigen des Anhalt-Zerbster Herrscherhauses angeboten (Abb. 74).[791] Acht dieser Porträts konnten zusammen zu einem Sonderpreis erstanden werden. Kupferstiche mit eben jenen acht Motiven wurden 1894 der Sammlung des Altertumsvereins übergeben (Abb. 214–218).[792] Zwar wurden die Werke von zwei Gebern dem Verein überlassen, die Gleichzeitigkeit der Schenkung und die Vollständigkeit der Motive führt jedoch zu der Hypothese, dass es sich bei den Werken um die in der Anzeige angebotenen Porträts handeln könnte. Die Stiche in der Sammlung des Schlossmuseums wurden von Martin Bernigeroth (1670–1733) geschaffen und entstammen der „Historie des Fürstentums Anhalt" von Johann Christoph Beckmann (1641–1717) aus dem Jahr 1710.[793] In der Anzeige des Wochenblattes wurde hingegen kein Hersteller der Stiche genannt, stattdessen wurden sie lediglich als „neu und sehr sauber abgedruckt" beschrieben. Die Tatsache, dass von einem neuen Abdruck, jedoch nicht von einem neuen Kupferstich gesprochen wird, lässt die Möglichkeit offen, dass es sich um einen Nachdruck der Motive aus der 1710 erschienenen Publikation handelte. Nur dies würde mit den Lebensdaten des Bernigeroth übereinstimmen, der zum Zeitpunkt des Verkaufes der Kupferstiche bereits verstorben war.

Auch wenn Zweifel bei der Identifizierung der erhaltenen Werke bestehen bleiben, zeugen die Verkaufsanzeige und der Eingang eines breiten Spektrums an Herrscherporträts aus privatem Besitz ins Museum von der Verbreitung

791 JW 5. Juni 1797. Bezüglich des Verkaufs Anhalt-Zerbster Herrscherporträts und Stadtansichten siehe auch I.2., S. 106 und II.2., S. 313–5.

792 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886: Nr. 350–354 von A. G. Andrée und Nr. 385–7 von Andreas Flitz dem Verein übergeben.

793 SmJev Inv.-Nr.: 06914, Bildnis des Johann VI. von Anhalt-Zerbst (1621–1667), Martin Bernigeroth, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 33,1 x 22,2 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 404 und 405; SmJev Inv.-Nr.: 06915, Bildnis des Rudolph von Anhalt-Zerbst (1576–1621), Martin Bernigeroth, 18. Jahrhundert, Kupferstich,, 33,6 x 21,8 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 400 und 401; SmJev Inv.-Nr.: 06917, Bildnis der Sophie Auguste von Anhalt-Zerbst (1630–1680), Martin Bernigeroth, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 33,4 x 22,1 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 410 und 411; SmJev Inv.-Nr.: 06916, Bildnis des Johann Adolph von Anhalt-Zerbst (1654–1726), Martin Bernigeroth nach einer Vorlage von Johann Andreas von Düwens (gest. 1716), 18. Jahrhundert, Kupferstich, 38,6 x 26,7 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 440 und Sp. 441; SmJev Inv.-Nr.: 10402, Bildnis des Johann Ludwig I. von Anhalt-Zerbst (1656–1704), Martin Bernigeroth, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 34,1 x 22,8 cm (Plattenmaß), aus: Beckmann 1710, zwischen Sp. 444 und 445.

und dem Interesse an den zeitgenössischen und ehemaligen Herrscherhäusern. Es ist unwahrscheinlich, dass stets alle Kupferstiche einer Sammlung als Schmuck an der Wand hingen. Stattdessen werden sie auch als Mappe gesammelt worden sein und entsprachen damit gleichfalls einem politischen Interesse und nicht nur einem reinen Bedürfnis nach Repräsentation. Dies belegen auch die heute im Museum erhaltenen Werke. Fünf der acht oben erwähnten Bildnisse waren beim Eingang in die Sammlung mit einem schwarzen Rahmen versehen.

Abb. 219/220:
Bildnis der Caroline Wilhelmine Sophie von Anhalt-Zerbst (1732–1759), wahrscheinlich Johann Caspar Egeling (1719–1799), erste Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 78 x 63 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06786) und Bildnis Johann Ludwig der Jüngere von Anhalt-Zerbst-Dornburg (1688–1746), (vielleicht Christian Adolph Schrader (1689–1752),) erste Hälfte 18. Jahrhundert, 85 x 66 cm (SmJev Inv. Nr.: 06768)

Die erhaltenen Herrschergemälde aus privatem Besitz zeigen im Gegensatz zur Druckgrafik ausschließlich lokale Regenten. Der Erwerb eines Ölgemäldes setzte demnach nicht allein ein allgemeines Interesse, sondern auch eine persönliche Bindung voraus. Porträtgemälde von Herrschern befanden sich neben den erwähnten Beispielen Hanneckens, Möhrings und Hoyers nachweislich auch im Besitz des Tischlermeisters Grendel, des Weinhändlers Willms und

des Hofbäckers Wilhelm Ihnken.[794] Zwei 1887 von Tischlermeister Grendel dem Altertumsverein übergebene Gemälde zeigen Johann August von Anhalt-Zerbst sowie Caroline Wilhelmine Sophie von Hessen-Kassel (1732–1759), die jung verstorbene erste Ehefrau des Fürsten Friedrich August von Anhalt-Zerbst (1734–1793) (Abb. 219).[795] Siems zufolge handelt es sich wahrscheinlich um eine Kopie eines Werkes von Johann Caspar Egeling (1719–1799), das sich heute in der Gemäldegalerie in Dessau befindet.[796]

Die Frau des Weinhändlers Willms überließ der Sammlung des Altertumsvereins im Jahr 1888 ein Porträt von Johann Ludwig dem Jüngeren von Anhalt-Zerbst (1688–1746) (Abb. 220).[797] Auch hier ist eine Kopie wahrscheinlich, die nach einem Vorbild von Christian Adolph Schrader (1689–1752) geschaffen wurde.[798]

Als Kopien erreichen die heute im Schlossmuseum Jever erhaltenen Bilder keine große künstlerische Qualität. Dennoch scheinen sich diese Gemälde einer großen Beliebtheit erfreut zu haben.[799] Der Hofbäckermeister Ihnken versammelte in seinem Besitz die unterschiedlichsten Kunstwerke, wobei eine Konzentration auf Fürstenbildnisse zu beobachten ist.[800] Neben druckgrafischen Herrscherporträts besaß Ihnken weiterhin Gemälde von Edzard dem

794 Siems 2012, S. 210–1; Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886. Bei Hoyer und Hannecken ist nicht nachweisbar, dass es sich um Gemälde handelte, so auch bei zahlreichen weiteren Erwähnungen von „Schildereyen“ in den Nachlassinventaren.

795 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886: Eintrag Nr. 67 vom 21. Juli 1887 und Nr. 68 vom 10. August 1887. Nur ein Bildnis kann in der heutigen Sammlung des SmJev identifiziert werden: SmJev Inv.-Nr.: 06786, Bildnis der Caroline Wilhelmine Sophie von Anhalt-Zerbst (1732–1759), wahrscheinlich von Johann Caspar Egeling (1719–1799), erste Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 78 x 63 cm. Siems 2012, S. 308.

796 Ebd.

797 Ebd., S. 276. Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886: Nr. 178. SmJev Inv.-Nr.: 06768, Bildnis Johann Ludwig der Jüngere von Anhalt-Zerbst-Dornburg, vermutlich von Christian Adolph Schrader (1689–1752), Öl auf Leinwand, 85 x 66 cm.

798 Siems 2012, S. 276.

799 Noch heute befinden sich Bildnisse von Friedrich August, Johanna Elisabeth und Johann August von Anhalt-Zerbst in Jeveraner Privatbesitz. Siehe auch ebd., S. 210.

800 Anlässlich der Ausstellung im Schloss Jever wurden 1924 fünf Werke von Ihnken gezeigt. Siehe Müller 1924 (Ausstellungskatalog): Nr. 9 „Barnutz: Bauernhof mit Vieh“, Nr. 154 „Maler unbekannt: Graf Edzard I von Ostfriesland“, Nr. 155 „Maler unbekannt: Christian August von Anhalt-Zerbst“, Nr. 169 „Maler unbekannt: Weibliches Bildnis mit Gesangbuch 1625“, Nr. 175 „Maler unbekannt: Bauernhof“.

Großen und eines unbekannten Adeligen (Abb. 222 und 223).[801] Außerdem haben sich mit einem Porträt des Christian August von Anhalt-Zerbst (1690–1747) sowie einem Bildnis einer unbekannten Adeligen zwei weitere Schenkungen Ihnkens im Schlossmuseum Jever erhalten (Abb. 221 und 224).[802] Der Name der Adeligen oder Mätresse war bereits bei der Ausstellung 1924, auf der das Gemälde gezeigt wurde, nicht mehr bekannt. Da sich das Bild zu diesem Zeitpunkt noch im Familienbesitz befand, liegt es nahe, dass der Name bereits beim Erwerb unbekannt war und keine persönliche Bindung zum Motiv bestand. Der Bezug von Ölgemälden mit herrschaftlichen Motiven war im Vergleich zur Druckgrafik schwierig. Nachweisbar ist das persönliche Geschenk eines Herrschers an einen Untertanen. 1942 bot Karl Ocken dem Schlossmuseum Jever ein Pastellbildnis des Fürsten Friedrich August an, das als Gabe der Regentin Friederike Auguste Sophie in seine Familie gelangt sei.[803]

Nur im Ausnahmefall beruhte die Bildauswahl nicht allein auf der Verbundenheit mit dem Herrscherhaus, stattdessen bestand eine familiäre Verbindung. Das bereits hinsichtlich der Sammlungsanalyse erwähnte Bildnis der Charlotte von Gentzkow, gemalt vom Porträtmaler Tschetschorke (tätig in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) in Torgau, hing in einem Haushalt in Schortens (Abb. 110).[804] Die Urenkelin der Dargestellten hatte in die bürgerliche Familie eingeheiratet und der mündlichen Überlieferung zufolge das Brustbild mit in die Region gebracht.

801 SmJev Inv.-Nr.: 06774, Bildnis des Grafen Edzard I., nach Jacob Cornelisz, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 74 x 54,8 cm und SmJev Inv.-Nr.: 06788, Bildnis eines unbekannten Mannes, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 72,5 x 58 cm (beschnitten).

802 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1930: Nr. 1689. SmJev Inv.-Nr.: 06766, Bildnis des Christian August von Anhalt-Zerbst (1690–1747), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 71 x 58 cm und SmJev Inv.-Nr.: 11302, Bildnis einer unbekannten Adeligen, 1625, Öl auf Leinwand, 71 x 58 cm. Siehe auch Siems 2012, S. 220.

803 Archiv SmJev: Brief von Karl Ocken an den Museumsleiter Janssen vom 4. Dezember 1942. Siehe auch Siems 2012, S. 210.

804 SmJev Inv.-Nr.: 13733, Bildnis der Charlotte von Gentzkow, geb. von Wolny (1773–1847), Wilhelm Tschetschorke, 1820–45, Öl auf Leinwand, 47,5 x 39,5 cm. Siehe auch Neues allgemeines Künstler-Lexicon 1849, S. 144 Stichwort: „Tschetschorke“. Bezüglich des Porträts der Charlotte von Gentzkow siehe auch II.1., S. 198.

Abb. 221:
Bildnis des Christian August von Anhalt-Zerbst (1690–1747), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 71 x 58 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06766)

Abb. 222:
Bildnis eines unbekannten Mannes, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 72,5 x 58 cm (beschnitten) (SmJev Inv.-Nr.: 06788)

Abb. 223/224:
Bildnis des Grafen Edzard I., nach Jacob Cornelisz, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 74 x 54,8 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06774) und Bildnis einer unbekannten Adeligen, 1625, Öl auf Leinwand, 71 x 58 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11302)

Regionale Künstler mussten bei der Herstellung von Herrscherbildnissen aufgrund der Abwesenheit der Modelle auf Vorlagen zurückgreifen. Häufig liegen daher nicht nur den gedruckten, sondern auch malerischen und zeichnerischen Werken Druckgrafiken zugrunde. Als früheste Quelle für Herrscherporträts diente das erste in Oldenburg gedruckte Buch, die „Oldenburger Chronik“ des Hermann Hamelmann (1526–1595) von 1599 (Abb. 225).[805]

Caspar Sonnekes nutzte ein Profilbild der Maria von Jever für ein 1865 entstandenes Ölgemälde der letzten friesischen Herrscherin des Jeverlandes (Abb. 226).[806] Die Nähe zu einer in der 1671 in der Winkelmann-Chronik erschienenen Illustration legt nahe, dass letztere dem Sonnekes als Vorbild diente (Abb. 227). Er hielt sich bei seiner Umsetzung sehr nahe am Original. Selbst die Anordnung der Federn am Kopfschmuck wurde exakt kopiert.

805 „Maria geborene Tochter und Freulein zu Jever, Rüstringen, Östringen und Wangerland“ (Hamelmann 1599, S. 419). Die Chronik wurde erst nach dem Tode Hamelmanns veröffentlicht. Auf diese Vorlage geht auch ein Profilbildnis von Pierre Philippe (zuerst erwähnt 1658; gest. 1664) in Winkelmann 1671 zurück. Die Illustration befindet sich zwischen den S. 6 und 7. SmJev Inv.-Nr.: 11152 (Alt-Nr.: Gr. 358), Bildnis der Maria von Jever, vor 1671, Kupferstich, 22,4 x 17,1 cm.

806 SmJev Inv.-Nr.: 09636, Bildnis der Maria von Jever, Caspar Heinrich Sonnekes, 1865, Öl auf Leinwand, 41 x 35 cm.

Abb. 225: Bildnis der Maria von Jever, aus: Hamelmann 1599, S. 419 (Bayerische Staatsbibliothek München)

Abb. 226:
Bildnis der Maria von Jever, Caspar Heinrich Sonnekes, 1865, Öl auf Leinwand, 41 x 35 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 09636)

Abb. 227: Bildnis der Maria von Jever, Pierre Philippe, vor 1671, Kupferstich, 22,4 x 17,1 cm, aus: Winkelmann 1671, zwischen den S. 6 und 7 (SmJev Inv.-Nr.: 11152 (Alt.-Nr.: Gr. 358))

Selten machten sich die Künstler die Mühe, das Original ausfindig zu machen. Stattdessen gaben sie als Vorlage lediglich den Hersteller der ihnen vorliegenden Kopie an. Friedrich Barnutz nannte daher ausschließlich seinen Zeitgenossen August von Halem auf einer Tuschezeichnung von Ulrich I. von Ostfriesland aus dem Jahr 1837 (Abb. 228).[807] Die Vorlage stammte jedoch ursprünglich aus der „Frisia, seu. De viris rebusque Frisiae illustribus“ von 1623 und wurde in mehreren Versionen als Gemälde wiederholt (Abb. 229).[808]

807 SmJev Inv.-Nr.: 06490, Bildnis des Grafen Ulrich I. von Ostfriesland (reg. 1454–1466), Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1837, lavierte Tusche auf Papier, 28,9 x 22,8 cm.

808 Hamconius 1623, S. 53 (verso). Barnutz fertigte auch Zeichnungen von Münzen: NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 12231-1.

Abb. 228/229:
Bildnis des Grafen Ulrich I. von Ostfriesland (ca. 1408–1466), Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1837, lavierte Tusche auf Papier, 28,9 x 22,8 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06490) und Bildnis des Grafen Ulrich I., aus: Hamconius 1623, S. 53 (verso) (Bayerische Staatsbibliothek München)

Abb. 230:
Reiterbildnis des Grafen Anton Günther, Heinrich van Lennep nach Wolfgang Heimbach, zweite Hälfte 17. Jahrhundert, Kupferstich, 41,8 x 33,3 cm (beschnitten), aus: Winkelmann 1671, zwischen S. 512 und S. 513 (SmJev Inv.-Nr.: 11196)

Abb. 231: Reiterbildnis des Grafen Anton Günther (Mikrografie), H. P. Hicken, gedruckt im Verlag I. H. Stalling in Oldenburg, um 1835, Lithografie, 48,8 x 47,8 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11200 (Alt.-Nr.: Gr. 646))

Abb. 232: Reiterbildnis des Grafen Anton Günther, Ulrich Lauts, 1714, Federzeichnung auf Papier, 49,2 x 41,7 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11112 (Alt.-Nr.: Gr. 856))

Besonderer Beliebtheit erfreute sich ein Reiterbildnis des Grafen Anton Günther von Oldenburg (1583–1667). Es zeigt den Herrscher auf seinem zu Berühmtheit gelangten Pferd Kranich. Vorlage für dieses Motiv war ein Kupferstich des Heinrich van Lennep (~1635–1720), der 1671 in der „Winkelmannschen Chronik" erschien (Abb. 230).[809] Dieser ging auf ein heute nicht mehr erhaltenes Gemälde des Wolfgang Heimbach zurück. Um 1835 erschien eine Mikrografie des H. P. Hicken aus Wiefels im Jeverland (Abb. 231).[810] Die Grafik wurde im Verlag „I. H. Stalling" in Oldenburg veröffentlicht. Die Variation wurde bisher als eine Invention Hickens angesehen.[811] Jedoch weist bereits eine im Rahmen dieser Arbeit in der Sammlung des Schlossmuseums Jever aufgefundene, auf den 14. Dezember 1714 datierte Federzeichnung des Jeveraner Ratsverwandten Ulrich Lauts ähnliche Tendenzen auf (Abb. 232).[812] Der Reiter ist von seinem ursprünglichen Hintergrund isoliert. Zudem steht eine geschwungene Linie anstelle des später bei Hicken auftretenden Spruchbandes. Der Verlauf des Bandes weicht lediglich im Bereich des Gewandes des Anton Günther ab.

Die unterschiedlichen Variationen von Herrscherbildnissen zeugen von dem intensiven Interesse, auf das das Antlitz berühmter Persönlichkeiten im Jeverland stieß. Der Bezug von Bildnissen lokaler Herrscher war von einem Mangel geprägt, weshalb die wenigen Originale wiederholt kopiert und variiert wurden. Dabei genügten auch Grafiken von minderer Qualität, um als Wandschmuck Verwendung zu finden, und es waren selbst Herrscher von Interesse, die nicht unmittelbar in Verbindung mit dem Jeverland standen.

Landschaften

Die im Jeverland verbreiteten Landschaftsmotive lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: zunächst eine große Anzahl an Motiven aus der eigenen Region,

809 SmJev Inv.-Nr.: 11196, Reiterbildnis des Grafen Anton Günther, Heinrich van Lennep (1635–1720) nach Wolfgang Heimbach, zweite Hälfte 17. Jahrhundert, Kupferstich, 41,8 x 33,3 cm (beschnitten), aus: Winkelmann 1671, zwischen S. 512 und S. 513.

810 SmJev Inv.-Nr.: 11200 (Alt-Nr.: Gr. 646), Reiterbildnis des Grafen Anton Günther (Mikrografie), H. P. Hicken, gedruckt im Verlag Stalling in Oldenburg, um 1835, Lithografie, 48,8 x 47,8 cm; Landesmuseum Oldenburg Inv.-Nr.: 26.047, Reiterbildnis des Oldenburger Grafen Anton Günther (Mikrografie), um 1835, Lithografie, 38,2 x 38 cm.

811 Hinrichsen 2006, S. 67.

812 SmJev Inv.-Nr.: 11112 (Alt-Nr.: Gr. 856), Reiterbildnis des Grafen Anton Günther, Ulrich Lauts, 1714, Federzeichnung auf Papier, 49,2 x 41,7 cm.

insbesondere Ansichten der Stadt Jever, zum anderen sogenannte „Sehnsuchtslandschaften“, also entfernte Regionen, die in der Regel nur über Bilder bekannt waren. Regionale Werke waren in der Mehrzahl Gemälde und Zeichnungen, da lange keine Druckpresse vor Ort verfügbar war. Entsprechend dominierten entfernte Landschaften die Druckgrafik. Wie bei Porträts musste ein gesteigertes Interesse an dem Motiv vorliegen, um ein individuell angefertigtes und singuläres Bild in Auftrag zu geben.

Landschaften erfüllen stets auch einen rein dekorativen Anspruch. Regionale Motive sind darüber hinaus mit weiteren Interessen verbunden. Vergleichbar mit den beliebten Herrscherporträts sollten diese Werke den Stolz und die Identifikation mit der eigenen Heimat demonstrieren. In Übereinstimmung mit den Porträts von Fürsten spielt auch unter den Landschaften die Region Anhalt-Zerbst eine bedeutende Rolle. Gerade weil die Herrscher im entfernten Zerbst residierten, war das Interesse groß, diese Gegenden in Augenschein zu nehmen, zumal der größte Teil der Bevölkerung nie die Gelegenheit zu einer Reise in diese Region hatte. Neben den oben erwähnten zehn Kupferstichen von Angehörigen des Herrscherhauses Anhalt-Zerbst wurden im Jahr 1797 auch Ansichten der Städte Coswig, Zerbst, Dessau und Bernburg angeboten (Abb. 233, 234 und 235).[813] Während im Juni lediglich ein Prospekt der Stadt Coswig im Jeverschen Wochenblatt angekündigt wurde, hatte sich das Angebot einen Monat später um die weiteren drei Städte erweitert. Dies könnte für eine gesteigerte Nachfrage sprechen, der die Verkäufer Hollmann und Kunstenbach nachkommen wollten. Die Ansichten sind wie die Herrscherbildnisse weiterhin in der heutigen Sammlung präsent.[814]

813 JW 5. Juni und 10. Juli 1797. Bezüglich des Verkaufs Anhalt-Zerbster Herrscherporträts und Stadtansichten siehe auch I.2., S. 106 und II.2., S. 302–3.

814 SmJev Inv.-Nr.: 10389 (Alt-Nr.: Gr. 565), Ansicht der Stadt Coswig, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 33 x 47,7 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 308 und 309; SmJev Inv.-Nr.: 10390 (Alt-Nr.: Gr. 566), Ansicht der Stadt Dessau, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 33,5 x 47,5 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 346 und 347; SmJev Inv.-Nr.: 06902, Ansicht Stadt und Schloss Bernburg, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 33 x 46,4 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 114 und 115. Aufgrund fehlender Angaben zu Künstler und Verlag können die Werke nicht dieser Anzeige zugeordnet werden. Allein die Datierung legt eine derartige Verbindung nahe.

Abb. 233:
Ansicht der Stadt Coswig, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 33 x 47,7 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 308 und 309 (SmJev Inv.-Nr.: 10389 (Alt.-Nr.: Gr. 565))

Abb. 234:
Ansicht der Stadt Dessau, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 33,5 x 47,5 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 346 und 347 (SmJev Inv.-Nr.: 10390 (Alt.-Nr.: Gr. 566))

Abb. 235:
Ansicht der Stadt und des Schlosses Bernburg, 18. Jahrhundert, Kupferstich, 33 x 46,4 cm, aus: Beckmann 1710, zwischen S. 114 und 115 (SmJev Inv.-Nr.: 06902)

Abb. 236:
Ansicht des Schlosses Jever, Albert Henry Payne nach Johann Heinrich Sander, gedruckt in der Englischen Kunst-Anstalt in Leipzig, verlegt in der Schulzeschen Buchhandlung in Oldenburg, 1841, Stahlstich, 14,7 x 20,6 cm (SmJev Inv.-Nr.: 10629 (Alt.-Nr.: Gr. 327))

Abb. 237:
Ansicht von Wangerooge, Albert Henry Payne nach Johann Heinrich Sander, gedruckt in der Englischen Kunst-Anstalt in Leipzig, verlegt in der Schulzeschen Buchhandlung in Oldenburg, 1841, Stahlstich, 14,2 x 22,2 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06884 (Alt.-Nr.: Gr. 164))

Nach 1818 fand Jever als Teil des Herzogtums Oldenburg auch als Sehenswürdigkeit Aufnahme in das Bildprogramm dieser Region. 1841 erschien das „Malerische Album von Oldenburg und Jever“ im Oldenburger Verlag Schulze.[815] Auffällig ist, dass Jever im Titel noch gesondert Erwähnung fand. Gedruckt wurden die insgesamt sieben Stahlstiche in der „Englischen Kunst-Anstalt“ des Albert Henry Payne (1812–1902) in Leipzig. Stecher war neben Payne selbst auch der Nürnberger Kunstverleger Carl Ferdinand Mayer (1798–1868). Die zeichnerischen Vorlagen stammten vom Hamburger Maler und Lithografen Johann Heinrich Sander (1810–1865). Neben nur zwei Ansichten der Stadt Oldenburg und je einer Sehenswürdigkeit aus Rastede, Hude und Bad Zwischenahn war das Jeverland ebenfalls mit zwei Motiven vertreten. Gezeigt wurden der Schlossplatz und die Insel Wangerooge (Abb. 236 und 237).

815 Malerisches Album 1841. Im Gegensatz dazu war Jever nicht Teil der 15-teiligen Sammlung: Zur Erinnerung an Oldenburg 1848.

Auch diese Werke haben sich in mehrfacher Ausführung in der Sammlung des Schlossmuseums erhalten.[816]

Abb. 238:
Wangerooge um 1800, wahrscheinlich von Eberhard Christian Dunker dem Älteren, Öl auf Leinwand, 73 x 43,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11996)

Abb. 239:
Jever um 1800, wahrscheinlich von Eberhard Christian Dunker dem Älteren, Öl auf Leinwand, 73 x 43 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11995)

816 SmJev Inv.-Nr.: 16167, Titelblatt / Inv.-Nr.: 11069, Klosterruine Hude / Inv.-Nr.: 15172, Schloss Rastede / Inv.-Nr.: 15169, Stau Oldenburg / Inv.-Nr.: 15170, Schloss Oldenburg / Inv.-Nr.: 15171, Zwischenahner Meer / Inv.-Nr.: 06884, Ansicht von Wangerooge / Inv.-Nr.: 12547, Ansicht des Schlosses Jever, Albert Henry Payne und Carl Ferdinand Mayer nach Johann Heinrich Sander, gedruckt in der Englischen Kunst-Anstalt in Leipzig, verlegt in der Schulzeschen Buchhandlung in Oldenburg, 1841, Stahlstiche, ca. 14 x 22 cm.

Insgesamt dominieren in Malerei und Druckgrafik zwei spezifische regionale Landschaftsmotive. Beliebt waren neben der Ansicht der gesamten Stadt Jever auch Veduten der zum Jeverland gehörenden Insel Wangerooge. Das im „Malerischen Album“ enthaltene Schloss Jever ist dagegen seltener wiedergegeben worden. Beispielhaft zeigen jene Motive zwei als Pendants angelegte Gemälde (Abb. 238 und 239).[817] Die Werke werden hauptsächlich aus Ermangelung an Alternativen und weniger aufgrund des individuellen Malstils dem Maler Eberhard Christian Dunker dem Älteren zugeschrieben.

Die Dominanz regionaler Motive innerhalb der Gemälde belegt auch der Ausstellungskatalog von 1924 (Abb. 25).[818] Fast ein Viertel der ausgestellten Bilder zeigte Landschaften. Neben den verbreiteten Motiven von Wangerooge und der Stadtansicht Jevers finden sich Waldlandschaften und Ansichten von Bauernhöfen. Ein Teil dieser Werke hat sich erhalten.[819] Sie zeugen von einer idealisierten, aber auch dokumentarischen Vorstellung des eigenen ländlichen Umfeldes.

Sowohl die Stadtansicht als auch die Inselvedute eigneten sich insbesondere als Souvenirs für Touristen. Nicht nur bei Erholungs-, sondern auch bei Bildungsreisenden stieg die Nachfrage nach diesen Andenken im Laufe des 19. Jahrhunderts stetig. Durch Sammeltassen wurde das Angebot an Ansichten ergänzt.[820] Einige dieser Werke wurden dem Maler Friedrich Barnutz zugeschrieben, der zwar nachweislich angekaufte Porzellanrohlinge bemalte, jedoch

817 SmJev Inv.-Nr.: 11995, Jever um 1800, vielleicht von Eberhard Christian Dunker dem Älteren, Öl auf Leinwand, 73 x 43 cm und SmJev Inv.-Nr.: 11996, Wangerooge um 1800, vielleicht von Eberhard Christian Dunker dem Älteren, Öl auf Leinwand, 73 x 43,5 cm.

818 Müller 1924 (Ausstellungskatalog).

819 SmJev Inv.-Nr.: 09557, Landschaft mit Bauernhof, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1838, Öl auf Leinwand, 50 x 63 cm; SmJev Inv.-Nr.: 09540, Jever von Süden, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1838, Öl auf Leinwand, 65 x 77 cm; SmJev Inv.-Nr.: 09545, Wangerooge von der Seeseite, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1834 (oder 1854), Öl auf Leinwand, 36 x 52 cm; SmJev Inv.-Nr.: 09548, Landschaft mit Bauernhof, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1843, Öl auf Leinwand, 64 x 93 cm.

820 SmJev Inv.-Nr.: 09566, Ansicht Jevers / Inv.-Nr.: 13712, Schloss Jever / Inv.-Nr.: 00244, Ansicht der Insel Wangerooge / Inv.-Nr.: 09569, Wangerooge / Inv.-Nr.: 00231, Ansicht von Oldorf, Wangerland / Inv.-Nr.: 00240, Ansicht der Marienhöhe (Norderney) / Inv.-Nr.: 00121, Ansicht der Stadt Jever / Privatbesitz, Mädchenschule, Mitte 19. Jahrhundert, Porzellantassen und SmJev Inv.-Nr.: 02395, Mühlendarstellung, 1846, handbemalter Pfeifenkopf, Porzellan und Silber. Neben frühen handbemalten Beispielen finden sich auch mit Ansichten Jevers bedruckte Tassen, Teller und Vasen.

ist keines dieser Werke signiert (Abb. 240).[821] Bisweilen dokumentierten auch Dilettanten ihre Reiseziele selbst durch Aquarelle und Tuschezeichnungen.

Abb. 240:
Handbemalte Tasse mit einer Ansicht der Mädchenschule in Jever, vielleicht von Friedrich Adam Wilhelm Barnutz bemalt, Porzellan, Mitte 19. Jahrhundert (SmJev Inv.-Nr.: 00240)

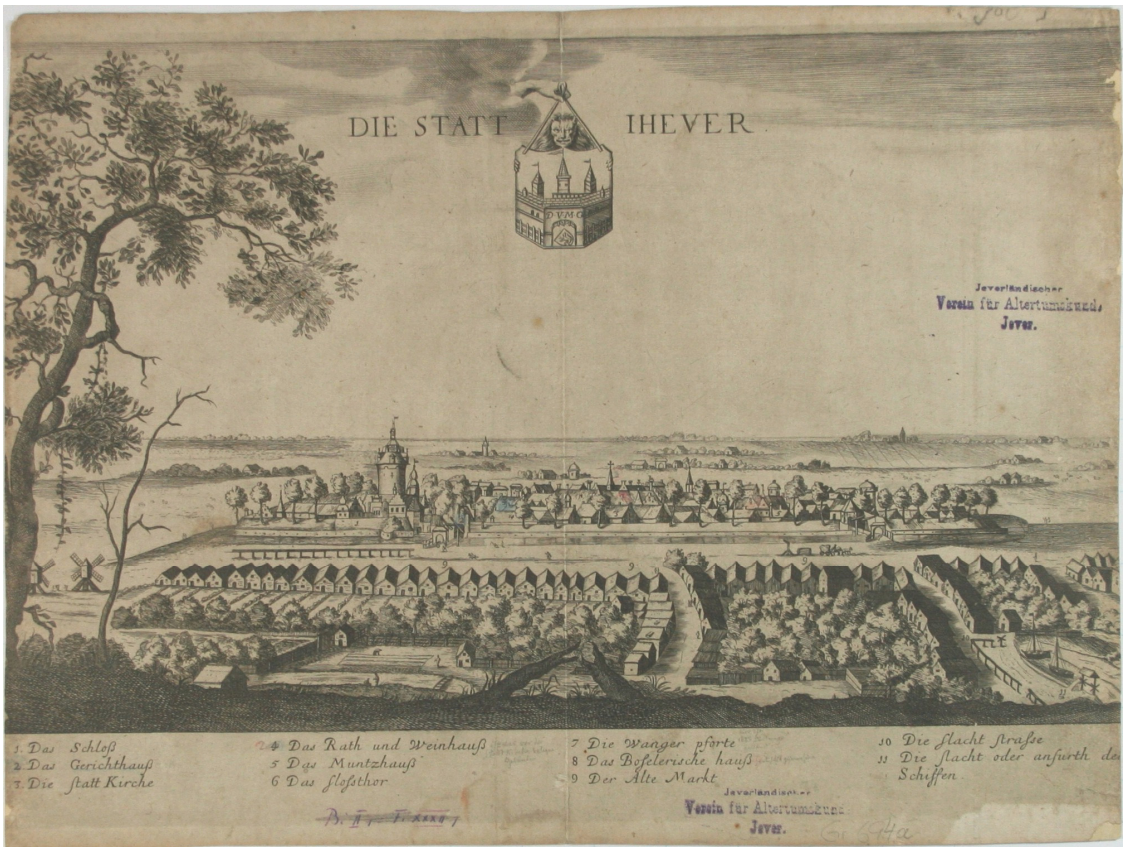


Abb. 241:
Ansicht der Stadt Jever, Heinrich van Lennep (um 1635–1720), Radierung, 24 x 40,2 cm, aus: Winkelmann 1671, zwischen S. 8 und S. 9 (SmJev Inv.-Nr.: 06861 (Alt.-Nr.: Gr. 694a))

821 Meiners 1991a, S. 82–3 Taf. 12; Kiepsel 2013, S. 311–2.

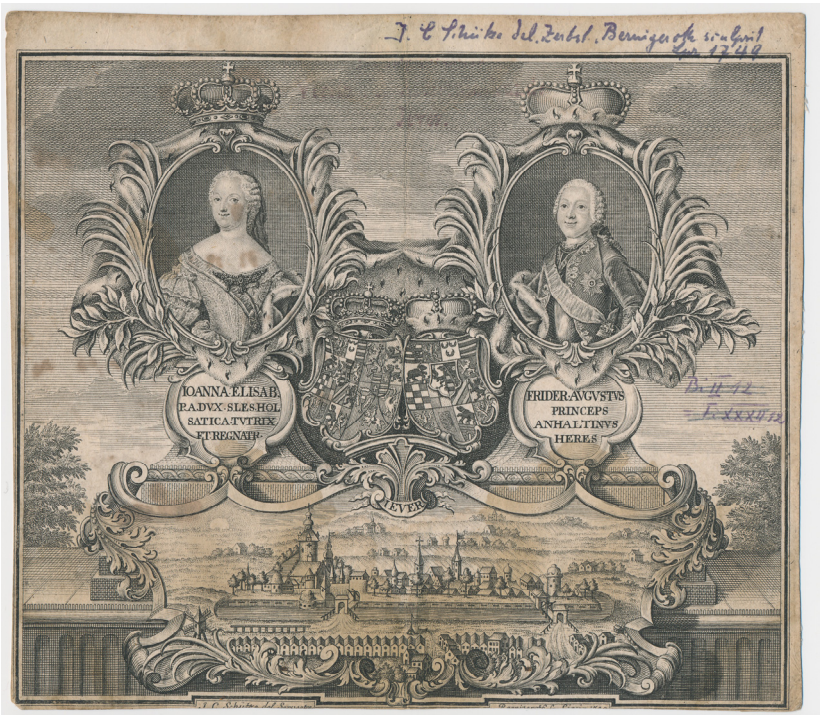


Abb. 242:
Titelblatt des Jeverschen Gesangbuches, Johann Martin Bernigeroth nach Johann Christoph Schütze, 1751, Kupferstich, Radierung und Punktiermanier, 15,2 x 18 cm (SmJev Inv.-Nr.: 10381)

Einen Höhepunkt der Verbreitung erreichten die Stadtansichten Jevers erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dies liegt nicht nur in einem zu dieser Zeit steigenden Interesse an diesem Motiv begründet. Im 18. Jahrhundert gab es im Jeverland, wie im Kapitel über die Bezugswege deutlich wurde, keine Druckerei oder Bildpresse, sodass das Motiv nur sehr schleppend produziert und verbreitet wurde.[822] Zudem mussten vor Ort gefertigte und geeignete zeichnerische Vorlagen zur Verfügung stehen.

Eine frühe Ansicht der Stadt Jever erschien, wie auch die frühen Herrscherporträts, 1671 in der sogenannten „Winkelmann-Chronik“ von Johann Just Winkelmann (1620–1699) (Abb. 241).[823] Die Ansicht von Osten stammt von Heinrich van Lennep.[824] Schalles vermutete aufgrund der topografischen Genauigkeit und der gerechtfertigten Annahme, van Lennep habe Jever selbst

822 Siehe I.2., S. 107–15.
823 Winkelmann 1671, zwischen S. 8 und S. 9.
824 SmJev Inv.-Nr.: 06861, Ansicht der Stadt Jever, Heinrich van Lennep (um 1635–1720), Radierung, 24 x 40,2 cm.

nicht gekannt, dass er die Darstellung nach einer Vorlage geschaffen habe.[825] Die Ansicht zeigt den Ort, wenn auch schematisch, so doch mit einem ausreichenden Wiedererkennungswert. Die zentralen Orte wurden mit Nummern und einer zugehörigen Legende kenntlich gemacht. Das Ziel der Illustration war es trotz des im linken Bildteil in Szene gesetzten Baumes, die wesentlichen Merkmale und keine optisch ansprechende Ansicht zu vermitteln.

Abb. 243:
Titelblatt des Jeverschen Gesangbuches von 1699, nach 1699, Reproduktion eines Holzschnitts, 29,5 x 29,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 10383 (Alt.-Nr.: Gr. 392))

Mitte des 18. Jahrhunderts erschien eine weitere Ansicht der Stadt Jever.[826] Sie bildete den Titelkupfer des 1751 veröffentlichten jeverschen Gesangbuches (Abb. 242).[827] Der Stecher Johann Martin Bernigeroth integrierte in sein Werk die Porträts der regierenden Fürsten.[828] Die Ansicht im unteren Bereich

825 Schalles 2004, S. 128. Im Folg. ebd.

826 Ebd. SmJev Inv.-Nr.: 10381, Titelblatt des jeverschen Gesangbuches, Johann Martin Bernigeroth nach Johann Christoph Schütze, 1751, Kupferstich, Radierung und Punktiermanier, 15,2 x 18 cm; weitere Exemplare: SmJev Inv.-Nr.: 10347 und SmJev Inv.-Nr.: 10384.

827 Jeversches Gesangbuch 1751.

828 Johanna Elisabeth von Anhalt-Zerbst (1712–1760) und ihr Sohn Friedrich August (1734–1793).

des Kupferstiches ähnelt stark der Stadtansicht van Lenneps. Schalles konnte nachweisen, dass es zum Titelkupfer bereits eine Vorstufe in einem Kupferstich für das jeversche Gesangbuch aus dem Jahre 1699 gegeben hat, die bereits eine Betonung der wichtigsten Gebäude aufweist (Abb. 243).[829]

Ebenfalls Mitte des 18. Jahrhunderts entstand eine kolorierte Zeichnung von Johann Daniel Reuter (Abb. 244).[830] Neben einem Grundriss der Stadt Jever umfasst die 1741 entstandene Darstellung im unteren Bereich eine Ansicht der Stadt, in diesem Fall von Nordosten her gesehen. Aufgrund der Verlustrate an Werken, insbesondere zeichnerischer Natur, ist es wahrscheinlich, dass es ursprünglich eine Vielzahl an Zeichnungen gab, die versuchten, das Aussehen der Stadt zu erfassen. Neben topografisch genauen Karten mit eindeutigem dokumentarischen Anspruch entstanden auch Stadtansichten. Zwar spielt auch hier die Genauigkeit eine zentrale Rolle, die Zeichner bemühten sich jedoch zusätzlich um eine ansprechende malerische Wirkung. Bei einem von Eberhard Christian Dunker dem Jüngeren (1766–1834) gezeichneten und von Gotthard von Lützow kolorierten Aquarell aus dem Jahr 1793 sind die Proportionen nur von untergeordneter Bedeutung (Abb. 245).[831] Die Ansicht von Südwesten zeigt die zentralen Gebäude, neben Schloss- und Kirchturm auch zwei Mühlen, vergrößert und damit betont. Es vollzieht sich eine Tendenz weg von der Genauigkeit hin zu einer optisch ansprechenden Wirkung. An der Wende zum 19. Jahrhundert treten im Zuge des gleichen Wandels zum ersten Mal Staffagefiguren auf, wie beispielsweise in den Kirchspielansichten Kunstenbachs vereinzelt oder vierzig Jahre später in einem Gemälde des Barnutz das Bild dominierend (Abb. 45–62 und Abb. 246).[832] Im Laufe des Jahrhunderts setzte sich der malerische Aspekt durch. Entsprechend wurde

829 Schalles 2004, S. 129 En. 19 und 20; SmJev Inv.-Nr.: 10383 (Alt-Nr.: Gr. 392), Titelblatt des jeverschen Gesangbuches von 1699, nach 1699, Reproduktion eines Holzschnitts, 29,5 x 29,5 cm.

830 SmJev Inv.-Nr.: 12092, „Versuch der Abbildung der Stadt und Vestung Jever", Johann Daniel Reuter, 1741, kolorierte Federzeichnung, 57,6 x 40,2 cm. Im Folg. Schalles 2004, S. 130–1.

831 SmJev Inv.-Nr.: 10625, Jever v. d. Süd Seite aus zu sehen, gezeichnet von Eberhard Christian Dunker dem Jüngeren, koloriert von Gotthard von Lützow, 1793, Aquarell und Gouache, 16 x 19,5 cm. Ebd., S. 131–2. Andere Beispiele des Jeverlandes machen deutlich, dass „pinx." den Vorgang des Ausmalens beschrieb, während „del." das Zeichnen des vorliegenden Werkes und nicht einer Vorlage angibt.

832 SmJev Inv.-Nr.: 09540, Jever von Süden, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1838, Öl auf Leinwand, 65 x 77 cm. Bezüglich der Ansichten Kunstenbachs siehe I.2., S. 93, II.2., S. 262–3 und III.1., S. 405.

nun auch häufiger eine Ansicht von Süden aus gewählt. Die Ansicht von Nordosten blieb jedoch weiterhin präsent, da der bei Jever gelegene Woltersberg einen geeigneten Blick auf die Silhouette der Stadt mit dem in der Mitte gelegenen Schlossturm, auf den flankierenden Kirchturm, die Mühlen sowie auf die davorliegende Marschenebene erlaubte.

Abb. 244:
Versuch der Abbildung der Stadt und Vestung Jever, Johann Daniel Reuter, 1741, kolorierte Federzeichnung, 57,6 x 40,2 cm (SmJev Inv.-Nr.: 12092)

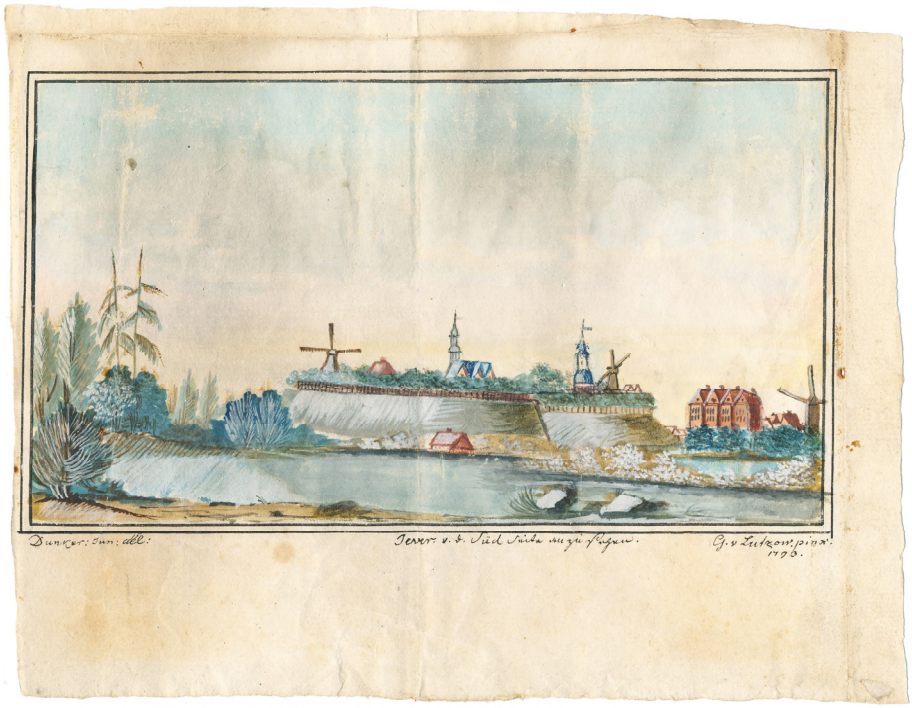


Abb. 245:
Jever v. d. Süd Seite aus zu sehen, gezeichnet von Eberhard Christian Dunker dem Jüngeren, koloriert von Gotthard von Lützow (1777–1817), 1793, Aquarell, Feder und Gouache auf Papier, 16 x 19,8 cm (SmJev Inv.-Nr.: 10625 (Alt-Nr.: Gr. 304))

Abb. 246:
Jever von Süden, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1838, Öl auf Leinwand, 65 x 77 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09540)

Neben Landschaften, die einen klaren Bezug zur Heimat aufweisen, findet sich eine Vielzahl Motive aus unterschiedlichsten Ländern und Regionen. Das Interesse, das mit diesen Bildern verbunden wurde, ist deutlich vielschichtiger und individueller. Mit der Darstellung der eigenen Heimat demonstriert der Besitzer die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, zu der auch der überwiegende Teil der Betrachter und Besucher gehört haben wird. Anders ist dies bei der Auswahl einer entfernteren Landschaft ohne regionale Verbindungen. In der Abweichung von der gängigen Auswahl bezeugt sie ein individuelles, teilweise distinktives Interesse. Viele Druckgrafiken wurden als Reisesouvenirs angeboten und erworben und erinnern somit an ein individuelles Erlebnis.

Abb. 247:
Ansicht der Kaufmannshalle in der Fenchurch Street in London, Georg Godofroid Winkler, Mitte 18. Jahrhundert, kolorierter Kupferstich, 27,8 x 40,3 cm (SmJev Inv.-Nr.: 14228 (Alt.-Nr.: Gr. 583))

In seltenen Fällen lässt sich die spezielle Verbindung zu einer Region rekonstruieren, die zum Erwerb und Wiederverkauf von Ansichten geführt hat. Im Besitz des Melchior Hemken (1766–1806), des Großvaters des Malers Ernst Hemken, befand sich 1796 eine Sammlung kolorierter Landschaften, die nicht nur Motive aus der entfernten Schweiz zeigten, sondern auch von

dortigen Stechern angefertigt wurden.[833] Sie stammten unter anderem von den Schweizer Künstlern Johann Ludwig Aberli (1723–1786), Simon Daniel Lafon (1763–1831) und Heinrich Rieter (1751–1818). Von Halem zeigte sich durchaus überrascht, in dieser Gegend Kupferstiche vorzufinden.[834] Er berichtet, dass er hier fand, was man kaum hätte erwarten können, eine „artige Sammlung colorierter Schweizer Landschaften". Der nicht nur künstlerisch, sondern insbesondere literarisch interessierte Melchior dilettierte im Bereich der Dichtkunst. Für 1788 ist eine Reise durch Deutschland und die Schweiz überliefert, auf der er Dichter wie Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803), Johann Gottfried Herder (1744–1803), Christoph Martin Wieland (1733–1813), Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) und Johann Caspar Lavater (1741–1801) besuchte.[835] Die Kontakte in die Schweiz mögen einen Import von Bildern begünstigt haben und gleichzeitig, ins abgelegene Bockhorn zurückgekehrt, die Erinnerungen an diese Reise bewahrt haben, während er sich wieder seinem alltäglichen Beruf des Kaufmanns widmete.

Abb. 248:
Der unglückliche Zufall, Balthasar Frederic Leizelt (ca. 1727–1796), nach 1779, kolorierter Kupferstich, 28 x 38 cm (SmJev Inv.-Nr.: 14229 (Alt.-Nr.: Gr. 584))

833 Halem 1797a, S. 411. Siehe III.1., S. 386–7.
834 Ebd. Es wird nicht endgültig deutlich, ob es sich um Druckgrafiken oder auch um Handzeichnungen handelte.
835 Friedl/Günther/Günther-Arndt/Schmidt 1992, S. 300 Stichwort: „Hemken, Melchior".

Der Nachweis einer Parallele zwischen Bilderwerb und Biografie ist nur selten zu führen. Insbesondere bei hochwertigen und hochpreisigen Werken wird aber ein größerer Anreiz für die Anschaffung bestanden haben als die alleinige Faszination an fremden Ländern und Kulturen. Letztere bestimmt eher das Motivspektrum des niedrigpreisigen Angebotes an populären Bilderbögen. Kolorierte Kupferstiche, die zum Zwecke der Illumination perforiert waren, bezeugen anschaulich den Erlebnischarakter, der auch mit Bildern niederer Qualität verbunden war. Die erhaltenen Werke zeigen beispielsweise Stadtansichten, aber auch Seeschlachten (Abb. 247 und 248).[836]

Die überlieferten Landschaftsgemälde entstanden überwiegend im 19. Jahrhundert. Als von genrehaften Staffagen belebte Ideallandschaften stimmen sie mit dem populären Geschmack der Zeit überein. Wir erkennen hier auch bei den Gemälden mit regionalen Motiven einen gängigen Stil, der den Künstlern durch Gemäldereproduktionen bekannt war. Wie im Einzelfall nachweisbar, konnten die Werke auch direkt eine Vorlage kopieren.[837] Der Einfluss durch die wenigen vor Ort zugänglichen Landschaftsgemälde von akademisch geschulten Künstlern wie dem Hofmaler Ludwig Philipp Strack (1761–1836) ist gleichfalls spürbar. Bisweilen wurden lokale Motive auch versatzstückartig in ein Bild integriert. So fügte Barnutz in den Hintergrund eines Gemäldes mit einem Seesturm die Insel Wangerooge ein, und Hermann Heinrich Dunker integrierte die Kniphausener Flagge in ein Bild nach einer Vorlage Claude Joseph Vernets (1714–1789) (Abb. 102 und 117).

Auf den ersten Blick stehen die lokalen Landschaftsmotive in Übereinstimmung mit der Idealisierung des einfachen Lebens, wie sie auch in der europaweiten Kunst forciert wurde. Sie ist aber im Jeverland umso bemerkenswerter, als sich die Stilisierung auf das eigene ländlich-bäuerliche Umfeld bezog. Im ländlichen Raum handelte es sich nicht um die Darstellung eines idealen Lebens fernab der eigenen Lebenswelt. Vielmehr bezeugen die Bilder den Stolz auf die eigene Region.

836 SmJev Inv.-Nr.: 14228 (Alt-Nr.: Gr. 583), Ansicht der Kaufmannshalle in der Fenchurch Street in London, Georg Godofroid Winkler, Mitte 18. Jahrhundert, kolorierter Kupferstich, 27,8 x 40,3 cm; SmJev Inv.-Nr.: 14229 (Alt.-Nr.: Gr. 584), Der unglückliche Zufall – Darstellung einer Seeschlacht, Balthasar Frederic Leizelt (ca. 1727–1796), nach 1779, kolorierter Kupferstich, 28 x 38 cm.

837 Siehe auch III.2., S. 432–50.

Aufgrund der geringeren Verfügbarkeit und der daraus resultierenden höheren Anschaffungskosten wurden, wie wir gesehen haben, bei Ölgemälden regionale Motive bevorzugt. Nur das gesteigerte Interesse rechtfertigte einen Erwerb. Tatsächlich sind Landschaften des Jeverlandes unter den erhaltenen Gemälden die Regel. Es kam jedoch auch zu Ausnahmen. Besonders eindrucksvoll ist ein Zyklus von Ölgemälden, der als „Wandtapeten" ursprünglich das Wohnhaus eines Kaufmannes in Jever zierte (Abb. 99–101).[838] Die flächendeckende Ausführung der 1803 entstandenen Bilder macht bereits deutlich, dass der Erwerb von Originalen an Exklusivität verloren hatte. Aus ganz Ostfriesland sind aus dieser Zeit vergleichbare wandfüllende Malereien überliefert. Im Gegensatz zu den Jeveraner Beispielen, die wahrscheinlich von dem in Oldenburg ansässigen Maler Hermann Heinrich Dunker gemalt wurden, stellten diese jedoch Manufakturen in den Niederlanden in Serie her.[839] Drei der sechs Gemälde geben südländische Ideallandschaften wieder.[840] Da es sich nicht um auf Vorrat produzierte Werke handelte, ist wahrscheinlich, dass der Auftraggeber die Motive selbst individuell auswählte. Neben einer allgemeinen Sehnsucht nach dem Süden werden es berufliche Beziehungen gewesen sein, die den Kaufmann zu der Motivauswahl bewogen. Als beruflichen Bezug könnte auch die Auswahl des Merkur, des Gottes der Kaufleute, für eines jener zwei Werke, die keine Landschaft zeigen, gedeutet werden.

Wie die Inventare und Warenkataloge belegen, spielten Serien und Folgen beim Angebot an Druckgrafik eine zentrale Rolle.[841] Häufig zeigten diese Landschaften wie die bereits erwähnte Reihe von Ansichten mit Harzgegenden, die heute in der Sammlung des Schlossmuseums erhalten ist und hier

838 SmJev Inv.-Nr.: 05869 (Alt-Nr.: 419), Landschaft mit antiker Ruine, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 209 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05870 (Alt-Nr.: 420), Diana, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 53 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05871 (Alt-Nr.: 421), Merkur, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 53 cm.; SmJev Inv.-Nr.: 05872 (Alt-Nr.: 422), Maurischer Säulenhof, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 337 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05873 (Alt-Nr.: 423), Seestück, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 510 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05874 (Alt-Nr.: 424), Landschaft mit Reiter, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 55 x 140 cm.

839 Schiefer 2011; Meulenkamp 2000.

840 Aufgrund der Abhängigkeit der Serie von Vorbildern werden die Motive im Kapitel III.2., S. 440–7 näher beschrieben.

841 Pieske 1988, S. 50–5.

insgesamt zwölf Blatt umfasst (Abb. 119 und 120).[842] Während Serien von über vier Werken in der Druckgrafik häufig sind, haben sich Folgen von Gemälden selten bewahrt und waren aufgrund der kostenintensiven Anschaffung wohl auch ursprünglich selten.

Genre

Die Tatsache, dass sich mit den „Fünf Sinnen" und „Vier Jahreszeiten" die schriftlich am häufigsten erwähnten Motive nicht erhalten haben, bezeugt die hohe Verlustrate dieser im großen Maße dem Modegeschmack unterworfenen Gattungen. Bisweilen ist die Beschreibung der Motive zweideutig. So wie die „Vier Jahreszeiten" auch Landschaften statt Allegorien oder Genreszenen zeigen konnten, so kann mit der Bezeichnung „Junffer" und „Gesell" entweder eine anonyme Genreszene oder aber ein Porträt, dessen Dargestellter dem Schreiber nicht bekannt war, beschrieben worden sein.[843] Nur die Betitelung „Junffer mit Sohn" ist zwangsläufig als religiöses Motiv zu deuten.

Die zwei frühesten erhaltenen Genregemälde befanden sich ursprünglich nicht in Privatbesitz, sondern waren Bestandteil der Galerie des Schlosses Jever. Die Bilder zeigen mit dem „letzten Wolf des Jeverlandes" beide eine regionale Kuriosität (Abb. 249 und 250).[844]

842 SmJev Inv.-Nr.: 14207–16 und 14175–6, Harzgegenden, Gustav Wilhelm Kraus (1804–1852), gedruckt in der Cotta'schen Lithografischen Anstalt, erschienen in der Schenk'schen Kunsthandlung, 1828, Lithografien, ca. 34 x 47 cm, aus: Harzgegenden, 20 Lithografien von Ludwig Eduard Lütke (1801–1850) nach Vorlagen von Wilhelm Pätz (1800–1856), gedruckt im Königlich Lithografischen Institut in Berlin, verlegt von der Schenk'schen Kunsthandlung in Braunschweig, 1828. Als Serien lassen sich auch Ansichten der Herrschaft Anhalt-Zerbst und Bildnisse deren Herrscher in der Sammlung des Schlossmuseums nachweisen. Einen Sonderfall bildet eine erhaltene Folge von 15 anonymen Bildnissen, SmJev Inv.-Nr.: 12675–7, 12697–9, 12701–4, 14163–7, Anonyme Bildnisse, Franz Xaver Jungwierth (1720–1790) nach Giambattista Piazzetta (1682–1754) u.a., publiziert von Johann Christian Leopold (1699–1755) u. a., Mitte des 18. Jahrhunderts, Kupferstiche, ca. 23 x 16 cm (Abb. 145 und 146). In der Regel konzentrierte sich das Bildnisangebot, wie auch die anderen Gattungen, auf identifizierte Motive.

843 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6584.6.

844 SmJev Inv.-Nr.: 11298, Wolfsschuss, Meppe Schwitters, nach 1738, Öl auf Leinwand, 50 x 59 cm und SmJev Inv.-Nr.: 06444, Östringfelder Wolf, Meppe Schwitters, nach 1738, Öl auf Leinwand, ca. 120 x 159 cm.

Abb. 249:
Östringfelder Wolf, Meppe Schwitters, nach 1738, Öl auf Leinwand, ca. 120 x 159 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 06444)

Abb. 250:
Wolfsschuss, Meppe Schwitters, nach 1738, Öl auf Leinwand, 50 x 59 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 11298)

Abb. 251/252:
Junge Frau liest einen Brief vor einem jungen Mann, nach Gerhard ter Borch, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 70 x 55,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11305) und Häusliche Szene, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 70,5 x 55 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11306)

Die Genregemälde in ehemals privatem Besitz konzentrieren sich auf zwei unterschiedliche Motivgebiete. Zunächst zeigen die Werke niederländische Motive. Bei zwei erhaltenen Pendantgemälden handelt es sich beispielsweise um Wiederholungen nach Bildern von holländischen Malern (Abb. 251 und 252).[845] Für eines der Werke lässt sich das Vorbild rekonstruieren. Die Szene mit einer lesenden Frau geht auf Gerhard ter Borch den Jüngeren (ca. 1617–1681) zurück.[846]

845 SmJev Inv.-Nr.: 11306, Häusliche Szene, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 70,5 x 55 cm und SmJev Inv.-Nr.: 11305, Junge Frau liest einen Brief vor einem jungen Mann, nach Gerhard ter Borch, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 70 x 55,5 cm.

846 Die Vorlage war eine Kombination aus den Gemälden „Eine junge Frau spielt Theorbe vor zwei Männern“ und dem Bild „Galante Unterhaltung“ (auch bekannt unter dem Titel „Die väterliche Ermahnung“). Da auch ter Borch die Elemente unterschiedlich zusammensetzte, geht die Kombination der Jeverländer Kopie wahrscheinlich auf ein konkretes Vorbild zurück und wurde nicht vom Kopisten selbst vorgenommen. National Gallery London Inv.-Nr.: NG864, Eine junge Frau spielt Theorbe vor zwei Männern, Gerhard ter Borch der Jüngere, 1667–1668, Öl auf Leinwand, 68 x 58 cm; Rijksmuseum Amsterdam Inv.-Nr.: SK-A-404, Galante Unterhaltung (bekannt als „Die väterliche Ermahnung“), Gerhard ter Borch der Jüngere, 1654, Öl auf Leinwand, 71 x 73 cm.

Abb. 253:
Clevernser Bauersfrauen am Kaffeetisch, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1835, Öl auf Leinwand, 27 x 34 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09541)

Abb. 254:
Kasperletheater auf dem Kirchplatz in Jever, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1845, Öl auf Leinwand, 35 x 45 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09537)

Abb. 255:
Kätzchen trinkt, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1840, Öl auf Leinwand, 26,5 x 30,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09549)

Abb. 256:
In der Kirche zu Sillenstede, Bernhard Winter, 1928, Öl auf Leinwand, 81 x 115 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09563)

Alle Gemälde, die über die reine Kopie hinausgehen, geben Szenen aus der Region wieder, darunter teetrinkende Bauersfrauen aus dem Kirchdorf Cleverns und ein Puppentheater auf dem Jeveraner Kirchplatz (Abb. 253 und 254).[847] Die größte Nähe zu niederländischen Vorbildern erreichte der Maler Barnutz

847 SmJev Inv.-Nr.: 09541, Clevernser Bauersfrauen am Kaffeetisch, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1835, Öl auf Leinwand, 27 x 34 cm und SmJev Inv.-Nr.: 09537, Kasperletheater auf dem Kirchplatz in Jever, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1845, Öl auf Leinwand, 35 x 45 cm.

jedoch in seinem kleinformatigen Gemälde „Kätzchen trinkt“ (Abb. 255).[848] Im Gegensatz zu Gemälden, die Anfang des 20. Jahrhunderts als Teil der Heimatbewegung entstanden wie die Werke des im Oldenburger Raum tätigen Malers Bernhard Winter (1871–1964), sollten die Gemälde des 19. Jahrhunderts nicht mit Nostalgie die Vergangenheit betrachten, sondern, wie auch bezüglich der Landschaften beobachtet, ohne zeitlichen Abstand den Stolz auf die eigene Region demonstrieren (Abb. 256).[849] Entsprechend geht es bei Gemälden wie dem „Kasperletheater auf dem Kirchplatz in Jever“ nicht um eine Idealisierung mit den für das Biedermeier typischen moralisierenden Interessen. Allein in dem Gemälde „Clevenser Bauersfrauen am Kaffeetisch“ ist ein ironischer Unterton greifbar, wenn die Bauersfrauen begierig nach dem letzten Tropfen entgegen der eigentlichen Nutzung die Kranenkanne kippen und sie ihren Kaffee umständlich aus einer Tasse oder Untertasse trinken.[850]

Abb. 257/258:
The Sailor’s Adieu und The Sailor’s Return, Nathaniel Currier (1813–1888), 1847, kolorierte Lithografien, 35,7 x 25,5 cm und 35,7 x 25,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06863/06864)

848 SmJev Inv.-Nr.: 09549, Kätzchen trinkt, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1840, Öl auf Leinwand, 26,5 x 30,5 cm.

849 SmJev Inv.-Nr.: 09563, In der Kirche zu Sillenstede, Bernhard Winter, 1928, Öl auf Leinwand, 81 x 115 cm.

850 SmJev Inv.-Nr.: 09541, Clevernser Bauersfrauen am Kaffeetisch, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, um 1835, Öl auf Leinwand, 27 x 34 cm. Schmerenbeck 1991c, S. 94.

Im Bereich der Druckgrafik entsprach auch das Genre dem gängigen Angebot ohne einen regionalen Bezug. Durch organisierte Vertriebsnetze entstand ein deutschlandweit einheitliches Sortiment. Populäre Motive sind daher auch in der heutigen Sammlung des Schlossmuseums präsent wie beispielsweise zwei kolorierte Lithografien von Nathaniel Currier (1813–1888) aus dem Jahr 1847, die den Abschied und die Rückkehr eines Seemannes zu seiner Geliebten zeigen (Abb. 257 und 258).[851] Die heute als übertrieben sentimental empfundenen Szenen spiegeln unmittelbar den romantisierenden Geschmack der Zeit.

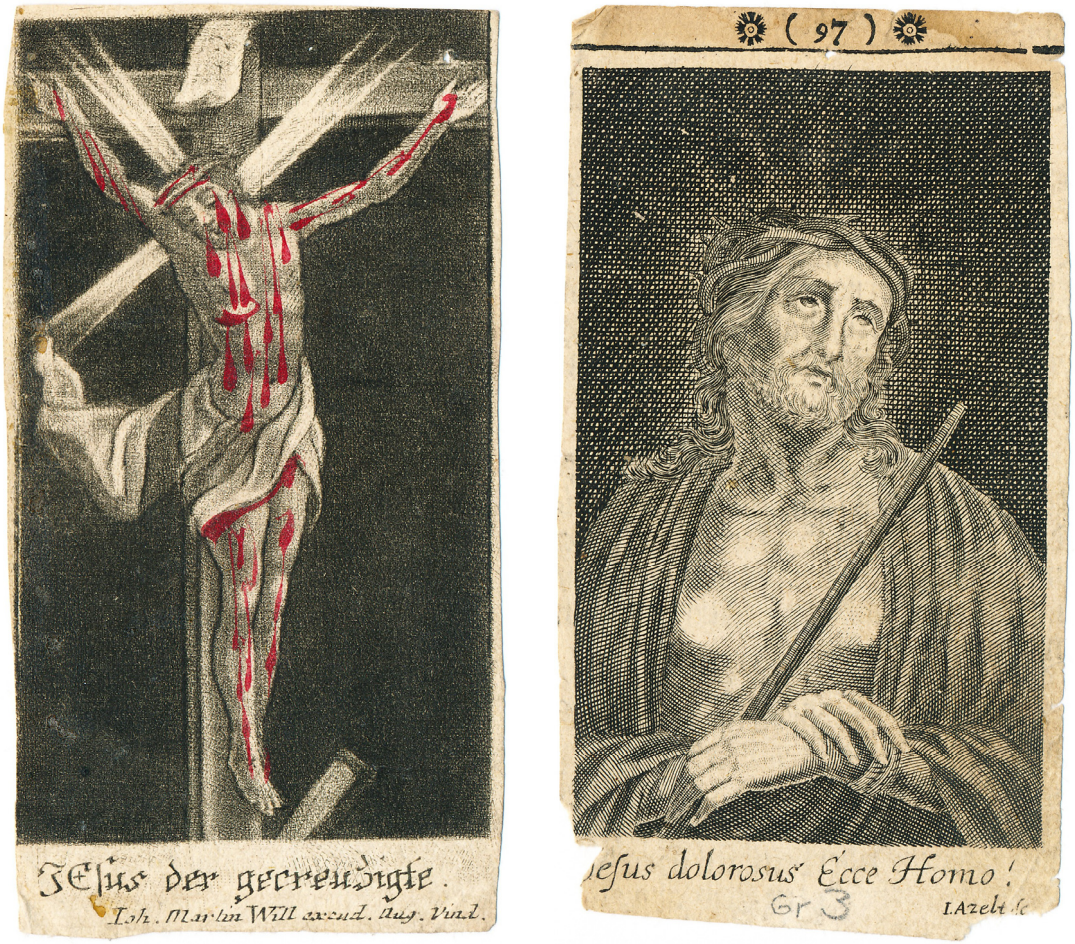


Abb. 259/260:
Christus am Kreuz, Johann Martin Will (1727–1806), zweite Hälfte 18. Jahrhundert, kolorierter Kupferstich, 9,6 x 5,1 cm (SmJev Inv.-Nr.: 10101 (Alt.-Nr.: 001)) und Leidender Christus mit Dornenkrone, Johann Azelt (tätig 1672–1692), Ende 17. Jahrhundert, Kupferstich, 11,5 x 6,4 cm (SmJev Inv.-Nr.: 10103 (Alt.-Nr.: 003))

851 SmJev Inv.-Nr.: 06863, The sailor's adieu, Nathaniel Currier (1813–1888), Lithografie, 35,7 x 25,5 cm und SmJev Inv.-Nr.: 06864, The sailor's return, Nathaniel Currier (1813–1888), Lithografie, 35,7 x 25,5 cm.

Abb. 261:
Die drei Weisen aus dem Morgenland, Barent Velthuysen, Mitte des 18. Jahrhunderts, kolorierter Kupferstich, 18,5 x 24,7 cm (SmJev Inv.-Nr.: 14173)

Abb. 262:
Anna lehrt Maria, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, Mitte des 19. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, 102 x 72 cm (SmJev Inv.-Nr.: 10675)

Religiöse Motive

Christliche Motive waren trotz des protestantischen Glaubens verbreitet. In einem jeverschen Inventar befinden sich neben religiösen Bildern auch drei „catechismy lutheri" als Teil des Buchbesitzes, sodass ausgeschlossen werden kann, dass es sich um einen katholischen Haushalt handelte.[852] Neben plastischen Schildereyen wie Kruzifixen waren besonders biblische Szenen wie die Verkündigung und die Geburt Christi beliebt.[853] Selbst Märtyrer wie der heilige Sebastian sind belegt. Erhalten haben sich viele belehrende Buchillustrationen, die aus dem Verbund entnommen wurden, um als Wandschmuck zu dienen (Abb. 259 und 260).[854] Nur selten sind großformatige Szenen überliefert, so beispielsweise „Die drei Weisen aus dem Morgenland" von Barent Velthuysen (ca. 1700–1750) (Abb. 261).[855]

An Gemälden bzw. Zeichnungen religiöser Thematik aus ursprünglich privatem Besitz sind im Schlossmuseum Jever nur zwei Werke erhalten. Neben einem mit 102 x 72 cm erstaunlich großen, Friedrich Barnutz zugeschriebenen Gemälde mit der Szene „Anna lehrt Maria" auch ein Pastellporträt von Berend Kunst, das ein Bildnis Christi zeigt (Abb. 116 und 262).[856] In der Mehrzahl befinden sich die erhaltenen Werke heute wie auch früher in Kirchen.

852 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8229. Bezüglich der religiösen Zugehörigkeit im Jeverland siehe I.1., S. 40–1 und Tab. 2. Eine nachreformatorische katholische Gemeinde wurde in Jever zudem erst 1779 gegründet (Haschke 2012).

853 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6589.4: „adam und Eva"; ebd., Nr. 8229: „Verkündigung mariae", „geburt Christi", „Hager und Ismael"; ebd., Nr. 8104: „Kreuzabnahme"; ebd., Nr. 6586.12: „Joseph und Maria und Christkindt"; ebd., Nr. 6587.1: „Joseph und Maria mit dem Christ Kind"; ebd., Nr. 6589.12: „4 Evangelisten"; ebd., Nr. 8010.6: „Apostel Lukas"; ebd., Nr. 6596.19: „Geschichte von den verlohrene Sohn"; ebd., Nr. 8218: „Susanna"; ebd., Nr. 8423: „Susanna"; ebd., Nr. 8903: „St. Sebastian".

854 SmJev Inv.-Nr.: 10101 (Alt.-Nr.: 001), Christus am Kreuz, Johann Martin Will (1727–1806), zweite Hälfte 18. Jahrhundert, kolorierter Kupferstich, 9,6 x 5,1 cm; SmJev Inv.-Nr.: 10103 (Alt-Nr.: 003), Leidender Christus mit Dornenkrone, Johann Azelt (tätig 1672–1692), Ende 17. Jahrhundert, Kupferstich, 11,5 x 6,4 cm.

855 SmJev Inv.-Nr.: 14173, Die drei Weisen aus dem Morgenland, Barent Velthuysen (ca. 1700–1750), Mitte des 18. Jahrhunderts, kolorierter Kupferstich, 18,5 x 24,7 cm.

856 SmJev Inv.-Nr.: 10675, Anna lehrt Maria, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, Mitte des 19. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, 102 x 72 cm. Aufgrund der unklaren Provenienz und angesichts seiner Größe könnte es sich auch um ein Werk handeln, das für einen Kirchenraum geschaffen wurde. SmJev Inv.-Nr.: 11296, Bildnis Christi, Berend Wierts Kunst, 1842, Pastell auf Karton, 49,5 x 39,5 cm.

Dekorationen

Die Grenzen von Tafelmalerei und reinen Dekorationsmalereien waren bisweilen fließend. Da Handwerker in beiden Bereichen tätig waren, wurden szenische Darstellungen auf ganz unterschiedlichen Materialien gemalt. Sie finden sich auf Möbeln wie Truhen, Schränken und Teebrettern, Fliesen und Porzellan, aber auch Türen und Decken waren farbig gefasst. Da letztere nicht zu den Mobilien gehörten, lassen sich derartige Verzierungen anhand schriftlicher Quellen nicht mehr rekonstruieren. Wie wir bereits gesehen haben, war in der Lehre zum Handwerk des Malers das Kopieren nicht nur von Dekorationselementen, sondern auch von Genre- und Tierstücken, Landschaften und Porträts erforderlich.[857]

Neben Elementen der Tafelmalerei fanden auch kunsthandwerkliche Erzeugnisse als Wandschmuck Verwendung. Gerahmt an der Wand hingen Urkunden, Schautafeln, Kalender, Schriftzüge, Tabletts, Porzellanobjekte und Stammbäume.

Diese unkonventionellen Wanddekorationen beschränkten sich nicht auf klassische Materialien. In den Inventaren wird um 1800 eine Vielzahl an Wachsbildnissen genannt. Wie die „Vier Jahreszeiten“ und die „Fünf Sinne“, so sind diese „wachsenen“ Schildereyen zwar schriftlich erwähnt, jedoch nicht erhalten. Von der Materialvielfalt zeugen auch weitere Adjektive, die die genannten Schildereyen näher beschreiben, wie „glaßen“, „gipsen“, „alabastern“, „olyfarben“, „papiern“, „kupfern“, „holtzen“, „leinen“, „steinern“, „zinnern“ und „porcelanen“. Aber auch Verweise auf die Herstellung lassen Rückschlüsse zu, wie „gemalt“, „unausgemalt“, „gedruckt“, „geneit“, „geschnitten“. Im 19. Jahrhundert erfreuten sich Haarbilder großer Beliebtheit. Zur Verlobung, aber auch zum Andenken an einen Verstorbenen wurde menschliches Haar kunstvoll arrangiert, um so Bilder zu erzeugen (Abb. 263).[858] Selbst Schmuckstücke wurden aus Haaren gefertigt. Wie die Echthaarbilder, so sind auch die Stammbücher Zeugnis der ausgeprägten Erinnerungskultur (Abb. 264–268). Neben eigenhändigen Zeichnungen und eingeklebten Druckgrafiken erstellten

857 Bezüglich der im Handwerk verbreiteten Motive siehe II.1., S. 238–40.

858 SmJev Inv.-Nr.: 05114, Haarbild zum Andenken an G. Janßen, 1866, Echthaar und Draht, 35,5 x 30,5 cm; Heimatverein Neuenburg, Haarbild „Trauer um vier Kinder“, Margarete Haschen, 1860, Echthaar mit Perlen auf Draht. Ursprünglich angefertigt in der Familie Haschen, Zetel jetzt Heimatverein Neuenburg e.V., Neuenburg.

einige Eintragende gestickte Blumenbilder, die direkt durch das Papier des Buches gestochen wurden.[859]

Abb. 263: Haarbild „Trauer um vier Kinder“, Margarete Haschen, 1860, Echthaar mit Perlen auf Draht (Ursprünglich angefertigt in der Familie Haschen, Zetel jetzt Heimatverein Neuenburg e.V., Neuenburg)

Abb. 264: Drei Algenarten, Stammbucheintrag im Album des Johann Justus Anton Sprenger, 1788–1795 (SmJev Inv.-Nr.: Ar. I. Nr. 1)

859 Bezüglich der Stammbücher siehe auch III.1., S. 401–3.

Abb. 265:
Tanzendes Mädchen, Stammbucheintrag im Album eines heute unbekannten Besitzers, 1841–1851 (SmJev Inv.-Nr.: Ar. I. Nr. 12)

Abb. 266:
Erinnerungs-Denkmal, Stammbucheintrag im Album der C. M. Doden, 1799–1818 (SmJev Inv.-Nr.: Ar. I. Nr. 3)

Abb. 267:
Reiterzug, Stammbucheintrag im Album Gerhard August Frerichs, 1797–1799 (SmJev Inv.-Nr.: Ar. I. Nr. 2)

Abb. 268: Blumen-Amphore, Stammbucheintrag im Album H. A. Meyer, 1798–1801 (SmJev Inv.-Nr.: Ar. I. Nr. 21)

Seltene Motive

Mythologische Motive haben kaum Verbreitung gefunden. Bei zwei Gemälden dieser Thematik, einem Merkur und einer Diana, kam es wohl aufgrund ihrer Seltenheit beim Kopiervorgang zu Missverständnissen (Abb. 100 und 101). Im Folgenden wird deutlich werden, dass die handwerklich geschulten Maler angesichts des Fehlens eines inhaltlichen Vermittlers mit der Umsetzung des mythologischen Themenkreises überfordert waren.[860] Die beiden Werke stehen in deutlichem Kontrast zu dem Gemälde „Minerva besucht Apoll und die neun Musen auf dem Berg Helikon“ von Jürgen Ovens (Abb. 66). Wie das anspruchsvolle Motiv vermuten lässt, ist das Werk im Gegensatz zu den Darstellungen der beiden Götter nicht von einem Künstler vor Ort geschaffen worden.[861]

860 SmJev Inv.-Nr.: 05870, Diana, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 53 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05871, Merkur, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 53 cm. Bezüglich der Beschreibung der Werke siehe III.2., S. 440–7.

861 SmJev Inv.-Nr.: 12740 (Dauerleihgabe), Minerva besucht Apoll und die neun Musen auf dem Berg Helikon, Jürgen Ovens (1623–1678), um 1670, Öl auf Leinwand, ca. 114 x 171 cm. Bezüglich des Gemäldebesitzes der Familie Mettcker siehe I.2., S. 99–103.

Abb. 269:
Auszug der Franzosen aus Jever im Jahr 1813, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1844, Öl auf Leinwand, 75 x 100 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09538)

Auch Historiengemälde sind, wie auch für das großstädtisch bürgerliche Umfeld nachweisbar, selten. Friedrich Barnutz malte nur Ereignisse aus der jüngeren lokalen Vergangenheit mit einer deutlichen Nähe zum Genre. Seine überlieferten Motive waren der Auszug der Franzosen und der Einzug der Kosaken in Jever (Abb. 269 und 270).[862] Wie schon bei der Mythologie beobachtet, stand den regional tätigen Malern kein Vermittler zur Verfügung, der sie mit den Ereignissen und deren Wiedergabe vertraut machte. Einen seltenen Versuch bilden die acht Zeichnungen, die anlässlich der Goldenen Hochzeit von Christoph Meinardus entstanden (Abb. 26–33).[863] Neben Szenen aus dem

862 SmJev Inv.-Nr.: 09538, Auszug der Franzosen aus Jever im Jahr 1813, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1844, Öl auf Leinwand, 75 x 100 cm; SmJev Inv.-Nr.: 09539, Einzug der Kosaken in Jever im Jahr 1813, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1840, Öl auf Leinwand, 70 x 96,5 cm. Eine Replik dieses Werkes mit weniger Details (beispielsweise ohne den Vater des Malers, der aus einem Fenster des Schlosses blickt) befindet sich im Landesmuseum Oldenburg (Inv.-Nr.: 8.790).

863 Bezüglich der Serie siehe auch I.2., S. 72–7 und II.2., S. 258–9.

Leben des Jubilars zeigen die Zeichnungen, wie erwähnt, Szenen aus dem Wirken Napoleons, neben der Rückkehr von Elba auch sein Exil auf Sankt Helena. Wir begegnen hier dem gleichen fließenden Übergang zwischen Genre und Historie, der auch die Gemälde des Barnutz prägt. Der Versuch, Bewegungen darzustellen, führte zu einer Überbetonung der Gesten und nahm den Szenen damit jene Glaubhaftigkeit, die für die Historie unverzichtbar ist.

Abb. 270:
Einzug der Kosaken in Jever, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1840, Öl auf Leinwand, 70 x 96,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09539)

In der Druckgrafik lässt sich ein intensiveres Interesse an politischen, zumeist aktuellen Ereignissen erkennen. Wiederholt wurden im Jeverschen Wochenblatt reich illustrierte Publikationen angeboten, die von zeitgenössischen Entwicklungen berichten. Illustrationen ermöglichten eine Anteilnahme an deutschlandweiten, aber auch an weltweiten Entwicklungen. Wie wir bereits gesehen haben, erfreuten sich Ende des 18. Jahrhunderts Revolutions-Almanache großer Beliebtheit, die reich bebildert eine Teilhabe an den politischen Umwälzungen ermöglichten.[864] 1793 wurde beispielsweise die Abbildung der

864 JW 22. April 1793 und 13. November 1797.

neu erfundenen „Guillotine“ feilgeboten.[865] Neben szenischen Darstellungen von aktuellen oder von nur kurze Zeit zurückliegenden Ereignissen dominierten Bildnisse der bedeutendsten Protagonisten dieser Geschehnisse wie im Taschenkalender der Revolutionsopfer, aber auch im Pantheon der Deutschen.[866]

3. Der Geschmack und der Anspruch an Bilder

Quellenlage und methodische Bemerkungen

Während Verbreitung und Motivverteilung auf einer vergleichsweise fundierten Grundlage beruhen, begeben wir uns im Hinblick auf die Besonderheiten, die die untersuchten Auftraggeber von jenen der großen Zentren unterscheiden, auf das Gebiet der Interpretation. Damit das Einzelwerk dabei nicht zu viel Gewicht erhält, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass es sich jeweils um ein individuelles Werk handelt. Entgegen der verbreiteten Vorstellung, den Stil eines Künstlers in dem Werk erkennen zu können, kann es sich bei den in der Peripherie vorgefundenen Merkmalen gleichfalls um mangelnde Fähigkeiten des Malers handeln. Zudem ist mit einem größeren Anteil des Auftraggebers am vorgefundenen Motiv zu rechnen, da die Künstler ihre Tätigkeit als Dienstleistung anboten, die vorrangig dem Broterwerb diente. Die Kunden forderten Porträts in Übereinstimmung mit dem individuellen Schönheitsideal und bei begrenztem Kenntnisstand nur eine Kongruenz mit der jeweiligen Vorstellung, welche Aspekte unter Kunst zu fassen seien. Die gezielte Motivauswahl führt auch dazu, dass Gemälde begrenzte Schlussfolgerungen auf den Alltag der Dargestellten zulassen.[867] Die Maler verfolgten gezwungenermaßen nicht das Ziel, einen eigenen Stil zu entwickeln, und arbeiteten fernab von der modernen Vorstellung des genialen und unabhängigen Künstlers.[868]

Innerhalb des Bereiches der Kunsterzeugnisse unterscheiden wir zwischen Objekten der „Eliten“-Kunst und der Volkskunst. Diese Teilbereiche weisen nicht nur fließende Übergänge und Wechselwirkungen auf. Zudem bildete

865 JW 18. März 1793.

866 JW 12. Januar 1795. Der Damenkalender von Friedrich Schiller für das Jahr 1793 war mit Kupferstichen von Daniel Chodowiecki versehen und belegt, dass sich auch bekanntere Künstler dieser Einkommenschance nicht verweigerten (JW 10. Dezember 1792). Bezüglich der Aufwertung von Publikationen durch Kupferstiche siehe auch I.2., S. 93–4.

867 Burke 2001, S. 26. Die Auftraggeber sind stets in ihrer vornehmsten Kleidung dargestellt. Wir erfahren demnach nicht, welche Kleidung im Alltag getragen wurde.

868 Bezüglich des Selbstverständnisses der Künstler siehe auch III.3., S. 461–5.

sich spätestens im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Kultur heraus, die nicht mehr über ausgeprägte regionale Unterschiede verfügte, wie sie für die Volkskunst typisch sind. Die industrielle Produktion und die verbesserten Vertriebswege ermöglichten eine Partizipation an einer nationalen und internationalen „populären" Kultur. Die hier untersuchten Werke sollen vor dem Hintergrund dieser Entwicklung näher eingeordnet werden.

Auf Grundlage der beschriebenen Merkmale innerhalb der verschiedenen Motivgattungen werden Übereinstimmungen und Unterschiede zu den Werken der großen Kunstzentren und Künstler herausgearbeitet. Zudem wird nach den Ursachen dieser Phänomene gesucht. Aus dem Umgang mit Bildern im Alltag kann dabei auf die Anforderungen geschlossen werden, die die Bevölkerung mit Bildern verband. Schließlich sollen Äußerungen über Kunst von Laien oder von Kunstbeflissenen dabei helfen, auf die Bewertungskriterien zu schließen, die einerseits von Autoren propagiert wurden, andererseits, und zum Teil davon abweichend, tatsächlich von der Bevölkerung verfolgt wurden. Dieser Unterschied lässt sich ablesen an dem Vergleich zwischen Kunstkritiken bzw. Beschreibungen von Kunstwerken in Publikationen und den Beschreibungen von Bildern in Reiseberichten und autobiografischen Schriften.

Volkskunst, „Eliten"-Kunst und populäre Kunst

Die hier untersuchten Werke lassen sich im Spannungsfeld zwischen Volkskunst und „Eliten"-Kunst einordnen. Die eigenständigen Formen der Volkskunst wurden bereits am Ende des 19. Jahrhunderts entdeckt und im Zuge der Kunstgewerbebewegung, insbesondere im Rahmen der Weltausstellungen, erfasst und präsentiert. Alois Riegl wies schon 1894 darauf hin, dass die Erforschung der Volkskunst dringlich sei, da sie sich am „Abend ihres Erlöschens" befinde und nach Ablauf eines Menschenalters nur mehr ein „rein mythisches" Dasein führen werde.[869] Tatsächlich war die Volkskunst bereits seit dem späten 18. Jahrhundert im Verschwinden begriffen.[870] An der strikten Definition, wobei nur Erzeugnisse, die für den Eigenbedarf produziert wurden, von Riegl als „Hausfleiß" bezeichnet, der Volkskunst zugerechnet werden, wurde nicht festgehalten.[871] Stattdessen werden unter Volkskunst heute jene Werke gefasst,

869 Riegl 1894, S. 5.
870 Burke 1978, S. 3.
871 Riegl 1894.

die für das „einfache“ (ländliche) Volk nach eigenen Geschmacksvorstellungen z.T. mit erheblichen lokalen Eigenheiten geschaffen wurden.

Die Beziehungen zwischen Volks- und „Eliten“-Kunst sind vielfach diskutiert worden, wobei sich die Theorie eines einseitigen Herabsinkens von Elementen der „hohen Kunst“ in die Sphäre der einfachen Bevölkerung nicht durchsetzen konnte.[872] Nicht nur eine wechselseitige Beeinflussung gilt es bei der Beurteilung zu beachten, sondern gleichfalls das Phänomen, dass auch die gehobenen Bevölkerungsschichten neben ihrer elitären Kultur an der Volkskultur partizipierten, zum Beispiel indem auch sie Flugblätter, Volkslieder und Volkserzählungen konsumierten.[873] Burke zufolge sei die Volkskultur zudem uneinheitlich gewesen, weshalb es viele populäre Kulturen gegeben habe.[874] So müsse unterschieden werden zwischen der Kultur reicher bäuerlicher Bevölkerung und jener der ärmeren ländlichen Bevölkerung ohne Grundbesitz.[875] Dabei bezieht sich Volkskultur zumeist auf die ländliche Bevölkerung, wenngleich besonders im 19. Jahrhundert ein wachsender Anteil des Volkes in Städten lebte und eigenständige populäre Kulturen entwickelte.[876]

Burke beobachtete Wechselwirkungen zwischen der „Elite“- und Volks-Kultur im Italien der Renaissance.[877] Er beschreibt eine Sprach-, eine Bildungs- und eine Vermögensbarriere, die die Mehrheit der Bevölkerung von Kunst und Literatur ausschloss. Zwar gab es im Jeverland weniger sprachliche Hindernisse, jedoch wirkten sich auch hier Bildung und Wohlstand auf den Besitz von Bildern aus.[878] Burke merkte an, dass neuere Forschungen zu dem Ergebnis kämen, dass der Bildungsgrad der einfachen Bevölkerung zu Zeiten der Renaissance höher gewesen sei als zumeist angenommen. Auch für das Jeverland kann nach der Analyse der Rahmenbedingungen gefolgert werden,

872 Bezüglich der Diskussion um die Wechselbeziehung siehe Burke 1978, S. 58–64; ders. 1972, S. 29–31.

873 Deneke 1980, S. 20–1; Burke 1978, S. 41.

874 Burke 1978, S. 29.

875 „It has been suggested, plausibly enough, that what we call „folk art“ or „peasant art“ is really the art created for a peasant aristocracy. Now to say that the poorer peasants were culturally deprived is not to say that they had an alternative culture; they may have aspired to that of the peasant aristocrats“ (ebd., S. 30–1).

876 Ebd., S. 36–42.

877 Ders. 1997, S. 124–5.

878 Auf einigen Druckgrafiken waren die Bildunterschriften in Französisch oder Englisch angegeben.

dass Bildung und Wohlstand in weiten Teilen ausreichten, um zumindest preisgünstige Druckgrafik zu erwerben und inhaltlich bzw. künstlerisch einzuordnen. Bereits zu Zeiten der Renaissance waren Burke zufolge Grafiken ein wichtiges Mittel der Popularisierung, nämlich in dem Sinne, dass sie es einer sehr viel größeren Zahl von Menschen und vermutlich auch sehr viel breiteren Volksschichten ermöglichten, Bilder zu sehen.[879] Nur bei Extremen wie dem kostenintensiven Ölgemälde und anspruchsvollen Themen wie der Historie oder der Antike hätten Beschränkungen bestanden.

Neben einer Abwärtsbewegung, bei der sich Renaissanceformen von der „Elite" bis zum Volk ausbreiteten, wies Burke auch eine Aufwärtsbewegung nach, im Zuge derer Künstler und Literaten aus dem Erbe der Volkskultur schöpften.[880] Zumindest für Florenz lasse sich eine anspruchsvolle „Volkskultur des Sehens" nachweisen. Obschon der Nachweis über die Verbreitung von Bildern im Jeverland bereits geführt wurde, bleibt im Folgenden zu überprüfen, wie „anspruchsvoll" die „Kultur des Sehens" vor Ort war.

Abb. 271:
Brauttruhe der Anna Catharina Arends, als Brautgeschenk von ihren Eltern Matthias Caius und Ilse Catharina Arends, um 1700, Eichenholz, 72 x 122 x 65,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 04905)

879 Burke 1997, S. 128.
880 Ebd., S. 125.

Die Volkskunst gilt als eine Formensprache, die auf Selbstdarstellung der Auftraggeber verzichtet.[881] Haberlandt bemerkte, es sei seltsam, wie wenig die Persönlichkeit des Künstlers sowie des Besitzers unmittelbar und für sich in dem Kunstschaffen des Volkes sich spiegele, möge auch „der eine wie der andere gerne mit Namenszug und Jahreszahl auf dem Besitz sich verewigen".[882] Bildniskunst sei dem Volke in jeder Art fremd wie auch der Persönlichkeitskult der höheren Kultur. Das Kunstwerk wurzele hier immer „im persönlichen Leben", sei „persönlicher in Ursprung und Absichten mehr als irgendwo anders". Sich selbst sehe das Volk dabei nur im Gleichnis seiner Namenspatrone, seiner Heiligen und erst spät im 19. Jahrhundert komme im fortgeschrittenen Westen und Süden die Genrebildnerei in größerem Maßstabe auf. Nur „hie und da" hätten Künstler lebendige Bildnisse geschaffen. Tatsächlich äußerten sich die Identifikation mit und der Stolz auf Familie und Abstammung im bäuerlichen Umfeld ursprünglich nicht in Form von Bildnissen, sondern durch die Verwendung von Hausmarken und Wappen. Auf Brauttruhen konnten so beispielsweise die Familienzugehörigkeiten angezeigt werden (Abb. 271).[883] Neben einfachen Schriftzügen kennzeichneten Wappen auch den jeweiligen Platz in der Kirche.[884] Nur in Einzelfällen übernahmen Bildnisse die Funktion von Wappen und Marken auf Möbeln. Deneke beschreibt für Teilgebiete Nordwestdeutschlands eine Phase der Neuerung in der zweiten

881 Deneke 1980, S. 61–2.

882 Haberlandt 1919, S. 230.

883 Beispielsweise SmJev Inv.-Nr.: 04905, Brauttruhe der Anna Catharina Arends, als Brautgeschenk von ihren Eltern Matthias Caius und Ilse Catharina Arends, um 1700, Eichenholz, 72 x 122 x 65,5 cm.

884 Aka beschreibt beispielsweise eine Empore von 1657 in der St. Johannis Kirche in Strückhausen, die 1661 von einem unbekannten Maler mit 36 biblischen Szenen bemalt wurde. Darunter stehen die Namen von 32 Personen, die einer kleinen Elite innerhalb der größten und reichsten Bauern des Kirchspiels angehörten (Aka 2013, S. 176 und S. 180, Abb. 3). „Eine wichtige Bühne herrschaftlicher Inszenierung fanden die Hausleute in der Zeremonie des Kirchganges, bei welchem sich situierte Bauernfamilien in den eigenen Kirchstuhl zurückzogen. Diese Kirchstühle sind auch deshalb interessant, da sich hier mittels Wappen auf familiäre Kontinuität im Hausmannsstand hinweisen ließ, eine Botschaft, die Familienbesitz im Gebiet der Sturmfluten und Konkurse in der Regel nicht transportieren konnte. Ergänzt wurden die Kirchenstühle durch die Präsentation des Familienwappens sowie entsprechender Ämtertitulaturen mittels Epitaphien, Kirchenstiftungen und Grabsteinen" (Cronshagen 2013, S. 74–5).

Hälfte des 16. Jahrhunderts, während welcher Gebäude nach städtischem Vorbild errichtet und mit einer Hausinschrift versehen worden seien.[885] Gleichzeitig deuteten altertümliche Bauernschränke und Truhen durch Medaillons mit Porträts im Sinne von Besitzerbildnissen auf die Inhaber hin. Ohne eine feste Abgrenzung von Tafelmalern und Handwerkern, die ganz alltäglich mit der Bemalung von Möbeln vertraut waren, fanden Motive der bildenden Kunst auch bei der Bemalung von Gebrauchsgegenständen Verwendung. Dabei wurden Bildmotive nicht einfach passiv übernommen, stattdessen seien sie, wie Burke betont, abgewandelt oder tiefgreifend verändert worden, in einem Prozess, der sich von oben betrachtet als Missverständnis und Verdrehen darstelle, von unten gesehen jedoch einer Anpassung an einen spezifischen Bedarf gleichkomme.[886] Wie in weiten Bereichen städtischer handwerklicher Produktion hätten nach Deneke in der Volkskunst auch die Hersteller ihre Erzeugnisse nur selten mit Namen versehen.[887] Dabei habe hinsichtlich der Bilder aus der bäuerlichen Welt eine Abhängigkeit von Vorlagen bestanden, die von den höheren Schichten vermittelt worden seien.[888]

Die serielle Produktion und der wachsende Austausch zwischen den Regionen durch die industrielle Revolution führten zu einem zunehmenden Versiegen eigenständiger volkskünstlerischer Formen und einer zunehmenden Angleichung der Geschmacksvorlieben. Die hier untersuchten Bildwerke gehören, ebenso klar wie sie sich von der „Eliten-Kunst“ unterscheiden, gleichfalls nicht mehr der Volkskunst an. Das Tafelgemälde weist im Gegensatz zu bemalten Möbeln, Zimmerdecken, Geschirren usw. keine Tradition innerhalb der ländlichen Bevölkerung auf. Meiners betont, dass, bevor im ländlichen Raum Bilder Verbreitung fanden, die Auszier der Wohnstuben von anderen Dingen übernommen wurde, zum Beispiel von dem auf Regalen oder Mauergesimsen aufgestellten Zinn-, Messing- und Irdengeschirr.[889]

Mit den Schildereyen im privaten Besitz begegnet uns ein nach dem Vorbild der städtisch-bürgerlichen Kultur übernommenes Phänomen. Es handelt sich somit um einen Teilaspekt einer populären und die regionale Volkskunst

885 Deneke 1980, S. 26.
886 Burke 1978, S. 60.
887 Deneke 1980, S. 61–2.
888 Ebd., S. 56–7.
889 Meiners 1985, S. 169.

ersetzenden Kultur, die mit ihren Massenprodukten in Form von Druckgrafiken zu einem Import der Produkte und einer Nivellierung regionaler Eigenschaften und Geschmacksvorlieben führte. Nichtsdestoweniger sind die individuell angefertigten Erzeugnisse von Künstlern aus der Region von Eigenleistungen geprägt, die am deutlichsten in den Werken des Friedrich Barnutz werden, der diese auch zu signieren pflegte. Die Vereinheitlichung des Kunst- und Bilderkonsums konnte eine auf Lokalpatriotismus beruhende eigenständige Formensprache nicht vollständig verdrängen.

Unterschied zu akademischen Werken

1820 beschrieb Friedrich Arends den Landmann des Jeverlandes.[890] In allem liebe er das Solide, so in seiner Wohnung, Nahrung und Kleidung.[891] Er sei fest und standhaft, aber auch vorsichtig und bedächtig. Neuerungen fänden bei ihm schweren Eingang, besonders wenn Fremde oder andere, nicht seines Handwerkes damit aufträten, eher wenn solche von seinesgleichen herrührten.

Tatsächlich spielten kostbare Materialien wie Zinn, Kupfer, aber auch Porzellan für die ländliche Bevölkerung eine bedeutende Rolle. Jedoch verfügten auch diese stets über Verzierungen und individuelle Inschriften, welche über die oft beschriebene Solidität hinausgingen. Spätestens mit dem 18. Jahrhundert hielten allein auf Repräsentation zielende Einrichtungsgegenstände Einzug in die Wohnhäuser der ländlichen Bevölkerung, deren Luxus darin zum Ausdruck kam, dass die Objekte nicht wiederverkäuflich waren, ein Aspekt, der besonders auf Familienporträts zutraf.

Jessica Cronshagen untersuchte die lokalen und regionalen „Eliten" in den nordwestdeutschen Marschen und widersprach dabei einer Ansicht von Justus Gruner (1777–1820), der zufolge Metall das einzige gewesen sei, durch das der Landbauer bei allem Reichtum und ungebildeten Geschmack zu glänzen suche.[892] Statt ihn im Sinne von Gruner als ungebildet zu bezeichnen, habe sich der Geschmack der Hausleute im Gegenteil aus vielen verschiedenen Tra-

890 Arends 1820, S. 409–40.

891 Ebd., S. 411–2.

892 Cronshagen 2013, S. 67–77. „Bei dem Reichthum und dem ungebildeten Geschmak dieser Landbauern ist dies Metall das Einzige, wodurch sie zu glänzen suchen, und alle ihre Kostbarkeiten tragen zugleich den Stempel der Solidität an sich" (Gruner 1802, S. 319–20).

ditionen herausgebildet, der dem Außenstehenden daher schnell widersprüchlich erscheine.[893] Zwar hätten sich als Distinktionsmerkmale bürgerliche und adelige Elemente angeboten, ohne jedoch als bloße Nachahmer aufzutreten, denn auch und gerade die Bäuerlichkeit habe eine wichtige Säule der Repräsentation gebildet.[894] Bei aller Distinktion sei es keinesfalls um eine gesuchte Nähe zu bürgerlichen und adeligen Kreisen gegangen.

Eine Kontrastierung zwischen einer allein auf Wertesicherheit zielenden ländlichen Bevölkerung und einem kultivierten, die Ästhetik forcierenden städtischen Bürgertum greift zu kurz und verleugnet die regionalspezifischen Traditionen der Volkskunst. Das Bildnisgemälde wurde zwar von der ländlichen Bevölkerung vom Bürgertum übernommen, wie dieses es zuvor vom Adel adaptiert hatte, jedoch stellte sie an die Werke ebenso abweichende Ansprüche. Demnach handelt es sich nicht um eine Imitation, aber auch nicht um eine komplette Ablehnung bürgerlicher Elemente.

Bourdieu unterstellte dem Bauern gleichfalls, er nehme Novationen nicht so schnell an.[895] Ihm gehe es um Wertesicherheit, und er fürchte, als „Prahlhans" zu gelten, wenn er versuche, sich durch seinen Besitz klar von seiner Umgebung abzugrenzen. Die zeitversetzte Einführung von Bildern gegenüber Städten vermag diese These nur in Ansätzen zu untermauern. Auch im Jeverland waren Porträts zunächst im Besitz von außergewöhnlich wohlhabenden oder angesehenen Personen nachweisbar. Erst im 19. Jahrhundert wagten alle Bevölkerungsschichten, ein Gemälde in Auftrag zu geben. Parallel zu dieser unter Umständen als Rückständigkeit zu bewertenden Entwicklung hat jedoch auch die ländliche Bevölkerung stets ein intensives Interesse an Dekorationen besessen, das sich in der Auszier von Möbeln und Gebrauchsgegenständen zeigte. Wenngleich sich Gemälde erst schleppend und ausgehend von einer kleinen ländlichen Elite ausbreiteten, bezeugen die zahlreich erhaltenen bzw. schriftlich belegten Druckgrafiken, dass es keine generelle Abneigung gegenüber dem Bild gab, es stattdessen, sobald es verfügbar und erschwinglich war, mit Begeisterung aufgenommen wurde.[896] Das als „Glokalisierung" beschriebene Phänomen, wobei es einerseits durch die Globalisierung zu einer Angleichung

893 Cronshagen 2013, S. 75.

894 Ebd.

895 Bourdieu 1965, S. 74.

896 Auch wenn die Anekdote über den Maler Lescow gleichfalls eine Verunsicherung belegt. Siehe I.2., S. 94–5 und III. 3., S. 464–5.

der regionalen Formen komme, andererseits jedoch in einer Gegenentwicklung lokale Besonderheiten wieder auflebten, fand seine Grenze dort, wo die Einflussnahme auf die Entwicklung beschränkt war. So waren beispielsweise die Bewohner des Jeverlandes nur in geringem Maße in der Lage, Einfluss auf das Angebot an Druckgrafiken und ihre Motive zu nehmen, da die Produktion lange nicht in der Region erfolgte.

Im Zuge der Aufklärung sollte das Wissen um Kunst alle Bevölkerungsschichten erreichen. Dazu trugen nicht zuletzt die neu gegründeten Kunstsammlungen und Kunstvereine bei. Sobald sich auch die aus dem Handwerk stammenden Maler am Porträt versuchten, waren akademisch geschulte Maler gezwungen, sich von der breiten Masse der malerischen Erzeugnisse abzusetzen. Es entstand ein romantisierendes Bild vom Künstlergenie, gemäß dessen der Maler sich für Porträt- und Auftragsarbeiten „zu schade“ war.[897] Die breite Masse hatte infolgedessen nur wenig Verständnis für aktuelle Kunstströmungen. In „Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert“ beschreibt Karl Rosner das Verhältnis der Bevölkerung zu den aktuellen Kunstbestrebungen.[898] Weiten Kreisen des Volkes fehle nicht nur das Verständnis für diese Kunst selbst, sondern auch die rechten Mittel, dieses Verständnis zu erlangen.[899] Meist fehle die Zeit und das Geld, welche nötig seien, um sich durch den Besuch von Museen, durch die Lektüre und durch Betrachtungen von Kunstwerken früherer Zeitabschnitte das Verständnis für das Werk der neuen freien Kunst zu bilden. Die Kunst habe nichts für das Volk übriggehabt, das Volk nichts für die Künstler. Das Volk habe seine Wände mit schlechten Öldrucken behangen, die es, wenn es möglich war, zugleich mit den Möbeln beim Möbelhändler kaufte und an denen meist der Rahmen der wichtigere, wertvollere Teil war.

Die Entwicklung neuer (Druck-)Techniken erlaubte zwar ein „Herabsinken“ der hohen Kunst zur Massenkunst, die Masse stellte aber eigene Ansprüche an die Kunstwerke. Sie forderte „Abbilder“, und dies bereits vor der Erfindung der Fotografie. Ihre Porträts erscheinen vordergründiger. Es scheint, dass im Jeverland allein die Wiedergabe einer standesgemäßen Kleidung und Hal-

897 Siehe III.3., S. 464.
898 Rosner 1898.
899 Ebd., S. 169–70.

tung genügte, um dem Geschmack der einfacheren Bevölkerung zu entsprechen. Im Bereich der Historie und des Genres zählte das Erzählerische mehr als die Vielschichtigkeit und Ehrwürdigkeit der Szenerie. Die Dekorationsformen folgten einer größtenteils aus der Volkskunst entwickelten Formensprache. Antikisierende Elemente wurden daher nie in ihrer ursprünglichen bzw. kanonischen Verwendung wiedergegeben.

Castelnuovo und Ginzburg beschrieben am Beispiel der sienesischen Erzeugnisse des Trecento, dass es durch ein zeitweise auftretendes überdurchschnittliches Interesse an der Kunst einer Region zu einer Einflussnahme auf die landesweite Kunst kommen könne, so wie das Erzählerische der populären Kunst im 19. Jahrhundert Einzug in das „gehobene" Genre gehalten habe.[900] Andererseits musste sich die hohe Kunst abgrenzen, um nicht als Massenphänomen an Bedeutung zu verlieren. Während es früher selbstverständlich war, dass Künstler auch Festtagsdekorationen ausführten, vermieden die Künstler zunehmend die Nähe zum Handwerk. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte eine Gegenbewegung ein. Die Künstler adaptierten zunächst Elemente der nationalen Volkskunst, dann auch der naiven Malerei und der internationalen Volkskunst. Auffällig ist, dass es um die Wiederbelebung vergangener oder unterschätzter Formen ging und nicht um Elemente der aktuellen populären Kultur. Diese wurde erst Mitte des 20. Jahrhundert zur Inspirationsquelle aktueller Kunstströmungen wie der Pop-Art.

Castelnuovo und Ginzburg versuchten eine summarische Typologie der Rückständigkeit zu umreißen, dem häufigsten Phänomen zwischen Zentrum und Peripherie, welche am vorliegenden Fallbeispiel überprüft werden soll.[901] Es lasse sich zunächst eine Rückständigkeit von mehreren Jahrhunderten feststellen, wie im Falle der als „Volkskunst" bezeichneten, von Bauern für Bauern hervorgebrachten Kunstproduktion. Hierzu zählten sie Produkte wie Wiegen und verzierte Löffel, Betten, Truhen und Stoffe verschiedener Art, also Gebrauchsgegenstände, die von den jeweiligen Besitzern verfertigt worden seien. Außerdem nannten sie eine mehrere Generationen umfassende Rückständigkeit wie im Falle der zwar von professionellen Künstlern, aber für eine bäuerliche Kundschaft ausgeführten Produkte wie Freskenzyklen, die von Werkstätten wandernder Maler, die mit der Ausschmückung von Feldkapellen oder

900 Castelnuovo/Ginzburg 1979, S. 322.
901 Ebd., S. 306–7.

von Pfarrkirchen kleinerer Orte beschäftigt waren, gemalt worden seien. Schließlich beschrieben sie eine Rückständigkeit von wenigen Jahren, die jedoch als traumatisch empfunden werde. Sie trete mit Momenten und Situationen zusammen, die durch plötzliche Änderungen des Geschmacks gekennzeichnet seien, beispielsweise bei Werken renommierter Maler, die sich plötzlich an den Rand des Kunstmarktes gedrängt sähen.

Das Beispiel des Jeverlandes belegt, dass bei der Rekonstruktion der Beziehung zwischen Stadt und Land neben den tätigen Künstlern auch die Nachfrage der Auftraggeber sowie die Bezugsmöglichkeiten beachtet werden müssen. Nicht zwangsläufig handelte es sich in der Peripherie um eine gezwungene Rückständigkeit. Stattdessen konnten Abweichungen auch auf einem anderen und eigenständigen Anspruch beruhen. Das Vorbild der großen Städte und deren Kunst waren nur von untergeordnetem Interesse.

Zwar wurden, wie wir später im Abschnitt „Die Rolle der Künstler“ sehen werden, die in großen Zentren absolvierten Studienleistungen der Künstler als Referenz genannt, jedoch waren die Maler weniger mit einem für ihre Qualifikation zu hohen Anspruch konfrontiert als vielmehr mit einem mangelnden Interesse der Bevölkerung an Kunstwerken insgesamt. Wenn Friedrich Barnutz auch Gebrauchsgegenstände bemalte und Schmuckschriften fertigte, folgte er damit der Nachfrage. Es erwies sich eher als hinderlich, wenn sich ein Künstler für alltägliche Aufgaben zu schade war bzw. im Sinne von Castelnuovo und Ginzburg seine Situation als traumatisch empfand.

Während einerseits versucht wurde, durch einen Kunstverein und kunstbezogene Literatur am großstädtischen Vorbild teilzuhaben, waren in weiten Teilen der Bevölkerung die Ansprüche an Kunstwerke vielmehr praktischer Natur. Sie sollten repräsentieren oder unterhalten, in ausgewählteren Kreisen auch belehren. Entsprechend begegnen uns in den erhaltenen Werken des Jeverlandes völlig abweichende Geschmacksvorstellungen. Nur ein kleiner Teil der Auftraggeber war sich bewusst bzw. störte sich daran, dass diese Bilder nicht der „Elitekunst“ entsprachen. Allein diese kleine Bildungselite wollte die Provinzialität überwinden.

Castelnuovo und Ginzburg identifizierten weiterhin am Beispiel Italiens verschiedene Formen der Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie.[902] Ne-

902 Ebd.

ben einer passiven Rückständigkeit könne es sich auch um Widerstand, Alternative sowie Auswirkungen von Herrschaft und Verschiedenheit handeln. Die Peripherie sei nicht nur ein Ort der Rückständigkeit, sondern auch der alternativen Produktion.[903] Im Jeverland lassen sich keine Formen eines bewussten Widerstandes gegen die überregionale Kunstentwicklung nachweisen. Vielmehr war das Interesse an der Kunst des Großbürgertums, wenngleich vorhanden, nicht ausgeprägt und wurde durch eigene Interessenschwerpunkte überlagert. Die Freude am Dekorativen und Erzählerischen war stärker als die Neigung, sich dem Modell der gehobenen Kunst unterzuordnen. Es bestanden auch keine Vorbehalte gegenüber ausgefallenen Materialien, wie sich zum Beispiel an den Illuminationen, Haarbildern und Scherenschnitten zeigte. Im Gegensatz zum Widerstand finden sich viele Formen der Alternative. Wie wir bereits gesehen haben, bestand im Bereich der Druckgrafik nur wenig Einfluss auf die Motivauswahl und damit kaum eine Möglichkeit zur Alternative, jedoch erfolgten die Nachahmungen im Bereich der Malerei stets nach eigenen Bedingungen und Ansprüchen. Mittel der Überredung und der Beherrschung lassen sich nur im Einzelfall nachweisen.[904] So wurden gezielt Herrscherporträts an öffentlichen Orten präsentiert. Zurückverweisen lässt sich hier auf das Geschenk des Bildnisses von Katharina der Großen an die Stadt, das den Bewohnern im Schloss präsentiert wurde, aber auch auf den Verkauf von Grafiken, die die Verbundenheit mit dem Herrscherhaus festigen sollten.[905] Zudem sollten Schenkungen von Gemälden mit Herrscherporträts an Privatpersonen die Treue fördern. Hier handelte es sich jedoch um eine inhaltliche Beeinflussung und nicht um die Vermittlung künstlerischer Maßstäbe. Anders war dies nur beim Kunstverein, der durch Anschauung anspruchsvoller Werke künstlerische Kriterien vermitteln wollte. Von einer vereinzelten direkten Werbung für die Aufnahme von Bildern in den privaten Besitz kann bei den Verlosungen von Kunstwerken durch den Kunstverein ausgegangen werden, ebenso wie die Ausstellungen mit Bildern, die sich bereits in privatem Besitz im Jeverland befanden, zum Vorbild gereichen sollten. Auch das Verschicken von aus der Mode gekommenen Objekten lässt sich für Jever nachweisen, so wie die

903 Ebd., S. 323.
904 Ebd., S. 336–40.
905 Bezüglich des Bildnisses von Katharina II. siehe I.2., S. 56–60.

Zweitnutzung von alten, ausgedienten Ausstattungsstücken des Herrscherhauses Anhalt-Zerbst, die ins Schoss Jever verbracht wurden. Die genannten Beispiele bilden jedoch Einzelfälle.

Abb. 272/273:
Bildnis des E. Tenge, 1847, getuschte Silhouette, 10,5 x 8,6 cm (mit Rahmen) (SmJev Inv.-Nr.: Gr. 223) und Bildnis des C. Tielke, 1849, getuschte Silhouette, 10,3 x 8,9 cm (mit Rahmen) (SmJev Inv.-Nr.: Gr. 224)

Abb. 274/275:
Bildnis eines Karl, 1846, getuschte Silhouette, 10,3 x 8,1 cm (mit Rahmen) (SmJev Inv.-Nr.: Gr. 226) und Bildnis des H. G. Ibberen, 1849, getuschte Silhouette, 10,4 x 8 cm (mit Rahmen) (SmJev Inv.-Nr.: Gr. 227)

Ein weiteres, von Castelnuovo und Ginzburg beschriebenes Phänomen, das gleichfalls in Jever auftrat, ist das Vorkommen von Auftraggebern, die aus dem Zentrum in die Region kamen und sich deutlich häufiger für Kunst und Kultur engagierten. Nachweisbar ist dies insbesondere für Pastoren und Kaufleute. Castelnuovo und Ginzburg verglichen die Früchte dieses Mäzenatentums mit Meteoren, die niedergehen.[906] Schließlich lassen sich bisweilen auch Personen erkennen, die in Städte aufbrachen und von dort Werke in die Heimatstadt schickten, um somit ihren „sozialen Erfolg" unter Beweis zu stellen.[907] Dies trifft auf Jeveraner Studenten zu, die ihr Bildnis an ihre ehemalige Schule schickten, um so ihre Karriere anzuzeigen (Abb. 272–275).[908] In der Rückschau ließen sich demnach viele Beispiele identifizieren, die sich den von Castelnuovo und Ginzburg beschriebenen Beziehungen zwischen Zentrum und Peripherie zuordnen lassen. Allein der bewusste Widerstand gegen das großstädtische Vorbild blieb in Jever aus.[909]

Fassen wir die beobachtete Entwicklung im Jeverland noch einmal zusammen. Das Verhältnis der Peripherie zu einem Kunstzentrum lässt sich auch an der Beschaffenheit der Bilder und ihrer zeitlichen Entwicklung ablesen. Während die frühen Porträts über durchaus anspruchsvolle Lösungen hinsichtlich der Attribute und der Komposition verfügten, entwickelte sich ab der Zeit des Biedermeiers ein Standard heraus, der ohne große Variationen auskam. Zwar orientierten sich die Werke am städtischen Bürgerporträt, das zurückhaltende affektlose Brustbild diente jedoch vorrangig einem Abbildungscharakter. Die geringeren malerischen Fähigkeiten der Künstler machten den größten qualitativen Unterschied aus. Jedoch handelte es sich bei den in peripheren Regionen entstandenen Bildnissen nicht allein um schlecht umgesetzte Kopien großbürgerlicher Vorbilder. Dies wird deutlich, wenn wir den Bestand an Porträts von Bürgern der Hansestadt Bremen in den Blick nehmen.[910] Trotz einer Entwicklung weg vom Standesporträt hin zu einem reduzierteren Individualbildnis dominieren auch hier im Laufe des 19. Jahrhunderts Porträts,

906 Castelnuovo/Ginzburg 1979, S. 344.

907 Ebd., S. 345.

908 SmJev Inv.-Nr.: Gr. 215–38, Studentenbildnisse, zwischen 1842–1859, getuschte Silhouetten (überwiegend gerahmt), ø 10,5 x 8,5 cm.

909 Einzige Beispiele, die in diese Richtung deuten, sind das Mädchen, das vor Lescow weglief und die Beschreibung des Marschenbewohners, der auf den Städter herabschaue. Siehe auch I.1., S. 94–5.

910 Dokumentiert in Christiansen 2000.

die statt des Brustbildes die Halbfigur wiedergeben. Darüber hinaus ergänzen Gruppenbildnisse das Repertoire. Diese deutlich qualitätvolleren Lösungen liegen einerseits in dem höheren Anspruch (eines Teiles) der Auftraggeber in städtischem Umfeld, andererseits in den größeren Fähigkeiten (eines Teiles) der dort ansässigen Maler begründet. Die Kompositionen wurden im Jeverland demnach nicht übernommen, sondern vereinfacht und so den differierenden Ansprüchen an das Werk angepasst.

Bei der oft verallgemeinernden Gegenüberstellung von Zentrum und Peripherie ist allerdings zu beachten, dass es standardisierte, auf Ähnlichkeiten zielende Porträts gleichfalls auch in der einfachen Bevölkerung der Stadt gegeben hat. Auch in Bremen sind, wenngleich nur in geringer Anzahl, Bildnisse von deutlich geringerer malerischer Qualität erhalten. Dies belegen die Porträts zweier unbekannter Bremer Bürger von Peter Brockmann (1802–1869) aus dem Jahr 1838.[911] Sie weisen deutliche Übereinstimmungen mit Werken des Jeverlandes auf und belegen, dass auch in städtischem Umfeld Bildnisse nicht nur für gehobene Schichten entstanden, wenngleich diese „alltäglichen" Gemälde deutlich seltener Eingang in museale Sammlungen fanden. Bei der Differenzierung von Geschmacksvorlieben fällt der Unterschied zwischen Stadt und Peripherie weniger stark ins Gewicht als vielmehr der Gegensatz zwischen wohlhabenden Schichten mit einem Zugang zu Bildung und der einfacheren Bevölkerung. Der Kontrast der Peripherie zu den Kunstzentren erscheint nicht nur daher so stark, weil die dezentralen Regionen zu Rückständigkeit neigten, sondern auch, weil die Anzahl an vermögenden Bewohnern in der Stadt größer war und nur deren Besitztümer und private Bildbestände gesammelt wurden und somit heute erhalten sind.

Aufschlussreich bezüglich der unterschiedlichen Ansprüche an ein Kunstwerk sind die in Jever geschaffenen Porträts von Berend Kunst.[912] Hermann Hollmann porträtierte er unbewegt, mit einer leichten Linksdrehung ins Bild gesetzt (Abb. 107).[913] Die Drehung des Kopfes ist zugunsten des frontalen Blickes etwas abgemildert. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Gesicht und den sichtbaren Kragen- und Hemdteilen, während die übrige Kleidung lediglich

911 Focke-Museum Inv.-Nr.: 1939.105 und 106, Bildnisse eines unbekannten Ehepaares, Peter Brockmann (1802–1869), 1838, Öl auf Leinwand, Höhe: 27 cm. Abb. siehe ebd., S. 96.

912 Bezüglich des Malers Kunst siehe auch I.3., S. 168 und III.2., S. 411–2.

913 SmJev Inv.-Nr.: 11099 (Alt-Nr.: 854), Bildnis des Hermann Friedrich Hollmann, Berend Kunst, 1823, Pastell auf Karton, 1823, 48,3 x 41,5 cm. Siehe auch Janssen 2013, S. 304.

flüchtig angelegt ist und dadurch kaum Stofflichkeit erreicht. Ein Schlaglicht links hinter dem Körper betont das Gesicht. Kanonisch hat Berend Kunst diese Bildnisformel wiederholt. Dagegen verwundert ein Porträt des Friedrich Christians vom gleichen Maler (Abb. 105).[914] Die Kopie geht nicht nur im Format, sondern auch in der Komposition über die übrigen Werke des Malers hinaus. Durch das Aufstützen der Arme und die starke Gegendrehung des Körpers erhält dieses Porträt zusätzliche Dynamik. Außergewöhnlich ist weiterhin der Blick am Betrachter vorbei. Der gleichfalls undefinierte Hintergrund ist durch unterschiedliche Farbschattierungen belebt. Die Abweichungen sind, wie erwähnt, darauf zurückzuführen, dass Kunst das Porträt nach einem Gemälde des akademisch geschulten und in Oldenburg tätigen Heinrich Willers anfertigte. Bei selbstständig entworfenen Werken begnügte sich Berend Kunst mit der monoton reduzierten Wiedergabe der Person. Er scheint damit dem Wunsch der Auftraggeber zu folgen, die dem reinen Abbildungscharakter des Werkes größeren Wert beimaßen als einer künstlerischen Bilderfindung. Die Tendenz zu einer reinen Wiedergabe der äußeren Erscheinung ist bei der Mehrzahl der in Jever entstandenen Werke zu beobachten. Aufwendige und qualitätvollere Bildnisse wurden dagegen wie beim Bildnis des Christians bei Künstlern in größeren Städten in Auftrag gegeben.

Anhand der Werke dreier in Jever tätiger Maler können wir die unterschiedlichen Ansprüche an ein Bildnis und, unmittelbar damit verbunden, die qualitativen Abstufungen der Gemälde genauer rekonstruieren. Während Friedrich Barnutz ohne akademische Ausbildung den alltäglichen Bedarf an Kunstwerken deckte, war Caspar Sonnekes durch seine Ausbildung mit der klassischen Malerei vertraut. Jedoch hatte allein Ernst Hemken als Schüler von Friedrich Preller dem Älteren und Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) die aktuellen Kunstströmungen in Dresden und Italien kennengelernt. Im Vergleich zu den beiden anderen Malern blieb er nicht dauerhaft in Jever. Besonders deutlich werden die Schwächen des Malers Barnutz bei Porträts, die über das Brustbild hinausgehen (Abb. 152, 160, 207 und 208). Hier zeigen sich deutliche Mängel bei der anatomischen Wiedergabe. Gesicht und Körper fehlt es an Plastizität. Zudem mangelt es der Kleidung an Stofflichkeit. Sonnekes

914 Privatbesitz, Bildnis des Friedrich Christians, Berend Wierts Kunst nach einer Vorlage von Heinrich Willers, 1843, Pastell auf Karton, 45 x 37 cm. Bezüglich des Porträts von Friedrich Christians siehe auch I.3., S. 168 und II.2., S. 270–2.

dagegen beherrschte die Grundlagen der Porträtmalerei (Abb. 276–283). Seine Bildnisse geben glaubhaft das Antlitz der Person wieder, jedoch weisen seine Porträts keine großen Variationen oder Kunstgriffe auf. Ernst Hemken geht in seinen Bildnissen deutlich weiter (Abb. 18 und 19, 284–290). Die Porträtierten sind in unterschiedlichen Posen dargestellt, und seinen Vater hielt er beispielsweise auf einer ovalen Leinwand fest.[915] Das gleiche Format wählte er bei einem Porträt einer unbekannten Jeveranerin, die als Rückenfigur ins Bild gesetzt wurde und sich dem Betrachter durch einen Schulterblick zuwendet.[916]

Nicht allein eine geschickte Komposition bestimmt den Unterschied zwischen anspruchsvollen und alltäglichen Porträts. Auch die Werke bedeutender Porträtisten zeigen von würdevoller Zurückhaltung geprägte Brustbilder. Vielmehr liegt die künstlerische Qualität auch in der stofflichen und körperlichen Wiedergabe sowie in der Fähigkeit des Malers begründet, die Präsenz, aber auch den Charakter des Dargestellten im Bildnis umzusetzen. Die Bildnisse des Barnutz wirken hingegen stets maskenhaft.

Abb. 276/277:
Bildnisse des Marten Cornelius Habben und dessen Frau, Caspar Heinrich Sonnekes, 1850, Öl auf Leinwand, 45,5 x 38,5 cm und 48 x 39,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09597/09598)

915 SmJev Inv.-Nr.: 09716, Bildnis des Friedrich Christoph Melchior Hemken, Ernst Hemken, 1863, Öl auf Leinwand, 62 x 47 cm.

916 SmJev Inv.-Nr.: 09717, Bildnis einer unbekannten Jeveranerin, Ernst Hemken, 1863, Öl auf Leinwand, 63 x 47,5 cm.

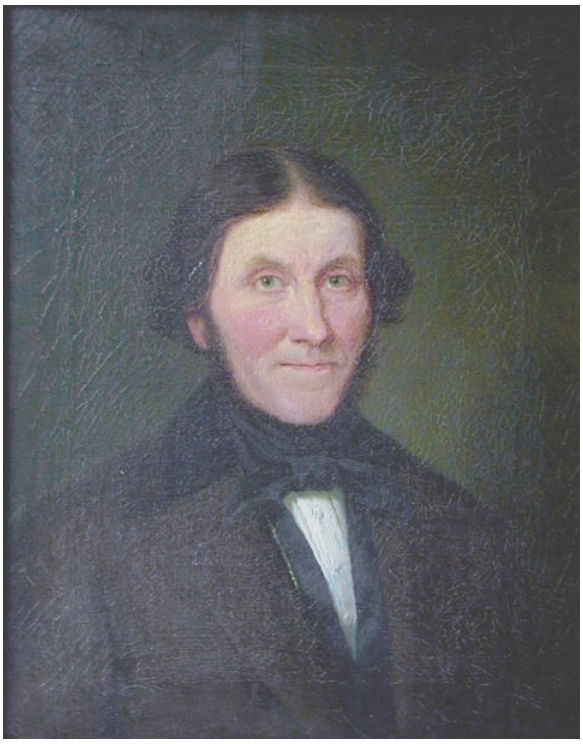


Abb. 278/279:
Bildnisse des Johann Hinrich Janßen und seiner Frau, Caspar Heinrich Sonnekes, um 1860, Öl auf Leinwand, 40,5 x 33 cm und 41 x 32,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09595/09594)

Abb. 280/281:
Bildnisse des Bierbrauers Dietrich König und eines unbekannten Mannes, Caspar Heinrich Sonnekes, um 1860 und 1864, Öl auf Leinwand, 40,7 x 34 cm und 66 x 52 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09596/09837)

Abb. 282/283:
Bildnisse der Johanna Catherina Garlichs und des Hermann Gerhard Garlichs, Caspar Heinrich Sonnekes, 1883, Öl auf Leinwand, jeweils 64 x 53 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 09592/09591)

Abb. 284:
Bildnis des August B. Süßmilch, Ernst Hemken, 1858, Öl auf Leinwand, 56,5 x 50 cm
(SmJev Inv.-Nr.: 09709)

Abb. 285/286:
Bildnisse des Advokaten Geber und des Ernst Hermann Theodor Hemken, Ernst Hemken, 1859 und 1864, Öl auf Leinwand, 55,5 x 50 cm und 57 x 49 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09710/09713)

Abb. 287/288:
Bildnisse des Melchior Hemken und einer unbekannten Jeveranerin, Ernst Hemken, 1963, Öl auf Leinwand, 62 x 47 cm und 63 x 47,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09716/09717)

Abb. 289/290:
Bildnisse der H. Maria Süßmilch, geb. Bunjes und des B. H. Lamann, Ernst Hemken, 1867 und 1871, Öl auf Leinwand, 74 x 61 cm und 73 x 61 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09714/09715)

Stellenwert und Funktion

Wenn allein Bildwerke einer Region betrachtet werden, besteht die Gefahr, ihren Stellenwert zu überschätzen. Für Jeveraner konnten sie Unterhaltung, Dekoration oder aber ein Mittel sein, um den sozialen Status zu unterstreichen. Dabei ist nicht zu unterschätzen, welche Faszination im Gegensatz zu heute aufgrund ihrer Rarität von Bildern ausging. Andererseits darf nicht vergessen werden, dass Bilder nur eines der Mittel waren, um die oben genannten Funktionen zu erfüllen. Auch andere Teile der Wohnkultur wie Bücher, Porzellan, Zinn, Möbel usw. dienten der Repräsentation und der ästhetischen Aufwertung.

Über den tatsächlichen Stellenwert, der sich bisweilen als sehr zwiespältig erweist, informieren uns die Handhabung von Bildern sowie die Bemühungen für ihren Erhalt oder ihre Aufwertung. Die Betonung von Rahmungen durch eine gesonderte Erwähnung innerhalb der besitzverzeichnenden Quellen in 842 von 4714 Fällen belegt auch angesichts des Zeitdruckes, unter dem die Listen entstanden, einerseits die große Bedeutung der Bildwerke, andererseits überstieg der Wert der Einfassungen, insbesondere im Falle einer Verglasung, zum Teil deutlich den Wert des Bildes. Die Rahmung war demnach weniger eine Schutzmaßnahme, um den Zustand einer Druckgrafik zu konservieren,

vielmehr sollte mit dem nachträglichen Erwerb eines passenden Rahmens eine Wertsteigerung erfolgen. Als im Jahre 1799 der Nachlass des Kaufmanns Jeddeloh versteigert wurde, konnten zu den Kupferstichen nach Wunsch auch gleichzeitig Glas und Rahmen erworben werden.[917] 1819 wurden die Leser des Jeverschen Wochenblattes aufgefordert, ihre Kupferstiche, Brustbilder und sonstige Schildereyen dem Maler und Glaser Tiarks in Hohenkirchen zuzusenden.[918] Er bot alle Arten von Rahmen mit Spiegelglas an. Ein Jahr später verkaufte er sogar Kupferstichrahmen, zu denen der Kunde als Zugabe eine passende Ansicht der Stadt Oldenburg und andere Kupferstiche erwerben konnte.[919] Wie auch die in den Inventaren und Vergantungsprotokollen nur selten genannten Motive und Gattungen belegen, scheinen bei dem Erwerb von Wandschmuck weniger Darstellung und Qualität eine Rolle gespielt zu haben, sondern vielmehr sein dekorativer Wert, der durch eine Rahmung noch gesteigert werden konnte.

Neben dieser Beliebigkeit innerhalb der Auswahl der Bilder belegen weitere Anzeigen im Jeverschen Wochenblatt, dass selbst Kupferstiche über längere Zeiträume aufbewahrt wurden. 1817 ließ erneut der Maler Tiarks nicht nur Kupferstiche ein, sondern reinigte auch alte Stiche von angelaufenen Flecken, besorgte Rahmen oder ersetzte das Glas für ihre Rahmen.[920]

1798 bot der Händler Luigi Monfroni drei chemische Farbenwasser an, mit deren Hilfe Ölbilder gereinigt werden konnten.[921] Es waren demnach bereits am Ende des 18. Jahrhunderts Gemälde vorhanden, die nicht nur alt genug waren, sondern auch als wertvoll genug erachtet wurden, um gereinigt zu werden. Die Bezeichnung „alt“, die in Inventaren üblicherweise eine Abwertung anzeigt und im Zusammenhang mit Bildern sehr häufig auftritt, impliziert zugleich auch eine zunehmende Wertschätzung für früh entstandene Werke.[922]

Die durchschnittlich geringen Verkaufspreise innerhalb der Vergantungen und der Wiederverkauf nahezu aller angebotenen Werke belegen einen unkritischen und nahezu beliebigen Erwerb von Bildwerken, aber auch eine große

917 JW 29. April 1799.
918 JW 8. Februar 1819.
919 JW 3. Januar 1820.
920 JW 6. Januar 1817. „Einlassen“ meint Einrahmen.
921 JW 16. Juli 1798.
922 Bezüglich der Bezeichnung der Objekte als „alt“ siehe auch I.3., S. 132.

Nachfrage. Dabei fällt auf, dass Bilder auch zusammen mit alltäglichen Objekten wie „Theebrettern“ oder lediglich mit als „Rumeley“ zusammengefassten Gegenständen einen neuen Besitzer fanden. Allein wenn der Bildbesitz einen außergewöhnlichen Umfang hatte, wurde dieser am Anfang des Inventares gesondert aufgeführt und auch separat versteigert, also nicht zusammen mit den anderen Mobilien. Er erzielte in diesem Fall auch höhere Preise.

Nur im Ausnahmefall wurde bei der Inventarisierung eine Bewertung vorgenommen. Neben der widersprüchlichen Bezeichnung „alt“ zeigte insbesondere die Beschreibung als „nicht von Belange“ eine Beurteilung der vorgefundenen Werke an. Die wenigen Qualitätsäußerungen mögen einerseits in der geringen Kritikfähigkeit gegenüber Bildern insgesamt, andererseits allein in den mangelnden Kenntnissen des Schreibers bzw. Notars begründet liegen. War nur ein Bild in dem jeweiligen Haushalt vorhanden, so erwies sich eine Nennung des Motives als obsolet. Bei mehreren Werken war sie allein zur Unterscheidung erforderlich. Wenngleich auch mangelnde Kenntnisse eine Rolle gespielt zu haben scheinen, darf wohl vorausgesetzt werden, dass jeder Schreiber eine Landschaft von einem Porträt unterscheiden konnte und ihm eine Benennung theoretisch möglich gewesen wäre.

Wie wir gesehen haben, wurden nicht nur in den Inventaren, sondern auch in Testamenten ausgewählte Bilder als der Witwe oder anderen Angehörigen des Verstorbenen „zuständig“ gekennzeichnet. Bei den Werken handelte es sich überwiegend um Familienporträts. Ihnen wurde demnach eine gesonderte, gehobene Bedeutung beigemessen, die im spezifischen Motiv, jedoch nicht in der Qualität begründet lag.

Im Folgenden sollen die bisherigen Ergebnisse hinsichtlich jener Beweggründe untersucht werden, die dazu führten, dass die Bewohner in der Peripherie des Jeverlandes Bilder in Auftrag gaben. Bereits aus der Verteilung der Bildwerke auf die unterschiedlichen Räume des Wohnhauses ließen sich Rückschlüsse auf die Funktion der Bilder ziehen. Ihre überwiegende Aufbewahrung in öffentlichen Bereichen belegt den vorwiegend repräsentativen und demonstrativen Charakter. Daneben spielte das rein private Interesse nur eine untergeordnete Rolle. Nur selten konnten sich die Bewohner des Jeverlandes den Luxus leisten, Bilder zu erwerben, um diese nicht gleichfalls auch den Besuchern zu präsentieren. Einen dieser seltenen Fälle belegt das Testament des

Landwirtes Ohmstede.[923] In diesem werden Schildereyen unter der Kategorie „zum Vergnügen von mir gebrauchte Sachen“ aufgeführt.

Die Übergänge zwischen Repräsentation und Demonstration können fließend sein. Zumeist handelt es sich bei typischen Werken, die keine großen Neuerungen mit sich brachten, um Werke, die allein der Repräsentation dienten, während außergewöhnliche Motive oder Gattungen eine Selbsterhöhung gegenüber dem Umfeld bezweckten. Während also der Auftrag für ein individuelles Porträt im 19. Jahrhundert so alltäglich geworden war, dass der Erwerb kein größeres Aufsehen erregte, waren Bildnisse in der Mitte des 18. Jahrhunderts noch so selten, dass mit ihnen eine Abgrenzung und Erhöhung einherging. Entsprechend zeigen gerade diese frühen Porträts einen deutlich gehobeneren künstlerischen Anspruch als die standardisierten Bildnisse des nachfolgenden Jahrhunderts.

Landschafts- und Herrschermotive mit Bezug zum Jeverland waren die Regel und demonstrierten die Verbundenheit mit der eigenen Region. Dagegen bezeugen die Motivnennungen in den Inventaren, dass gleichfalls Bildnisse von Herrschern fremder Regionen gerahmt an der Wand hingen. Auch die erhaltenen großformatigen Wandgemälde mit Darstellung südlicher Landschaften sowie den äußerst seltenen allegorischen Motiven demonstrieren eine Sehnsucht nach entfernten Regionen sowie einen Bildungsanspruch, der sich nicht jedem Besucher erschlossen haben wird. Mit diesen Bildern wurde demnach durch ihren für das Jeverland einzigartigen Charakter zwangsläufig auch eine demonstrative Erhöhung gegenüber dem Umfeld erreicht, wenngleich für den Besitzer das Interesse an den ausgewählten Motiven im Vordergrund gestanden haben mag.

Das Bewahren des Andenkens an einen Verstorbenen wird als ein vorrangiges Bedürfnis bei dem Wunsch nach einem Bildnis angesehen. Die meisten Porträts entstanden nach der Eheschließung, jedoch stets noch zu Lebzeiten.[924] Nur in Ausnahmefällen wurden Porträts posthum gefertigt und sollten so unmittelbar die Erinnerung an eine Person bewahren. Nur schwer nachzuweisen ist, ob der Porträtierte bereits über den eigenen Tod hinaus plante, wie in der

923 Sander 2013b, S. 255. Bezüglich Berend Ohmstede siehe auch I.3., S. 130 und III.1., S. 400.

924 Bezüglich des typischen Entstehungszeitpunktes für Bildnisse siehe II.2., S. 264–5.

Forschung bisweilen vermutet, zumal jeweils nur ein Kind das Bildnis erben konnte.

Bilder mit Erinnerungswert erstreckten sich nicht nur auf den familiären Bereich. Sie bestimmten auch die Freundschaftskultur, die im 19. Jahrhundert einen Höhepunkt erlebte. Neben Silhouetten, die als Andenken an abwesende Personen ausgetauscht wurden, ist auch nahezu jeder Eintrag in den erhaltenen Stammbüchern mit einem häufig selbst gefertigten Bild geziert. Die Erinnerung endete nicht bei Personen, auch Regionen, derer die Jeveraner gedenken wollten, wurden als Andenken im Bild festgehalten. Die Ansichten von Reisezielen, ob selbst gezeichnet, als Druckgrafik oder Souvenirtasse, konnten so im Rahmen eines wachsenden Bildertourismus mit in die Heimat verbracht werden.

Eine Stellvertreterfunktion, wie im höfischen Umfeld nachgewiesen, ist in bürgerlichem Kontext nicht zu beobachten. Da die Bildnisse im direkten privaten Umfeld hingen, ist die Vorstellung dennoch befremdlich, dass das Porträt direkt über dem Platz hing, an welchem sich der Dargestellte jeden Tag aufhielt. Diese heute als Doppelung empfundene Hängung muss vielmehr mit dem Ziel erzeugt worden sein, die Repräsentation des Anwesenden zu steigern.

Gegen einen gezielten Aufbau einer Ahnengalerie sprechen auch die vier Gemälde, die über drei Generationen hinweg die Mitglieder der Familie Jaspers zeigen (Abb. 95–98).[925] Zwar sind alle Werke zusammen in die Sammlung des Schlossmuseums gelangt, jedoch sind sie in Qualität, Format und Rahmung so uneinheitlich, dass von einer gewachsenen und keiner planmäßigen Form gesprochen werden muss. Auch die Bildnisse der Familie Mettcker folgen keinem Standard (Abb. 68–72).

Sammler sind innerhalb des Jeverlandes selten.[926] Auch dies deutet darauf hin, dass die Funktion der Dekoration gegenüber der Investition als Wertanlage oder Prestigesteigerung dominierte. Zum einen liegt dies in den begrenzten finanziellen Möglichkeiten, aber auch in dem eingeschränkten Zugang zu Künstlern und Bildern von Rang begründet. Neben dem Dekorativen lässt sich zumindest für einen Teil der Bevölkerung ein Bildungsanspruch nachweisen, der in den Gelehrtenporträts zum Ausdruck kommt. Gleiches gilt für die zahlreichen Ansichten und Landkarten, die ein Interesse an fremden Regionen

925 Bezüglich der vereinzelten Ansätze für eine Ahnengalerie siehe II.2., S. 253–4.

926 Bezüglich der Besitzer von Bildern im Jeverland siehe I.3., S. 155–69.

belegen. Eine Parallele findet sich im Bereich der Lektüre, der von Reisebeschreibungen dominiert wird.

Folglich waren die Funktionen, die Bilder im privaten Besitz übernehmen konnten, neben dem offensichtlich ästhetischen und dekorativen Wert auch die Repräsentation, die die eigene Stellung innerhalb der Gesellschaft betonen und erhöhen sollte. Andererseits konnte die Auswahl an Bildern auch aufgrund demonstrativer Beweggründe erfolgen.[927] Im Gegensatz zur Repräsentation wird hier die Identifikation mit einem Herrscher, einer Region oder einer sozialen Schicht forciert. Das Ziel der Demonstration stimmt dabei nicht zwangsläufig mit dem des eigenen Umfeldes überein. In diesem Sinne erfüllen die Bilder eine distinktive Rolle, weil sich der Besitzer durch einen außergewöhnlichen Bildbesitz bewusst abheben möchte. Schließlich konnten auch individuelle Beweggründe wie Erinnerung und private Bildungsinteressen zu einem Erwerb von Bildern führen.

Kunstkritik

In ironischer Weise setzte sich ein anonym bleibender Autor 1819 in den Oldenburgischen Blättern mit der zunehmenden Anzahl an Bildern auseinander. In kurzen Anekdoten wird die Unkenntnis der Bevölkerung geschildert. In dem Abschnitt „Triumph der Mahlerey“ führt der Inspektor einer Bildergalerie einen Reisenden durch eine Kunst-Sammlung.[928] Er weist diesen auf den Effekt hin, den das brennende Licht auf einem Gemälde mache. Der Reisende habe daraufhin erwidert, dass es wohl auch in der Nacht so hell scheine.

927 Belting zählt für die mobile Porträttafel verschiedene soziale Praktiken auf. Sie hätten als Tauschobjekte bis zum Erbstück, zur Behauptung eines offiziellen Status bis zur familiären Erinnerung gedient, aber auch zur Präsentation in Grabkapellen oder in Residenzen (Belting 2013, S. 120–1). Im Umfeld des Jeverlandes ist mit Ausnahme der Herrscherporträts nicht mit einer „symbolischen Präsenz“ zu rechnen. Die Funktionen im privaten Umfeld waren von deutlich praktischerer Natur, als sie Belting für die gesamte europäische Porträtkunst resümiert. Mit der Konzentration auf den Abbildungscharakter entsprechen die Porträts des Jeverlandes viel ursprünglicher den von ihm angeführten Masken, ohne dass sie dabei „den Konflikt zwischen der gesellschaftlichen Maske und einer sterblichen Identität in sich“ austragen (ebd. S. 135).

928 Triumph der Mahlerey, in: Oldenburgische Blätter 8. Februar 1819.

In der Anekdote „Das ähnliche Portrait“ beauftragt ein Kunde hingegen einen Porträtmaler, er solle ihn aber auch „ja recht ähnlich“ malen, sodass auch diejenigen ihn erkennen, die ihn noch nicht gesehen haben.[929]

Am deutlichsten wird die Unkenntnis der breiten Bevölkerung in der Geschichte „Taxe für Portraitmahler“ lächerlich gemacht.[930] Ein als sehr dick und stark beschriebener Mann kommt darin zu einem Maler und fordert ein Porträt zu einem billigen Preis. Dieser fordert 10 Taler. Der Kunde zeigt sich einverstanden. Er halte den Preis für billig, weil er wisse, dass einer seiner Bekannten 15 Taler gezahlt habe und dieser sehr hager und dürr sei und er selbst doch viel stärker und breiter. Jenseits des Humors, der bei den Anekdoten im Vordergrund steht, ist ihr Ziel auch die Belehrung für einen geschulteren Umgang mit Bildern.

Burke sah ein Problem darin herauszufinden, wie Leute, die nicht einer kulturellen Elite angehörten, Kunstwerke rezipierten, vor allem aber, ob sie sich für die Stile und Geschichten interessierten oder nicht.[931] Im Florenz der Renaissance zumindest lasse sich eine anspruchsvolle „Volkskultur des Sehens“ nachweisen.[932] Manche Leute aus dem Volk, Handwerker und Ladenbesitzer, hätten nicht nur die Namen der führenden Künstler ihrer Stadt aus Gegenwart und Vergangenheit gekannt, sondern scheuten sich auch nicht, ihre oftmals kritischen Meinungen über den Wert bestimmter Kunstwerke kundzutun.

Aus dem Mangel an angebotenen Bildern und gleichzeitig durch den ausgeprägten Drang, an überregionalen Ereignissen zu partizipieren, bestand im Jeverland bei dem Erwerb nur ein geringer Einfluss auf die Motivauswahl. Somit bildete sich kein Bewusstsein für die Bewertung von Kunstwerken aus, und die ästhetische Wahrnehmung blieb abhängig von dem beschränkten Zugang zu Bildern.

Fanny Lewald berichtete 1862 in ihrer Lebensgeschichte, dass ihre Jugend und vollends die Jugend ihrer Eltern „ohne irgendeinen Zusammenhang mit dem Kunstschönen“ hingegangen seien.[933] Sie sei zwanzig Jahre alt gewesen, als sie das erste moderne Ölgemälde, eine Gestalt aus dem „Ossianschen Sagenkreise“ von Julius Moser, sah, und einundzwanzig, als sie die ersten Statuen

929 Das ähnliche Portrait, in: Oldenburgische Blätter 13. Juli 1818.
930 Taxe für Portraitmahler, in: Oldenburgische Blätter 18. Januar 1819.
931 Burke 1997, S. 128.
932 Siehe II.3., S. 347.
933 Lewald 1862, S. 241. Bezüglich Fanny Lewald siehe auch I.2., S. 69 und III.3., S. 460–1.

erblickte. Gipsabgüsse nach guten alten antiken und modernen Originalen habe es vor dreißig Jahren innerhalb des Bereiches der bürgerlichen Verhältnisse noch nicht gegeben. Was sie an Gipsfiguren zu sehen bekommen hätten, das sei von herumziehenden Italienern auf ihren Köpfen umhergetragen worden. Ein Kupferstich sei eine Seltenheit gewesen.[934] Selbst Lithografien kämen in den bürgerlichen Wohnungen nur ausnahmsweise vor. Sie hätte zwar die Namen der großen Künstler aller Zeiten gekannt, von ihren Werken gelesen, ihre Werke zu nennen gewusst, aber sie hätten so gut wie nichts davon gesehen. Von den Künsten, deren Erzeugnisse gesehen werden müssten, habe sie gehört und gelesen und daher über sie zu urteilen gehabt, „wie der Blinde von der Farbe" urteile.[935] Eine ganze Seite der menschlichen Fähigkeiten habe in ihr und ihren Vätern und Müttern in der Regel völlig brachgelegen, wenn sie es nicht auf Reisen so glücklich getroffen hätten, dass sie die eine oder die andere der öffentlichen Galerien einmal hätten ansehen können, welche fast durchweg nur an einzelnen Tagen in der Woche und nicht „ohne mancherlei Weitläufigkeit und Kosten" besucht werden konnten.

Eingedenk der begrenzten Möglichkeiten, originale Kunstwerke in Augenschein zu nehmen, übernahmen im 19. Jahrhundert zahlreiche Publikationen die Aufgabe, die Kenntnisse der Bevölkerung zu vermehren. Dabei litten die Berichte und Kunstkritiken an der geringen Anzahl an beigefügten druckgrafischen Bildern, ohne die die Werke nur beschrieben werden konnten. Diese Schilderungen und die wenigen, meist monochromen Reproduktionen von Gemälden waren demzufolge die Grundlage, auf der sich weite Teile der Bevölkerung ein Bild der Kunstgeschichte sowie aktueller Kunstströmungen erschließen mussten.

In den Oldenburgischen Blättern vom 15. Februar 1819 erschien eine Kritik „Über die Kunsthandlung der Herrn Garlichs und Bierweiler in Jever und über deren Kunsterzeugnisse".[936] Darin wurden alle bisher erschienenen Drucke besprochen. Ohne Illustrationen konnte der Leser auch hier die Bewertungskriterien nicht unmittelbar überprüfen. Stattdessen waren die Beschreibungen, wie innerhalb des Textes erwähnt, mit dem Wunsch verbunden, das

934 Lewald 1862, S. 241–2.

935 Ebd., S. 244.

936 Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819. Bezüglich der Geschichte des Verlages Garlichs und Bierweiler siehe I.2., S. 107–14 und III.2., S. 419–20. Bezüglich der im Verlag Garlichs und Bierweiler erschienenen Motive siehe II.1., S. 234–5 und II.2., S. 267–70.

Interesse der Bevölkerung für die Bildwerke zu wecken, sodass „ihnen [Garlichs und Bierweiler] stets der ungetheilte Beyfall ihrer Landsleute und der Ausländer, wie auch Ehre und Gewinn, zu Theil werden möge“.[937] Aufgrund dieser klaren Intention kann bei den Erläuterungen kaum von einer objektiven Kritik gesprochen werden. Dennoch bemühen sich die Autoren um eine wenn auch gemäßigte Stellungnahme. Auffällig ist, dass der überwiegende Teil der Aussagen zur Qualität Bezug auf die Ähnlichkeit der Darstellung zum originalen Motiv nimmt. Hier bestätigt sich erneut das große Interesse der Bevölkerung an einer engen Abbildrelation. Bezüglich des Bildnisses von Ulrich Jasper Seetzen wird angegeben, es sei hinsichtlich der Ähnlichkeit bereits viel für und wider gestritten worden (Abb. 75).[938] Obwohl nur einige Züge des berühmten Mannes gegeben worden seien, so werde doch der Ehre des Landes ein würdiges Denkmal gesetzt. Noch deutlicher wird die Relativierung offensichtlicher Schwächen hinsichtlich der Ähnlichkeit beim Doppelbildnis Hollmanns und Scheers (Abb. 176).[939] Dem Antlitz des dem Autoren bekannten Hollmann fehle im Munde jener „satyrisch-freundlich-gutmüthiger Zug“, der „den herrlichen Kopf des wackern Alten“ charakterisiere. Wie zur Beschwichtigung wird daraufhin auf das Goethe-Zitat verwiesen, dem zufolge man niemals mit einem Porträt zufrieden sei von Personen, die man kenne.[940] Von dem Porträtmaler werde das Unmögliche gefordert, solle er doch „einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung“ mit in sein Bild aufnehmen. Er solle nicht bloß darstellen, wie er einen Menschen, sondern wie jeder ihn fasse.[941] Dennoch werden innerhalb der Kritik weitere Bewertungen wie „getreut“ und „höchst unähnlich“, aber auch „zu ründlich“ und „etwas zu voll“ herangezogen.[942] Kritikpunkte beziehen sich auf die „Wahrheit des Ausdruckes“ und das „Charakteristische in diesem Kopfe“.[943] Allein bei einer

937 Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819, Sp. 108.

938 Ebd., Sp. 103. Bezüglich des Bildnisses des Seetzen siehe auch I.2., S. 107–9, II.2., S. 267–8 und III.2., S. 419–20.

939 Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819, Sp. 103–4. SmJev Inv.-Nr.: 06878 (Alt-Nr.: Gr. 353), Doppelbildnis A. D. Scheer – H. F. Hollmann, Frederik Christiaan Bierweiler, 1818, Mezzotinto, 27,7 x 27,4 cm (beschnitten).

940 Goethe 1809, S. 28.

941 Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819, Sp. 104.

942 Ebd., Sp. 104 und 106–7.

943 Ebd., Sp. 105–6.

Stadtansicht Jevers, dem einzigen Werk, das kein Porträt zeigt, wird eine bewusste Veränderung der Komposition nicht nur gerechtfertigt, sondern gelobt (Abb. 77).[944] Die Wahl des Standpunktes verdiene allen Beifall, da der Fremde so glauben müsse, es handele sich um eine große Stadt. Aus diesem Grund seien auch die Mühlen der Stadt nicht aufgenommen worden.

Nur am Rande wird auf die technische Qualität hingewiesen. Die Perspektive der Stadtansicht sei mit „ganz vorzüglicher Kunst" behandelt und die Straßen und Wege so fein gearbeitet, dass man sie mit der Lupe unterscheiden könne.[945] Nur ein Bildnis erfährt eine freimütige Deutung. Die Autoren erkennen im Blick des Scheer viel Ernst, während Hollmann im Gesichte noch einige Hoffnung für das Leben des Reisenden Seetzen hege (Abb. 176).[946] Angesichts der ungelenken Wiedergabe der beiden Männer bleibt eine derartige psychologisierende Deutung unwahrscheinlich.

In weiten Teilen erinnert die Besprechung an eine Werbeannonce, und selbst wenn Kritik geäußert wird, so orientiert sich der Maßstab nicht an künstlerischen Ansprüchen, sondern allein an der Ähnlichkeit. Bezüglich eines Bildnisses des Grafen Edzard I. von Ostfriesland wird sogar auf den großen Absatz verwiesen, der dem Vernehmen nach alle Erwartungen übertroffen habe (Abb. 81).[947] Ein derartiger Artikel konnte demnach nicht dazu beitragen, die Kunstkenntnis der Bevölkerung zu vermehren.

Deutlicher wird der kunstkritische Aspekt bei einer Besprechung von Gemälden aus der Sammlung des Oldenburger Herzogs, ebenfalls in den Oldenburgischen Blättern erschienen.[948] Wie die Gemälde, so zeugt auch deren Beschreibung von einem höheren Anspruch als die Werke des jeverschen Verlages Garlichs und Bierweiler. Wurde bei den Druckgrafiken aus Jever nur die Drucktechnik genannt, so finden sich hier auch Angaben zu Maluntergrund und Maßen. Die Beschreibung der auf den Gemälden dargestellten Szene nimmt großen Raum ein. Neben der Benennung der Personen wird auch de-

944 Ebd. SmJev Inv.-Nr.: 14184 (Alt-Nr.: Gr. 373), Jever von Norden, Frederik Christiaan Bierweiler, verlegt von Garlichs und Bierweiler in Jever, 1818, Aquatinta, 26,7 x 38,2 cm.

945 Ebd., Sp. 106.

946 Ebd., Sp. 103–4.

947 Ebd., Sp. 105. SmJev Inv.-Nr.: 11109 (Alt-Nr.: Gr. 366a), Bildnis des Grafen Edzard I., Frederik Christiaan Bierweiler nach Jacob Cornelisz, 1818, Mezzotinto und Aquatinta, 37,2 x 24,2 cm.

948 Beschreibung Gemäldesammlung 1818, Sp. 84–90.

ren Komposition erläutert. Stärker noch wird die Beschreibung durch Deutungen ergänzt. So wird eine Komposition als „sehr lieblich“ und der Kopf einer Maria als „majestätisch schön“ bezeichnet.[949] Neu ist die Einordnung des Werkes nicht nur in das gesamte Schaffen des Künstlers, sondern auch der Vergleich mit anderen Künstlern und Schulen. Tintoretto (1518–1594) habe demnach mit „ungemeiner Leichtigkeit erfunden“, aber seine Ideen seien oft mehr „sonderbar als wahrscheinlich“.[950] Pietro Vannucci (1446–1523) müssten seine hauptsächlichen Fehler, eine „gewisse Härte und Trockenheit der Formen und Armut oder Kargheit der Gewänder“, nicht allein zugerechnet werden, da sie zu dem Geist seines Zeitalters gehörten.[951] Auch bei einer Heiligen Familie des Perugino störe eine gewisse Härte den angenehmen Eindruck und zeige damit den trockenen Stil der damaligen Zeit, in welcher die Kunst wieder anfinge aufzublühen.[952] Die Gemälde werden nicht nur zeitlich eingeordnet, sondern die Epochen auch einer Wertung unterzogen.

Kritik und Lob halten sich innerhalb des Artikels insgesamt die Waage, wobei auf Kritik stets auch ein Lob folgt. Mängel einer Kreuztragung von Perugino werden auf eine „ungeschickt“ durchgeführte Restaurierung zurückgeführt, durch die die Hauptfigur gelitten habe.[953] Der Autor hätte diese Zutat nicht als Restaurierung erkennen können, hätte er nicht Kenntnisse über künstlerische Techniken besessen. Selbst eine derartig um Objektivität bemühte Darstellung beinhaltet aus heutiger Sicht einige zu freimütige Deutungen. So wird ein Porträt von Leandro Bassano (1557–1622) zunächst als ungemein natürlich dargestellt beschrieben, sodass es eher zu leben scheine, als gemalt zu sein.[954] Dies alleine hatte den Autoren ausgereicht, um zu schließen, dass das Bildnis sehr ähnlich gewesen sein müsse.

Der anonyme Autor der Bildbeschreibungen beweist eine subjektiv gefärbte, aber dennoch vergleichsweise umfangreiche Kunstkenntnis. Dabei

949 Beschreibung Gemäldesammlung 1817, Sp. 225.

950 Ebd., Sp. 227. „Brustbilder zweier Männer. Fragmente aus einem grösseren Bilde“ (Verzeichnis Großherzogliche Sammlung Oldenburg 1845, S. 3 Nr. 14).

951 Pietro Vannucci ist der Geburtsname Peruginos. Hier und auch bei Tintoretto stimmen die im Bericht angegebenen Lebensdaten nicht mit den heutigen Erkenntnissen überein (ebd., Sp. 228).

952 Ebd., Sp. 227.

953 Beschreibung Gemäldesammlung 1818, Sp. 85.

954 Ebd., Sp. 90. „Portrait einer venetianischen Dame in gelb seidenem Anzuge. Kniestück“ (Verzeichnis Großherzogliche Sammlung Oldenburg 1845, S. 3 Nr. 12).

bleibt offen, wie viel er dem Leser ohne Abbildungen der Vergleichsbeispiele sowie der besprochenen Bilder selbst vermitteln konnte. Der Artikel richtet sich dabei an ein Publikum, das bereits über ein Grundwissen der Kunstgeschichte verfügte.

Anders ist dies bei einer Vorstellung von vier Gemälden, die Johann Heinrich Wilhelm Tischbein für den Herzog von Oldenburg malte.[955] Die kurze Beschreibung derselben sei laut Einleitung nicht für Kenner bestimmt, sondern für diejenigen, die vielleicht mit dem Gegenstand nicht hinlänglich vertraut seien und denen ein Fingerzeig, worauf sie vorzüglich ihre Aufmerksamkeit zu richten hätten, angenehm und zur Berichtigung ihres Urteiles dienlich sein möchte. Wie die anschließende Beschreibung deutlich macht, beruhte der Fingerzeig darin, die in den vier Gemälden dargestellten Szenen aus dem trojanischen Krieg zu erläutern. Nur jeweils ein kleiner Abschnitt am Ende widmet sich einem uneingeschränkten Lob für den Maler, der in seinem hohen Alter noch eine so lebhafte Einbildungskraft besitze, ein so vortreffliches Bild aus „bloßer Idee“ hervorzubringen. Von einer Kunstkritik ist in diesem Fall nicht zu sprechen.

Die drei sehr verschiedenen Beschreibungen zeugen von dem Bemühen, das Verständnis für Kunst zu fördern. Bisweilen waren sich die Autoren dabei bewusst, dass sie mit nur wenigen Vorkenntnissen rechnen konnten. Trotz des Bemühens, auch den Aufbau und den Malstil zu beschreiben, leiden die Besprechungen, wie die kunstkritischen Publikationen des 18. und 19. Jahrhunderts insgesamt, an dem Mangel an Reproduktionen, ohne die sich bei den Lesern nur ein theoretisches Wissen, jedoch kein geschulter Blick entwickeln konnte. Eine Beschreibung konnte die Betrachtung nicht ersetzen.

Welche Qualitätsmaßstäbe nicht nur lehrhaft vorgeführt, sondern von der Bevölkerung tatsächlich verfolgt wurden, erfahren wir aus dem bereits wiederholt zitierten Bericht des Gerhard Anton von Halem über den Besuch des Schlosses zu Jever.[956] Von Halem lobt darin die Ähnlichkeit eines Bildnisses der Katharina II. mit dem Urbilde, obwohl er dieses niemals sah (Abb. 15).

955 Tischbeinische Gemälde 1819. Die Gemälde sind Teil des 1820 vollendeten „Idyllenzyklus“ des Malers, der insgesamt 43 Werke umfasst. Die beschriebenen Bilder zeigen: Ajax und Kassandra, Hektor und Andromache, Menelaos und Helena sowie Odysseus und Nausikaa. Das vierte Gemälde wurde nur kurz erwähnt, da es noch nicht fertiggestellt war.

956 Halem 1797b, S. 507–8. Bezüglich des Besuchs von Halems im Schloss Jever siehe I.2., S. 56–60.

Darüber hinaus schließt er von dem Bild auf die Charaktereigenschaften der Dargestellten. Majestät und Festigkeit vereinten sich mit Sanftheit und einem Hang zum Lebensgenuss. Bezüglich eines Bildnisses des Grafen Edzard I. von Ostfriesland (1462–1528) bemerkte er, er habe lange keine „fünestere Physiognomie“ als die seine gesehen. Tücke spanne sein gelbes, knochiges Gesicht, und Groll und Rache blitzten aus den tiefliegenden Augen hervor. Die Beschreibung von Halems ist deutlich gefärbt von seiner Einstellung zur Person des Grafen. Wahrscheinlich folgte er der Ansicht, nach welcher Graf Edzard Maria von Jever übervorteilt habe, weshalb die Regentin das Jeverland schließlich an Oldenburg statt an Ostfriesland vermachte.

Als Jurist und Verwaltungsbeamter besaß von Halem nicht nur einen gehobenen Bildungsstand, sondern war auch alltäglicher mit Kunstwerken vertraut als die meisten Bewohner des Jeverlandes. Wie erwähnt, hatte sich von Halem auch gegen drastische Bilder in Kirchen ausgesprochen, die der lutherischen Gesinnung widersprächen. Dass er dennoch wenige objektive Kriterien wie Naturalismus, Malstil, Technik usw. beurteilt und stattdessen aus den Bildnissen Rückschlüsse auf die Eigenschaften der Dargestellten zog, bezeugt das aus heutiger Sicht noch sehr oberflächliche Kunstverständnis.

III. Die Herstellung von Bildern

„Und so begriff ich, was mir anfangs unmöglich erschienen wäre, daß es auch hier Maler gab."[957]

Friedrich Preller der Jüngere, 1855

1. Das Spektrum an Herstellern

Quellenlage und methodische Bemerkungen

Der Kunsthistoriker sieht sich bei dem Jeverland mit der Situation konfrontiert, auf nur geringe Vorkenntnisse zurückgreifen zu können. Der Untersuchung eines bisher nahezu unbekannten Kreises an Malern gereicht es zum Vorteil, dass nur wenige sekundäre Quellen vorliegen und somit die Gefahr begrenzt ist, einer fehlerhaften Überlieferung oder Vorstellung zu folgen. Jedoch sind gerade die wenigen vorhandenen Forschungen zu diesem Themenbereich genau zu prüfen, da sie kaum einem wissenschaftlichen Anspruch genügen und eine Tendenz aufweisen, die Maler mit Legenden zu umgeben.

Zur Rekonstruktion der biografischen Daten können insbesondere Geburts- und Sterberegister sowie persönliche Anzeigen in der Wochenpresse herangezogen werden. Diese müssen mit den erhaltenen Werken und deren Datierungen in Einklang gebracht werden. Bereits eine eingehende Betrachtung der Werke ermöglicht neue Aufschlüsse bezüglich ihrer Produzenten. Viele Gemälde tragen Signaturen, Datierungen oder Titel, die bisher nicht entdeckt oder beachtet wurden. Diese Informationen bilden die Grundlage für die Untersuchung der Arbeitsbedingungen und Abläufe sowie der Stellung und Bedeutung des Malers innerhalb der ländlichen Gesellschaft.

Als wichtige Quelle fungiert auch hier die Tages- bzw. Wochenpresse. Neben privaten Anzeigen, die beispielsweise über Umzüge und damit über den Ort der Malerwerkstätten informieren, sind es insbesondere die Werbeanzeigen im Jeverschen Wochenblatt, die Auskunft über Angebot und Preise, aber auch über den Anspruch der Maler geben. Dabei muss beachtet werden, dass die Annoncen auf die Interessen der potentiellen Kunden Bezug nehmen und so die tatsächlichen Verhältnisse beschönigen und verfälschen können. Selbstzeugnisse der Maler ohne verzerrende Intentionen sind selten. Von großem

957 Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.), S. 30.

Wert, aber leider ebenso sporadisch überliefert sind Aufzeichnungen zu Arbeitsabläufen wie Werkverzeichnisse, die Informationen über die Produktivität der Maler liefern. In Bewerbungen um eine vakante Stelle ist wie in den Werbeinseraten mit einer Beschönigung zu rechnen, ungeachtet dessen zeigen sie deutlich, welchen Qualifikationen durch den Auftraggeber, aber auch den Maler selbst große Bedeutung beigemessen wurden. Über die Rahmenbedingungen der Arbeit innerhalb eines fest umrissenen Untersuchungsgebietes informieren weitere administrative Quellen wie die Gesetze und Verordnungen der Handwerkerinnung und deren Mitgliederverzeichnis sowie Rechnungen, die die monetäre Wertschätzung für die geschaffenen Werke dokumentieren. Illustrativste Quellen sind Berichte von Zeitzeugen wie Reisebeschreibungen und Tagebücher, in denen exemplarisch die Außenwirkung und die Lebensbedingungen der Maler wiedergeben wurden.

Klassifizierung

Der Begriff „Künstler“ hat stets eine freimütige Nutzung erfahren. So bezeichneten sich beispielsweise 1839 auch Schausteller, die eine „Ascension“ bzw. „Thurmfahrt“ auf einem vom Boden bis zum jeverschen Schlossturm gespannten Seil vorführten, als „Künstlergesellschaft“.[958] Ungeachtet des Ansehens, das den Jeveraner Malern durch Zeitgenossen entgegengebracht wurde, sowie des Anspruches, den sie selber mit ihrer Arbeit verbanden (beides wird im Folgenden näher untersucht), impliziert der Begriff „Künstler“ oft einen zu hohen Anspruch, ohne dass dabei deutlich würde, dass bei der Produktion ihrer Bildwerke künstlerische Intention keine Rolle spielte. Ein individueller Entwurf und Originalität waren für sie nicht von Interesse.

Auch der Begriff „Maler“ war und ist noch heute sehr weit gefasst, da er sowohl für reine Kunstschaffende als auch für Anstreicher gleichermaßen Verwendung fand.[959] So wenig für die hier behandelten Maler eine Einordnung als Volksmaler oder als volkstümlicher Maler zulässig ist, so bedarf es gleichfalls einer Abgrenzung von jenen Künstlern, deren Werke überregionale Bedeutung erlangten und so Bestandteil einer deutschlandweiten Kunstentwicklung wurden.

958 JW 5. Mai 1839.

959 Bezüglich der Stellung der Maler innerhalb der Gesellschaft siehe III.3., S. 451–61.

In der Forschung wird zwischen Malern in Haupt- und Nebenzentren unterschieden.[960] Dementsprechend sehen wir uns hier mit den wenig beachteten Malern in einem Randbereich konfrontiert, der noch weniger Zentralität aufweist. In Bezug auf ihren Wirkungskreis wurde die Bezeichnung „Regionalmaler" verwendet, dabei muss jedoch beachtet werden, dass hierunter auch jene Heimatmaler gefasst werden, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in romantisierender Form Motive der heimatlichen Region malten, um die lokale Vergangenheit und ihre Eigenarten zu bewahren und zu idealisieren.

Neben einer geografischen Einordnung entsprechend des Wirkungskreises der Maler wurde der Begriff „Kleinmeister" erprobt.[961] Auch diese Bezeichnung bedarf einer Definition, da sie unter anderem auch für attische Töpfer und Vasenmaler des 6. Jahrhunderts vor Christus sowie für eine Gruppe von Kupferstechern des 16. Jahrhunderts verwendet wird.[962] Die Unterscheidung zwischen „Kleinmeistern" und bedeutenden und berühmten Künstlern besitzt eine Parallele in der Musikgeschichte.[963] Hier entstand der Begriff Ende des 19. Jahrhunderts, um das Augenmerk nicht allein auf die „Großen Meister", sondern auch auf die wenig protegierten Komponisten zu legen. Die Bezeichnung „Kleinmeister" verfügt demnach ursprünglich nicht über einen abwertenden Charakter. Zwar unterstreicht der alternative Begriff „Alltagsmaler" den Dienstleistungscharakter des malerischen Schaffens. Unter dieser Bezeichnung werden jedoch auch Künstler verstanden, die versuchen, das alltägliche Leben in Form von Genreszenen festzuhalten, und sich nicht, wie hier impliziert, an den alltäglichen Ansprüchen einer breiten Bevölkerung orientieren. Als Abgrenzung zu als Anstreicher tätigen Handwerkern wurde zum Teil auch von den Malern selbst die Bezeichnung „Kunst-Maler" verwendet.

Jede Bezeichnung deckt jeweils nur einen Teilaspekt ab, ob den peripheren Wirkungskreis oder einen niedrigeren künstlerischen Anspruch. Im Rahmen dieser Arbeit ist es sinnvoll, nach den Erwerbsansprüchen bzw. dem Ausbildungsgrad zu differenzieren. Die im Jeverland tätigen Maler lassen sich hinsichtlich dreier verschiedener Erwerbsansprüche klassifizieren. Neben jenen,

960 Börsch-Supan 1988.

961 Meiners 1991a, S. 7.

962 Als Schweizer Kleinmeister wird eine Gruppe an Malern und Zeichnern des 18. und 19. Jahrhunderts bezeichnet, die Motive für einen kommerziellen Vertrieb in einem Verlag produzierten (Müller/Nicolas/Klipstein 1926).

963 Ziffer 1984, S. 5–6, S. 13 und S. 16.

die ihr vollständiges Einkommen aus der künstlerischen Tätigkeit bezogen, finden sich auch Kunstschaffende, denen das Malen und Zeichnen als Nebenerwerb diente oder dienen musste, sowie Dilettanten, die sich ohne finanzielle Absicht der Malerei widmeten.

Unter den hauptberuflichen Malern muss zwischen jenen unterschieden werden, die Zugang zu einer klassischen künstlerischen Ausbildung hatten, ob in einer Meisterwerkstatt oder an einer Akademie, und jenen, die nach einer rein kunsthandwerklichen Ausbildung ihre vorwiegend dekorative und kopistische Tätigkeit um die bildende Kunst erweiterten.

Aufgrund der geringeren Bevölkerungsdichte reichte der Absatzmarkt oft nicht aus, um dauerhaft vor Ort tätig zu sein. Daher arbeiteten neben ortsansässigen Malern auch zahlreiche Wanderarbeiter „in Stadt und Land", die weiterreisten, sobald der lokale Markt gedeckt war.[964] Maler, die ihre Auftraggeber allein durch das Reisen von Ort zu Ort erreichten, rekrutierten sich überwiegend aus dem Handwerk. Dennoch sind mitunter auch „akademische Maler" zeitweise in der Stadt Jever tätig geworden. Sie verbanden den Aufenthalt, beispielsweise aufgrund eines umfangreicheren Auftrages, mit Arbeiten für die Bewohner vor Ort, welche so die Möglichkeit hatten, ein qualitativ hochwertigeres Werk zu erstehen.

In der Provinz beobachten Castelnuovo und Ginzburg drei verschiedene Künstler-Phänomene.[965] Zum einen die Ausbildung lokaler Dynastien, im Jeverland durch die Familie Dunker nachweisbar, die Niederlassung von Malern in der Region bei einer entfernten Herkunft, nachdem sie sich zuvor nirgendwo durchsetzen konnten, so in Jever bei dem Niederländer Frederik Christiaan Bierweiler, schließlich die Rückkehr von erfolgreichen Malern, die jedoch nicht mehr in Mode waren, in die Peripherie, so bei dem gebürtigen Jeveraner Ernst Hemken.[966] Darüber hinaus finden wir in Jever noch weitere Formen von Künstler-Biografien, neben den bereits erwähnten Wanderkünstlern auch Einzelerscheinungen wie den Maler Friedrich Barnutz, der unabhängig von einer Familientradition das Malerhandwerk ergriff.

964 „Notificationen. 1. Dem geehrten Publicum in der Stadt und im Lande empfiehlt sich der Portraitmaler Kunst aus Groningen zu geneigten Aufträgen in Pastell. Sein Logis ist im Gasthofe zum schwarzen Adler" (JW 2. April 1843).

965 Castelnuovo/Ginzburg 1979, S. 320.

966 Ebd.

Vergleichbar zu der Frage nach der Anzahl an Bildern pro Haushalt innerhalb einer Region ist auch die Frage nach dem Verhältnis von Malern und Einwohnerzahl einer Stadt überraschend selten gestellt worden. Auch hier handelt es sich nur um ungefähre Richtwerte, weil der Berechnung stetig schwankende Bevölkerungszahlen zu Grunde liegen. Wie bei der Auswertung deutlich werden wird, ist es dabei von zentraler Bedeutung, welche Definition eines Malers bei der Zählung verfolgt wurde und welche Dokumente dieser Recherche zu Grunde liegen. Während beispielsweise für die Zeit vor dem 18. Jahrhundert die Gilden- bzw. Innungsakten eine verlässliche Quelle bilden, war die Mitgliedschaft in ihnen in der Folgezeit nicht mehr vorgeschrieben.[967] Ebenso ist seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr klar zwischen Dilettanten, Handwerkern und hauptberuflichen Künstlern zu trennen.

Anzahl

Obwohl die herausragenden Maler der Kunstgeschichte umfangreich erforscht sind, haben wir nach wie vor keine konkrete Vorstellung von der Vielzahl an Kunstschaffenden und handwerklich geprägten Malern des 18. und 19. Jahrhunderts. Nur selten stießen die „schwächeren Talente“ auf Interesse.

Helmut Börsch-Supan ist ein Verzeichnis über „Maler außerhalb der Hauptzentren“ zu verdanken.[968] In dieses nahm er drei Maler auf, die im Zeitraum zwischen 1765 und 1840 in Jever lebten.[969] Neben Friedrich Barnutz nennt er auch einen seiner Kenntnis nach nicht genauer bestimmten B. Kunst, der 1823 nachgewiesen sei, und Ernst Hemken, der nach 1861 einige Jahre in Jever verbracht habe.

Im Vergleich zu anderen Städten von ähnlicher Größe innerhalb des Verzeichnisses erscheint die Anzahl von drei Malern durchaus umfangreich. Die Gründe hierfür sind jedoch nicht nur in einer überdurchschnittlichen kulturellen Entwicklung im Jeverland zu suchen, sondern in dem frühen Interesse, die Bildwerke der Region zu sammeln und zu identifizieren. Bereits Börsch-Supan merkte 1988 an, wenn für manche Orte und Landschaften Verzeichnisse der dort tätigen Künstler zusammengestellt wurden, so seien diese abhängig von der Initiative einzelner heimatverbundener Forscher gewesen. Im

967 Bezüglich der Maler- und Glaserinnung in Jever siehe I.1, S. 33 und III.1., S. 392–6.

968 Börsch-Supan 1988. Er nahm alle Künstler auf, die nach 1765 verstorben und vor 1840 geboren wurden.

969 Ebd., S. 552.

Gegensatz zur regionalen Architekturgeschichte sei die Forschung hinsichtlich der Malerei des 19. Jahrhunderts nicht systematisch vorangetrieben worden.[970] Entgegen der Vorgabe, nur längere Zeiträume zu berücksichtigen, in denen die Maler vor Ort tätig waren, wurde auch der Maler Kunst in die Liste aufgenommen, bei dem es sich um einen Wanderarbeiter ohne einen speziellen Bezug zur Region handelt.

Die Anzahl von drei Malern gibt den wenn auch fehlerhaften Kenntnisstand am Ende der 1980er-Jahre wieder. Diese Informationen lassen sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen. Das „Lexikon der Bildenden Kunst" verzeichnet die 1923 und 1928 publizierten Einträge über Ernst Hemken, Renke Gerhard Kunstenbach und „B. Kunst".[971] Die Einträge über Hemken sowie den jeverschen Dilettanten Kunstenbach wurden von Georg Müller (1883–1971) verfasst, der sich als Rektor des Mariengymnasiums in Jever für die lokale Forschung engagierte. Auch als Quelle für die rudimentären Informationen über B. Kunst wird Müller genannt. Neben der Identifizierung von B. Kunst als Bildnismaler in Jever ist auch die Angabe zum Aufenthalt von Ernst Hemken in Jever inkorrekt und kann allein anhand der Datierungen auf von Hemken gemalten Porträts revidiert werden. Sie reichen von 1863 bis 1881. Hemken war daher nicht nur einige Jahre nach 1861, sondern während mindestens 22 Jahren wiederholt in Jever tätig. Hinzu kommt noch ein früherer Aufenthalt. In den Jahren 1857 und 1858 engagierte er sich, wie erwähnt, bei der Gründung des Kunstvereins in der Stadt und wurde eines der Vorstandsmitglieder.[972]

Erst 1991 wurde der Maler Barnutz am Rande einer Ausstellung im Schlossmuseum Jever unter anderem von Uwe Meiners eingehender erforscht.[973] Andere Künstler stießen bisher auf geringes Interesse. Parallel zu anderen Regionen wurden zwar Studien zu einzelnen Kleinmeistern betrieben, die tatsächliche Dichte an Malern in der Region sowie die Bedingungen ihrer Arbeit blieben aber unbekannt.

---

970 Ebd., S. 15.

971 Thieme-Becker 1923, S. 367–8 Stichwort „Hemken"; dies. 1928, S. 109 Stichwort „Kunst" und ebd., S. 109–10 Stichwort „Kunstenbach". Außerdem wurden ein nicht näher identifizierter „E. C. Dunker" sowie der Kupferstecher Bierweiler erwähnt (dies. 1914, S. 144 Stichwort „Dunker" und dies. 1910, S. 14–5 Stichwort „Bierweiler").

972 Er plante zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich einen längeren Aufenthalt. Bezüglich des Kunstvereins siehe I.2., S. 62–8.

973 Meiners 1991a.

Verglichen mit anderen Städten und Landschaften Deutschlands, verfügt das Jeverland über eine dichte Überlieferung und erste Ansätze zur Erschließung dieser Werke. Jedoch zeigte sich bereits, dass die Ergebnisse derartiger wenig zielgerichteter Studien zu fehlerhaften Ergebnissen führen können. Die fragmentarischen und irrtümlichen Angaben wurden von allen Autoren über ein Jahrhundert lang ungeprüft übernommen und bestimmten bis heute den Kenntnisstand. Beispielsweise wurde bisher bei der Zuschreibung an einen Maler Dunker von einer Person ausgegangen, da nicht bekannt war, dass sich hinter dieser Signatur einer von insgesamt acht Malern einer jeverschen Familie verbirgt.[974] Auch der „Portrait-Maler" Berend Kunst war bis vor kurzem nicht genauer eingeordnet, obwohl in den Niederlanden bereits seit 1974 eine Monografie über den Maler vorliegt.[975] Die fälschliche Annahme Müllers, es handele sich um einen Maler aus Jever, stand der genaueren Identifikation im Wege.

Nach systematischer Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit können acht dauerhaft in Jever tätige Maler, drei zeitweise ansässige und zahlreiche Wanderkünstler nachgewiesen werden. Da hier nur das Kunstvorkommen im Jeverland untersucht wird, finden nur diejenigen Werke Berücksichtigung, die in Jever entstanden. Hinzu kommen Dilettanten sowie Kunstmaler, die in anderen Regionen und Städten Gemälde für Jeveraner schufen. Nicht aufgenommen wurden dabei Maler, deren Tätigkeit überwiegend in der Dekorationsmalerei und der Anstreicharbeit lag. Im Jahr 1855 zählte die Zunft der Maler und Glaser in der Stadt Jever zwölf Meister.[976]

Blicken wir nun kurz auf die Abfolge von Malern in Jever. Der früheste nachweisbare „Kunstmaler" war Meppe Schwitters (gest. 1764).[977] Im Sterberegister wird er als Hof- und Kunstmaler bezeichnet. Entsprechend entstand der überwiegende Teil seiner überlieferten Werke in landesherrlichem, aber auch in kirchlichem Auftrage.[978] Das früheste erwähnte Gemälde stammt aus

974 Siehe auch Janssen 2013, S. 299.

975 Smits/Huizinga 1974.

976 Böse 1863, S. 273. Bezüglich der Maler- und Glaserinnung in Jever siehe I.1., S. 33 und III.1., S. 392–7.

977 Frühere Erwähnungen von Malern beziehen sich allein auf Handwerker.

978 Beispielsweise fertigte er das Gemälde eines Abendmahls für den Altar der Kirche St. Cosmas und Damian in Wiarden im Jahre 1749 (Noah 1991, S. 113).

dem Jahr 1731 und stellt einen Gesandten aus Syrien am Zerbster Hof dar.[979] Das Bildnis, das ursprünglich in die fürstliche Sammlung im Schloss Jever aufgenommen wurde, heute jedoch verloren ist, entstand nicht zwangsläufig vor Ort. Es kann ebenso nach Fertigstellung nach Jever transportiert worden sein. Einem Brief an den Bürgermeister von Jever ist jedoch zu entnehmen, dass das Bild während eines Aufenthaltes in der Stadt entstand, Schwitters also spätestens 1731 in Jever verweilte.[980]

Wie Meppe Schwitters, so stammte auch Eberhard Christian Dunker der Ältere gebürtig nicht aus dem Jeverland. Wahrscheinlich wurde er im ostfriesischen Nesse geboren.[981] Die Bedeutung und Konkurrenz der beiden Maler lassen sich beispielhaft an den Arbeiten für das Dankfest für Katharina II. in Jever verdeutlichen, bei dem Schwitters der Vorzug gegeben wurde.[982] Alle Bilder von Dunker entstanden nicht im Umfeld des Anhalt-Zerbster bzw. russischen Hofes. Stattdessen belieferte er und in der Folge die nächsten drei Generationen seiner Familie die kleinbürgerliche und großbäuerliche Bevölkerung. Dunker war eine Generation jünger als Meppe Schwitters, der schon ein Jahr nach dem Dankfest verstarb. Spätestens ab 1768 wurde der Sohn des Meppe, Haro Joachim, Dunker zum Konkurrenten. Im Gegensatz zum Vater malte Haro Joachim nachweislich auch Porträts von Bewohnern des Jeverlandes.

Die Konkurrenz zwischen den Malerfamilien Schwitters und Dunker setzte sich fort, bis Anfang des 19. Jahrhunderts Friedrich Adam Wilhelm Barnutz das Malerhandwerk ergriff. Er ist der erste, der seinen Beruf nachweislich nicht aufgrund einer Familientradition wählte. Bis nach der Mitte des Jahrhunderts fertigte er zahlreiche Gemälde an, geriet in der Folge jedoch in starke Konkurrenz zur Fotografie und zu Malern mit einer akademischen Ausbildung wie Caspar Heinrich Sonnekes und Georg Melchior Bernhard Ernst Hemken. Während sich Sonnekes ab 1852 dauerhaft in Jever aufhielt, ist Hemken, wie erwähnt, nur sporadisch in Jever nachweisbar. Das Angebot an Malern wurde insbesondere im 19. Jahrhundert durch Wanderarbeiter ergänzt.

---

979 Alten 1874, Nr. 53: „Abu Gemblar Nassear Januar 1731 Kniestück“ und Nr. 54: „Theodepes Bolydes, Abbus Athos. Kniestück 1738“.

980 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 11681; Siems 2012, S. 208–9.

981 Wahrscheinlich handelt es sich um Nesse bei Dornum in Ostfriesland und nicht um Nesse bei Noxsted im Landkreis Cuxhaven (NLA OL, Dep. 113 KUNST, Akz. 272 Nr. 1399).

982 Bezüglich des Dankfestes siehe I.2., S. 70.

Seit 1763 waren in Jever mindestens zwei konkurrierende Maler zeitgleich ansässig, die ihren Lebensunterhalt überwiegend aus der Kunstproduktion bezogen. Somit kamen 1791 auf einen Maler 1196 Einwohner, und 1835 waren es 1909 Einwohner. Verglichen mit den Angaben für die Hansestadt Hamburg mit ca. 2450 Einwohnern pro Maler im Jahre 1834 ergibt sich scheinbar eine größere Dichte an Malern in der Provinz des Jeverlandes.[983] Für die dicht besiedelten niederländischen Städte im 17. Jahrhundert konnte mit 500 bis 1000 Einwohnern pro Maler ein höheres Aufkommen nachgewiesen werden.[984] Jedoch zeigt sich kein deutlicher Abstand zum ländlichen Jever. Die hohe Verbreitung in Jever liegt jedoch in der differierenden Definition der Kategorie „Maler" begründet. Maler in dezentralen Regionen übernahmen noch zusätzliche Aufgaben und Dienstleistungen, während sich Künstler in großen Städten hochgradig spezialisierten.[985] So würden vergleichbare Maler in einer größeren Stadt wahrscheinlich eher dem Kunsthandwerk und nicht der bildenden Kunst zugerechnet. Ihre Zeugnisse sind nur selten bewahrt worden, sodass ihre Existenz heute in den meisten Fällen nicht mehr bekannt ist.

983 „Die drei Hansestädte Bremen, Hamburg und Lübeck nahmen an dem allgemeinen Aufschwung der Malerei nach den Freiheitskriegen teil. In Bremen lebten etwa 15, in Hamburg etwa 50 und in Lübeck etwa 10 Maler, ein Verhältnis, das ungefähr der Größe der Städte entsprach" (Börsch-Supan 1988, S. 350). Die napoleonischen Kriege hatten in Hamburg zu einem Bevölkerungsrückgang geführt, sodass 1814 nur noch 55000 Einwohner gezählt wurden. Nach dem von Börsch-Supan beschriebenen Aufschwung kam die Stadt 1826 wieder auf 122861 Bewohner (ebd.). Die Umrechnung auf die Einwohnerzahl ergibt für Hamburg ein ungefähres Verhältnis von 2457 Einwohnern pro Maler. Bremen besaß im Jahre 1823 39493 Bewohner und demnach ein ungefähres Verhältnis von 2633 Einwohner pro Maler. Lübeck besaß 1828 25600 Bewohner und demnach ein ungefähres Verhältnis von 2560 Einwohner pro Maler.

984 „Erste Anhaltspunkte über die Zahl der Maler gibt die Überlieferung der Lucas-Gilden." „Wenn man die Zahl der Künstler mit der geschätzten Bevölkerungszahl korrelliert [sic], ergibt sich eine Malerdichte niederländischer Städte, die von 0,8 Malern in Leiden bis zu 2,1 Malern je 1000 Einwohnern im Haag reichte. Die von Stadt zu Stadt unterschiedliche `Versorgung´ mit Malern spiegelt die Nachfrage nach Kunst und damit die Chancen der Künstler in der betreffenden Stadt wider" (North 1992, S. 95–6). Als Referenz zieht North Burkes Auswertung der „kreativen Elite" der italienischen Renaissance heran (Burke 1972). Da es sich aber nur um eine Auswahl handelt und, wie North selbst anmerkt, keine anonymen Künstler einbezieht, führen auch Hochrechnungen zu keinen belastbaren Werten.

985 Siehe III.2., S. 424–32.

Herkunft

Entsprechend der handwerklichen Tradition wurde im 18. Jahrhundert auch im Gebiet der Malerei die Tätigkeit des Vaters von einem oder mehreren Söhnen weitergeführt. Der älteste Sohn des Malers Eberhard Christian Dunker des Älteren (1735–1817), Eberhard Christian Dunker der Jüngere (1766–1834), übernahm die Profession des Vaters in Jever.[986] Auch sein Bruder Hermann Heinrich (geb. 1769) wurde Maler, übte seine Tätigkeit jedoch in Oldenburg aus.[987] Dennoch war es ihr jüngster Bruder, Friedrich Bernhard (geb. 1777), der die Werkstatt des Vaters nach dessen Tod übernahm und dafür das Handwerk des Gold- und Silberschmiedes aufgab.[988] Einem weiteren Bruder, Bernhard Dunker (1774–1799), war es sogar möglich, die Universität in Göttingen zu besuchen.[989] Jedoch verstarb er kurz nach seiner Rückkehr nach Jever. In der dritten Generation führte der Sohn des Friedrich Bernhard, Heinrich Wilhelm August (1816–1840), die Familientradition fort und wurde Maler in Jever. Im Gegensatz dazu wandte sich der Sohn des Malers und Deichkondukteurs Eberhard Christian Dunker des Jüngeren, Hermann Friedrich Bernhard Dunker (geb. 1802), mit einem Studium der Rechtswissenschaft an der Universität Heidelberg deutlich von der handwerklichen Tradition der Familie ab.[990]

Die meisten Maler der Region folgten einer Familientradition, als sie ihren Beruf ergriffen. Erst im 19. Jahrhundert entschlossen sich auch Söhne mit abweichendem familiären Hintergrund für eine Karriere als Maler. North beobachtete eine vergleichbare Wendung in den Niederlanden im Laufe des 17. Jahrhunderts und verwies auf eine Deutung von Montias, nach der die zunehmende Bedeutung des Talentes die häusliche Handwerkstradition verdrängt habe.[991]

Hemken entstammte einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie aus Bockhorn. Sein Großvater Melchior Hemken hatte neben seiner Tätigkeit als

986 Die Lebensdaten sind im Folg. den Kirchenbüchern Jevers entnommen.

987 Ebd.

988 JW 25. August 1817. Wahrscheinlich bot sich ihm diese Gelegenheit nur, weil Eberhard Christian als Deichkondukteur tätig war und Hermann Heinrich sich bereits in Oldenburg als Maler eingerichtet hatte.

989 Upstalsboom 1818, S. 188. Bernhard Dunker war bereits 19 Jahre zuvor verstorben.

990 Hintzelmann 1904, S. 243 Nr. 26, eingeschrieben am 21. April 1823.

991 North nennt nur den Autor Montias, jedoch nicht die Quelle, auf die er sich bezieht (North 1992, S. 78–9).

Händler ein ausgeprägtes literarisches Interesse entwickelt.[992] Einem Reisebericht des oldenburgischen Kanzlei- und Regierungsrats von Halem ist, wie wir gesehen haben, zu entnehmen, dass sich bereits 1796 im Besitz Melchior Hemkens Ansichten von Schweizer Landschaften befunden haben.[993] Der Enkelsohn Ernst Hemken wuchs demnach in einem bildungsbürgerlichen Umfeld auf. Bildwerke waren ihm seit seiner Kindheit vertraut.

Sowohl in finanzieller als auch in kultureller Hinsicht weniger begütert war die Familie von Friedrich Barnutz. Sein Vater war Schlosshauptmann in Jever. Er hatte 1778 als Söldner im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg gekämpft und kam ursprünglich für die Aufsicht über die Garnison nach Jever.[994]

Auffällig ist, dass Maler, die mit dem Handwerk verbundenen Familien entstammten, ihren Beruf häufiger über mehrere Generationen weitergaben, während Maler wie Hemken und Barnutz weder heirateten noch Kinder bekamen. Der Vater des Caspar Sonnekes hatte das Tischlerhandwerk ausgeübt.[995] Auch ein Sohn wurde Maler, obwohl Sonnekes Zeit seines Lebens unter der schlechten Einkommenslage als regionaler Maler zu leiden hatte. Um dieser drückenden Lage zu entkommen, wanderte der Sohn nach Amerika aus.

Ausbildung

Castelnuovo und Ginzburg verwiesen darauf, dass Vasari in seinen Lebensbeschreibungen wiederholt anmerkte, dass es für einen in der Provinz geborenen und ausgebildeten Künstler die einzige Chance zur Entwicklung seiner Fähigkeiten sei, mit dem Zentrum in Kontakt zu kommen.[996] Auch für die Maler des Jeverlandes war diese Kontaktaufnahme mit Hindernissen verbunden, die sich bereits bei ihrer Ausbildung zeigten.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts besuchten zahlreiche Absolventen der Lateinschule in Jever eine Universität, insbesondere in Jena und Göttingen. Dieser Generation entstammt eine Reihe von Jeverländern, die eine bedeutende

992 Friedl/Günther/Günther-Arndt/Schmidt 1992, S. 301 Stichwort: „Hemken, Melchior". Bezüglich des Besitzes von Ansichten der Schweiz siehe II.2., S. 325–6.

993 Halem 1797a, S. 411.

994 Meiners 1991a, S. 11–5.

995 Bredendiek 1954, S. 44–5. Bezüglich der wiederholten Unmutsbekundungen des Sonnekes angesichts seiner Einkommensverhältnisse siehe III.3., S. 463.

996 Castelnuovo/Ginzburg 1979, S. 309–16.

wissenschaftliche Karriere erreichten.[997] Um möglichst vielen Schülern den Besuch einer Akademie zu ermöglichen, wurden Stiftungen für Stipendien eingerichtet. Der Hoffmannsche, der Hoppesche und der akademische Stipendienfond mit einem Gesamtvolumen von ca. 20000 Reichstalern waren ausschließlich privaten Ursprungs.[998] Eine Unterstützung für ein Kunststudium ist im Jeverland nicht belegt. Anders wurde im benachbarten Ostfriesland verfahren. Aufgrund einer Förderung durch mehrere Privatpersonen war es Tjarko Meyer Cramer (1780–1812) möglich, 1800 an der Akademie in Kopenhagen zu studieren.[999] Während späterer Aufenthalte in Berlin und Dresden erwarb er sich seinen Lebensunterhalt durch Aufträge aus seiner Heimat Emden.[1000] Dorthin zurückgekehrt, versuchten seine Gönner anscheinend, ihn zum Verbleib zu bewegen. Für ein Gemälde zahlte die Ostfriesische Landschaft 400 Gulden. Dennoch verließ Cramer Emden, wobei ihm Aufträge aus seiner Heimat weiterhin ein Einkommen sicherten.[1001] Das Talent Cramers war bereits frühzeitig entdeckt und gefördert worden. Die Vergabe von Aufträgen zeugt von einer gezielten Protektion, an die wahrscheinlich neben der selbstlosen Unterstützung auch Abhängig- und Verbindlichkeiten geknüpft waren.

Im Jeverland scheiterten die Bemühungen um finanzielle Unterstützung für die Ausbildung. Der Maler Caspar Sonnekes ersuchte das Oberschulkollegium in Oldenburg im Jahre 1863 um Unterstützung eines Studienaufenthaltes.[1002] Er wolle sich in der Landschaftsmalerei fortbilden und dafür Friedrich Preller den Älteren in Weimar aufsuchen. Seine Bitte blieb ihm verwehrt, sodass er auf private Kosten eine Studienreise unternahm. Friedrich Preller der Jüngere berichtet in seinem Tagebuch, sie hätten Sonnekes später nur bei einem Künstlerfest in Weimar wiedergesehen.[1003] Ein längerer Aufenthalt und

997 Siehe I.1., S. 40.
998 Böse 1863, S. 270. NLA OL, Best. 161 Nr. 3-27 und Nr. 63.
999 Tielke 2001, S. 101–4.
1000 Ebd., S. 101.
1001 Ebd., S. 102.
1002 NLA OL, Best. 160-1 Nr. 1177.13: Bitte um Unterstützung für eine Studienreise nach Weimar am 15. Juni 1863 an das Oberschulkollegium. Siehe auch Schönbohm 1981, S. 128.
1003 Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.), S. 30.

ein geplanter Unterricht bei Friedrich Preller dem Älteren kam demnach aus finanziellen Gründen nicht zustande.[1004]

Auch Ernst Hemken musste seine Ausbildung privat organisieren. Er wollte zunächst zur See fahren, hatte dann jedoch beschlossen, sich der Malerei zu widmen.[1005] Seine Mutter schrieb einen Brief an die Ehefrau des Friedrich Preller in Weimar, in dem sie um die Aufnahme ihres Sohnes bat.[1006] Kurz zuvor hatte ein Sohn der Familie Preller, der ebenfalls auf den Namen Ernst hörte, das Elternhaus verlassen, um zur See zu fahren. In dieser günstigen Situation ließ sich die Familie überzeugen und nahm Ernst Hemken in ihrem Haushalt auf. Dort erhielt er parallel zu Friedrich Preller dem Jüngeren seine erste künstlerische Ausbildung.

Der Oldenburger Maler August tom Dieck (1831–1893) weist in seiner künstlerischen Laufbahn deutliche Übereinstimmungen mit dem Jeveraner Hemken auf. So studierten beide in Dresden bei Schnorr von Carolsfeld und ließen sich nach einem Aufenthalt in Italien dauerhaft in Dresden nieder.[1007] Der aus einer Oldenburger Künstlerfamilie stammende tom Dieck konnte jedoch im Gegensatz zu Hemken von einer Förderung durch den Herzog von Oldenburg profitieren, indem dieser ihm ein Stipendium gewährte und ihn kontinuierlich mit Gemälden beauftragte. Zudem wurde er mit dem Ankauf neuer Werke für die fürstliche Sammlung betraut. Diese Unterstützung sicherte tom Dieck einen kontinuierlichen Erfolg, während Hemken dieser dauerhaft verwehrt blieb.[1008]

Der Besuch einer Akademie ebnete den Weg für den Start einer künstlerischen Laufbahn. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war jedoch die Zahl der Absolventen so stark angestiegen, dass aufgrund der großen Konkurrenz der Abschluss kein dauerhaftes Einkommen mehr garantieren konnte.

1004 Im Gegensatz dazu erhielt Sonnekes 1884 eine Unterstützung von 225 Mark für eine Erholungsreise in die Berge (NLA OL, Best. 160-1 Nr. 1177.45). Am 1. September teilte er mit, dass ihm der Aufenthalt in Wald und Bergen wohl bekommen sei (ebd.).

1005 Thieme-Becker 1923, S. 367–8 Stichwort „Hemken".

1006 Müller 1921, S. 46.

1007 Friedl/Günther/Günther-Arndt/Schmidt 1992, S. 146.

1008 Belegt ist allerdings eine Kopie des Gemäldes „Zinsgroschen" nach Tizian Vecellios (um 1490–1576) aus dem Jahr 1895, das Hemken im gleichen Jahr für 1000 Mark an den Oldenburger Hof verkaufte. Ihr Verbleib ist unbekannt (Voermann 2012, S. 234).

Der Ausweis einer fundierten Ausbildung, ob unter einem bekannten Künstler an der Akademie oder in der Werkstatt eines Meisters, war von großer Bedeutung. Der Maler und Kupferstecher Frederik Christiaan Bierweiler betonte 1817 in einer Bewerbung beim Herzog von Oldenburg um die Anstellung als Zeichenlehrer in Jever, er habe bei Charles Howard Hodges in Amsterdam während mehrerer Jahre die Technik des Mezzotinto erlernt.[1009] Nicht ohne Stolz ergänzte er, er sei der Einzige in Deutschland und Holland mit Kenntnissen in der Schabkunst. Diese hatte sein Lehrer Hodges, der gebürtig aus England stammte, an ihn weitergegeben. Erst aufgrund dieser neuen Quelle kann die zuvor lediglich vermutete Schülerschaft bewiesen werden. Zudem führte Bierweiler seine vielfachen Reisen an, während derer er sich auch in den anderen Manieren der Kupferstecherei gebildet habe. Sie führten ihn unter anderem nach Wien, Dresden, Berlin, Kassel und Frankfurt am Main.

Auch Bierweilers späterer Verlagspartner Garlichs hatte sich durch Reisen weitergebildet. In einer Rezension der Druckgrafiken aus der Druckerei Garlichs und Bierweiler in den Oldenburgischen Blättern von 1819 wird dem Unternehmen aufgrund der Kenntnisse, die Garlichs durch ein Geschäft im südlichen Deutschland erworben habe, sowie aufgrund seiner Reisen, auf denen er sich genügsam umgesehen habe, das Vertrauen ausgesprochen.[1010]

Erst 1853 wurde das Zeichnen in den offiziellen Schulunterricht Jevers aufgenommen. Zuvor musste das künstlerische Talent im Privaten entdeckt und weiterentwickelt werden. Eine Ausnahme bildete Zeichenunterricht, der von Künstlern und Handwerkern als zusätzlicher Broterwerb angeboten wurde.[1011] Bei Bierweiler wurden neben dem Zeichnen auch Kupferstichtechniken vermittelt.[1012] Als Anreiz für die Eltern, die Weiterbildung ihrer Kinder finanziell zu unterstützen, stellte der Kupferstecher in Aussicht, den Absolventen des Unterrichtes stünde die Möglichkeit offen, eine Anstellung in seiner Jeveraner Druckerei zu erhalten.

Nachdem die Stelle des Zeichenlehrers an der Lateinschule schließlich von dem Oberschulkollegium in Oldenburg genehmigt worden war, reichte der Jeveraner Maler Sonnekes als Bewerbung vier persönliche Empfehlungen

1009 NLA OL, Dep. 50, Best 6 D Nr. 1062.

1010 Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819.

1011 Bezüglich der Lehrinhalte und des Spektrums an privatem Unterricht in Jever siehe III.1., S. 397–9 und III.2., S. 429–31.

1012 JW 13. Oktober 1817.

ein.[1013] Er versuchte damit auszugleichen, dass er keine Zeugnisse beibringen konnte. Zufällig, so gibt er an, sei er in diesem Augenblick nicht im Besitz von Zeugnissen über seinen erwähnten Ausbildungsstand. Zuvor hatte er hervorgehoben, dass er sich durch fünfjährige gründliche Studien an der Akademie in Berlin qualifiziert sowie praktische Erfahrungen durch mehrjährige Arbeit an der Gewerbeschule in Emden erworben habe. Die Empfehlungen wurden von Eltern ausgestellt, deren Kinder privaten Unterricht durch Sonnekes erhalten hatten. Wie ein Vater betonte, verstehe es Sonnekes, seine Schüler mit Liebe für die Zeichenkunst zu erfüllen. Zudem habe er das Kopieren vorgelegter Zeichnungen, das möglichst schnelle Zeichnen nach der Natur sowie die Auffassungsgabe gelehrt.

Der Zugang zu einer akademischen Ausbildung blieb schwierig. Ein Universitätsbesuch war nach dem Abschluss an der 1573 gegründeten Lateinschule in Jever möglich. Aber besonders die Finanzierung des Studienaufenthaltes bildete eine oft unüberwindbare Schwelle. Aus Mangel an Auftraggebern für Gemälde umfasste das Repertoire an Handwerksberufen lediglich verzierende Tätigkeiten wie die der Dekorations-, Schild- und Möbelmaler. Diese schufen keine Kunstwerke, sondern gaben einem bestehenden Handwerksstück wie einer Truhe oder auch einer Empore in einer Kirche durch ihre malerische Dekoration einen Mehrwert. Entsprechend bestand ihre Ausbildung überwiegend aus dem Kopieren überlieferter Vorbilder. In diesem Aspekt stimmt die Lehre überraschend mit der akademischen Ausbildung überein, die in den ersten Studienjahren ebenfalls das Kopieren nach Alten Meistern forcierte und erst mit fortgeschrittener Erfahrung das freie Zeichnen und Malen einschloss. Jedoch unterschied sich der Gegenstand des Kopierens deutlich. Statt mit berühmten Gemälden aus den der Akademie angeschlossenen Galerien befassten sich die Handwerker überwiegend mit Vorlageblättern, die populäre und tradierte Dekorationsformen überlieferten.

Der entscheidende Schritt weg von der Kopie hin zu einer eigenen Bilderfindung war für einen Dekorationsmaler von geringerer Bedeutung, musste er doch lediglich Muster dem zu verzierenden Objekt anpassen. Dennoch kam

1013 NLA OL, Best. 160-1 Nr. 1177. Auch Bierweiler verfügte nicht über ein Zeugnis seines guten Betragens aus seiner Heimatstadt Amsterdam, weshalb er auf seine Mitgliedschaft in der Gesellschaft „Felix Meritis“ und der Gesellschaft zur Beförderung der Künste verwies. Außerdem stellten der Rektor Hollmann und der Pastor Scheer eine Kaution (NLA Ol, Best. 70 Nr. 6062-2).

es auch hier selten zu einer reinen Kopie. Die Maler variierten stattdessen die Motive und trugen so zu einer Weiterentwicklung innerhalb der Volkskunst bei. Aufbauend auf dieser Grundlage wird jedoch deutlich, mit welcher Schwierigkeit sich handwerklich geschulte Maler konfrontiert sahen, wenn ein Kunde verlangte, beispielsweise ein Porträt von ihm zu malen. Hierin liegt sowohl die geringe künstlerische Varianz in den überlieferten Gemälden als auch das im Folgenden genauer untersuchte intensive Interesse der Maler an Bildvorlagen und Reproduktionen begründet. Ohne einen Zugang zu einer akademischen Ausbildung waren die Kenntnisse um Maltechniken und die aktuelle Entwicklung der Kunst äußerst lückenhaft und von autodidaktischer Aneignung geprägt. Vorbilder der internationalen Kunst waren ihnen häufig nur durch unkolorierte Kupferstiche bekannt.

In der Familie Dunker wird der fließende Übergang von Kunstmalern und Handwerkern deutlich. 1798 gab Friedrich Bernhard Dunker bekannt, er sei nach seiner Wanderschaft ins Vaterland zurückgekehrt und wünsche, sich als Gold- und Silberschmied zu etablieren.[1014] Obwohl er zunächst nicht das Malerhandwerk seines Vaters fortführte, erweiterte er seine handwerkliche Tätigkeit um den Entwurf. Er bot gleichfalls an, „Ideen-Modelle“ und Zeichnungen anzufertigen.[1015]

Ebenso nutzten seine zwei einzigen überlebenden Brüder die künstlerischen Fähigkeiten, die sie im Elternhaus vermittelt bekamen. Hermann Heinrich Dunker ging als Maler nach Oldenburg. Eberhard Christian der Jüngere fand hingegen ab 1803 eine Anstellung als Kondukteur im Deichbauwesen. Seine Kenntnisse im Zeichnen von Karten hatten ihn für diese Position befähigt.[1016] Das Zeichnen war demnach als Zusatzqualifikation auch in anderen Berufen förderlich.

Innung

Erst für die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ist im Jeverland eine Maler- und Glaserinnung nachweisbar.[1017] Zuvor bestand lediglich eine „Glasercorporation“. 1686 war zunächst eine Zimmerer- und Tischlerinnung gegründet

1014 JW 5. November 1798.

1015 Ebd.

1016 Bezüglich der Lehrinhalte und des Spektrums an privatem Unterricht in Jever siehe auch III.1., S. 397–9 und III.2., S. 429–31.

1017 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 4795.

worden, der ab 1757 auch die Glaser angehörten.[1018] 1798 konnten die Glaser ihre Abtrennung durchsetzen.[1019] In einem Entwurf zu einem Gildegesetz für die Glaserinnung aus dem Jahr 1809 wurde vermerkt, dass die Mitglieder gewöhnlich das Färben oder Anstreichen mit Ölfarben neben dem Glasergewerbe betrieben.[1020] Im Gegensatz zu Tischlern und Möbelmachern war ihnen dieser Zusatzerwerb gestattet. Solange die Maler keine eigene „Corporation" erreicht hätten, sei ihnen daher der Beitritt zur Glaserinnung anempfohlen. Anders wurde bei Malern verfahren, welche nur „Kunst- und Mahler-Arbeiten" verrichteten, die „nicht zu den täglichen Arbeiten für das Publikum" gehörten. Ihnen stehe der Beitritt frei, sie seien dazu jedoch „nicht schuldig".[1021]

Dass unter der Formulierung „Tätigkeiten, die nicht zu den täglichen Arbeiten für das Publikum gehören" auch Gemälde und andere Objekte mit dem Anspruch eines Kunstwerkes gezählt wurden, ist einem Gesetzeserlass durch Louis Napoleon (1778–1846), König von Holland, für das Jeverland zu entnehmen.[1022] Nach der Machtübernahme 1807 sollten alle „Corporationen zum Ausüben von Handel, Aemtern und Gewerben" im Königreich Holland erstmals oder neu errichtet werden. Eine Vereinigungspflicht sollte dabei nicht gelten, „für solche Kunstarbeiter, deren Arbeiten nicht zu dem Kreis der täglichen Arbeit für das Publikum gehören". Im Folgenden wurden die betroffenen Berufe spezifiziert. Es handelte sich um Medailleure, Porträt-Maler, Zeichenmeister sowie physische, mathematische und optische Instrumenten-Macher und dergleichen mehr. Ihnen und solchen, die sich allein auf ähnliche Kunstarbeit einschränkten, solle ein Beitritt freigestellt sein.

Die Unterscheidung zwischen Grob- und Feinmalerei innerhalb der Innungen und Gilden tritt erstmals im 19. Jahrhundert auf.[1023] Die Abgrenzung von Seiten des Handwerks gegenüber der Kunstmalerei ist zeitgleich auch in anderen Regionen nachweisbar. In den „Gewerbebefugnissen in der Haupt- und Residenzstadt München" von 1845 sei von Kunstmalern keine Rede, da diese keinen gewerblichen Beschränkungen unterlägen.[1024] In älteren Zeiten

1018 Ebd., Hoyer 1937, S. 68.
1019 Hoyer 1937, S. 68.
1020 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 4792.3: Entwurf eines Gildegesetzes 1809.
1021 Ebd. Bezüglich der Maler- und Glaserinnung in Jever siehe auch I.1., S. 33.
1022 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 4792.6.
1023 North 1992, S. 86.
1024 Schlichthörle 1845, S. 4.

sei Kunst und Gewerbe nicht so streng voneinander geschieden gewesen. Es scheine indes, dass die Kunstmaler damals vom Zunftverband nicht frei gewesen seien.

Tatsächlich war keiner der in Jever ansässigen Maler, die sich ausschließlich der Kunstmalerei widmeten, Innungsmitglied. Lediglich Glaser und Anstreicher wie Tiarks und Trouchon waren eingeschrieben. Bei Gründung 1757 verfügte die Innung über zehn Glaser-Meister.[1025] Bis 1800 wurden sieben neue Meister aufgenommen, und 1837 waren noch acht Meister Mitglied.[1026]

Es ist nicht überliefert, weshalb die Kunstmaler das Angebot zum freiwilligen Beitritt ungenutzt ließen. Ohne die Mitgliedschaft blieben ihnen absichernde Leistungen wie die finanzielle Unterstützung in Alter und Krankheit sowie die Begräbnisfürsorge verwehrt. Zudem verfügten sie nicht über den institutionellen Rechtsbeistand durch die Innung. Auch interne Konflikte wurden durch die Innung geregelt. So hatten Lehrlinge der Maler- und Glaserinnung das Recht, Zeit für Zeichenübungen einzufordern, wenn der Meister ihnen diese nicht einräumte.[1027] Ein Berufsverbot für Maler ohne Patent wird für Kunstmaler angesichts der Vielzahl an reisenden Malern und dem zunehmend professionellen Handel mit Bildwerken kaum durchzusetzen gewesen sein. Mitte des 18. Jahrhunderts war es den Mitgliedern der „Glaser-Corporation“ noch gestattet, sowohl die Arbeiten als auch die Gewerke von nicht zu-

1025 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 4795: Verzeichnis der eingeschriebenen Meister. „Meister, welche das Amt errichtet haben: 1) Edo Tories Schmidt, 2) Hans Axen, 3) Friedrich Hajo Axen, 4) Behrend Butken, 5) Johann Peter Röhl, 6) Dirk Bleecker, 7) Diederich Siebels, 8) Peter Gerhard Axen, 9) Johann Georg Gerdes, 10) Wilm Cordes“ (ebd.).

1026 Ebd., Nr. 4795: Verzeichnis der eingeschriebenen Meister. „Meister, welche nachhero das Amt gewonnen und ihr Meisterstück verfertiget haben: 1761 Christian Hinrich Koch, 1773 Jürgen Jansen Bleecker, 1774 Gerhard Ulrich Axen, 1788 Friedrich Hajo Axen, 1794 Diederich Christian Koch, 1796 Heinrich Trouchon, 1798 Anton Toben, 1805 Friedrich Wilhelm Tiarcks, 1807 Jacob Siemens, 1807 Jacob Christopher Wittig, 1810 Carl Friedrich August Tiarcks, 1810 Jacob Diederich Bleecker, 1810 Jürgen Diederich Bleecker, 1811 Nickolas Averberg, ohne Meisterstück aufgenommen (zugezogen): 1810 Jacob Thorwächter, 1811 Georg Wilhelm Ehrenpfort, 1811 Berend Albers Janssen“ (ebd.). Unterzeichnende der Bestätigung der Innungsgesetze vom 22. Februar 1837: „Omme Georg Langmack, Peter Harm Tanofen Müller, Peter Berner, Gerhard Dietrich Koch, Johann Hinrich Goers, Andreas Gerhard Axen, Ulrich Anton Ludwig Roden, Peter Friedrich Trouchon“ (ebd.). 1855 waren 12 Meister Mitglied der Maler und Glaserinnung (Böse 1863, S. 273).

1027 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 4792: Erklärung der Maler- und Glaserinnung vom 4. Februar 1848.

gelassenen Glasern zu beschlagnahmen und zugunsten der Vereinigung zu veräußern.[1028] Einige der Vorschriften der Innung galten für alle Erwerbszweige. So erging das Gesetz, dass die Lehrzeit vier Jahre betragen solle, auch wenn der Meister nicht Mitglied einer Innung sei.[1029]

Möglich ist, dass bei den handwerklichen Malern Vorbehalte gegenüber dem künstlerischen Schaffen bestanden und sie ihre Privilegien nicht teilen wollten. Die neue Gruppe der Kunstmaler bildete weniger eine Konkurrenz, vielmehr unterlag ihr Schaffen deutlich mehr modischen Strömungen als das klassische Handwerk, sodass die Auftragslage krisenanfälliger war. Dies bedeutete, dass sie eher finanzielle Hilfe in Anspruch nehmen würden. Zudem waren Kunstmaler häufig allein und nicht in einer Werkstatt tätig.

1799 stellte Johann Albers Janssen aus Norden einen Antrag auf Aufnahme in die Glaserinnung. In einem Brief an die Anhalt-Zerbster Reichsverweserin Friederike Auguste Sophie sprach sich die Innung für eine Absage aus.[1030] Die Anzahl eingeschriebener Meister sei bereits sehr hoch, zudem plane Janssen, sich nur der Malerei zu widmen. Zwar solle ihm die Mitgliedschaft verwehrt bleiben, es sei jedoch kein Widerstand bekannt, der ihm verbiete, sich ausschließlich der Malerei zu widmen.

Andererseits scheuten die Kunstmaler möglicherweise das hohe Eintrittsgeld von 5 Reichstalern und die individuell festgesetzten jährlichen Beiträge. Zudem konnten sie die rigiden Vorschriften bezüglich Lehrzeit und Wanderschaft kaum erfüllen, da ihr Ausbildungsweg meist weniger gradlinig verlief.

Dafür, dass der freiwillige Beitritt ein Sonderfall war, spricht auch die Tatsache, dass keines der erhaltenen Innungsgesetze eine Lösung jener Probleme anbot, die aufgrund der unterschiedlichen Metiers im Alltag auftraten. Als offizielle Probearbeit für die Aufnahme als Meister wurde allein ein Fenster mit einem eigenen Schriftzug gefordert.[1031] Eine alternative Art des Meisterstückes, wenngleich in der Praxis vorhanden, war nicht reguliert. In der Regel wurden jedoch möglichst viele Details festgehalten, selbst die Ausgabe der monatlichen Essensmarken.

1028 Ebd., Nr. 4792.4: Verordnung von Friedrich August von Anhalt-Zerbst vom 4. November 1757.

1029 Ebd., Nr. 4792.9: Innungsverordnung von 1847.

1030 Ebd., Nr. 4792.6: Brief an Friederike Auguste Sophie von Anhalt-Zerbst vom 12. Juni 1799.

1031 Ebd., Nr. 4792.4: Verordnung von Friedrich August von Anhalt-Zerbst vom 4. November 1757.

Zwischen 1838 und 1861 schlossen 35 Maler ihre vierjährige Lehre bei einem Meister der Innung ab.[1032] Als Probearbeiten lieferten sie jeweils eine eigenhändige Zeichnung (Abb. 124–144). Der Schwerpunkt lag eindeutig auf der zeichnerischen Technik, nur in Ausnahmefällen wurden Schattierungen mit einem Pinsel ergänzt. Wie bereits deutlich wurde, zeigen nahezu die Hälfte der 35 Arbeiten, die sich in zwei Mappen gesammelt erhalten haben, Schmuckornamente. Während diese dekorativen Elemente direkt mit der Arbeit als Maler und Anstreicher in Verbindung stehen, lassen sich andere Motive nicht alleine der Verzierung zuordnen. Zu ihnen gehörten Tierstudien, Genreszenen und Stillleben. Peter Meyer reichte 1846 eine Federzeichnung ein, die einen Wanderer zeigt, der ein Pferd an den Zügeln mit sich führt (Abb. 142).[1033] Die Szene geht auf eine Radierung von Dirk Stoop (ca. 1615–1686) zurück.[1034] Vier Jahre später lieferte der Lehrling B. J. Behrends das identische Motiv als Probe ab (Abb. 143).[1035] Offensichtlich stand beiden Auszubildenden dieselbe Vorlage zur Verfügung, zumal beide ihre Lehre beim Maler Hinrichs in Wiarden absolviert hatten.[1036]

Dass die Motive zumindest in Teilen auch im Arbeitsalltag eines Malerhandwerkers Verwendung fanden, belegt die Probearbeit des Anton Eduard Reinhard Bleker von 1839 (Abb. 144).[1037] Er malte einen dem Verfall preisgegebenen Grabstein. Als Vanitas-Symbol wurde diese Darstellung unter anderem für Schmuckblätter verwendet. Friedrich Barnutz hatte 1808 das identische Motiv um einen Neujahrsgruß ergänzt (Abb. 291).[1038] Den symbolischen Gehalt erhöhte er durch ein Skelett, dessen Kopf eine Sanduhr ziert.

1032 Ebd., Nr. 4801 und Nr. 4803. Siehe auch Meiners 1991a, S. 17. Bezüglich der Probearbeiten von Malerlehrlingen der Innung in Jever siehe II.1., S. 223–33 und S. 238–9.

1033 Ebd., Nr. 4801.18: Probearbeit des Peter Meyer vom 31. Januar 1846.

1034 Beispielsweise British Museum Inv.-Nr.: F,2.195, A man with a walking stick and two dogs standing at left, Dirk Stoop, 1651, Radierung, 15,1 x 19,2 cm.

1035 Ebd., Nr. 4803.7: Probearbeit des B. J. Behrends vom 5. Mai 1850.

1036 Ebd.

1037 Ebd., Nr. 4801.5: Probearbeit des Anton Eduard Reinhard Bleker vom 26. März 1839. Siehe auch Meiners 1991a, S. 17.

1038 SmJev Inv.-Nr.: 09556, Darstellung eines Grabmales, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1808, Aquarell auf Papier, 1808, 15,5 x 20 cm.

Abb. 291:
Darstellung eines Grabmales, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1808, Aquarell auf Papier, 15,5 x 20 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09556)

Dilettanten

Der Dilettantismus ergriff im Zuge der Aufklärung weite Teile der bürgerlichen und aristokratischen Bevölkerung. Aber auch das Kleinbürgertum widmete sich jener erstaunlich umfangreichen und häufig geradezu leidenschaftlichen Kunstliebhaberei.[1039] Geismeier betont, dass das meiste davon längst der Vergessenheit anheimgefallen sei.

Wie erwähnt, fand erst im Jahr 1853 das Malen und Zeichnen zum ersten Mal Aufnahme in den Schulunterricht der Lateinschule in Jever.[1040] Zuvor wurden künstlerische Techniken nur in Form von Privatunterricht gelehrt. Friedrich Bernhard Dunker gab 1819 im Jeverschen Wochenblatt an, seiner Aussage nach auf mehrmalige Anfrage, dass er Unterricht im Zeichnen und Malen erteilen wolle, gleichzeitig aber weiterhin alle Arten von Maler-Arbeiten für die Kunden erfülle.[1041] Schon 1791 hatte sein Vater Eberhard Christian Dunker der Ältere im Jeverschen Wochenblatt angekündigt, er wünsche den von ihm schon seit Jahren gegebenen Unterricht, der sich auf Zeichnen und Malen erstrecke, gern weiter auszubauen.[1042] Er habe auch in anderen wissenschaftlichen Fächern Unterricht verschiedener und „wahrhaft gelehrter Männer“ genossen und plane deshalb, sowohl im Zeichnen, im Malen, in der Per-

1039 Geismeier 1973, S. 8.
1040 Siehe III.1., S. 390–1.
1041 JW 27. Dezember 1819.
1042 JW 3. Oktober 1791.

spektive als auch in der bürgerlichen Baukunst und Geometrie Informationsstunden zu geben. Gleichfalls die Feldmesskunst wolle er praktisch unterrichten, wenn sich die Schüler die dazu notwendigen Instrumente zum Gebrauch verschafften. Bei der Ausrichtung der Inhalte wird deutlich, dass Dunker versuchte, auch den praktischen Nutzen für Arbeit und Alltag zu integrieren und somit gleichfalls jene anzusprechen, denen es beim Zeichnen nicht allein um eine freie und kreative Beschäftigung ging. Seine Zielgruppe versuchte er auch zu vergrößern, wenn er am Schluss seiner umfangreichen Werbeanzeige betonte, dass kein jeverländischer Jüngling bisher die Gelegenheit und Aufmunterung gehabt habe, sich in der Geometrie und Feldmesskunst unterrichten zu lassen. Er verspreche aber, dass er sich bemühen werde, ihn mit jeder dieser Wissenschaften, die dieser bisher vielleicht nur dem Namen nach kenne, recht vertraut zu machen.

Bierweiler bot in drei Stunden pro Woche Teilnehmern, „denen Talent, Lust und Fleiß zur Kunst eigen ist“, die Technik des Zeichnens, jedoch nicht des Malens an.[1043] Sein Verlagspartner Garlichs riet, dass diejenigen Eltern, welche bei der Erziehung ihrer Kinder die Kunst nicht ausschlössen, die Gelegenheit nicht versäumen möchten, sie durch einen so großen, in allen Zweigen der Kunst gründlich studierten Meister unterrichten zu lassen. Der Unterricht begann mit Elementarinhalten, um dann zum Studium der Natur in Verbindung mit Antiken vorzudringen.[1044] Das Antikenstudium erfolgte anhand von Abgüssen, die aus Amsterdam bezogen wurden.

Einer Anzeige im Jeverschen Wochenblatt zufolge bot die Frau Bierweilers speziell für Mädchen Stickunterricht in einer erst ein Jahr zuvor in der Schweiz erfundenen Technik an.[1045] Während der Zeichenunterricht ihres Mannes für Knaben und Mädchen galt, beschränkte sich das Angebot, nach abgeschlossenem Zeichenunterricht eine Lehre in der Druckerei von Garlichs und Bierweiler zu beginnen, auf Jungen.[1046] Das weitere Angebot an privatem Unterricht belegt ebenso, dass es bei den Inhalten weniger um künstlerische Ambitionen ging, stattdessen die Vorteile für das Berufsleben betont wurden. Unter dem Gesichtspunkt eines praktischen Nutzens werden die Eltern eher bereit gewesen sein, den Unterricht zu finanzieren.

1043 JW 16. März 1818.
1044 Ebd.
1045 JW 17. November 1817.
1046 JW 16. März 1818.

Bereits in seiner Bewerbung bei dem Herzog von Oldenburg im Dezember 1817 hatte Bierweiler betont, er hoffe, dass der Unterricht, welchen er zu geben bereit sei und seiner Hoffnung nach vom Herzog finanziert werde, sich nicht auf die Zeichenkunst beschränken, sondern auch auf die Aquatinta, das Radieren und Punktieren „auf Verlangen“ erstrecken werde.[1047] Eine Förderung des Unterrichtes kam jedoch nicht zustande.

Nach dem Besuch eines Zeichenunterrichtes kann nicht mehr von einer rein autodidaktischen Aneignung gesprochen werden. Das Unterrichtsangebot befähigte jedoch mehr zum Zeichnen, weniger zum Malen, geschweige denn zur individuellen Entwicklung eines Malstiles. Für jene, die nicht die Mittel für eine private Unterweisung aufbringen konnten, mussten Lehrbücher genügen, die die zentralen Techniken vermitteln sollten. Um dem wachsenden Interesse an künstlerischer Tätigkeit entgegenzukommen, wurden als kostengünstigere und überall verfügbare Alternative zu bezahlten Unterrichtsstunden Lehrbücher der Zeichentechnik angeboten. 1825 nahm der Verleger Johann Heinrich Stalling Subskriptionen für neue Publikationen an, darunter befand sich auch eine „Praktische Anweisung zur freien Handzeichenkunst“ von E. H. Dickmann in Leer.[1048]

Nachweisbar in Jever feilgeboten wurden zudem allein über den Buchhändler Wilhelm Kaiser aus Bremen: Carl Mehls „Der Zeichenunterricht in der Bürger- und Volksschule, eine Anweisung für Alle, welche diesen Unterricht mit Nutzen betreiben wollen, auch für den Privat- und Schulunterricht“ für einen Reichstaler und 6 Grote, Friedrich Stoltz’ „Gründliche Anweisung zur orientalischen Malerei, Transparent Malerei und zum Übertragen von Kupferstichen auf Holz, Pappe usw.“ und Friedrich Stoltz’ „Kleines Handbuch der Malerei für angehende Künstler und Dilettanten“ für 12 Grote.[1049] Der Verlag Kaiser in Bremen spielte für das Jeverland eine zentrale Rolle bei dem Bezug von Büchern und Kupferstichen.[1050] Die Beispiele der Maler Barnutz und Dunker werden im Folgenden zeigen, dass auch professionelle Maler auf eine derartige Anleitung zurückgriffen.[1051]

1047 NLA OL, Dep. 50, Best 6 D Nr. 1062.
1048 JW 14. Februar 1825.
1049 Mehl 1883.
1050 Bezüglich der Bezugswege siehe auch I.2., S. 104–22.
1051 Siehe III.2., S. 438–46.

Als Voraussetzung für dilettantische Tätigkeit bedurfte es nicht nur eines technischen Wissens, sondern auch der nötigen Malutensilien. Für die Beschaffung der Materialien galten die gleichen Bedingungen wie für professionelle Maler.[1052] Die schlechte Verfügbarkeit von Farben sorgte dafür, dass sich die meisten Laien auf das Zeichnen beschränkten. Wenn sie Farben einsetzten, nutzten sie in der Regel Wasserfarben oder Pastellkreiden.

Abb. 292:
Wunderkugeln und Drechselarbeiten, Berend Ohmstede (1752–1824), um 1790, Elfenbein oder Holz (SmJev Inv.-Nr.: 04741–52)

Der Dilettantismus im adeligen Umfeld ist eine privilegierte Artikulierung des Müßigganges. Diese Intention lässt sich im Einzelfall auch im Jeverland nachweisen. Der Hausmann Berend Ohmstede betrieb in den arbeitsarmen Wintermonaten Drechselarbeiten (Abb. 292).[1053] Dabei schuf er keine Nutzgegenstände, sondern Miniaturen aus Holz und Elfenbein, die seine Fertigkeiten demonstrierten und rein dekorativen Zwecken dienten. Dem Inventarbuch des Altertumsvereins in Jever ist zu entnehmen, dass er sie „aus Liebhaberei in seinen Mußestunden“ gearbeitet habe.[1054]

1052 Siehe III.2., S. 417–20.

1053 Hausmann ist die im Jeverland verbreitete Bezeichnung für einen Großbauern (Vollbauer).

1054 SmJev Inv.-Nr.: 04741–52, Wunderkugeln und Drechselarbeiten, Berend Ohmstede (1752–1824), um 1790, Elfenbein oder Holz. Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1930: Nr. 1264. Siehe auch Siems 2013, S. 325. Bezüglich Berend Ohmstede siehe auch I.3., S. 130.

Auch die im Schlossmuseum Jever erhaltenen Freundschaftsalben und Stammbücher bezeugen die Verbreitung von Kunstfertigkeit (Abb. 264–268).[1055] Stammbücher, die in adeligen Kreisen seit dem 16. Jahrhundert belegt sind, fanden im 17. und 18. Jahrhundert auch in bürgerlichen Kreisen große Verbreitung.[1056] Die eingetragenen Sprüche zeugen von der florierenden Freundschaftskultur, aber auch von weiteren bürgerlichen Topoi wie Tugend und Vergänglichkeit. Diese Thematik spiegelt sich auch in den beigefügten Dekorationen.

Während sich einige Schreiber damit begnügten, einen Kupferstich in der standardisierten Größe einzukleben, investierten die meisten Autoren viel Zeit und Mühe für das individuelle Anfertigen von Erinnerungsbildern. Die Werke reichen von auf Papier gestickten Blumen über Silhouetten bis hin zu aquarellierten Landschaften und im Laufe des 19. Jahrhunderts auch vorgefertigten Glanzbildern. Porträtsilhouetten und Echthaarlocken sollten die Erinnerung an den Schreiber bewahren. Alle Motive zeugen von der großen Begeisterung für die Freundschaftskultur. Im engen Zusammenhang dazu stehen auch die zahlreichen Symbole der Vergänglichkeit. Als „memento mori" treten wiederholt Epitaphien und Grabmonumente auf, und Skelette verweisen auf die Allgegenwart des Todes.

Ein typisches Beispiel eines Stammbuches ist das Album der Jeveranerin C. M. Doden im Bestand des Schlossmuseums Jever, das von 1799 bis 1818 geführt wurde (Abb. 293).[1057] Es besitzt das gängige querrechteckige Format und entspricht mit Schuber und Prägedruck auf dem Einband den vorgefertigt bei Schreibwarenhändlern zu erwerbenden Stammbüchern.[1058] Nur 45 Eintragungen zieren die 400 Seiten, darunter auch ein Beitrag des Jeveraner Malers Eberhard Christian Dunker des Jüngeren. Neben einem Spruch, der die Enttäuschung über das Leben zum Thema hat, malte er auch einen Mann, der in

1055 Beispielsweise Archiv SmJev: SmJev Inv.-Nr.: Ar. I. Nr. 12, Stammbuch N. N., 1841–51, 8,7 x 16 cm; SmJev Inv.-Nr.: Ar. I. Nr. 1, Stammbuch Johann Justus Anton Sprenger, 1788–1795, 12,1 x 19,4 cm; SmJev Inv.-Nr.: Ar. I. Nr. 6, Stammbuch Schwieger, 1800–1817, 9,9 x 16,5 cm; SmJev Inv.-Nr.: Ar. I. Nr. 21, Stammbuch H. A. Meyer, 1798–1801, 10,3 x 16,5 cm.

1056 Krug Kaleidoskop 11.

1057 SmJev Inv.-Nr.: Ar. I Nr. 3, Stammbuch der C. M. Doden, 1799–1818, 35 x 10,5 cm (aufgeschlagen).

1058 Der Prägedruck zeigt einen Grabstein mit der Inschrift: „Denkmal für Freundinnen und Freunde".

der Natur steht, die von einem Gewitter erfüllt ist.[1059] Der Mann widmet sich davon unberührt dem Buch in seinen Händen.

Abb. 293:
Lesender während eines Gewitters, Stammbucheintrag von Eberhard Christian Dunker dem Jüngeren im Album der C. M. Doden, 1800 (SmJev Inv.-Nr.: Ar. I Nr. 3)

Nicht alle Verfasser verfügten über vergleichbare Fähigkeiten, jedoch gehörte es zum guten Ton, die Erinnerungsverse mit Illustrationen zu versehen. Kaum ein Freund bzw. Bekannter entzog sich dieser Verpflichtung, ein weiteres Anzeichen für die gesellschaftliche Bedeutung und Verbreitung zumindest begrenzter künstlerischer Fähigkeiten. Unter den Eintragenden halten sich Männer und Frauen die Waage, wobei sich besonders Frauen um Dekorationen bemühten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts ging das Interesse an den

1059 Texteintrag des Eberhard Christian Dunker des Jüngeren: „Unsere Phantasie verfolgt stets unsere Träume und eiteln Wünsche, die wir nie erfüllt sehen. Immer ist der Mensch unzufrieden wir sehen weit hinaus auf fremde Gefilde von Glück, aber Labyrinthe versperren den Zugang, und dan seufzen wir hin und vergessen – das Glück das Gute zu bemerken, das jedem auf der angewiesenen Bahn – des Lebens beschert ist. S. GESNER. Das Andenken an Freunde erregt bey uns manche Freude, wenn diese paar Zeilen IHNEN ein ähnliches Gefühl gewähren, so erreichte hierbey seine Absicht IHR ergebenster Freund E.C. Dunker iunior Jever am 2ten Merz 1800“.

Freundschaftsalben zurück. Die Dekorationen waren zunehmend vorgefertigte Massenware, und die Sprüche und Widmungen waren reduziert bzw. standardisiert.

Abb. 294/295:
Schmetterling, aquarellierte Tuschezeichnung, 16,2 x 10,6 cm (SmJev Inv.-Nr.: 10121 (Alt.-Nr.: Gr. 062)) und Heidnisches Steindenkmal bei Nobiskrug, nach Friedrich Riemann, nach 1877, Tusche auf Papier, 9,2 x 14,8 cm (SmJev Inv.-Nr.: Gr. 753)

Abb. 296:
Memento Mori mit Grabstein, J. C. Fischer, 1820, aquarellierte Tusche auf Papier, 21,6 x 33,3 cm (SmJev Inv.-Nr.: Gr. 374)

Die dilettantischen Werke des Jeverlandes zeugen weniger von Müßiggang und Überfluss als vorrangig von einem Wissens- und Bildungsanspruch (Abb. 294, 295 und 296). Erhalten sind Zeichnungen von Tieren und Blumen, Landkarten und Ansichten, darunter auch Andenken an Reisen.[1060] Das wissenschaftliche Interesse wird dabei an der Genauigkeit der Darstellung und den lateinischen Benennungen der Gattungen deutlich.

Abb. 297:
Ehrenpyramide für Katharina II., Renke Gerhard Kunstenbach, nach 1772, kolorierte Federzeichnung auf Papier, ca. 59 x 48,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 11208 (Alt.-Nr.: Gr. 491))

Der Rechnungssteller Renke Gerhard Kunstenbach betrieb privat umfangreiche regional- und allgemeingeschichtliche Studien. In seinem Nachlass haben sich die zahlreichen Ergebnisse seiner Forschungen erhalten.[1061] Zusätzlich sammelte er thematisch verwandte Illustrationen wie Landkarten usw. Einige

1060 Bsp. SmJev Inv.-Nr.: Gr. 753, Heidnisches Steindenkmal bei Nobiskrug, nach Friedrich Wilhelm Riemann, nach 1877, Tusche auf Papier, 9,2 x 10,6 cm; SmJev Inv.-Nr.: 10121 (Alt-Nr.: Gr. 062), Schmetterling, aquarellierte Tuschezeichnung, 16,2 x 10,6 cm und SmJev Inv.-Nr.: Gr. 374, Memento Mori mit Grabstein, J. C. Fischer, 1820, aquarellierte Tusche auf Papier, 21,6 x 33,3 cm. Die Werke eines Zeichenwettbewerbes im Jahr 1923 zeigen fast ausschließlich Gebäudeansichten und Landschaften.

1061 NLA OL, Erw 82: Nachlass Renke Gerhard Kunstenbach.

dieser Werke wurden von ihm eigenhändig angefertigt, wie zum Beispiel eine Federzeichnung mit dem Orakel von Delphi und Karten einzelner Kirchspiele oder des gesamten Jeverlandes.[1062] Auch Ansichten der Kirchspiele des Jeverlandes wurden, wie wir bereits gesehen haben, von ihm gezeichnet (Abb. 45–62).[1063] Er hielt damit alle größeren Orte der Region fest. Dabei verfügte er nicht über die malerischen Fähigkeiten, um die Werke zu vollenden. Für die Kolorierung gab er sie an einen professionellen Maler weiter, ein weiterer Beleg dafür, dass Dilettanten sich vorrangig dem Zeichnen widmeten. Hermann Heinrich Dunker übernahm die Ausmalung von 16 Ansichten. Die übrigen Werke blieben unkoloriert, da Kunstenbach die Kosten zu hoch wurden.[1064] Er fügte die Werke zu einer Mappe zusammen und versah sie mit einem handschriftlichen Verzeichnis mit Erläuterungen. Auch seine weiteren Werke zeugen von einem dokumentarischen Anspruch wie eine ephemere Dekoration anlässlich des 10-jährigen Thronjubiläums von Katharina II. (Abb. 297).[1065] Der Obelisk wurde 1772 auf dem alten Markt in Jever errichtet.

Das Interesse der Dilettanten erstreckte sich insbesondere auch auf Silhouetten als die einzige Möglichkeit, selbst und ohne ausgeprägte künstlerische Fähigkeiten das individuelle Antlitz einer Person festzuhalten. Neben dem Austausch von Schattenrissen als Freundschaftsbeweis wurden die Silhouetten auch von Studenten aus den Universitätsstädten an ihre ehemalige Schule gesandt, um ihre beginnende Karriere anzuzeigen (Abb. 272–275).[1066] Überwiegend handelt es sich um einfache Profilrisse, die aus schwarzem Papier geschnitten oder mit schwarzer Tusche ausgeführt sind. Zum Teil wurden individuelle Merkmale und Details mit einem Silberstift eingetragen wie Brillen, Kopfbedeckungen sowie Kopf- und Gesichtsbehaarung. Nur wenige Studenten konnten einen professionellen Maler beauftragen, entsprechend überschreiten die meisten Werke nicht die Höhe eines Visitenkartenporträts von ca. 15 cm. Nur selten finden sich größere Zeichnungen und Miniaturen. Für

1062 NLA OL, Erw 278, Best. 271-8 Nr. 15. Die Zeichnung des Orakels ist von Kunstenbach signiert, andere Zeichnungen des Bestandes sind ihm dagegen nicht sicher zuzuordnen.

1063 SmJev Inv.-Nr.: 11105–8, 11117–27 und 11141–4. Bezüglich der Ansichten Kunstenbachs siehe II.2., S. 262–3.

1064 Kunstenbach 1793.

1065 SmJev Inv.-Nr.: 11208 (Alt-Nr.: Gr. 491), Ehrenpyramide für Katharina II., Renke Gerhard Kunstenbach, nach 1772, kolorierte Federzeichnung auf Papier, ca. 59 x 48,5 cm.

1066 SmJev Inv.-Nr.: Gr. 215–38, Studentenbildnisse, 1842-59, getuschte Silhouetten (überwiegend gerahmt), ø 10,5 x 8,5 cm. Bezüglich weiterer Silhouetten siehe II.2., S. 251–3.

die kleinformatigen Bildnisse wurden einige Bildträger im Vorhinein mit einem Rahmen bedruckt. Die Motive des Rahmens illustrieren den Universitätsstandort, indem sie die Sehenswürdigkeiten der Stadt zeigen.

Während die Intentionen der Dilettanten aus ihren heute erhaltenen Werken nur indirekt ablesbar sind, können Selbstzeugnisse einen präziseren Eindruck vermitteln. Eine der wenigen überlieferten Aussagen stammt von Renke Gerhard Kunstenbach.[1067] Er nimmt darin kritisch zu den eben erwähnten Zeichnungen von Kirchspielen Stellung und begründet ihre Mängel. Die Prospekte habe er in den Jahren 1788 und 1789 aufgenommen und nach dem „Brouillon" ausmalen lassen. Einige befänden sich noch im Entwurf, weil ihm das [Aus-]Malen der übrigen Stücke zu teuer geworden sei. Daher seien die Werke nicht zur Vollkommenheit gebracht. Auch habe er einige Zeichnungen nur mit der Bleifeder gezeichnet, und sie bedürften noch einer Korrektur. Zwei Stücke gebe er nicht für richtig aus, und eines davon habe sichtbare Fehler im Kolorit. In der Ansicht Schortens stecke ein Fehler offenbar darin, dass das Dorf nicht genug entfernt sei, welches der Künstler (gemeint ist der Maler Hermann Heinrich Dunker) durch Schwächung der Farbe hätte „effectuiren" können. Auffällig ist, dass sich der Dilettant Kunstenbach für Fehler in der Genauigkeit entschuldigt, für ihn die künstlerische Qualität aber keine Rolle spielt. Zudem kann er den Unmut über die Kolorierung nicht verbergen, in der er die Ursache nahezu aller Mängel sieht.

Ein weiteres Beispiel für Dilettantismus ist der in Jever geborene Pädagoge Christian Heinrich Wolke (1741–1825). Im Anschluss an den Besuch der Lateinschule in Jever begann er 1763 ein Studium der Rechte in Göttingen, besuchte aber bereits Vorlesungen in Mathematik und Philosophie.[1068] Unmittelbar nach dem Tod seines Vaters gab er sein Jurastudium auf und widmete sich nur noch der Physik und Mathematik. Zudem erteilte er bereits zu dieser Zeit Unterricht in der Theorie der bildenden Künste, im Zeichnen und in der Perspektive. Woher er die Befähigung hierfür erlangt hatte, ist nicht bekannt. Aus Ermangelung an Möglichkeiten – Zeichnen war noch nicht Teil des Unterrichtes an der Lateinschule – wird es sich überwiegend um eigenständige Bemühungen gehandelt haben. 1767, nun in Leipzig, gab er Privatstunden in der Mathematik und nahm seiner Lebensgeschichte von Hasselbach zufolge

1067 Kunstenbach 1793.
1068 Hasselbach 1826, S. 6.

Anteil an dem Unterricht in der Zeichen-Akademie unter der Leitung Adam Friedrich Oesers (1717–1799) und der Aufsicht Christian Gottlieb Geysers (1742–1803).[1069] Es wird nicht deutlich, ob unter der Bezeichnung „Anteil nehmen“ eine reine Teilnahme oder aber ein eigener Beitrag zum Lehrangebot zu verstehen ist. Aufgrund dieser umfangreichen Aktivitäten ist im eigentlichen Sinne nicht mehr von einem Autodidakten bzw. Dilettanten zu sprechen, wenngleich Wolke von Zeitgenossen wie von Johann Georg Meusel (1743–1820) durchaus als solcher begriffen und bezeichnet wurde.[1070] Wolke dokumentierte eine Europareise mit Zeichnungen und schrieb dazu, er habe im Sturme das tobende Meer und sein „auf- und niedergeschleudertes Schiff, die Scene während des Brandes in demselben, auf dem festen Lande manche Landschaften, auffallende Nationaltrachten usw.“ gezeichnet.[1071]

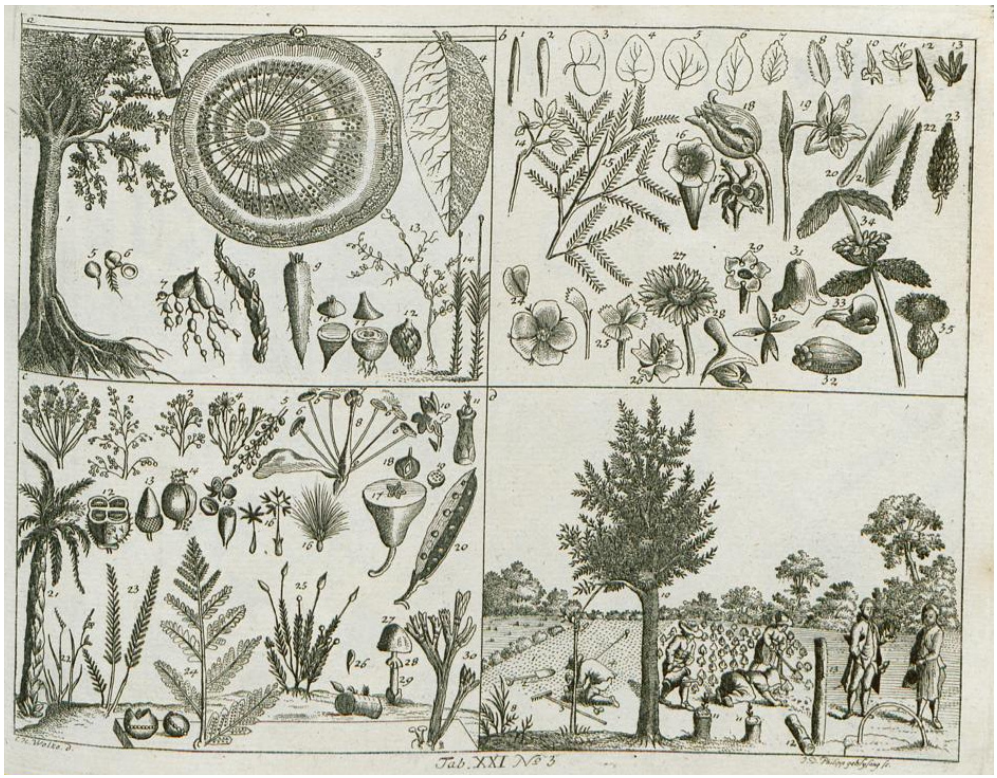


Abb. 298:
Von den Pflanzen, gezeichnet von Christian Heinrich Wolke (1741–1825), gestochen von Johanna Dorothea Philippi, geb. Sysang (1729–1791), aus: Basedow 1774, Tab. XXI. Nr. 3 (Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt)

1069 Ebd., S. 7.

1070 Füssli 1816, S. 6037 Stichwort: Wolcke. Wolke kehrte nach Aufenthalten in Dessau, wo er zusammen mit Johann Bernhard Basedow (1724–1790) das Philanthropin leitete, und Russland nur kurzzeitig in seine Heimat Jever zurück (ebd.).

1071 Wolke 1782, S. 5.

Zu seinen Zeichnungen fertigte er Beschreibungen an und äußert darin den Wunsch, „dies zusammen wird es Euch dann sowohl zum Vergnügen als zur Vermehrung Eurer Kenntnis, Klugheit und guten Gesinnung dienen." Eine Auswahl seiner Zeichnungen wurde später als Kupferstich Teil des Lehrbuchs „Elementarwerk" des Johann Bernhard Basedow (1724–1790) (Abb. 298).[1072]

Im Allgemeinen Künstlerlexikon wurde Wolke 1816 als „Russisch-Kaiserlicher Hofrat und Professor, Gelehrter, Kunstliebhaber und Selbstkünstler" bezeichnet.[1073] Auf dem Dresdner Salon im Jahr 1807 sei von ihm ein Ölgemälde, die Erweckung der Tochter des Jairus nach Rembrandt, zu sehen gewesen.[1074] Es habe „als ersten Versuch, den der (65 Jahre alte) verdienstvolle Künstler" hiermit in der Ölmalerei machte, viel historische Wahrheit enthalten. Was die Farbbehandlung betreffe, welche längere Übung erfordere, so habe der Künstler selbst bereits in einer unter dem Gemälde befindlichen erklärenden Unterschrift auf die Art und Weise, wie er sich bei seinem Alter beurteilt wissen wolle, verwiesen. In jeder Rücksicht habe aber Plan und Ausführung des Bildes selbst von dem reichlichsten Nachdenken und der Liebe zur Kunst gezeugt, die den allgemein geschätzten Mann bei seiner Muße beseelt habe.

2. Das Repertoire der Künstler

Arbeitsstätten und wandernde Maler

Die Werkstätten der Maler lagen im Zentrum der Stadt Jever, also in einem Bereich um die Stadtkirche sowie am Alten Markt (Abb. 4 Nr. 1 und 3). Es gibt keinen Hinweis darauf, dass eine Trennung zwischen Wohnung und Arbeitsstätte bestand. Neben Verwaltungsakten sind insbesondere die Anzeigen im Jeverschen Wochenblatt eine wichtige Quelle zur Rekonstruktion der Wohn- und Arbeitsverhältnisse. Es handelt sich dabei weniger um Werbeanzeigen als um Annoncen, die speziell inseriert wurden, um einen Umzug anzuzeigen. In den Inseraten wird zumeist nur der Name des Malers angegeben.

1072 Im Vorwort heißt es: „Was aber die Tafeln, als Kunstwerke betrachtet, sind, fällt den Kennern in die Augen. Und die anderen können sich ziemlich verlassen auf den Ruhm des Hrn. Daniel Chodowiecki in Berlin, welcher (außer sehr wenigen von Herrn Wolke) alle Zeichnungen gemacht, einige selbst gestochen, und die übrigen unter seiner Aufsicht von guten Künstlern hat stechen lassen" (Basedow 1774, Vorwort).

1073 Füssli 1816, S. 6037 Stichwort: Wolcke.

1074 Der Autor Meusel nimmt hier Bezug auf eine seiner früheren Publikationen (Meusel 1808).

Es muss den Lesern somit allgemein bekannt gewesen sein, wo sie den Maler aufsuchen konnten.

Barnutz arbeitete zunächst in der Sankt Annen-Straße, zog aber in seiner produktivsten Zeit an die Ostseite des Kirchplatzes (Abb. 4 Nr. 1).[1075] An diesem Ort konnte in großem Umfang mit Laufkundschaft gerechnet werden, nicht zuletzt vor und nach dem sonntäglichen Kirchgang. Deshalb ließen sich hier in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die ersten Fotografen nieder.[1076] Die übrigen Maler waren rund um den Marktplatz ansässig. Allerdings bewohnte keiner ein Haus direkt am Platz, an dem vorwiegend Gaststätten angesiedelt waren.

Die Mitglieder der Familie Dunker hatten ihre Werkstätten an der Schlacht-, Waage- und Neuen Straße, einer Region, in der traditionell Handwerker, wie zum Beispiel die Zinngießer, tätig waren (Abb. 4 Nr. 4 und 5). Der einzige Maler und Glaser, der außerhalb von Jever wohnte und dennoch über das Intelligenzblatt um Kunden warb, war Friedrich Wilhelm Tiarks.[1077] Seine Arbeitsstätte Hohenkirchen liegt im Norden des Jeverlandes. Er belieferte daher auch Kunden, die abseits von Jever wohnten und für eine malerische Dienstleistung nicht eigens die Stadt aufsuchen konnten.

Im Gegensatz zu den ansässigen Malern fanden Wandermaler auch direkt am Alten Markt eine Unterbringung (Abb. 4 Nr. 3). Ihre Aufenthalte lassen sich unter anderem gleichfalls anhand von Werbeanzeigen im Jeverschen Wochenblatt rekonstruieren. Da sie sich oft nur einige Tage in der Stadt aufhielten, wohnten sie vielfach direkt in einem Hotel. Der niederländische Porträtmaler Berend Kunst konnte während seines zweiten Aufenthaltes in Jever im Jahr 1843 von seinen Kunden im Gasthof „Zum Schwarzen Adler“ aufgesucht werden.[1078] Andere durchreisende Maler logierten als Untermieter bei Bewohnern der Stadt. Der Silhouetteur Strutzky aus Königsberg war 1850 bei Herrn Holthoff in der Wangerstraße 187 „eine Treppe hoch“ zu finden.[1079] Der Ma-

1075 Meiners 1991a, S. 21.
1076 Ebd., S. 27.
1077 Beispielsweise JW 3. Januar 1820.
1078 JW 2. April 1843.
1079 JW 10. Februar 1850.

ler von „Miniatur"- und Pastellporträts Mauer wohnte 1831 bei dem Drechsler Nidan.[1080] Obwohl er dort als Mieter unterkam, erteilte er vor Ort Zeichenunterricht. Da er eine Abrechnung für einen Vierteljahreszeitraum anbot, rechnete er damit, diese Unterkunft für eine längere Zeit in Anspruch zu nehmen. Der Schauspieler und Porträtmaler Görbing fand lediglich in der Vorstadt beim Sattler Päpte eine Unterbringung.[1081] Da er zusammen mit einer Gruppe von Schaustellern reiste, war es für ihn kaum möglich, eine geeignete Räumlichkeit mit einer zentraleren, verkaufsfördernden Lage zu finden.

Die Suche nach einer Unterkunft barg einige Schwierigkeiten. Neben Sprachkenntnissen mangelte es auch an wichtigen Ortskenntnissen und persönlichen Kontakten. Erstaunlich ist auf dieser Grundlage, dass in den Werbeanzeigen der Wanderkünstler kein Vermieter wiederholt genannt wird. Gleiches gilt auch bezüglich der Mehrzahl an Unterkünften von Hausierern, Schaustellern und reisenden Handwerkern. Die Aufnahme von Fremden als Zusatzverdienst, die wahrscheinlich durch die Verpflichtung zur Wanderschaft innerhalb des Handwerks eine gewisse Normalität erhielt, war demnach weit verbreitet und ermöglichte so erst, dass für die Künstler die Kosten des Aufenthaltes nicht die Einnahmen aus der Maltätigkeit überstiegen.

Die Biografie und die Aufenthaltsorte von reisenden Künstlern werden in der Regel allein anhand erhaltener Werke rekonstruiert. Die Reisestrecken des Silhouetteurs Caspar Dilly werden beispielsweise abgeleitet von den Wohnorten der Auftraggeber und den Datierungen seiner Werke, soweit bekannt (Abb. 7).[1082] Auf dieser Grundlage kann nur annähernd festgestellt werden, in welchem Zeitraum sich der Scherenkünstler in einer Region aufhielt. Unklar bleibt jedoch, wie lange der Aufenthalt währte und wie produktiv er in dieser Zeit war. Da die Überlieferung stets Lücken aufweist, bleiben viele Aufenthaltsorte hypothetisch. Werke Dillys sind im Oldenburger Ammerland, südlich des Jeverlandes, und in Ostfriesland, westlich des hier untersuchten Gebietes, nachweisbar.[1083] Da kein Werk aus dem Jeverland bekannt ist, kann nicht ausgeschlossen werden, der Silhouetteur habe dieses bei seinen Reisen ausgespart. In Einzelfällen können Aufenthalte jedoch auch durch Werbeanzeigen

1080 JW 9. Januar 1831.

1081 JW 4. Februar 1799.

1082 Bezüglich Dilly siehe auch I.2., S. 98–9.

1083 Außerdem sind Werke aus dem Osnabrücker Artland, dem Emsland und Südoldenburg erhalten.

rekonstruiert werden. Der gebürtig aus Hannover stammende Ferdinand Trümpelmann (1786–1840) war mit seinen Schattenrissen zunächst nur in Lübeck und Mecklenburg nachweisbar.[1084] Ein Scherenschnitt der Familie Hemken aus Bockhorn belegt seine Anwesenheit in der Nähe des Jeverlandes für das Jahr 1804.[1085] Eine Anzeige im Jeverschen Wochenblatt vom 19. März desselben Jahres belegt erstmals seinen Aufenthalt in Jever.[1086] Während nur einiger Tage schneide er mit der Schere einzelne Personen und Familienstücke aus. Keine der im Jeverland erhaltenen Silhouetten kann Trümpelmann zugeordnet werden.

Das Verzeichnis über die Werke des niederländischen Porträtmalers Berend Kunst erlaubt einen wesentlich detaillierteren Einblick in die Tätigkeit eines wandernden Malers.[1087] Mit einer Reise nach Emden begann er 1823 seine wandernde Tätigkeit. Über 50 Jahre lang reiste Kunst durch die Niederlande, Nord- und Westdeutschland sowie Dänemark und Schweden und hielt seine Aufenthaltsorte in seiner handschriftlichen „Lijst van Portretten door mij in het Jaar 1823 in Oostfreesland vervaardigt“ fest. Neben der Jahreszahl und den Ortsnamen beinhaltet die Liste auch alle Namen seiner Kunden. Der Aufzählung ist zu entnehmen, dass Kunst pro Jahr durchschnittlich ca. 150 Porträts fertigte und dabei 7 bis 15 Orte aufsuchte. Abzüglich der Reisezeiten und der Wintermonate, die er überwiegend bei seiner Familie in Groningen verbrachte, ergibt sich eine außerordentlich kurze Herstellungszeit für seine Porträts. Der standardisierte Aufbau seiner Bildnisse lässt vermuten, dass er die Brustregion – vielleicht in den Wintermonaten – vorfertigte und nur das Gesicht zeitnah ausführte. Mit einem zeitlichen Abstand von 20 Jahren besuchte Kunst Jever. Während er bei seinem ersten Aufenthalt 1823 nur zwei Kunden für sechs Bilder fand, waren es 1843 bereits 22 Bilder für 11 Kunden.

Von den sprachlichen Schwierigkeiten für Wandermaler zeugen die oft deutlich abweichenden Ortsbezeichnungen im Werkverzeichnis. Auch die Schreibweise der Personennamen orientiert sich stark an der Aussprache. Bei

1084 Pieske 1963, S. 38.

1085 Meiners Kaleidoskop 07.

1086 JW 19. März 1804. Siehe auch Janssen 2013, S. 303.

1087 Kunst 1823. Nach einer Ausbildung zum Bäcker hatte er sich 1821 entschieden, sein gesichertes Dasein aufzugeben und zog mit seiner Frau und den vier bisher geborenen Kindern nach Groningen. Dort besuchte er die Zeichenakademie und erlernte die Technik des Pastellzeichnens wahrscheinlich von Gerardus de San (1754–1830). Smits 1962; Smits/Huizinga 1974. Bezüglich des Malers Kunst siehe auch I.3., S. 168 und II.3., S. 358–9.

dem Namen Hollmann fehlt beispielsweise sowohl das zweite „l“ als auch das zweite „n“. Das fehlende „n“ ist ein Zeichen für die Übertragung des Namensteiles „Mann“ in das Niederländische. Bei einer Werbeanzeige von Kunst im Jeverschen Wochenblatt sind die sprachlichen Einschränkungen dagegen nicht zu erkennen.[1088] Wahrscheinlich war er bei dem Verfassen des Textes auf Hilfe angewiesen. Zwar ist es naheliegend, dass der Wandermaler seine persönlichen Aufzeichnungen in seiner Muttersprache verfasste und somit nicht auszuschließen, dass er dennoch des Hoch- oder Niederdeutschen mächtig war, spätestens bei der Wanderschaft durch Schweden und Dänemark wird er jedoch an seine sprachlichen Grenzen gestoßen sein.

Von den sprachlichen Unterschieden auch innerhalb Deutschlands zeugt eine Anekdote des Friedrich Preller des Jüngeren. Als dieser 1855 die Region besuchte, traf er, nachdem er sich im Neuenburger Urwald verlaufen hatte, auf einen Hirtenjungen.[1089] Er berichtet in seinem Tagebuch, der Junge mochte wohl niemals ein Wort Hochdeutsch gehört haben. Deshalb habe er ihn nicht verstanden, sondern nur „wie ein Wundertier angeglotzt“.

Aus heutiger Sicht gerät oft in Vergessenheit, dass es sich nicht nur bei dem Überschreiten von Reichsgrenzen, sondern auch bei dem Wechsel zwischen Territorien und Herrschaftsgebieten um einen Verwaltungsakt handelte. Nicht nur das Ausüben eines Handwerks bedurfte der Mitgliedschaft in einer Zunft, auch Hausierer und Schausteller benötigten eine Konzession, die es ihnen erlaubte, Waren und Dienstleistungen zu vertreiben. Diese musste zunächst beim Amt Jever beantragt werden.[1090] In einer Bekanntmachung der Regierung vom 18. August 1843 wurden die Bedingungen für Hausierer verschärft, sodass diese nur auf ausdrückliche Konzession der Regierung und mit hinzukommender besonderer Erlaubnis des betreffenden Amtes oder Stadt-Magistrates ihr Geschäft ausüben durften.[1091] Zusammen mit dem Reisepass des Antragstellers wurde das Gesuch nach Oldenburg weitergeleitet.[1092] Nach

1088 „Notificationen: 1. Dem geehrten Publicum in der Stadt und im Lande empfiehlt sich der Portraitmaler Kunst aus Groningen zu geneigten Aufträgen in Pastell. Sein Logis ist im Gasthofe zum schwarzen Adler“ (JW 2. April 1843).

1089 Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.), S. 29–30. Bezüglich der Reise der beiden Maler Friedrich Preller siehe auch I.1., S. 35–6, I.2., S. 52, III.2., S. 448–9 und III.3., S. 459–60.

1090 NLA OL, Best. 76-16 A Nr. 424.

1091 Ebd., Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 9466 Absatz 1.

1092 Ebd., Nr. 9232.

Ausweis der gesundheitlichen Unbedenklichkeit sowie einer Genehmigung der örtlichen Polizeidirektion wurde eine Entscheidung getroffen und gegebenenfalls der Hausierpass nach Jever gesandt, um ihn nach Zahlung einer Gebühr auszuhändigen. Häufig endete der Antrag jedoch mit einer Absage, zum Teil wurde auch lediglich eine zweiwöchige Erlaubnis erteilt, Waren „en gros" an Händler zu verkaufen. Der Verkauf an Endabnehmer blieb dabei verwehrt. In einigen Fällen wurden die Gewerbetreibenden vor Ort befragt, ob sie ihre Einkünfte durch den Hausierer in Gefahr sähen. Wie umstritten die reisenden Händler waren, geht aus einer Diskussion hervor, die 1835 unter den Beamten der Stadt Jever geführt wurde.[1093] Es seien bereits genug Waren in den Läden des Jeverlandes vorhanden, sodass es der Hausierer nicht bedürfe. Andererseits seien diese jedoch für die Bewohner auf dem Land erforderlich, da diese nicht für jeden Ankauf die Stadt aufsuchen könnten.

Unter die verschärften Vorschriften für Hausierer fielen keine Wandermaler, stattdessen richteten sie sich nur an Puppenspieler, Bänkelsänger, Kunstreiter, Seiltänzer, Magier, Schausteller von Natur- und Kunstseltenheiten und dergleichen.[1094] Dagegen galt für alle Kunstleistungen und Ausstellungen, wobei ein „rein wissenschaftliches oder ein höheres Kunstinteresse" stattfände und wenn die Darsteller oder Produzenten ihre Vorstellungen nur in größeren Orten und eigens dafür eingerichteten Lokalen für Eintrittsgelder gäben, dass es keiner Regierungs-Konzession bedürfe, sondern nur der besonderen polizeilichen Erlaubnis des betreffenden Amtes oder Stadt-Magistrates. Die polizeiliche Erlaubnis war abhängig davon, dass nichts vorgezeigt, dargestellt oder vorgetragen werde, das die Religion und die Moral, die guten Sitten oder die Würde des Staates beleidige, die öffentliche Ruhe und Ordnung gefährde oder sonst ein Ärgernis geben könne.[1095] Somit war die Erlaubnis auch ein Mittel der staatlichen Zensur. Neben dem geringeren Verwaltungsaufwand bedeutete dies für Maler, dass sie statt der insgesamt 48 Grote nur 12 Grote für ihren Aufenthalt zu entrichten hatten.

Sowohl die ansässigen als auch die reisenden Maler boten vollendete Werke als Beleg für ihre Fähigkeiten zur Schau. Da sich ihre Kunden insbesondere für Bildnisse interessierten, kamen jedoch seltener vorrätige Gemälde

1093 Ebd., Best. 76-16 A Nr. 424.

1094 Ebd., Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 9466 Absatz 7. Zuvor ergangene Vorschriften aus den Jahren 1801 und 1803 hätten sich als nicht ausreichend erwiesen (ebd.).

1095 Ebd., Nr. 9466 Absatz 3.

zum Verkauf. Umso bedeutender war das Vertrauen des Kunden in die Fähigkeiten des Malers, dass dieser in der Lage sei, eine genaue Ähnlichkeit der Person zu erreichen, wie der Silhouetteur Scheibner in einer Anzeige betonte.[1096] Der Verleger Garlichs stellte schon vor der Anreise des Niederländers Bierweiler im Jahre 1817 dessen Werke bei sich in der Waagestraße Nr. 254 aus.[1097] Miniaturen „sehr fein und schön ausgeführt", kolorierte Gouache-Miniaturen sowie Zeichnungen mit Silberstift konnten besichtigt und nach der bevorstehenden Ankunft des Künstlers in Auftrag gegeben werden. Als zusätzlicher Ausweis seiner Fähigkeiten wurden zwei nicht genauer beschriebene Kupferstiche, ein Mezzotinto und eine Zeichnung nach einem Gemälde von Jacob Jordaens (1593–1678) präsentiert.

Im Gegensatz zu den Hauptzentren bestanden im Jeverland für Maler kaum Möglichkeiten, sich auf Ausstellungen dem Publikum und somit einem potentiellen Auftraggeber vorzustellen. Allein während der 1858 stattfindenden Ausstellung des Kunstvereins in Jever konnten Bilder beworben und verkauft werden.[1098] Nach nur zweijährigem Bestehen wurde die Vereinigung jedoch, wie erwähnt, bereits wieder aufgelöst, sodass sich die Künstler anderen Möglichkeiten zuwenden mussten, um Kunden zu akquirieren.

Eine beliebte Werbemethode war das Inserieren im örtlichen Intelligenzblatt. Auffällig an den Werbetexten sind die angepriesenen Qualitäten der Bildwerke. Das Beherrschen künstlerischer Techniken sowie eine individuelle kompositorische und malerische Leistung spielten keine Rolle. Stattdessen wurden die Produkte als „höchst ähnlich" oder „mit genauster Ähnlichkeit zur Person" beschrieben.[1099] Des Weiteren wurden die prompte Bedienung, billigste Preise und die kurze Fertigungszeit gepriesen.[1100] So nähme beispielsweise die Herstellung eines Daguerreotypie-Porträts nur fünfzehn Sekunden in Anspruch.[1101]

Unweigerlich ist einigen Annoncen ein intensives Ringen um Kundschaft zu entnehmen, wenn zum Beispiel Friedrich Bernhard Dunker wiederholt und durch „nochmalige Empfehlung an den Leser" angibt, er übernähme „ordinaires

1096 JW 22. Januar 1811.
1097 JW 13. Oktober 1817.
1098 Siehe I.2., S. 64–5.
1099 JW 15. Dezember 1817 und 21. Januar 1811.
1100 JW 21. Januar 1811 und 24. März 1839.
1101 JW 14. Januar 1844.

Anstreichen und Malerei, das Lackieren von Möbeln und mehrere andere Sachen sowie alle Arbeiten inner- und außerhalb der Häuser".[1102]

Die eigentliche künstlerische Tätigkeit der Maler erfolgte in der Unterkunft. Der Silhouetteur Strutzky stand seinen Kunden von neun Uhr morgens bis acht Uhr abends zur Verfügung.[1103] Nur in Ausnahmefällen, wenn sich mindestens sechs bis acht Personen porträtieren lassen wollten, suchte er auch die Wohnung der Auftraggeber auf.

Die Wanderschaft brachte entscheidende Einschränkungen mit sich. So mussten sich die Maler mit den vorgefundenen Bedingungen in der Unterkunft zufriedengeben und konnten keine Ansprüche an Platz- und Lichtverhältnisse stellen. Vor Erfindung der wiederverschließbaren Aluminiumtube in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Ölfarben nicht aufzubewahren und mussten zeitnah zum Malvorgang angemischt werden. Dieser große Materialaufwand erschwerte die Ölmalerei für reisende Künstler. Stattdessen versuchten die Maler mit Hilfe der Pastelltechnik, eine einem Gemälde vergleichbare Wirkung zu erzielen.

Aufgrund der schnellen Fertigung und des geringen Materialeinsatzes spezialisierten sich viele Wanderarbeiter auf Scherenschnitte. Die Technik erforderte lediglich eine Schere und schwarzen Karton. Da auch ganzfigurige Silhouetten und Gruppenbildnisse erhalten sind, benötigten die Scherenkünstler offenbar nicht einmal einen abgedunkelten Raum und eine singuläre Lichtquelle, sondern setzten allein die mit den Augen erfassten Konturen um.

Über den Aufbau und die Ausstattung der Werkstätten in der Stadt Jever liegen wenige Informationen vor. Haro Joachim Schwitters besaß bei seinem Tode 25 „Schillereyen", wobei nicht deutlich wird, bei welchen es sich um selbst gefertigte Gemälde handelte, sowie mehr als 119 Kupferstiche als Motivvorlagen.[1104] An Malerwerkzeugen wurden in seinem Besitz zwei kleine Kästen mit Farben und Malergerätschaften vorgefunden sowie ein „Mahlerbrett", das an einem „Mastbaum" zu befestigen war. Ein Holzgestell wurde im Anschluss an die Gemälde verzeichnet und diente wohl der Lagerung vollendeter

1102 JW 25. August 1817.

1103 JW 10. Februar 1850.

1104 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8012.6. Viele der genannten Kupferstiche wurden nur mit der Mengenangabe "einige" versehen, weshalb die Gesamtzahl nicht eindeutig bestimmt werden kann.

Werke. Außergewöhnlich sind die in seinem Besitz befindlichen physikalischen Instrumente wie sechs Thermometer, zwei Sonnenzeiger und ein Kompass.

Um eine genauere Vorstellung über das Aussehen und den Aufbau der Wohn- und Arbeitsstätten zu gewinnen, ist ein Blick in das Umfeld des Jeverlandes erforderlich. Die Schriftstellerin Fanny Lewald beschreibt in ihren „Erinnerungen aus dem Jahr 1848“ das Atelier des Helgoländer Malers Heinrich Gätke (1814–1897), welches sie während eines Aufenthaltes auf der Nordseeinsel besuchte.[1105] Das Atelier habe sich zur linken Hand des Flures befunden und gleichzeitig auch als Studier- und Wohnzimmer der Familie gedient.[1106] Die Söhne des Malers fand die Autorin spielend auf dem Boden direkt neben dem arbeitenden Vater vor. Um bessere Lichtverhältnisse zu erhalten, habe Gätke die Fenster der Hauptwand verhängt, während die Staffelei an den offenen Seitenfenstern Aufstellung gefunden habe, sodass helles Sonnenlicht das aufgestaffelte Gemälde beleuchtet habe. Gätke arbeitete im Sitzen und habe dabei eine blaue „Leinwandblouse“ getragen.

Der beengte multifunktionale Raum sei nur knapp acht Fuß hoch gewesen, sodass Gätke offenbar stehend mit den Händen die Deckenbalken erreichen konnte.[1107] Neben der Staffelei habe der Maler noch weitere, bereits vollendete Gemälde gelagert. Als Wohnmobiliar seien lediglich ein Sofa zwischen den verhängten Fenstern sowie ein Tisch mit schlichter Decke, ein paar kleine Eckschränke und einige Stühle vorhanden gewesen.[1108] Insgesamt blieb das Wohnen der Funktion als Arbeitsraum untergeordnet. Die Fensternischen habe der Maler genutzt, um seine ausgewählte kleine Bibliothek darin aufzustapeln. Lewald hebt unter den vorgefundenen Büchern ornithologische Werke, deutsche Klassiker, aber auch Shakespeare und Byron in der Originalsprache hervor. Griechische und lateinische Werke besaß Gätke dagegen in deutscher Übersetzung. Auch neuere deutsche Lyriker zählte sie in der Sammlung. Als außergewöhnlich für einen Maler sind die zahlreichen Glaskästen zu bewerten, die Lewald zufolge die Wände bedeckten. Sie enthielten Vögel, die Gätke selbst geschossen und ausgestopft habe. Seinem vogelkundlichen Interesse war auch ein kleines Kabinett geschuldet, das an den Wohn- und Arbeitsraum angeschlossen gewesen sei, um dort seine ornithologischen Studien

1105 Lewald 1850, S. 195–206.
1106 Ebd., S. 200.
1107 Ebd., S. 201.
1108 Ebd., S. 203.

betreiben zu können. Mit Begeisterung beobachtete die Besucherin, dass sie „das Skalpell des Anatomen neben Pinsel und Palette, die Blüthe der Literatur neben der Flinthe des Jägers und dem Theerhut des Schiffers“ vorgefunden habe.[1109] Zwar ist die Einrichtung eines Studierzimmers nicht auf andere Maler übertragbar, jedoch scheinen die räumlichen Beschränkungen aufgrund eines Platzmangels sowie die improvisierte Verbesserung der vorhandenen Raumsituation zugunsten künstlerischer Ansprüche, zum Beispiel der Lichtverhältnisse, durchaus vergleichbar.

Farbmaterialien

Die Verfügbarkeit von Malutensilien verbesserte sich im 19. Jahrhundert, insbesondere nachdem sich Zeichnen und Malen als Freizeitbeschäftigung etabliert hatten. Tusche, Federn und Papier, die sowohl zum Schreiben als auch zum Zeichnen verwendet werden konnten, waren nach flächendeckender Alphabetisierung leicht zugänglich, wenn auch zu hohen Preisen. Wie bereits erwähnt, wurden Ölfarben bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht vorgefertigt in Aluminiumtuben verkauft. Zum Anstreichen von Möbeln konnten sie zwar schon zuvor in größeren Gebinden erstanden werden, Künstlerfarben wurden dagegen zeitnah angemischt.[1110]

Eine Rechnung über „ordinierte Farben-Waaren“ an die Witwe des Meppe Schwitters und ihren Sohn Haro Joachim aus dem Jahr 1775 belegt die erheblichen Kosten, die der Materialeinsatz forderte. Für insgesamt 25 Reichstaler und einen Groten hatten der Maler und seine Mutter bei dem Händler Peter Janssen Waren aus den Niederlanden bestellt.[1111] Nur sechs Jahre später erzielte die Vergantung der mobilen Habe des Haro Joachim Schwitters insgesamt nur eine Summe von ca. 45 Reichstalern, also nicht einmal den doppelten Wert der ausstehenden Rechnungssumme.[1112] Angesichts der hohen Mengenangaben liegt

1109 Ebd., S. 204.

1110 In den JN wurde auf die Gefahren hingewiesen, die von einigen Farben ausgingen. Die Warnung vor „Giftfarben“ bezog sich unter anderem auf bleihaltige rote Schreibstifte und abblätternde Farben auf Spielsachen sowie das Bemalen von Konditorwaren (Ehrenraut 1845a; ders. 1845b).

1111 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 7349. Da die Waren aus den Niederlanden importiert wurden, ist ihr Wert zunächst in holländischen Gulden und Stuivern angegeben. Am Schluss erfolgte die Umrechnung in Reichstaler, Schaaf und Witten. 47 fl. (= Gulden) und 11 st. (= Stuiver) = 25 Reichstaler, 1 Schaaf und 10 Witten (ebd.).

1112 Genauer 45 Reichstaler, 11 Schaaf und 5 Witten (ebd., Nr. 8012.6).

nahe, dass der Künstler als Nebenerwerb ein Geschäft für Farbmaterialien betrieb. Allein für zwei Pfund des Pigments Berliner-Blau (auch Preußischblau) fielen 10 Gulden und 10 Stuiver an.[1113] Außerdem hatte Schwitters Kannen, Pinsel und Quasten, Terpentinöl und weitere Pigmente unter anderem in den Farben Zinnober-Rot und Englisch-Weiß bestellt.[1114] Die Malutensilien allein hätten bereits 44 Gulden und 1 Stuiver gekostet, hinzu kamen für den Transport noch einmal 3 Gulden und 10 Stuiver.[1115] Berechnet wurden unter anderem der Transport zum Hafen, Kai- und Frachtgeld sowie eine Provision und Bringporto.

Im Gegensatz dazu waren Aquarell- und Zeichenmaterialien einfacher zu erstehen und zu nutzen. Farben, Pinsel und Papiere wurden vor Ort von Buch- und Gemischtwarenhändlern vertrieben. 1825 verkaufte der Händler Bachmann in Jever „schwarze Pariser-Zeichen-Kreide-Stifte und auch gewöhnliche schwarze geschnittene Zeichen-Kreide".[1116] Der Buchhändler Trendtel bot 1831 ebenfalls „Pariser Zeichenkreide" an, außerdem Malpinsel und alle Sorten Zeichenpapiere, darunter „einfarbige und türkische Papiere".[1117] Tuschkästen konnten zu 12, 18 und 24 Farben erstanden werden. Für sie wurden 18 bis 36 Grote berechnet.[1118] Als Qualitätsmerkmale werden in Werbeanzeigen für Malutensilien weniger die Produzenten oder Materialeigenschaften hervorgehoben, stattdessen spielte die Angabe, es handele sich um ein neu entwickeltes Produkt sowie um eine Herkunft aus einem als führend begriffenen Land wie England und Frankreich, eine große Rolle. Die Bezeichnung „türkisch" steht dabei für besonders ausgefallene und exotische Waren.

Wie die malerische, so unterlag auch die druckgrafische Produktion in einem ländlichen Umfeld starken Einschränkungen. Vorrangig handelte es sich um technische Voraussetzungen, die der Fertigung im Weg standen. Während sich die Versorgung mit Mal- und Zeichenmaterialien auch in dezentraler

1113 Was in Relation zu der am Schluss des Dokumentes vollzogenen Umrechnung ca. 5,5 Reichstalern entsprach (ebd.).

1114 2 Pfund Zinnober kosteten 4 Gulden und 12 Stuiver (= ca. 2,5 Reichstaler) und für 6 Pfund Englisch-Weiß wurden nur 18 Stuiver (= ca. 11 Schaaf) verlangt (ebd.).

1115 Dies entspricht ca. 23 Reichstalern (genauer 23,16) für die Malutensilien und ca. 2 Reichstalern (genauer 1,84) für die Transportkosten.

1116 JW 6. März 1825.

1117 JW 20. März 1831.

1118 Dies entspricht ¼ bis ½ Reichstaler.

Lage kontinuierlich verbesserte, war eine Presse zum Druck von Kupferstichen nur schwer zu beschaffen und zu installieren.

Der Verleger A. Garlichs aus Jever hatte, wie die Geschichte des Verlages Garlichs und Bierweiler gezeigt hat, 1817 den Entschluss gefasst, Druckgrafiken zu produzieren und zu verlegen.[1119] Dies war ihm zunächst nur möglich, indem er Vorlagen nach Amsterdam sandte, wo sowohl Kupferstecher als auch Buchstabenschneider und Druckpresse vorhanden waren.[1120] Bei der Abwicklung des Auftrages, das Bildnis Ulrich Jasper Seetzens zu reproduzieren, kam es, wie wir bereits gesehen haben, zu erheblichen Komplikationen.[1121] Wiederholt musste Garlichs die Subskribenten der Grafik vertrösten. Es kam zu Verzögerungen, da der Stecher erkrankt gewesen sei und der „beste Buchstabenschneider" Anfang des Jahres zu viel zu tun gehabt habe.[1122] Um die Produktionsbedingungen zu verbessern, hatte der Verleger den Schabkünstler Frederik Christiaan Bierweiler Ende 1817 nach Jever berufen, jedoch brachte die Einrichtung einer Druckpresse das Unternehmen erneut ins Stocken.[1123] Erst am 16. März 1818 konnte die baldige Vollendung einer großen „Kupferpresse" in Aussicht gestellt werden.[1124] Eine Woche später bat der Verlag Garlichs und Bierweiler die Bevölkerung, ihnen mit Papp-Deckeln für die Presse und mit feinen schwarzen wollenen Strümpfen auszuhelfen, ein Indiz für die Lieferschwierigkeiten für dieses in der Region singuläre Projekt.[1125] Nahezu ein Jahr später, nach der Veröffentlichung erster kleiner Drucke, war es weiterhin nicht möglich, die deutlich größeren Reproduktionen von Szenen aus Goethes Faust zu produzieren.[1126] Die zeichnerischen Vorlagen nach Retsch hatte Bierweiler bereits in Amsterdam gefertigt.[1127] Dennoch suchten die beiden Unternehmer

1119 Bezüglich der Geschichte des Verlages Garlichs und Bierweiler siehe I.2., S. 107–14.
1120 JW 13. Oktober 1817.
1121 Bezüglich des Seetzen-Bildnisses siehe I.2., S. 107–9, II.2., S. 267–70 und II.3., S. 371–3.
1122 JW 13. Oktober und 8. Dezember 1817.
1123 JW 13. Oktober 1817.
1124 JW 16. März 1818.
1125 JW 23. März 1818. Zuvor war in Jever nur Schrift vervielfältigt worden.
1126 JW 21. Dezember 1818 und NLA OL, Dep. 50, Best 6 D Nr. 1062: Brief Bierweiler 16. Dezember 1817. Die Ausführung erfolgte erst nach dem Umzug nach Altona. JW 25. Oktober 1819. Bezüglich der Reproduktionen nach Retsch siehe auch II.1., S. 235.
1127 NLA OL, Dep. 50, Best 6 D Nr. 1062.

noch im Juni 1818 nach zwei neuen Lehrlingen.[1128] Zu diesem Zeitpunkt waren sie demnach noch zuversichtlich, ihre Druckerei in Jever dauerhaft zu etablieren.[1129]

Verkaufspreise

Welche Verkaufspreise die Maler erzielten, ist einer Sammlung an Rechnungen zu entnehmen, durch die jene Malerarbeiten abgerechnet wurden, die Eberhard Christian Dunker der Ältere in dem Zeitraum von 1782 bis 1786 für den Assessor Anton Bernhard Clasen (gest. 1794), ab 1754 Bürgermeister der Stadt Jever, ausgeführt hatte.[1130] Wie das Nachlassinventar Clasens belegt, verfügte er über einen großen finanziellen Wohlstand.[1131] Entsprechend zeugen auch die Rechnungen von einem gehobenen Anspruch, der nicht dem Durchschnitt in der Region entsprach.[1132] Im Februar 1784 führte Dunker „zwey stück Seeh Landschaften“ aus. Pro Gemälde berechnete er 3 Reichstaler. Verglichen mit den Kosten für die Bemalung eines Kabinettschrankes von 6 Reichstalern scheinen die Leinwandbilder nur einen geringen Preis erzielt zu haben. Wird eine weitere Bemalung eines identischen Kabinettschrankes herangezogen, die nur mit 10 Schaaf veranschlagt wurde, wird jedoch deutlich, dass die Preise zu einem geringen Teil die Dienstleistung, überwiegend aber den Materialeinsatz beinhalteten. So wurde das teurere Bewahrmöbel mit wertvolleren blauen Pigmenten bemalt und vergoldet, während der zweite Schrank nur schlicht weiß gestrichen wurde. Eine weitere Rechnung führt den Lohn für die Arbeitszeit gesondert auf.[1133] So berechnete Dunker als Meisterlohn für einen Tag 18 Schaaf. Die Arbeit seines Sohnes wurde als Lehrlingsgehalt nur mit der Hälfte veranschlagt.

Für die Anfertigung eines Porträts berechnete Bierweiler 1817 3 bis 5 Reichstaler.[1134] Der Preis richtete sich nach der Technik. Am teuersten war ein Bildnis in Pastell für 5 Reichstaler. Günstiger war eine kolorierte Miniatur

1128 JW 1. Juni 1818.
1129 Diese Hoffnung währte jedoch nicht lange. Im Mai 1819 wurde der Verzug nach Altona bekannt (JW 17. Mai 1819).
1130 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6237.
1131 Ebd., Nr. 6598.4. Die Nachlassversteigerung des Bürgermeisters erzielte einen Gesamterlös von über 549 Reichstalern.
1132 Ebd., Nr. 6237.
1133 Ebd.
1134 JW 13. Oktober 1817.

mit Gouache aufgeführt für 3 bis 4 Reichstaler und schließlich eine Zeichnung mit Silberstift für 4 Reichstaler. Verglichen mit dem Tageslohn des Malers Dunker von 18 Schaaf ließ sich Bierweiler seine Porträts auch angesichts der Inflationsrate überdurchschnittlich hoch entlohnen.[1135]

Das günstigste individuell angefertigte Bildwerk war die Silhouette. Diese konnte 1850 schon für 12 Grote erworben werden.[1136] Insgesamt hielten sich die Kleinmeister bei Annoncen mit der Nennung verbindlicher Preise zurück. Stattdessen verblieben sie im Bereich des Vagen, wenn sie ihre Werke „zu billigsten Preisen" anboten.

Druckgrafiken konnten bisweilen deutlich höhere Preise erzielen als Silhouetten. Obwohl sie in Serie produziert wurden, bildeten Kupferstiche aufgrund der aufwendigen Herstellung und der geringen Auflage einen Luxusgegenstand, der noch nicht den Charakter eines Massenproduktes hatte wie Grafiken nach Erfindung der Lithografie. Bis zu 5 Reichstaler in Gold forderten Garlichs und Bierweiler für ihre Mezzotinti und Aquatinten.[1137] Unterschieden wurde nach dem Format des Druckes. Sowohl die Herstellung einer großen Druckplatte als auch deren Abdruck in einer geeigneten Presse waren deutlich aufwendiger. Das Bildnis des Ulrich Jasper Seetzen in großem Format kostete 1 Reichstaler, der Abdruck von einer kleinen Platte dagegen nur 36 Grote. Zudem erhöhte die Kolorierung den Preis der Grafik. Ein Mezzotinto mit dem Porträt der Erbprinzessin von Oldenburg kostete als Prachtdruck 2 Reichstaler, als gewöhnlicher Druck nur die Hälfte. Eine Ansicht der Stadt Jever war koloriert für 2 Reichstaler und 36 Grote erhältlich. Das identische Motiv in Schwarz war um einen Reichstaler günstiger. In „braun (Terasienna)" gedruckt kostete das Bild nur einen Reichstaler.

1135 Verdenhalven 1968, S. 7.

1136 JW 27. Januar 1850.

1137 JW 21. Dezember 1818 und 17. Mai 1819. Abweichend sind die Preise in Reichtalern in Gold statt in Silber angegeben.

Abb. 299/300:
Bildnisse der Prinzessin Adelheid von Oldenburg, Frederik Christiaan Bierweiler nach Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1819, Mezzotinto, 28,2 x 22,4 cm (SmJev Inv.-Nr.: 06857 (Alt.-Nr.: Gr. 369)) und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1817, Öl auf Leinwand, 58,5 x 50 cm (Ostholstein-Museum Eutin, Inv.-Nr.: EM 7902)

Für die Realisierung der Druckgrafiken und somit auch für ihre Vertriebschancen waren Dedikationen von großer Bedeutung. Garlichs und Bierweiler widmeten das Doppelporträt des Hollmann und Scheer den verstorbenen Seetzen und Tiarks, während sie sich beim Bildnis des Seetzen und bei weiteren Porträts um die Erlaubnis lebender Gönner bemühten. Der Herzog von Oldenburg genehmigte die Reproduktion eines Gemäldes von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, die Prinzessin Adelheid von Oldenburg vorstellend (Abb. 299 und 300).[1138] Der Herzog Peter Friedrich Ludwig sollte auch die Illustrationen aus Faust unterstützen, deren Druck jedoch bis zur Verlegung des Unternehmens in die Nähe von Hamburg nicht zustande kam. Privilegien und Dedikationen waren Anzeichen der Rechtmäßigkeit der Reproduktion und zugleich eine Möglichkeit, die Gunst der erwählten Person zu

1138 SmJev Inv.-Nr.: 06857 (Alt-Nr.: Gr. 369), Bildnis der Adelheid, Erbprinzessin von Oldenburg, Frederik Christiaan Bierweiler nach Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1819, Mezzotinto, 28,2 x 22,4 cm.

gewinnen. Ein Beleg für die Qualität und somit ein Faktor bei der Kaufentscheidung mögen diese Widmungen gleichfalls gewesen sein. Auffällig ist jedoch, dass ein Großteil der erhaltenen Grafiken um ihre Bildunterschrift beschnitten wurde. Zudem überdeckte diesen Teil bei der Rahmung häufig ein Passepartout.

Die 1797 von Professor Hollmann und dem Vergantungsprotokollisten Kunstenbach verkaufte Auswahl an Kupferstichen mit Motiven, die eine Verbindung zum Anhalt-Zerbster Herrscherhaus demonstrierten, waren zu vergleichsweise günstigen Preisen erhältlich.[1139] Ein Fürstenporträt oder eine Stadtansicht von Zerbst, Coswig, Dessau oder Bernburg kostete 6 Gute Groschen.[1140] Bei dem Ankauf von acht verschiedenen Bildnissen wurde ein Sonderpreis von einem Reichstaler und 16 Guten Groschen erhoben. Dies entsprach einer Ersparnis von 5 Guten Groschen. Da zudem angekündigt wurde, der Verkauf erfolge zum Besten der Armen, ist wahrscheinlich, dass der Vertrieb eine landesherrliche Unterstützung erhielt, um die Verbundenheit zum Herrscherhaus zu festigen. Es handelte sich bei den Preisen also nicht um ein Ergebnis des freien Marktes.

Vergleicht man die Preise von Neuerwerbungen mit jenen Werten, die für Malereien und Grafiken bei Versteigerungen erzielt wurden, wird deutlich, dass der Erwerb „gebrauchter“ Bilder deutlich preisgünstiger war.[1141] Nur selten kostete ein Gemälde in einer Vergantung mehr als einen Reichstaler.

Konkurrenz

In einem so stark an der Nachfrage orientierten Kunstmarkt wie im Jeverland bedeutete die Ankunft eines Konkurrenten, ob nur kurzfristig durch einen Wanderkünstler oder dauerhaft durch den Zuzug eines Malers, eine unmittelbare Gefahr für die berufliche Existenz. Insbesondere in den Sommermonaten,

1139 JW 5. Juni und 10. Juli 1797. Bezüglich des Verkaufs Anhalt-Zerbster Herrscherporträts und Stadtansichten siehe auch I.2., S. 106 und II.2., S. 302–3 und S. 313–5.

1140 Die Währung orientierte sich am Herkunftsort der Druckgrafiken. In den anhaltinischen Fürstentümern wurde der Taler zu 24 Groschen bzw. zu 288 Pfennigen geteilt. Laut Niemann war der jeverländische Reichstaler mit dem Anhaltiner Taler im Wert identisch (Niemann 1830, S. 341 und S. 343). Wie oben erwähnt, sind die Angaben jedoch nur grobe Orientierungspunkte mit einem erheblichen zeitlichen Abstand. Siehe I.3., S. 134–5.

1141 Bezüglich der Preise für Bilder in den Vergantungen siehe I.3., S. 175–9.

auf die sich die Wanderkünstler konzentrierten, wurde dieses Phänomen spürbar. Da es keinen Zusammenschluss in Form einer Innung gab, versuchten die Maler nicht, durch Konkurrenz und Varianz im Angebot den Erwerbszweig insgesamt auszubauen. Die Rivalität wird in der Werbung am deutlichsten. Am 14. Juli 1794 riefen im Jeverschen Wochenblatt sowohl Eberhard Christian Dunker der Jüngere in der Anzeige mit der Nummer 11 als auch „Candidat" Bennefelder in der Anzeige mit der Nummer 14 dazu auf, sich als Schüler auf ihr Unterrichtsangebot zu melden.

Besonders umkämpft war das Gebiet der Daguerreotypie und Fotografie. Wandernde Daguerreotypisten drängten ab 1843 auf den Markt und warben in Inseraten für die Vorzüge ihrer Aufnahmen.[1142] Das erste fest installierte Fotoatelier wurde 1858 eingerichtet. Zu diesem Zeitpunkt begann auch Barnutz vermehrt im Jeverschen Wochenblatt zu werben. 1861 erschienen allein 12 Anzeigen, die nun über einen Schmuckrahmen verfügten, um die Aufmerksamkeit der Kunden zu erlangen. Darüber hinaus warb er mit einem deutlich erweiterten Angebot an Dienstleistungen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Bereicherung durch eine kleine Illustration noch eine Seltenheit in dem rein auf Text basierenden Intelligenzblatt gewesen.

In Ansätzen herrschte jedoch auch ein Bewusstsein dafür, dass die Weiterentwicklung der kulturellen Kenntnisse vor Ort sowie eine Förderung der lokalen Kunstproduktion gegenüber Importwaren erforderlich waren, um in der Bevölkerung ein dauerhaftes Interesse an Kunstwerken zu wecken. Deshalb gehörten Barnutz, Hemken und Sonnekes zu den Gründungsmitgliedern des jeverschen Kunstvereins im Jahr 1857.[1143]

Arbeitsspektrum und Nebenerwerb

Mit dem aufkommenden Bedarf an dekorativen Ausstattungsstücken auch für mittel- und kleinbürgerliche Wohnungen entwickelte sich ein neuer Absatzmarkt, der wegen der mäßigen Einkommenschancen für hochrangige Künstler wenig erstrebenswert war, für Handwerker dagegen neue Perspektiven bot. Sie beschritten jedoch ein Feld, in dem Fähigkeiten gefordert wurden, die sich stark von ihren bisherigen Tätigkeiten unterschieden. Waren doch hier Krea-

1142 Bezüglich der Verbreitung der Fotografie siehe I.2., S. 116–9.
1143 JW 30. September 1857 (provisorischer Vorstand) und JW 17. Juli 1858.

tivität und umfangreiche technische wie kunsthistorische Kenntnisse erforderlich. Dabei kam es ihnen deutlich entgegen, dass das Interesse der Kunden weniger in dem Erwerb einer einmaligen künstlerischen Schöpfung lag als vielmehr im Erwerb eines Werkes, das jenem vergleichbar war, das sie aus großbürgerlichem Umfeld kannten. In diesem streng an der teilweise sehr geringen Nachfrage orientierten Produktionsfeld mussten sich die Maler dem Geschmack der Kunden anpassen. Auch im 19. Jahrhundert hatten Vorstellungen wie das Genie-Künstlertum keinen Einfluss auf das Schaffen der Maler in peripheren Gebieten. Sie bildeten demzufolge nur begrenzt einen individuellen Stil aus.

Neben hochqualifizierten Malern war auch in großen Städten eine Vielzahl an „Kleinmeistern" tätig. Ihr Schaffen zeichnete sich durch einen hohen Grad an Spezialisierung aus. Geismeier beobachtete diese „Fächler" auch in der Zeit des Biedermeier.[1144] Diese Gruppe von handwerklich orientierten Malern habe eine lebensnahe Fachmalerei betrieben. Sie seien in jenen Zentren tätig gewesen, die im Biedermeier insgesamt als besonders produktiv hervorgetreten seien, darunter die Hauptstädte der bedeutendsten Einzelstaaten und einige große traditionsreiche Bürger- und Handelsstädte.[1145]

Obwohl Geismeier die Leistungen dieser schwächeren Talente beschreibt, äußert er sich nicht zur Kunstproduktion abseits der großen Zentren. Eine vergleichbare Fachspezialisierung der Künstler ist zeitgleich in ländlichen Regionen nicht nachzuweisen. Künstler, die dauerhaft vor Ort ansässig waren, spezialisierten sich weder in der Tafelmalerei auf eine Gattung, noch beschränkte sich die malerische Tätigkeit auf das Anfertigen von Gemälden. Sie widmeten sich der „feinen Malerarbeit als auch [dem] ordinären Anstreichen", um alle Aufträge auf dem Gebiet der Malerei erfüllen zu können.[1146]

Trotz dieser breiten Spanne versuchten die Künstler, auch Alleinstellungsmerkmale zu entwickeln. Es handelt sich um Kunst- und Kunsthandwerkszweige, die nicht ortsgebunden waren und einen überregionalen Absatzmarkt entwickelten. Friedrich Barnutz machte sich einen Namen als Hersteller von Moritaten, die er einer späteren Quelle zufolge im Auftrag eines Hamburger

1144 Geismeier 1973, S. 8.

1145 Ebd., S. 11.

1146 Beispielsweise der Jeveraner Maler Barnutz: JW 10. und 24. Februar, 2. März, 4. Mai, 8. Juni, 20. Juli, 17. und 31. August und 29. Oktober 1856.

Verlages fertigte, der die Werke an die „vagierenden Bänkelsänger der Jahrmärkte und Schützenfeste“ weiterverkaufte.[1147] Riemann behauptete 1919, dass alles, was an solchen „schrecklichen Schildereien“ jemals in Deutschland gezeigt worden sei, aus dem Atelier des Malers Barnutz hervorgegangen sei.

Die Moritaten waren in ihrer Produktion ortsungebunden, da sie über organisierte Absatzwege verfügten. Deshalb konnten sie in Jever oder an jedem anderen Ort produziert werden. Gleiche Voraussetzungen galten theoretisch auch für Druckgrafik. Für den Vertrieb der Bildwerke waren weitreichende Kontakte nötig, um möglichst viele Subskribenten zu erreichen. In der Rezension der veröffentlichten Grafiken von Garlichs und Bierweiler in den Oldenburgischen Blättern hieß es 1819, das Unternehmen bedürfe lediglich „solider und thätiger Commissionäre“.[1148] Tatsächlich waren die Verleger jedoch nach zwei Jahren gezwungen, den Standort aufzugeben.

Auch Bierweiler, dessen Anlass für den Aufenthalt in Jever ursprünglich das Anfertigen von Druckplatten war, bot zusätzlich Zeichnungen an. Neben den zeichnerischen Entwürfen für die von Garlichs und Bierweiler produzierten Druckgrafiken fertigte er Porträts. Sein Angebot zeichnete sich durch eine Vielzahl an Techniken aus. Sein Alleinstellungsmerkmal, die Schabkunsttechnik, wurde wie bei Barnutz durch ein zusätzliches Angebot mit großer Varianz ergänzt.

Ein Vertreter der reinen handwerklichen Malerei war der Anstreicher Ulrich Gastmann. Laut Werbeanzeigen übernahm er Stubenmalereien und Anstreicharbeiten.[1149] Tafelgemälde sind von ihm nicht belegt, allerdings transparente Gemälde, also zu Illumination gebrachte Bilder.[1150] Aber auch Kunstmaler übernahmen im Umfeld der Kleinstadt dekorative Malereien. Der Hofmaler Meppe Schwitters fertigte anlässlich der Thronbesteigung Katharinas der Großen die Festtagsdekorationen für die Stadt.[1151] Neben höfischen Aufträgen übernahm er auch Arbeiten für die Kirche. Erhalten ist ein Entwurf für

1147 Riemann 1919, S. 356.
1148 Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819, Sp. 102.
1149 JW 22. Juni 1801.
1150 JW 22. April 1793.
1151 Meene 1763. Siehe hierzu: Orth 1983. Bezüglich des Dankfestes siehe I.2., S. 70.

einen Orgelprospekt sowie ein Altargemälde.[1152] Die dauerhafte Finanzierung einer Stelle für einen Hofmaler in Jever war nicht im Interesse der Anhalt-Zerbster und später der oldenburgischen Regierung. Auch Einzelaufträge von Seiten des Hofes waren selten, sodass sich die Maler überwiegend auf die kleinbürgerlich-bäuerliche Kundschaft ausrichteten.[1153]

Die Werke des Friedrich Barnutz demonstrieren am besten das ganze Spektrum malerischer Tätigkeit in der Peripherie.[1154] Seine Ölgemälde erstreckten sich über alle Gattungen. Er malte Porträts, Genre, Historien oder was er für Historiengemälde hielt, Landschaften und selbst ein religiöses Motiv. Zu seinem zeichnerischen Werk gehörten Kopien von Herrscherporträts und historischen Münzen sowie Landschaften, aber auch Vorlagen für Druckgrafik. Während die Gemälde und Zeichnungen des Malers zahlreich überliefert sind, lassen sich handwerkliche Zeugnisse seines Schaffens schwer identifizieren. Grund für diese einseitige Überlieferung ist neben dem Verzicht auf eine Signatur die geringere Wertschätzung für derartige Objekte und die gezielte Sammlungsstrategie des Altertumsvereins bzw. des Museums, der zufolge das malerische Werk bewahrt werden sollte. Anzeigen ist zu entnehmen, dass er Porzellanrohlinge, speziell Tassen, mit frei wählbaren Motiven und Schriften bemalte (Abb. 240).[1155] Beliebt waren Sammel- bzw. Souvenirtassen mit regionalen Landschaften und Gebäudeansichten.

Das Anfertigen von Ansichten sowohl als Zeichnung als auch als Bemalung auf Souvenirtassen und Tellern war ein Erwerbszweig, der sich unmittelbar aus einer Nachfrage heraus entwickelte. Maler, die im Handwerk verwurzelt waren, hatten wenig Vorbehalte, sich neuen Entwicklungen zu öffnen. Sie folgten daher oft aktuellen Strömungen und Moden, die sie sich aus der Not heraus autodidaktisch aneignen mussten. Am deutlichsten wird dies nach Erfindung der Fotografie, die von klassischen Malern oft als Konkurrenz empfunden, jedoch von Handwerkern nutzbar gemacht wurde.[1156]

1152 Beispielsweise das Gemälde eines Abendmahls für den Altar der Kirche St. Cosmas und Damian in Wiarden von 1749 (Noah 1991, S. 113). Privatbesitz, Prospekt der Orgel in der Stadtkirche in Jever, 1759, kolorierte Tuschezeichnung.

1153 Alten 1874. Teil der fürstlichen Galerie des Schlosses waren Werke der Jeveraner Maler Friedrich Barnutz und Meppe Schwitters.

1154 Bezüglich des Spektrums an Werken des Malers Friedrich Barnutz siehe auch II.1., S. 211–2.

1155 JW 3. Januar 1855, 6. Januar 1858, 14. November 1861 und 3. Januar 1867.

1156 Bezüglich der Verbreitung der Fotografie siehe I.2., S. 116–9.

Zum Angebot des Friedrich Barnutz gehörte auch das Reinigen und Vergolden von Spiegelrahmen, das Lackieren von „Theebrettern, Möbeln und mehreren anderen Sachen“. Schließlich bot er an, alle Arbeiten „in und außerhalb der Häuser“ auszuführen.[1157]

Ein ähnliches Repertoire boten die Mitglieder der Familie Dunker. Neben Gemälden, Porträts und Landschaften übernahmen sie Kolorierungen von bestehenden Werken und Kopien nach Druckgrafiken.[1158] Zu den Spezialitäten zählten beispielsweise Fenster-Rouleaus aus fremden Ländern auf Transparentpapier.[1159] Vergleichbar mit Barnutz umfasste ihr Alltagsgeschäft alle „vorfallenden Malerarbeiten sowohl in als außerhalb der Häuser und ordinaires Anstreichen“. Die enge Orientierung an der Nachfrage bezeugt auch das Angebot des Friedrich Bernhard Dunker, vor Weihnachten auch Spielsachen zu bemalen.[1160]

Abb. 301:
Briefleserin am offenen Fenster, Ernst Hemken nach Jan Vermeer, 1881, Öl auf Leinwand, 57 x 54,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: ohne Nr.) (rechts: Detail der Rückseite)

1157 JW 3. Januar 1855, 6. Januar 1858, 14. November 1861 und 3. Januar 1867.
1158 Verfertigung aller „Arten von Malerarbeiten“ (JW 27. November 1819); „alle vorfallenden Malerarbeiten sowohl in als außerhalb der Häuser“ (JW 16. März 1818); „alle Arten von Malerarbeiten“ und „im ordinären Anstreichen“ (JW 11. Mai 1818).
1159 JW 27. Oktober 1800.
1160 JW 20. Oktober 1817.

Im Gegensatz zu diesem breiten Spektrum war das Repertoire des Malers Ernst Hemken stark spezialisiert. Er hatte sich schon während seiner Ausbildung auf Porträts konzentriert.[1161] In Jever sind von ihm nur Bildnisse überliefert. Später ergänzte er sein Angebot um Kopien nach „Alten Meistern", überwiegend nach Gemälden aus der Dresdner Galerie (Abb. 301).[1162]

Auch für Wandermaler waren Porträts ein Garant für ein gesichertes Auskommen. Im Gegensatz zu ansässigen Malern erfolgte hier eine zum Teil hochgradige Spezialisierung. Der Zeichner Berend Kunst fertigte nur in Ausnahmen Kopien.[1163] Bei allen übrigen Werken handelt es sich um Brustbilder in Pastell vor einem schlichten dunklen Hintergrund. Allein durch eine geringe Varianz in der Kleidung, besonders bei den Hauben der Frauen, wird die Monotonie dieser Werke durchbrochen. Während im Gesicht die Individualität des Auftraggebers festgehalten wurde, wirkt der Körper so systematisch wiederholt, dass bei seiner zeichnerischen Ausführung wahrscheinlich nicht einmal das Modell anwesend sein musste. Eine Spezialisierung erfolgte demnach lediglich bei akademisch geschulten Malern, die jedoch nicht dauerhaft in der Peripherie blieben, und bei Wanderkünstlern, die weiterreisten, sobald der Bedarf gedeckt war.

Die Einkünfte aus der Tätigkeit als Maler sicherten oft kein konstantes Einkommen. Daher versuchten die Künstler, der Malerei verwandte Beschäftigungsfelder zu erschließen. Von großer Bedeutung war, wie oben erläutert, das Erteilen von Unterricht, überwiegend privat organisiert.[1164]

Bereits für das Jahr 1782 ist nachweisbar, dass Eberhard Christian Dunker der Ältere die Ehefrau des Assessors Clasen „invormirte".[1165] Für diese Tätigkeit wurde er monatlich entlohnt. Wahrscheinlich handelte es sich dabei um Zeichenunterricht. Maler unterrichteten aber auch in anderen Fächern.

1161 Müller 1921, S. 46.

1162 Ebd. SmJev Inv.-Nr.: ohne Nr., Briefleserin am offenen Fenster, Ernst Hemken nach Jan Vermeer, 1881, Öl auf Leinwand, 57 x 54,5 cm. Das Bild entstammt nicht einem Jeveraner Privatbesitz.

1163 Bezüglich des Malers Kunst siehe auch I.3., S. 168, II.2., 270–1, II.3. S. 359–60 und III.2., S. 411–2.

1164 Bezüglich der Lehrinhalte und des Spektrums an privatem Unterricht in Jever siehe auch III.1., S. 397–9.

1165 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 6237.

Eberhard Christian Dunker der Jüngere bot nur Unterricht im Lesen, Schreiben und Rechnen an.[1166] Sein Bruder Friedrich Bernhard, zu dieser Zeit als Goldschmied tätig, bot „in seinen freien Stunden" Unterricht in der „freyen Handzeichnung" an.[1167] Nachdem er zum Beruf des Malers gewechselt hatte, bot er, seiner Angabe zufolge nach mehrmaliger Anfrage, auch „Malen und Zeichnen" an.[1168] Die Stunden konnten morgens von neun bis zwölf Uhr und nachmittags von ein bis acht Uhr erfolgen. Für 16 erteilte Stunden berechnete er dem Schüler 48 Grote.

Teurer war der Unterricht des Malers und Kupferstechers Bierweiler für Knaben.[1169] 12 Grote wurden pro Stunde berechnet. Zudem bot er nur Gruppenunterricht an, da es ihm durchaus an Zeit fehle, Privatunterricht zu erteilen. Die Teilnahme am Unterricht bedurfte einer vorherigen Inskription. Nur wenn eine Mindestteilnehmerzahl erreicht wurde, sollte ein Kurs beginnen. Nicht nur die Mobilisierung von Schülern, sondern auch die Suche nach geeigneten Räumlichkeiten erwies sich als schwierig. Schließlich stellte der Rektor der Lateinschule, Hermann Friedrich Hollmann, der sich vielseitig für die kulturelle Entwicklung in der Region engagierte, vorläufig Räume im Schulgebäude zur Verfügung.[1170]

Frederik Christiaan Bierweiler hatte sich 1817 für die Etablierung eines offiziellen Kunstunterrichts an der Lateinschule eingesetzt.[1171] Er selbst wollte die Schüler das Zeichnen, Punktieren, Radieren und die Technik der Aquatinta lehren. Der Herzog von Oldenburg lehnte das Vorhaben jedoch ab. Bierweiler sah sich daraufhin gezwungen, Lehrstunden gegen Bezahlung anzubieten.[1172] Erst 36 Jahre später wurde das Zeichnen zusammen mit der Schönschrift als Unterrichtsfach an der Lateinschule aufgenommen. Eingestellt wurde der Maler Caspar Sonnekes, dessen definitive Anstellung jedoch über 30 Jahre herausgezögert wurde.[1173] Dem Entwurf eines Stundenplanes ist zu entnehmen, dass

1166 JW 14. Juli 1794.
1167 JW 13. Januar 1800.
1168 JW 27. Dezember 1819. Dass hier nicht nur Zeichen-, sondern zusätzlich auch Malunterricht angeboten wurde, bildet eine Ausnahme.
1169 JW 16. März 1818 und 30. März 1818.
1170 JW 16. März 1818.
1171 NLA OL, Dep. 50, Best 6 D Nr. 1062 und Best. 70 Nr. 6062-2.
1172 JW 13. Oktober 1817.
1173 NLA OL, Best. 160-1 Nr. 1177.

Sonnekes zunächst auch das Fach Schreiben übernehmen sollte.[1174] Jedoch wurden seine Fähigkeiten als zu gering eingeschätzt.[1175] Stattdessen wurde der Lehrer Bentfeld eingestellt und die Anzahl der Stunden für Sonnekes gekürzt. Trotz des regelmäßigen Einkommens forderte dieser mindestens einmal jährlich eine Gehaltserhöhung und äußerte sich fortwährend über die geringe Wertschätzung gegenüber seiner Arbeit.[1176] Für zwölf Unterrichtsstunden in der Woche erhielt er ein Gehalt von 1080 Mark pro Jahr.[1177] Die Stadt Jever zahlte ihm darüber hinaus noch jährlich 700 Mark für sechs zusätzliche Stunden, die er vor Schülern der Volksschule hielt. Als Argument für eine bessere Vergütung nannte Sonnekes als Vergleichssumme das Minimalgehalt eines Zeichenlehrers in Bremen, das mit 4000 Mark deutlich höher läge. Selbst an der städtischen Volksschule in Oldenburg erhalte ein Lehrer 3000 Mark.

Neben dem Unterricht verbesserten die Künstler ihr Einkommen durch den Verkauf bereits vollendeter Werke, aber auch von Bildern, die sie nicht selbst produziert hatten, sondern lediglich vertrieben. Der Maler P. F. Trouchon bot 1839 20 Stück sehr schöne Kupferstiche in Schwarz unter Glas und Mahagonirahmen zu „billigsten Preisen“ an.[1178] Barnutz handelte neben Ölgemälden, darunter Landschaften und Tierstücke, auch mit Kupferstichen und Lithografien.[1179]

Eberhard Christian Dunker der Jüngere bezog sein Einkommen ab 1803 hauptsächlich aus der Tätigkeit als Deichbauaufseher. In seiner Funktion als Kondukteur fertigte er eine Vielzahl von Karten an. Insgesamt 94 Werke, die sich erhalten haben, zeigen neben Land- und Flurkarten auch Grund- und Aufrisse von Gebäuden.[1180] Seine zeichnerischen Fähigkeiten hatten ihn für diese Stellung qualifiziert. Dies geht auch aus den Unterlagen über eine Personalausschreibung für ein neu eingerichtetes „Vermessungs-Comptoir“ durch

1174 Ebd., Nr. 1177.2: Lehrplan aus dem Jahr 1853.

1175 Ebd., Nr. 1177.3–5: Diskussion über die Eignung des Sonnekes für den Schreibunterricht und Anstellung Bentfelds.

1176 Ebd., Nr. 1177.6–45.

1177 Ebd., Nr. 1177.12.

1178 JW 24. März 1839.

1179 JW 18. Januar 1857. Siehe auch Meiners 1991a, S. 27.

1180 Da auch der Sohn des Eberhard Christian Dunker d. J., Friedrich Christian Bernhard, Karten anfertigte, ist nicht bei allen (im Niedersächsischen Landesarchiv Abteilung Oldenburg erhaltenen) Zeichnungen, die mit der Signatur „Dunker“ versehen sind, die Zuschreibung eindeutig.

die Kammer in Oldenburg im Jahre 1804 hervor.[1181] Die Entscheidungskommission lobte die Übung im Zeichnen, die der Kondukteur Dunker habe. Er verdiene daher den Vorzug gegenüber jenen Bewerbern, denen diese Fähigkeit abgehe. Allerdings wurde Dunker aufgrund seines fortgeschrittenen Alters, er war zu diesem Zeitpunkt 38 Jahre alt, und weil er sich „bei geringem Gehalt" in Jever bereits eingerichtet habe, abgelehnt.

Vorbilder

Wie wir bereits gesehen haben, unterlag das Bildvorkommen im Jeverland vielen Beschränkungen. Zudem war der Zugang zu höherwertigen Gemälden erschwert. Viele Bilder befanden sich in Privatbesitz, sodass deren Existenz nur einem kleinen Kreis bekannt war. Auch die Bildwerke im Schloss zu Jever waren wahrscheinlich nur temporär zugänglich. Eine Ausnahme bildete vielleicht Friedrich Barnutz, der im direkten Umfeld des Schlosses aufwuchs, sodass er die Bilder leichter kennenlernen konnte. Meppe Schwitters wird als Hofmaler ebenfalls mit fürstlichen Galerien vertraut gewesen sein. Vor Öffnung der Gemäldegalerie in Oldenburg im Jahr 1817 bedurfte es persönlicher Kontakte, die abgesehen von der Bewältigung langer Reisestrecken als Voraussetzung für den Kontakt mit Originalen dienten, ob in fürstlichem oder großbürgerlichem Besitz. Das Vorbild religiöser Bildwerke in Kirchen spielte trotz des protestantischen Glaubens eine Rolle. Die Kirche beauftragte jedoch nur wenige Künstler, und auch private Aufträge für Gemälde mit christlichen Motiven bildeten eine Ausnahme. Die zahlreichen christlichen Motive, die in den Vergantungen Erwähnung finden, konzentrieren sich überwiegend auf populäre Druckgrafik.[1182]

Wie zu keinem Zeitpunkt zuvor ermöglichte die stetig steigende Zahl an Bildreproduktionen im 19. Jahrhundert einen umfassenden Einblick in die allgemeine kunstgeschichtliche Entwicklung, wenn auch beim Übertragungsvorgang sowohl durch die Technik als auch durch die individuelle Leistung des Grafikers die Authentizität des Werkes limitiert wurde. So gingen Malstil, Größe und Farbigkeit des Originals verloren.

Der Vorbildcharakter bezog sich daher vorrangig auf die Motive. Maltechnische Informationen wurden nicht vermittelt. Kupferstiche hatten in Handwerk und Kunsthandwerk kontinuierlich eine bedeutende Rolle gespielt.

1181 NLA OL, Best. 202 Nr. 1291. Siehe auch Harms 1963, S. 129.

1182 Bezüglich der religiösen Motive siehe II.2., S. 337.

Als Illustrationen in Traktaten oder als Motivsammlungen unterstützten sie die Tradierung und Überlieferung von Schmuckformen. Bereits für das 16. Jahrhundert ist in Jever die Verwendung von Motivvorlagen bei der Herstellung von Kunsthandwerksstücken belegt. Sowohl das Grabmal des Edo Wiemken des Jüngeren als auch die hölzerne Kassettendecke im Audienzsaal des Schlosses Jever, die beide in den 60er-Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden, weisen deutliche Übereinstimmungen mit den Architektur-Traktaten des Hans Vredeman de Vries (1527–1609) auf (Abb. 8 und 9).[1183] Die Zuschreibung des Werkes an einen Schüler des Vries ist umstritten. Die detaillierte Kopie von Einzelmotiven weist unabhängig davon darauf hin, dass sich Künstler und ausführende Handwerker im Detail exakt an die Vorlagen des niederländischen Meisters hielten.[1184] Der Rückgriff auf Motivvorlagen hatte, wie auch das Jeveraner Beispiel belegt, eine lange Tradition innerhalb des Handwerkes, und es bestanden gegenüber der Kopie im Gegensatz zu heute keinerlei Vorbehalte.[1185]

Neben fachspezifischen Vorlagenbüchern wurden auch Grafiken mit allgemeiner Motivik herangezogen. In Jever nutzte der Gold- und Silberarbeiter Gastmann im Jahr 1795 einen Kupferstich als Vorlage für eine Medaille.[1186] Diese trug das Brustbild des in Jever geborenen großherzoglich oldenburgischen Geheimen Hofrates Johann Ludwig Möhring. Einer Werbeanzeige zufolge konnte der Abdruck „en mignatùre“ wahlweise in Gold oder Silber erfolgen. Als Referenz für die Qualität seiner Arbeit betonte Gastmann, es handele sich bei der Vorlage um ein Kupferstich-Porträt des Herrn Stöttrup (1754–1811) aus Hamburg (Abb. 113).[1187]

1183 Schmerenbeck 2000.

1184 „Die Vorlagen für diese ornamentalen Elemente finden sich in den Werken Hans Vredeman de Vries, der zu den Künstlern gehörte, die an der Ausgestaltung der Triumphbögen in Antwerpen beteiligt waren. So liegt einem Fries der Decke ein Stich einer Publikation zugrunde, die zu dem Kern des Vredemanschen Werkes zu zählen ist: das Säulenbuch `Dorica-Ionica´“ (Schmerenbeck 2000, S. 132).

1185 Voermann 2012.

1186 JW 29. Juni 1795.

1187 Vgl. SmJev Inv.-Nr.: 06885 (Alt-Nr.: Gr. 324), Bildnis des Paul Heinrich Gerhard Ludwig Möhring (1710–1792) (ehemalige Zuschreibung: Seetzen, Vater des Reisenden), gestochen von Andreas Stöttrup in Hamburg, 1782, Punktiermanier, 20,8 x 17,9 cm.

Auch Friedrich Bernhard Dunker griff bei seiner Arbeit auf Vorlagen zurück. Einer Anzeige im Jeverschen Wochenblatt vom Juni 1803 ist zu entnehmen, dass Dunker, der zu dieser Zeit noch als Gold- und Silberschmied tätig war, nach „hierseienden“ englischen Musterbüchern Zäume und Pferdegeschirre mit dünnem Silber beschlage, aber auch auf Verlangen „Ideen-Modelle“ und Zeichnungen anfertige.[1188]

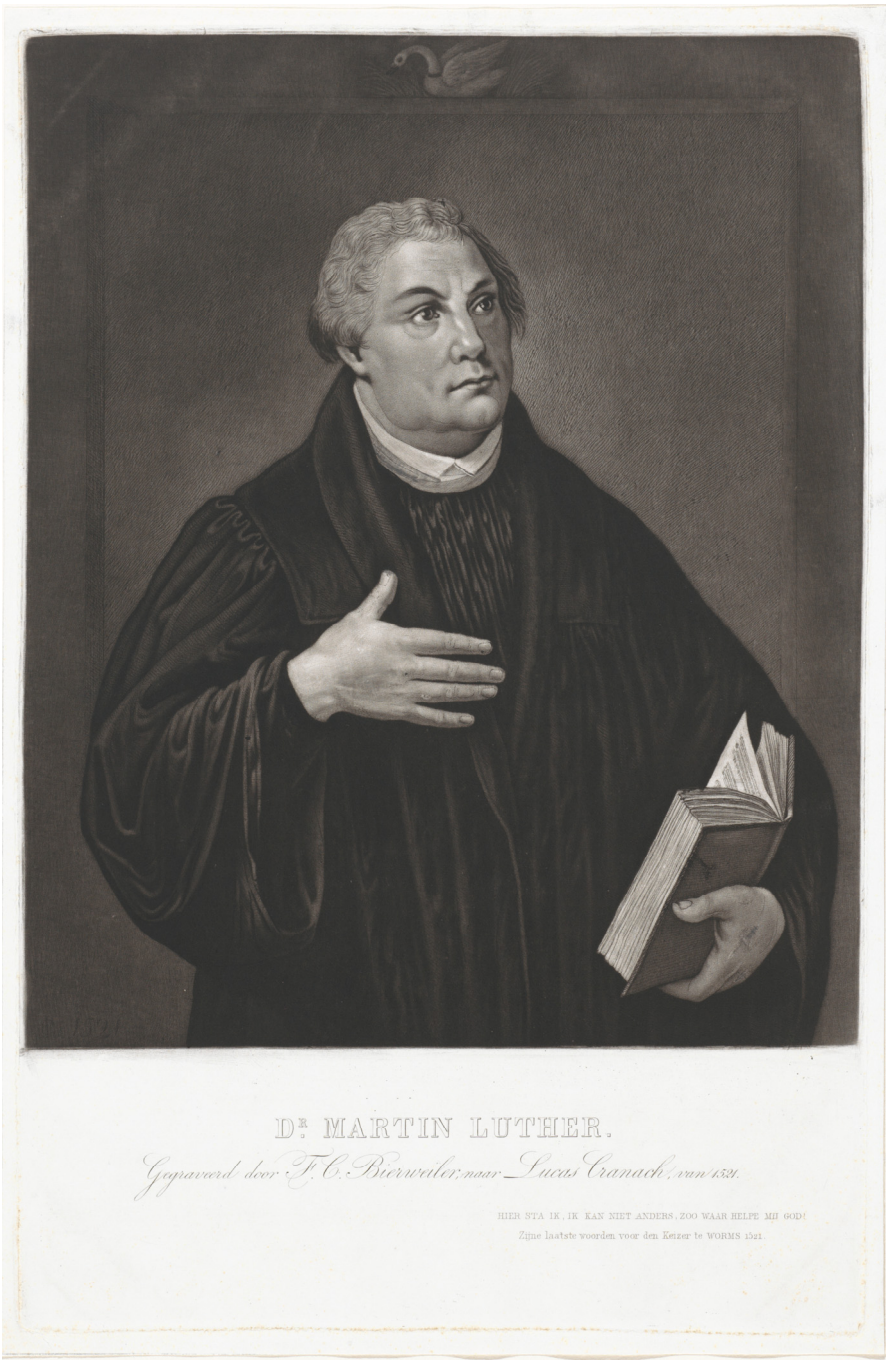


Abb. 302:
Bildnis des Martin Luther, Frederik Christiaan Bierweiler nach Lucas Cranach dem Älteren, um 1818, Mezzotinto, 43 x 27,8 cm (Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr.: RP-P-1906-2912)

1188 JW 5. November 1798.

Auch im Bereich der bildenden Kunst scheuten sich die Künstler nicht vor der Verwendung von Kopien und Vorlagen. Bierweiler fertigte für seinen Verlag Garlichs und Bierweiler ein Mezzotinto Martin Luthers (1483–1546) nach einem Bildnis von Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553) (Abb. 302).[1189] In einer Besprechung des Bildes in den Oldenburgischen Blättern heißt es, es handele sich um eine vortreffliche Arbeit, was umso merkwürdiger sei, weil in diesem Bild des großen Mannes mehr Geist und Kraft enthalten sei als in allen anderen Abbildungen desselben. Zudem sei denn auch bekannt, dass das Gemälde zu Basel das beste sei, welches von Luther existiere. Erst im Nachhinein wird erläutert, dass die neu entstandene Druckgrafik nicht direkt auf das Baseler Bild zurückgehe, stattdessen sei der Stich nach einer „vortrefflichen Kopie" des Gemäldes von dem „berühmten Schweizer Lory" geschaffen.[1190]

Der Erwerb von Vorlagen erfolgte über Händler vor Ort, die überwiegend in enger Verbindung zum Buchhandel standen und die Grafiken über dieselben Verlage und Bezugswege akquirierten wie die neueste Literatur. Die Auswahl der Zulieferer hatte einen erheblichen Einfluss auf das Bildangebot vor Ort. Für den Erwerb von Druckgrafik waren auch Vergantungen von zentraler Bedeutung, zumal die im Jeverland tätigen Künstler nicht über die finanziellen Mittel verfügten, hochwertige Drucke auf dem direkten Wege zu beziehen. Erst nach Erfindung der Lithografie erfuhr der Vertrieb von Druckgrafik einen erheblich erweiterten Kundenkreis. Zwar machten die Vergantungen Bildwerke insgesamt erschwinglicher, ein deutlicher Nachteil war jedoch ein weitgehender Verzicht auf die Motivauswahl. Das Angebot war thematisch an den Vorlieben und Interessen des vorherigen Besitzers orientiert. Ein Händler von Druckgrafik versuchte dagegen, mit einem großen Spektrum einen breiten Kundenkreis anzusprechen. Zudem konnten die Käufer durch Subskriptionslisten einen begrenzten Einfluss auf die Motivwahl nehmen. Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass nahezu alle Werke auf den dokumentierten Versteigerungen einen Abnehmer fanden. Das Interesse an Bildern zu geringen Preisen scheint demnach wichtiger gewesen zu sein als die Qualität und das persönliche Interesse am Dargestellten.

1189 Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819, Sp. 106–7. Rijksmuseum Amsterdam Inv.-Nr.: RP-P-1906-2912, Bildnis des Martin Luther, Frederik Christiaan Bierweiler nach Lucas Cranach dem Älteren, um 1818, Mezzotinto, 43 x 27,8 cm.

1190 Wahrscheinlich Gabriel Lory (genannt Lory père) (1763–1840), Maler und Radierer aus Bern.

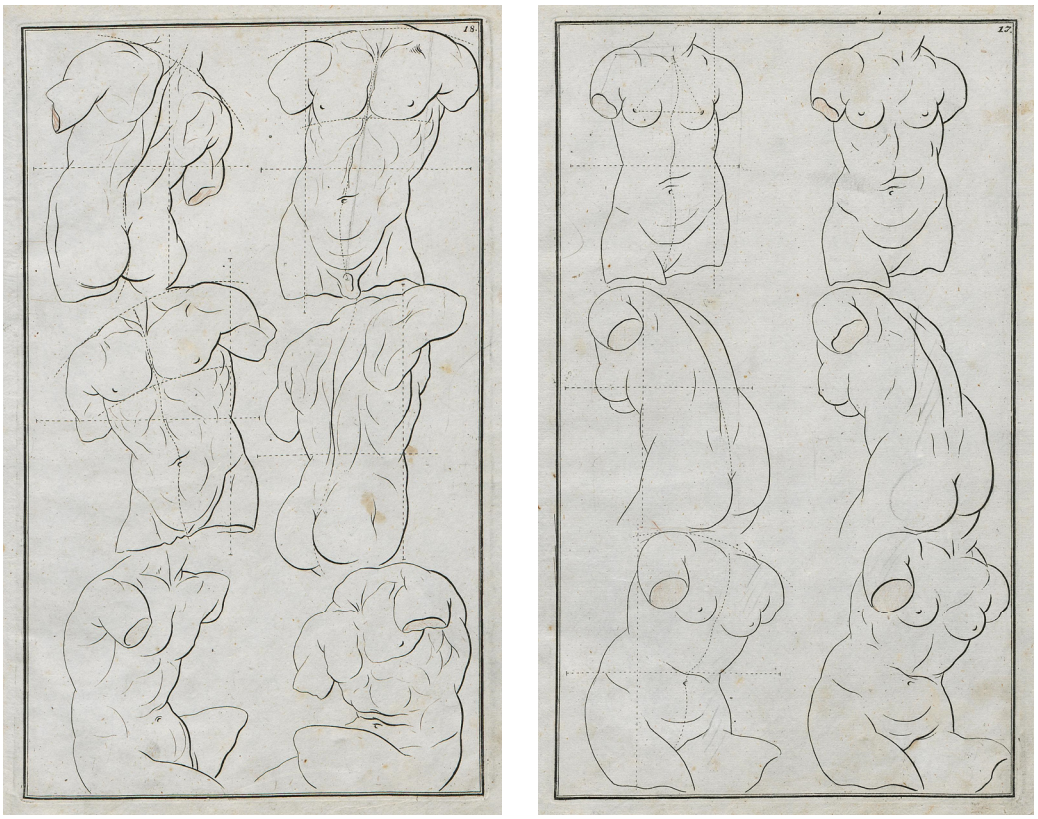


Abb. 303/304:
Anatomiestudien, aus: Preissler 1740, Taf. 18/17 (Bibliothek ZI, München)

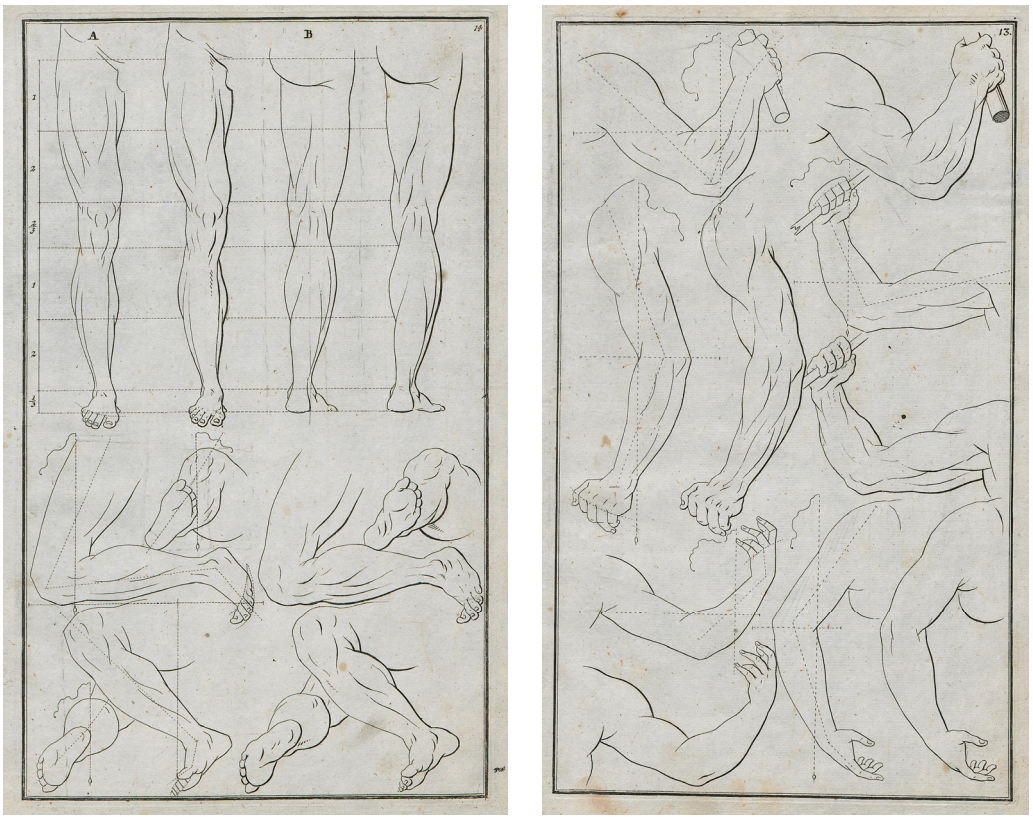


Abb. 305/306:
Anatomiestudien, aus: Preissler 1740, Taf. 14/13 (Bibliothek ZI, München)

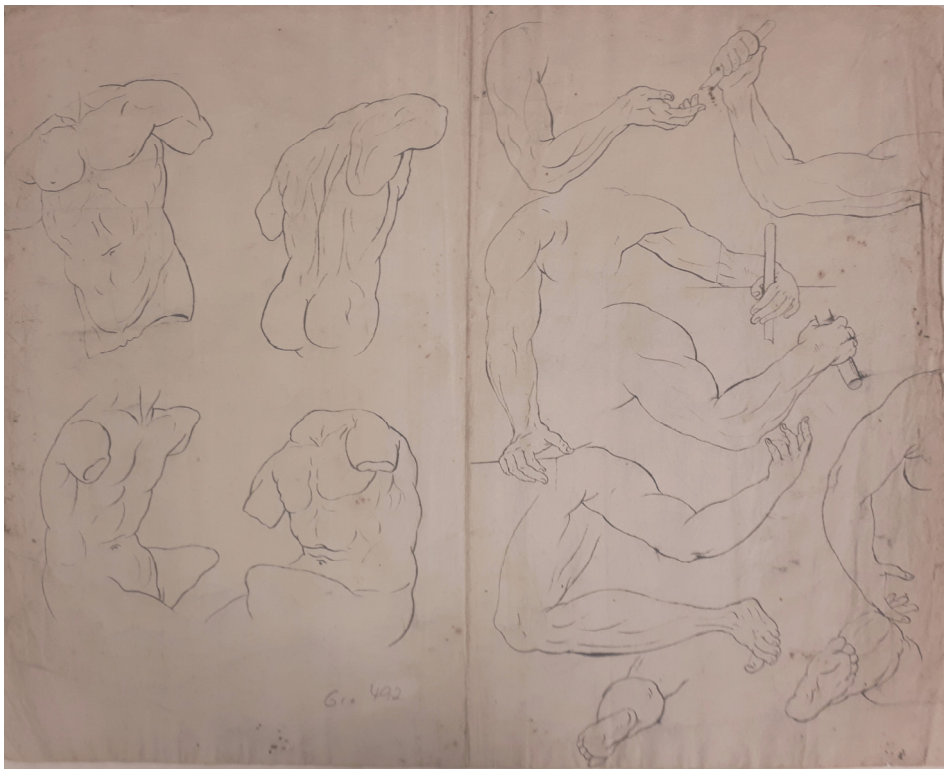


Abb. 307:
Anatomiestudien, 19. Jahrhundert, Feder auf Papier, 32,9 x 40,8 cm
(SmJev Inv.-Nr.: Gr. 492 verso)

Abb. 308:
Anatomiestudien, 19. Jahrhundert, Feder auf Papier, 32,9 x 40,8 cm
(SmJev Inv.-Nr.: Gr. 492 recto)

Der Maler Eberhard Christian Dunker der Ältere nahm nachweislich an mehreren Vergantungen als Käufer teil. 1769 kaufte er, wie erwähnt, nicht nur Druckgrafiken, sondern auch Zeichenlehrbücher.[1191] An Kupferstichen erwarb er „sechs Blat perspectivische Aussichten", „sechs Blatt neu inventirte Cartouche", „zehen und drey Abbildungen von Städten" und „sechs Stück von Rembrand und van Dyk". Als Lektüre kaufte er eine „Vollständige Anleitung zur Perspectiv- und Reißkunst aus dem französischen übersetzet von J.[ohann] C.[hristoph] Rembold, mit 149 Kupfern", „D. Schwenters mathematische Erquickstunden" sowie „Des Herrn Watelet, Kunst zu malen und Betrachtungen über die verschiedenen Theile der Malerey, nebst Herarty practische Abhandlung von den verschied. Arten der Malererey" (Abb. 312, 313 und 314).[1192] In der Anleitung zur Perspektiv- und Reißkunst wird ausführlich die Anlage schachbrettartiger Böden sowie die Anordnung von Staffagefiguren im Vorder-, Mittel- und Hintergrund erläutert. Die enthaltenen Illustrationen erinnern, wie wir im Folgenden sehen werden, an das Jeveraner Bild des „Maurischen Säulenhofes" (Abb. 99).[1193]

Auch im Nachlass des Friedrich Barnutz befand sich neben einigen Ölgemälden, Malpinseln, „Vorlegeblättern zum Zeichnen" und einer Camera Obscura auch ein Zeichenlehrbuch.[1194] Es handelte sich um „Die durch Theorie erfundene Practic, Oder Gründlich-verfasste Reguln derer man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kan" von Johann Daniel Preissler (1666–1737).[1195] Es wurde dem Schloss Jever am 20. August 1887 überlassen und im Inventarbuch mit „Preissler's Zeichen-Vorlagen (nach berühmten Meistern) 1724 u. 1733 (von Barnutz nachgelassen)" vermerkt (Abb. 303–306).[1196] Heute ist dieses Exemplar nicht mehr erhalten.

1191 Zeilinger Bücherverzeichnis 1769; NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8011.10. Bezüglich des Verzeichnisses über den Bildbesitz des Ernst Ludwig Zeilinger siehe I.3., S. 154–5 und S. 160–1 sowie II.1., S. 235–7.

1192 Dubreuil 1710; Schwenter 1636; Watelet 1763.

1193 SmJev Inv.-Nr.: 05872 (Alt-Nr.: 422), Maurischer Säulenhof, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 337 cm.

1194 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886: Nr. 163, 20. August 1887 von Rentier Remmers: „J. D. Preißler's Zeichen-Vorlagen (nach berühmten Meistern) 1724 u. 1733 (von Barnutz nachgelassen)" und Vergantungsanzeige der Alleinerbin des Malers, seiner Nichte Johanne Barnutz, in: JW 22. März 1870: „einige Oelgemälde, Vorlegeblätter zum Zeichnen, einige Malerpinsel, 1 camera obscura".

1195 Preissler 1740.

1196 Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886: Nr. 163.

Auffinden konnte ich jedoch zwei Zeichnungen, die unmittelbar auf das gleiche Zeichenlehrbuch zurückgehen (Abb. 307 und 308).[1197] Die Kopien nach den Vorlagen geben einzelne Körperteile in verschiedenen Ansichten wieder, um perspektivische Verkürzungen zu erlernen. Die Zeichnungen zeigen die Motive in einer Auswahl. Sie sind zwar exakt kopiert, aber neu angeordnet. Die dichte Anordnung und die selektive Auswahl der Motive legen nahe, dass das Zeichenpapier möglichst effizient genutzt werden sollte. Die Zeichnungen sind nicht signiert. Obwohl sie aufgrund des Materials ebenfalls ins 19. Jahrhundert datiert werden können, ist nicht nachweisbar, dass sie von Barnutz selbst angefertigt wurden. Nichtsdestoweniger belegen die Studienzeichnungen die Auseinandersetzung mit künstlerischen Problemen, die aufgrund der dezentralen Lage des Jeverlandes anhand von Lehrbüchern erfolgte.

Der Erfolg dieser Zeichenübungen ist zumindest bei Friedrich Barnutz beschränkt geblieben. Davon zeugen die offensichtlichen anatomischen und perspektivischen Schwächen seiner Porträts, denen das Lehrbuch vorzubeugen versuchte (Abb. 152).[1198]

Einen Eindruck der Qualitätsverluste, die der Kopiervorgang mit sich brachte, liefert ein Bildnis der Adelheid von Oldenburg (Abb. 299). Die Prinzessin wurde 1817 von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in Öl gemalt (Abb. 300).[1199] 1818 bemühte sich der Verlag Garlichs und Bierweiler in Jever um die Erlaubnis, das Porträt als Mezzotinto zu vervielfältigen. Wie eine Anzeige im Jeverschen Wochenblatt belegt, wurde das Privileg zur Vervielfältigung im Januar 1819 vom Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg erteilt.[1200] Bierweiler übernahm die Übertragung auf die Druckplatte. Zwar wurden die Frisur und die ungefähre Anordnung der Haare übernommen, die

1197 SmJev Inv.-Nr.: Gr. 492 recto, Anatomiestudien, 19. Jahrhundert, Feder auf Papier, 32,9 x 40,8 cm; SmJev Inv.-Nr.: Gr. 492 verso, Anatomiestudien, 19. Jahrhundert, Feder auf Papier, 32,9 x 40,8 cm.

1198 Beispielsweise: SmJev Inv.-Nr.: 13018, Bildnis des Arztes und Chirurgen Georg Friedrich Ludwig Meinecke, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1844, Öl auf Leinwand, 49 x 55 cm.

1199 Ostholstein-Museum Eutin Inv.-Nr.: EM 7902, Bildnis der Adelheid von Oldenburg, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1817, Öl auf Leinwand, 58,5 x 50 cm. Eine in den Details leicht abweichende Replik des Gemäldes ist 1930 im Schloss Eutin nachgewiesen: Inv.-Nr. LDSH PK III 1195, Bildnis der Adelheid von Oldenburg, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, vor 1820, Öl auf Leinwand.

1200 JW 25. Januar 1819. SmJev Inv.-Nr.: 06857 (Alt-Nr.: Gr. 369), Bildnis der Adelheid, Erbprinzessin von Oldenburg, Frederik Christiaan Bierweiler nach Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1819, Mezzotinto, 28,2 x 22,4 cm.

Physiognomie geriet jedoch grob, sodass kaum noch von einer Ähnlichkeit gesprochen werden kann. Die Augen sind auf nahezu die doppelte Größe gebracht und die übrigen Züge vereinfacht. In ähnlich reduzierender Weise gab Bierweiler die Kleidung wieder. Auf ein Medaillon auf der Brust der Adelheid verzichtete er gänzlich. Besonders deutlich ist der Qualitätsunterschied, der weit über die Beschränkungen durch die unterschiedlichen Techniken hinausgeht, bei dem gerafften Ärmel der Dargestellten. Im Gemälde wird dieser über ein Band und eine daraus gebundene Schleife fixiert. Im Stich ist dieses Motiv nicht mehr nachvollziehbar. Weitere anatomische Schwächen zeigen sich an den stark abfallenden Schultern. Obwohl das Bildnis als Prachtdruck für 2,5 Reichstaler angeboten wurde, vermittelt die Radierung kaum einen Eindruck des Originals.

Vergleichbare Defizite traten auch bei der malerischen Umsetzung von Druckvorlagen auf. Dies zeigt sich beispielsweise am Bildprogramm von sechs Gemälden, die Hermann Heinrich Dunker für die Wände des Wohnzimmers der Familie Jaspers in Jever ausführte und das hier ausführlicher betrachtet werden soll.[1201] Die sechs Werke entstanden wahrscheinlich nach Druckgrafiken, die ich für zwei dieser Gemälde auch identifizieren konnte.

Ursprünglich zwischen drei hochrechteckigen Fenstern hingen die Malereien der Götter Diana und Merkur (Abb. 65, 100 und 101).[1202] In Grisaille ausgeführt, imitieren sie die Wirkung von marmornen Skulpturen. Beide stehen, auch um das extreme Hochformat zu füllen, auf hohen Postamenten. Die Jagdgöttin Diana trägt den für sie typischen kurzen gegürteten Chiton. Während ihre Linke einen Bogen umfasst, hält sie in der Rechten ein unbestimmtes Objekt. Antike Vorbilder zeigen hier einen Pfeil, den sie dem Köcher auf ihrem Rücken entnommen hat. Ihren Kopf schmückt eine Mondsichel. Der Himmelskörper erschließt sich als Attribut nicht aus ihrer Funktion als Jagdgöttin, sondern rührt von der Gleichsetzung mit der Mondgöttin Luna her.

1201 Die Werke wurden stets einem „Maler Dunker“ zugeschrieben. In der Regel wurde unter dieser Bezeichnung Eberhard Christian Dunker verstanden, da andere Familienmitglieder noch nicht bekannt waren. Hans Siuts (1885–1971) schrieb die Werke in den 1950er-Jahren hingegen einem H. Dunker zu, der sie 1803 nach Vorlagen geschaffen habe (Siuts o. J., Nr. 12). Diesen konnte ich als Hermann Heinrich Dunker identifizieren. Siehe auch I.2., S. 97–8 und Janssen 2013, S. 300.

1202 SmJev Inv.-Nr.: 05870 (Alt-Nr.: 420), Diana, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 53 cm; SmJev Inv.-Nr.: 05871 (Alt-Nr.: 421), Merkur, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 53 cm.

Abb. 309/310:
Diana, 18. Jahrhundert, Kupferstich, (Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Inv.-Nr.: MOIIG00197d, Foto: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt) (zum Vergleich rechts: SmJev Inv.-Nr.: 05870; siehe auch Abb. 100)

Anatomische Schwächen im Vergleich zu den korrekt dargestellten Attributen legen ein Vorbild nah. Dass es sich dabei um ein Abbild einer Skulptur in Form einer zweidimensionalen Reproduktion handelte, lässt der Jagdhund vermuten, der ursprünglich wahrscheinlich eine Stützfigur war. Diese sehr verbreiteten Stützen, meist schlicht in Form eines Baumstammes, dienten der Stabilisierung besonders bei ausladenden Armhaltungen. Bei Umwandlung des Motivs von einer allansichtigen Skulptur zu einem einansichtigen Gemälde musste der Hund etwas zur Seite rücken, um noch sichtbar zu bleiben. Ein Kupferstich, der im Gothaischen Kalender von 1772 enthalten war, zeigt

eine so große Übereinstimmung, dass er als direkte Vorlage gedient haben muss (Abb. 309 und 310).[1203]

Merkur wendet sich nach rechts und, wie die Darstellung der ursprünglichen Hängung zeigt, Diana zu (Abb. 65).[1204] Als Pendant wäre an dieser Stelle eigentlich Apoll zu erwarten, der Zwillingsbruder der Diana, der parallel zu Diana und Luna Helios gleichgesetzt wurde. Da Merkur aber nicht nur als „Götterbote", sondern auch als Schutzgottheit für Verkehr, Reisende und Handel bekannt war, könnte die Kaufmannsfamilie Jaspers dieses Motiv bewusst ausgewählt haben. Auch Merkur verfügt über die klassischen Attribute wie geflügelten Helm und Schuhe sowie ein Kerykeion. Der Brief in seiner Linken weist ihn zwar als Boten aus, ist aber gänzlich ungewöhnlich und bei einer antiken Statue als Vorbild undenkbar. Die Übereinstimmung mit antiken Skulpturen ist noch weniger ausgeprägt als bei der Diana, weshalb auch hier eine heute unbekannte Druckgrafik als Vorlage angenommen werden muss.

Drei der Malereien des Zyklus gehören der Gattung der Ideallandschaften an.[1205] Eine Supraporte, ursprünglich oberhalb einer großen Flügeltür angebracht und daher stark querrechteckig, gibt eine Küstenlandschaft wieder, in der als Staffage ein Reiter und ein Mann auftreten, der einen Esel antreibt (Abb. 64 und 104).[1206]

Ein weiteres Idyll zeigt einen stark in die Tiefe fluchtenden Weg, zu dessen Seite sich zwei Frauen auf Architekturfragmenten niedergelassen haben (Abb. 103).[1207] Eine der Frauen verweist einen dazu getretenen Angler auf einen Tempel, der rechts angeschnitten ist. In einer Kolonnade steht die Statue einer männlichen bärtigen Gottheit.[1208] Die Anatomie der Statue im Bereich

1203 Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) Inv.-Nr.: MOIIG00197d., Diana, 18. Jahrhundert, Kupferstich.

1204 SmJev Inv.-Nr.: Gr. 532, Innenansicht des Wohnhauses Jaspers, Anonym, 1923, Bleistift auf Papier, 24 x 33 cm. Siehe auch I.2., S. 97–8.

1205 SmJev Inv.-Nr.: 05873 (Alt-Nr.: 423), Seestück, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 510 cm.

1206 SmJev Inv.-Nr.: 05874, Einsamer Reiter, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 55 x 140 cm.

1207 SmJev Inv.-Nr.: 05869, Wanderer am Wegesrand, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 209 cm.

1208 In Frage kommen würden Zeus, Poseidon, Hades oder Serapis. Aufgrund der fehlenden Attribute und der qualitativen Mängel in der Darstellung muss die Zuschreibung offenbleiben.

des Oberkörpers und die Proportionen, wie das Verhältnis von Kopf zu Körper, weisen erhebliche Schwächen auf. Als Zeichen des Verfalls sind die abgebrochenen Arme der Statue und das Efeu, das sowohl Statue als auch Tempel überwuchert, zu deuten. Beinahe zu übersehen ist eine Figur an der Kreuzung des Weges im Hintergrund. Es handelt sich um einen Mönch, der sich vor dem hier aufgestellten Kreuz zum Beten auf die Knie niedergelassen hat. Er bildet einen kleinen Verweis auf die lebendige christliche Religion, während der heidnische Kult zwar das Bild dominiert, jedoch deutlich in Vergänglichkeit begriffen ist. Die Stadt im Hintergrund links ist zu wenig spezifisch, um in ihr Jever zu erkennen, jedoch schließt das Tempelmotiv eine regionale Landschaft aus.

Abb. 311:
Les Pêcheurs à la ligne, Marie Rosalie Bertaud, ca. 1770, Kupferstich, 34,8 x 43,1 cm
(Metropolitan Museum of Art (Met) New York, Inv.-Nr.: 53.600.1529
(Harris Brisbane Dick Fund, 1953))

Die Vedute einer Küstenlandschaft erreicht mit einer Höhe von 2,07 m und einer Breite von 5,01 m das größte Format innerhalb der Serie (Abb. 102).[1209] Eine Gruppe von Anglern steht, lagert bzw. sitzt im Vordergrund auf einem felsigen Küstenstreifen. Allein zwei Frauen befinden sich im Gespräch, wobei die stehende Frau in den Hintergrund auf das vor Anker liegende Segelschiff weist.

Die Vorlage für dieses Seestück stammt von dem französischen Maler Claude Joseph Vernet. Das Original ist nur 31,5 x 44,2 cm groß und entstand im Jahr 1756.[1210] Dunker musste das Motiv nicht nur deutlich vergrößern, sondern auch verbreitern, um die durch den Raum im Wohnhaus der Familie Jaspers vorgegebenen Maße zu erreichen. Die Breitendehnung wirkte sich auf die Anordnung von Schiff, Turm und Personengruppe zueinander aus. Im Jeveraner Bild ist der rote Streifen der Flagge durch einen blauen ersetzt. Es handelt sich nun um die Kniphausener Fahne, und das Motiv wurde so nicht nur durch das Format, sondern auch im Motiv der Region angepasst.[1211]

Das Ölgemälde hat sich um 1800 in Paris befunden, weshalb der Jeveraner Maler bei seiner Arbeit wahrscheinlich auf eine Reproduktion zurückgreifen musste. Ein Kupferstich von Marie Rosalie Bertaud (1738–nach 1800) zeigt das Motiv beispielsweise unter dem Titel „Pêcheurs à la ligne“ (Abb. 311).[1212] Typisch für Reproduktionen gibt die Grafik das Gemälde seitenverkehrt wieder und vermittelt als monochromes Werk keinen Eindruck von der Farbigkeit des Originals. Da einige farbige Elemente wie die Mäntel der Frauen im Vordergrund und auch die Ausrichtung des Motives dem Gemälde des Vernet

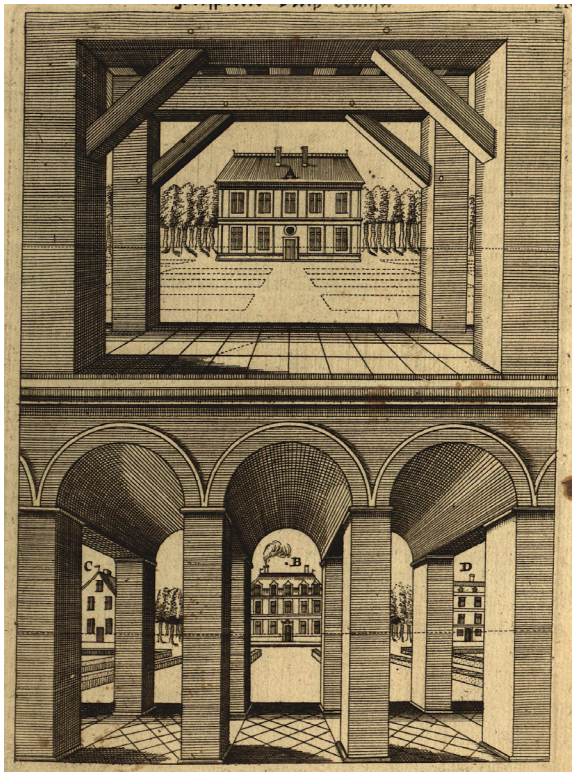
1209 SmJev Inv.-Nr.: 05873, Seestück, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 510 cm.

1210 Küstenlandschaft, Claude Joseph Vernet, 1756, Öl auf Leinwand, 31,5 x 44,2 cm. Das Bild wurde zuletzt am 18. Mai 2006 bei Sotheby's New York unter der Nr. 8204 für 180.000 Dollar verkauft. Es trägt die Signatur „JVernet.1756“. Janssen 2013, S. 301.

1211 „In einer blau-weiß-blau längsgestreiften Anordnung trägt sie [die Flagge] inmitten des weißen Feldes das Aldenburgisch-Bentincksche Wappen mit zwei Löwen als Schildhalter und der Krone mit Purpurmantel“ (Ney 2000, S. 1). „[Reichsgraf von] Bentinck […] verkaufte seine Flaggenrechte bereitwillig und kassierte die Gebühren. Bald überzog ein Netz von Konsuln und Handelsagenten die Küstenstaaten und in London, Amsterdam, Den Haag, Antwerpen, Yarmouth, Bordeaux, Middelburg, Dordrecht, Groningen, Harlingen, Veere, Vlissingen, Tönning, Husum, Friedrichstadt und Kopenhagen konnte man die Kniphauser Flagge erwerben“ (ebd.). Siehe auch Janssen 2013, S. 301.

1212 Metropolitan Museum of Art (Met) New York Inv.-Nr.: 53.600.1529, Pêcheurs à la ligne, Marie Rosalie Bertaud, ca. 1770, Kupferstich, 34,8 x 43,1 cm.

entsprechen, könnte Hermann Heinrich Dunker eine andere, kolorierte Vorlage zur Verfügung gestanden haben.



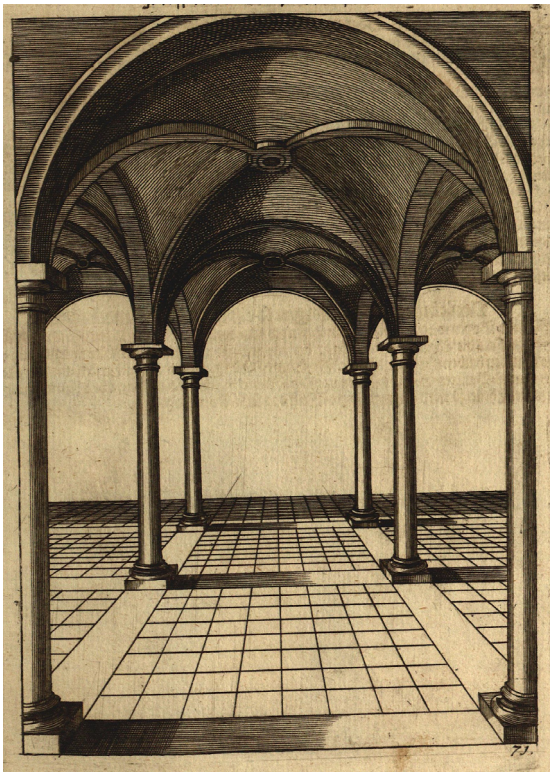


Abb. 312/313:
Illustrationen zur Perspektivkonstruktion, aus: Dubreuil 1710, S. 110 verso und S. 71 verso (Universitätsbibliothek Heidelberg)

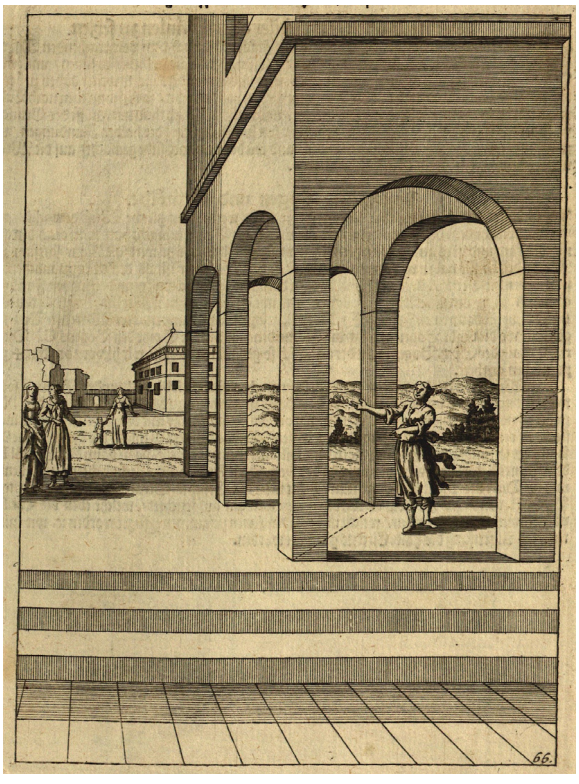


Abb. 314:
Illustration zur Perspektivkonstruktion, aus: Dubreuil 1710, S. 66 verso (Universitätsbibliothek Heidelberg)

Eberhard Christian Dunker der Ältere, der ein Buch zur Perspektivkonstruktion erworben hatte, war der Vater des Urhebers der sechs Wandgemälde (Abb. 312, 313 und 314).[1213] Unter diesem Gesichtspunkt fällt es leichter, die letzte der sechs Wandbespannungen zu erschließen, die sich deutlich vom restlichen, überwiegend aus Landschaften bestehenden Bildprogramm unterscheidet. Es handelt sich um den heute sogenannten „Maurischen Säulenhof" (Abb. 99).[1214] Durch Kolonnaden ist eine Platzanlage sichtbar, auf der verschiedene Figurengruppen flanieren. Die Komposition folgt der Fluchtpunktperspektive. Die Fluchten des Fußbodens und einzelner Architekturteile wie die der Postamente und Gebälke der Säulen und Pilaster laufen in einem Punkt auf Höhe der Kolonnaden im Hintergrund zusammen und weisen an dieser Stelle nur eine geringe Streuung auf. Bei der Anlage der Säulen, ihrer Basen, Pilaster und Kapitelle, also jener Partien, die nicht durch Linien auf einen Fluchtpunkt ausgerichtet werden konnten, kommt es hingegen zu erheblichen Schwächen, sodass die Säulen von den Postamenten zu rutschen scheinen. Die in verschiedener Entfernung in abnehmender Größe dargestellten Personen sowie die schachbrettartig angelegte Pflasterung erinnern an die im Buch des Vaters enthaltenen Konstruktionsexempel.

Abb. 315:
A View of the Curia Florentina taken from the Lodge near the Arno, Remigius Parr nach Guiseppe Zocchi, erschienen bei Laurie & Whittle in London, 1794, Kupferstich (Privatbesitz)

1213 Dubreuil 1710.

1214 SmJev Inv.-Nr.: 05872 (Alt-Nr.: 422), Maurischer Säulenhof, Hermann Heinrich Dunker, 1803, Öl auf Leinwand, 207 x 337 cm. Siehe auch Janssen 2013, S. 300–1.

Es handelt sich jedoch nicht um eine Bilderfindung Dunkers, da Details, besonders des architektonischen Schmuckes, dem Maler nur durch Vorlagen bekannt gewesen sein können. Eng ist die Verbindung zu Guckkastenblättern des 18. Jahrhunderts. Diese oft kolorierten und zum Zwecke der Illumination perforierten Kupferstiche geben Ansichten von Städten wieder. Sie wurden, vergleichbar mit dem Bild des Säulenhofes, durch Staffage-Figuren bereichert, ohne einen narrativen Charakter zu besitzen. Eine Ansicht der Uffizien in Florenz weist beispielsweise einen vergleichbaren Blick durch eine Säulenstellung wie das Jeveraner Beispiel auf (Abb. 315).[1215] Auch hier ist die Szene durch Personengruppen bereichert, die zwar durch Kleidung, Physiognomie und Gesten individualisiert sind, jedoch gleichfalls keine konkreten Personen und Geschehnisse wiedergeben.

Betrachtet man die Raumausstattung als Ganzes, so ist kein Bildprogramm erkennbar. Der Auftraggeber stellte wahrscheinlich die Kupferstiche nach eigenem Geschmack zusammen, bevor der Maler sie auf das richtige Format vergrößerte. In den Niederlanden, wo vergleichbare Werke in Serie vorgefertigt wurden, waren überwiegend Landschaften aus der eigenen Region beliebt bzw. Motive, die einen deutlichen Bezug zur eigenen Umgebung hatten.[1216]

1215 Privatbesitz: A View of the Curia Florentina taken from the Lodge near the Arno, Remigius Parr nach Guiseppe Zocchi, erschienen bei Laurie & Whittle in London, 1794, Kupferstich. Weitere Beispiele: Veduta degli Ufizi, o sia Curia Fiorentina presa della Loggia presso Arno, Giuseppe Vasi nach Giuseppe Zocchi (1717–1767), Tab. XX., aus der Kupferstichserie: „Veduta di Firenze", 23 Blatt, 1744–1757 Florenz; aber auch als Guckkastenblatt: Major Curia de Arno, Florentiae – La Grande Place de Arno a Florence, erschienen bei Daumont in Paris, um 1770, kolorierter Kupferstich. Siehe Antiquariat Clemens 2013, S. 17 Nr. 53.

1216 Meulenkamp 2000. „Als Motive wurden meist romantische Landschaften gewählt, die trotz Hügellandschaften und antiken Ruinen stets die niederländische Umgebung widerspiegelten. Beliebt waren die Darstellungen von Landsitzen an Flussläufen in parkartigen Landschaften, belebt mit Schiffen, Tier- und Personengruppen. Die bemalte oder bedruckte Bespannung wurde auf Rahmen aufgezogen, die direkt an den Wänden montiert wurden. Im unteren Bereich schlossen die Landschaftsbilder mit einem Sockelstück von 70–90 cm Höhe ab" (Schiefer 2011, S. 39–40). Drei Zeichnungen, die die ursprüngliche Aufhängung der Werke belegen, zeigen, dass die Werke die Wandfläche voll ausfüllten und ebenfalls über eine Sockelzone verfügten. SmJev Inv.-Nr.: Gr. 511, Innenansicht des Wohnhauses Jaspers, Anonym, 1923, Bleistift auf Papier, 25 x 22 cm; SmJev Inv.-Nr.: Gr. 531, Innenansicht des Wohnhauses Jaspers, Anonym, 1923, Bleistift auf Papier, 24 x 33 cm; SmJev Inv.-Nr.: Gr. 532, Innenansicht des Wohnhauses Jaspers, Anonym, 1923, Bleistift auf Papier, 24 x 33 cm. Bezüglich der Innenansichten siehe auch I.2., S. 97–8.

Nicht nur Grafiken dienten als Vorlage, auch das Kopieren von Ölgemälden war verbreitet. Es bot sowohl Schülern der Akademie als auch bereits berufstätigen Künstlern einen zusätzlichen Broterwerb. Unter der Voraussetzung einer offiziellen Genehmigung und der Verpflichtung, alle Kopien durch eine Inschrift als solche zu kennzeichnen, wurden die Gemälde der ortsansässigen Sammlungen und Galerien kopiert (Abb. 301).[1217] Auch in ländlichen Regionen wurden Kopien nach Gemälden im privaten Besitz veranlasst, wie das Porträt des Friedrich Christians belegte (Abb. 105).[1218]

Besonders für Maler ohne Zugang zu einem künstlerischen Milieu waren nicht nur Vorbilder in Form von Gemälden und Reproduktionen derselben von zentraler Bedeutung, auch der Kontakt zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten konnte vervollkommnend wirken. Bereits Vasari merkte an, dass wenn in eine Stadt, in der es keine ausgezeichneten Künstler gebe, Fremde kämen, um Werke auszuführen, stets in irgendjemandem die Begabung erwache, der dann eben jene Kunst erlerne und sich anstrenge, es dahin zu bringen, dass die Auswärtigen nicht mehr in seine Vaterstadt kommen müssten.[1219] In Jever lassen sich derartige Verbindungen anhand des bereits wiederholt erwähnten Besuches des Friedrich Preller des Älteren sowie seines Sohnes in Jever und Bockhorn im Sommer 1855 nachvollziehen.[1220] Friedrich Preller der Jüngere beschreibt diesen Aufenthalt in seinem Tagebuch. Er berichtet von einem Zu-

1217 Bezüglich der durch Ernst Hemken angefertigten Kopien siehe III.2., S. 429.

1218 Privatbesitz, Bildnis des Friedrich Christians, Berend Wierts Kunst nach einer Vorlage von Heinrich Willers, 1843, Pastell auf Karton, 45 x 37 cm; SmJev Inv.-Nr.: 06875, Friedrich Christians, Bernhard Dietrich Funke nach einem Gemälde von Heinrich Willers, 1843, Lithografie, 23,5 x 18,5 cm. Bezüglich des Porträts von Friedrich Christians siehe auch II.2., S. 270–2 und II.3., S. 358–9.

1219 Castelnuovo/Ginzburg 1979, S. 323. „Quando in una città, dove non sono eccellenti artefici, vengono forestieri a fare opere, sempre si desta l'ingegno a qualcuno, che si sforza di poi, con l'apprendere quella medesim'arte, far sì che nella sua città non abbiano più a venire gli strani per abbellirla da quivi innanzi e portarne le facultà; le quali si ingegna di meritare egli con la virtù, e di acquistarsi quelle ricchezze che troppo gli parsono belle ne'forestieri. Il che chiaramente fu manifesto in Galasso ferrarese: il quale, veggendo Pietro dal a Borgo San Sepolcro rimunerato da quel duca dell'opere e delle cose che lavorò, ed oltre a ciò onoratamente trattenuto in Ferrara; fu per tale esempio incitato, dopo la perdita di quello, di darsi alla pittura talmente, che in Ferrara acquistò fama di buono ed eccellente maestro" (Milanesi 1878 (Vasari), S. 89–90).

1220 Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.), S. 30. Bezüglich der Reise der beiden Maler Friedrich Preller siehe auch I.1., S. 35–6, I.2., S. 52 und III.3., S. 459–60.

sammentreffen mit „dem alten Barnutz“ und „dem jüngeren Sonnekes“. Letzterer nutzte diesen Kontakt nicht nur bei seinen späteren Plänen, sich in Weimar fortzubilden. Sonnekes malte darüber hinaus im Auftrage der Lateinschule eine Kopie nach einer Szene aus Prellers „Odysseezyklus“.[1221] Das Gemälde „Odysseus und Nausikaa“ hing im Zeichensaal der Schule. Der Maler und Zeichenlehrer versuchte demnach in vielfacher Weise, sich die Bekanntschaft mit Preller zu Nutze zu machen. Seine Zeichnung „Neuenburger Urwald“ dokumentiert das gleiche Interesse an außergewöhnlichen Naturerscheinungen, das auch Friedrich Preller den Älteren zu seiner Studienreise veranlasste (Abb. 316).[1222]

Sein Sohn berichtete, dass, so entzückt Friedrich Preller der Ältere von den schönen Einzelheiten des Neuenburger Waldes gewesen sei, er doch nie ein Bild davon gemalt, höchstens dann und wann einmal ein Detail verwendet habe.[1223] Eine „Parkstudie aus Neuenburg bei Jever“ ist aus dieser Zeit erhalten und zeigt die Auseinandersetzung des Malers mit der unregelmäßig gewachsenen Form der Bäume.[1224]

Abb. 316: Ansicht des Neuenburger Urwaldes, Caspar Sonnekes, um 1860, Wasserfarbe auf Karton, 33,5 x 43,5 cm (SmJev Inv.-Nr.: 09624 (Alt.-Nr.: 656))

1221 Bredendiek 1954, S. 43.

1222 SmJev Inv.-Nr.: 09624, Ansicht des Neuenburger Urwaldes, Caspar Sonnekes, um 1860, Wasserfarbe auf Karton, 33,5 x 43,5 cm.

1223 Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.), S. 30.

1224 Parkstudie aus Neuenburg bei Jever, Friedrich Preller der Ältere, 5. August 1855, Bleistiftzeichnung, 29,5 x 40 cm, verauktioniert 2008 bei Kiefer Buch- und Kunstauktionen (Auktion 66, Nr. 7069, 26. und 17. September 2008).

Auch bei Friedrich Barnutz dominieren Laubbäume die Landschaftsgemälde, ohne dass er den Neuenburger Wald zum Motiv eines Gemäldes gemacht hätte. Stärker als durch den kurzen Besuch des bekannten Malers aus Weimar beeinflussten Barnutz die Landschaften des Ludwig Philipp Strack. Der Oldenburger Hofmaler Strack wurde mit der Wiedergabe von jeverländischen Ansichten für die fürstlichen Gemäldegalerien in Jever und Oldenburg beauftragt.[1225] Barnutz, der, wie Preller erwähnt, Jever nie verlassen habe, hatte bisher die Landschaften auf ihm bekannten Gemälden und Grafiken nie mit eigenen Augen gesehen. Nun ermöglichten die jeverschen Landschaftsbilder einen Vergleich zwischen der idealisierten Komposition eines Gemäldes und den realen Voraussetzungen vor Ort. Im Gegensatz zu den meisten Bildnissen in kleinbürgerlichem Auftrage ging es hier weniger um die exakte Abbildung. Erst der Vergleich ermöglichte es Barnutz, durch eigene Anschauung, auf die er sich bei seinem Wissen um künstlerische Methoden überwiegend verlassen musste, die Regeln eines strukturierten Bildaufbaues kennenzulernen. Besonders deutlich war der durch die autodidaktische Aneignung entstandene Mangel bei der Historienmalerei, da neben technischen auch historische Kenntnisse erforderlich waren. Die zunehmend autonome Ausführung der Bilder führte dazu, dass die Auftraggeber nicht mehr in dem gleichen Maße dem Maler beratend bei der Motivwahl zur Seite standen. Barnutz löste diesen Konflikt, indem er ausschließlich Szenen aus der lokalen Geschichte malte. Sowohl den „Einzug der Kosaken 1813“ als auch den „Auszug der Franzosen 1813“ hatte er drei Jahrzehnte zuvor, in den Schlossanlagen wohnend, selbst miterlebt (Abb. 269 und 270).[1226]

Kobbe zufolge soll es selbst Nikolaus Lescow an der klassischen Bildung gefehlt haben, um Historien zu malen.[1227] Diese Kenntnisse gingen ihm offenbar ab, obwohl er ab 1819 Historienmalerei an der Akademie in München studiert hatte und ein Schüler Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins gewesen war.[1228]

1225 Meiners 1991a, S. 24.

1226 Ebd., S. 17.

1227 Kobbe 1841, S. 84.

1228 Ebd., S. 83. Lescow hatte sich am 3. Juni 1819 an der Akademie der Bildenden Künste in München im Fach „Historienmalerey“ eingeschrieben (Matrikelnummer 552) (Matrikelbuch Akademie der Bildenden Künste, Nr. 00522: Nicolaus Lescow).

3. Die Rolle der Künstler

Ansehen

Die Differenzierung zwischen bildender Kunst und Kunsthandwerk nahm parallel zur Emanzipation der Künstler von der rein gewerblichen Tätigkeit zu. Da sich der Malerberuf aus dem Handwerk entwickelte, war mit ihm zunächst kein hohes Ansehen verbunden. Erst nachdem außergewöhnliche individuelle Leistungen eine Wertschätzung erfuhren, konnten einige Maler zu überdurchschnittlichem Ruhm gelangen.

Einen Fortschritt innerhalb der Abgrenzung erreichten die bildenden Künstler, größtenteils bewusst von ihnen vorangetrieben, im 19. Jahrhundert. Anschaulicher Beleg dieser Entwicklung ist die Diskussion um den Stellenwert der Porträtmalerei, der sich Künstler aufgrund ihres Dienstleistungscharakters gezielt verweigerten, sowie der zunehmende Unmut, der gegenüber der Einflussnahme von Auftraggebern auf den Schaffensprozess von Kunstwerken geäußert wurde. Im 20. Jahrhundert konnte der finanzielle Misserfolg sogar zu einem Beleg für die Bedeutung und Novität eines Malers werden.

Rückblickend werden heute auch einige Werke der alltäglichen Malerei als naive Kunstäußerungen gedeutet. Dieser Versuch wurde auch für den Jeveraner Maler Barnutz unternommen.[1229] Die Definition von naiver Malerei ist in der Forschung umstritten. Unterschieden wurde beispielsweise zwischen „urtümlichen“ und „intellektuellen Naiven“, aber auch zwischen Malern, die trotz naiver Malweise Elemente aus anderen Kunstrichtungen integrierten, und Malern mit akademischer Ausbildung, die das „Naive“ gezielt als Stilmittel verwendeten.[1230] Dabei wird die Abgrenzung von anderen Bereichen wie der

1229 Wie Fn. 1236.

1230 Krug/Krug 1980, S. 8. „Jenseits und in Distanz zu dem anhaltenden Rummel mit echten und falschen Naiven haben sich Wissenschaftler und kenntnisreiche Laien in Wort und Schrift in oft leidenschaftlichen Disputen mit der Begriffsbestimmung und Abgrenzung der naiven Kunst auseinandergesetzt. Viele heikle Fragen standen immer bei diesem auch heute noch unterschiedlich bewerteten Zweig künstlerischer Äußerungen im Raum, z.B. über Quellen, Bezüge und Abgrenzung zur traditionellen Volkskunst und der Kunst der Naturvölker, zu Bildern und Zeichnungen von Kindern und zur Bildnerei der Geisteskranken; ob »naiv« die treffende Bezeichnung, die Benennung »bewußt Naive« und »primitiv Naive« zulässig sei, ob naive Kunst theorielos, zeitlos und ohne Stil sei, ob sie erlernbar und entwicklungsfähig sei, ob sie nationale Eigenständigkeiten aufweist, ob sie gesellschaftskritisch wirksam werden könne u.a.m.“ (Grochowiak 1976, S. 6 und S. 16–23).

Kunst von Sonntagsmalern und Volkskünstlern sowie den Werken von Geisteskranken und von Kindern nicht immer deutlich.

Abb. 317: Die schöne Helena, nach Wilhelm Tischbein, Oluf Braren (1787–1839), vermutlich 1820er Jahre, Aquarell (Nordfriesland Museum. Nissenhaus Husum; Foto: Sönke Ehlert)

Nach Krug und Krug habe es bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts in Europa keine eigentliche naive Malerei gegeben.[1231] Der Maler habe während des ganzen Mittelalters und noch bis ins 18. Jahrhundert hinein keinen besonders anerkannten Sozialstatus besessen, Laienkunst sei noch weniger gefragt gewesen. Dies habe sich jedoch in der Biedermeierzeit grundlegend geändert. Mit einem Mal habe es in bürgerlichen Kreisen zum guten Ton gehört, sich

1231 Krug/Krug 1980, S. 11.

in irgendeiner Kunst zu üben.[1232] Der naive Maler strebe nicht nach Verwirklichung irgendwelcher künstlerischer Absichten und fühle sich nicht als Repräsentant seiner Zeit.[1233] Seine Malerei stehe außerhalb der geistigen Auseinandersetzung seiner Epoche. Die betont absatzorientierte Ausrichtung der Malweise des Barnutz macht seine Einordnung als naiver Maler schwierig. Es scheint, dass allein seine geringen Fähigkeiten ihn heute als solchen erscheinen lassen. Krug und Krug schrieben dementsprechend, dass der Naive – und auch der Primitive – seiner Umwelt nicht schildernd und erlebend gegenüberträte, weil er mit ihr durch Instinkt verbunden sei und er somit kein intellektuelles Bewusstsein von ihr habe.[1234] Sobald wirtschaftliche Überlegungen die Kreativität überwuchern würden, gerate der Naive in die Versuchung, dem Tagesgeschmack zu folgen. Ihm widerstrebe das einfache Abmalen der Natur, stattdessen gehöre er ihr selbst an. Die Synthese zwischen naiver Unschuld und Berechnung führe leicht zu einer „Produktion einer im Volkston gehaltenen Malerei".[1235] Genau jenem Abbildungswunsch, der dem Geschmack des Publikums entsprach, hatte sich Barnutz bereitwillig ergeben.

Wietek beobachtete Parallelen zwischen dem auf der nordfriesischen Insel Föhr tätigen Maler Oluf Braren (1787–1839) und dem nur vier Jahre jüngeren Jeveraner Friedrich Barnutz (1791–1867) (Abb. 317).[1236] Wie Barnutz male Braren mit einer topografischen Detailtreue und Komposition der Figuren, die an Wilhelm Tischbein erinnere. Oluf Braren wird als der früheste heute bekannte Laienmaler Deutschlands bezeichnet.[1237] Tatsächlich arbeitete er hauptberuflich als Lehrer.

1232 Bezüglich des Dilettantismus im Jeverland siehe III.1., S. 397–408.

1233 Krug/Krug 1980, S. 16.

1234 Ebd., S. 18.

1235 Ebd., S. 21.

1236 Wietek 1986, S. 86. „[…] von der Kunstgeschichte kaum beachtet, weil sich sein laienhaft-naiv anmutendes Schaffen fernab von den akademischen Kunstzentren des 19. Jahrhunderts vollzog, rutschte Barnutz durchs kultur- und kunsthistorische Aufbereitungsraster" (Meiners 1991a, S. 9). „Diese [Vorbilder wie Wilhelm Tischbein] sind auch bei einem gleichaltrigen Zeitgenossen von ihm nachweisbar, dem einst auf Föhr malenden Dorfschullehrer Oluf Braren (1787–1838), der in der Literatur als »der früheste Laienmaler in Deutschland mit den großartigsten Leistungen der überhaupt bekanntgewordenen Laienmalerei« gefeiert wird. Seiner nahm sich schon früh die Wissenschaft an, die Barnutz noch immer nicht entdeckt hat" (Wietek 1986, S. 86).

1237 Grochowiak 1976, S. 8; Wietek 1986, S. 86.

Den Memoiren Oluf Brarens, die von seinem Neffen Brar Cornelius Braren verfasst wurden, ist zu entnehmen, dass der Maler nie andere Lehrer als Bücher gehabt habe.[1238] Entsprechend fand er in seinen Werken zu einem ausgeprägten Individualstil. Bezeichnend ist, dass Braren keinen finanziellen Erfolg mit seinen Gemälden erzielte und in seinem näheren Umfeld auf Unverständnis stieß. Noch 1877 wurde bei einer Nachlassverteilung ein Mikroskop gegenüber drei Gemälden Brarens bevorzugt.[1239] Das steigende Interesse an Brarens Bildern im 20. Jahrhundert zeigt, dass die Faszination für naive Kunstäußerungen erst eine Tendenz des letzten Jahrhunderts war.

Vergleicht man Braren mit seinem Zeitgenossen Barnutz, so fällt als Gemeinsamkeit lediglich die Isolation von der zeitgenössischen künstlerischen Entwicklung und der Mangel an geeigneten Vorbildern auf. Wie für Barnutz in Jever war (trotz Kontakten Brarens mit Wilhelm Tischbein) auch auf Föhr das Studium anhand von Lehrbüchern erforderlich, um künstlerische Fähigkeiten zu kultivieren.

Des Weiteren überwiegen jedoch die Unterschiede. Barnutz hat bei der Ausbildung zum Dekorationsmaler den Umgang mit Farben und Pinsel sowie das Zeichnen und Kopieren nach Vorlagen erlernt.[1240] Er konnte also auf Grundkenntnisse zurückgreifen, als er sich entschloss, neben seinen handwerklichen Dekorationsarbeiten auch Ölgemälde auszuführen, und kann somit nicht mehr als Laie bezeichnet werden, wenngleich er den gängigen Gattungen der bildenden Kunst durchaus dilettantisch gegenüberstand.

Gravierendster Unterschied zwischen den beiden Malern ist die gewerbliche Orientierung des Friedrich Barnutz, der sich streng an die Nachfrage und den Wunsch des Auftraggebers hielt. Mit dem Ziel des Verkaufs hatte Barnutz bei seinen Bildern nicht die Freiheit zu individuellen Leistungen. Stattdessen versuchte er, sich an gängigen künstlerischen Vorbildern zu orientieren. Da diese nur begrenzt zugänglich waren, kam er auch zu volkskünstlerischen Lösungen.

Am weitesten vom Kopieren und Rezipieren gängiger Motivschemata entfernte sich der Maler bei seinen genrehaften Historiengemälden. Wie wir bereits gesehen haben, schilderte er in den Bildern Ereignisse aus der jüngsten

1238 Braren 1949, S. 167.
1239 Ebd.
1240 Riemann 1919, S. 354. Riemann nennt jedoch keine Quelle für diese Information.

Geschichte der Stadt Jever, die er selbst miterlebt hatte.[1241] Die Szenen sind durch zahlreiche Figuren bevölkert, die miteinander agieren und kleine Randanekdoten erzählen, so wie zum Beispiel ein urinierender Mann in dem Gemälde „Auszug der Franzosen aus Jever im Jahr 1813“ (Abb. 269).[1242]

Obwohl diese Bilder, verglichen mit der zeitgenössischen Historienmalerei, durchaus außergewöhnlich erscheinen, ging es Barnutz bei diesen Werken nicht um eine spezifische Ausdrucksweise. Sie stehen vielmehr im Zusammenhang mit den im 19. Jahrhundert verbreiteten Bänkeltafeln. Als Produzent dieser Illustrationen zu narrativen Volksliedern war der Maler Barnutz mit der oft an Grotesken oder Karikaturen erinnernden Schilderung von Ereignissen vertraut. In seinen Gemälden übertrug er diese Darstellungsweise auf historische Ereignisse und führte damit den Geschmack des Volkes, der sich auch in den zahlreichen Genreszenen der populären Druckgrafik spiegelte, in die Ölmalerei ein. Grund dafür war jedoch nicht der Anspruch, diese Motive aufzuwerten. Vielmehr passte er die Vorgaben aus der bildenden Kunst dem Publikum vor Ort an, dem oft der intellektuelle Zugang zu klassischen Historiengemälden versagt blieb, um so einen größeren Gewinn zu erzielen. Dass es sich jedoch nicht nur um eine Popularisierung für einen breiten Kundenkreis handelte, sondern sich seine Bilder auch in fürstlichem Besitz befanden, belegt das Inventar der Gemäldesammlung des Schlosses Jever aus dem Jahr 1874, das neben den Herrscherporträts der Ahnengalerie auch den „Einzug der Kosaken in Jever“ und das Gemälde „Wangerooge von der Westseite“ von Barnutz verzeichnete (Abb. 270 und 117).[1243] Die zwei Gemälde wurden 1874 mit 10 bzw. 5 Reichstalern taxiert. Diese Summen, die weniger den materiellen Wert als vielmehr die ideelle Wertschätzung wiedergeben, waren ebenso gering wie bei den über ein Jahrhundert älteren Porträts des Meppe Schwitters.[1244] Als Vergleich kann die Kopie des Porträts von Katharina der Großen von Peter Amel herangezogen werden, die auf 500 Reichstaler geschätzt wurde.

1241 SmJev Inv.-Nr.: 09538, Auszug der Franzosen aus Jever im Jahr 1813, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1844, Öl auf Leinwand, 75 x 100 cm; SmJev Inv.-Nr.: 09539, Einzug der Kosaken in Jever im Jahr 1813, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1840, Öl auf Leinwand, 70 x 96,5 cm.

1242 Meiners 1991a, S. 17 und S. 66–7. SmJev Inv.-Nr.: 09538, Auszug der Franzosen aus Jever im Jahr 1813, Friedrich Adam Wilhelm Barnutz, 1844, Öl auf Leinwand, 75 x 100 cm.

1243 Alten 1874, S. 5 Nr. 59: Einzug der Kosaken in Jever, Nr. 97: Ansicht von Wangerooge. Siehe auch Siems 2012, S. 229–38.

1244 Ebd.

Der künstlerischen bzw. kunsthandwerklichen Leistung des Friedrich Barnutz scheint neben der einfachen getreuen Abbildung auch ein eigener Wert beigemessen worden zu sein, wenn seine Gemälde Teil einer fürstlichen Sammlung waren. Zeitgenossen schätzten jedoch nicht das „Naive“ und „Unverfälschte“ in seiner Kunst, sondern ihren Unterhaltungswert. Barnutz wurde demnach weder zu Lebzeiten für einen naiven Künstler gehalten, noch kann er heute als solcher bezeichnet werden.

Wenn die Kunden des Barnutz und vergleichbarer Künstler ihren Stil nicht aufgrund seiner Einfachheit und Unbekümmertheit wertschätzten wie später bei Henri Rousseau, Louis Vivin usw., stellt sich die Frage, ob sie die oft grobe und unbeholfene Ausführung dieser Werke als minderwertig empfanden, sie sich also des Qualitätsunterschiedes im Vergleich zu Werken akademisch geschulter Maler bewusst waren. Aufschlussreich sind hierfür jene Auftraggeber, die statt der ortsansässigen Maler auswärtige Künstler beauftragten. Der Advokat Geber, der Hofapotheker Rieken, der Regierungs- und Hofrat Grosse und der Kaufmann Christians gehörten zu den Honoratioren der Stadt. Sie ließen die Porträts von sich und ihren Ehefrauen von auswärtigen Künstlern malen. Dies bedeutete nicht nur eine erhebliche finanzielle, sondern auch zeitliche Investition, da sie neben dem höheren Preis für das Gemälde, um Modell zu sitzen, beispielsweise nach Oldenburg reisen mussten.

Folglich wurden die Werke der regionalen Maler zumindest von einem Teil der führenden Schicht in der Region als unzureichend wahrgenommen. Sie nahmen Mehrkosten in Kauf und bemühten sich um die Möglichkeit, auswärtige Maler zu beauftragen. Die Ursache ist unter anderem im Wohlstand zu suchen, der ihnen den Zugang zu umfangreicher Bildung und zu Reisen ermöglichte, um Bilder im Original zu sehen und deren Bedeutung einzuschätzen. Nachdem sie Kunstkenntnisse erworben hatten, forderten sie zwangsläufig eine Vergleichbarkeit zu den ihnen bekannten Werken. Ohne diese Referenzen war es den übrigen Bewohnern des Jeverlandes nur schwer möglich, die Qualität eines Gemäldes objektiv zu bewerten, zumal Ölbilder so selten waren, dass jedes Werk unabhängig vom Dargestellten Wertschätzung erfuhr.

Während die Auftraggeber für die frühen Bildnisse des Haro Joachim Schwitters der Jeverländer Elite entstammten, geben die Porträts des Barnutz und Sonnekes im 19. Jahrhundert überwiegend Angehörige der ländlichen Mittelschicht wieder. Wie schon im Kapitel „Geschmack“ deutlich wurde, stand nicht die künstlerische Qualität bei den in Jever geschaffenen Werken

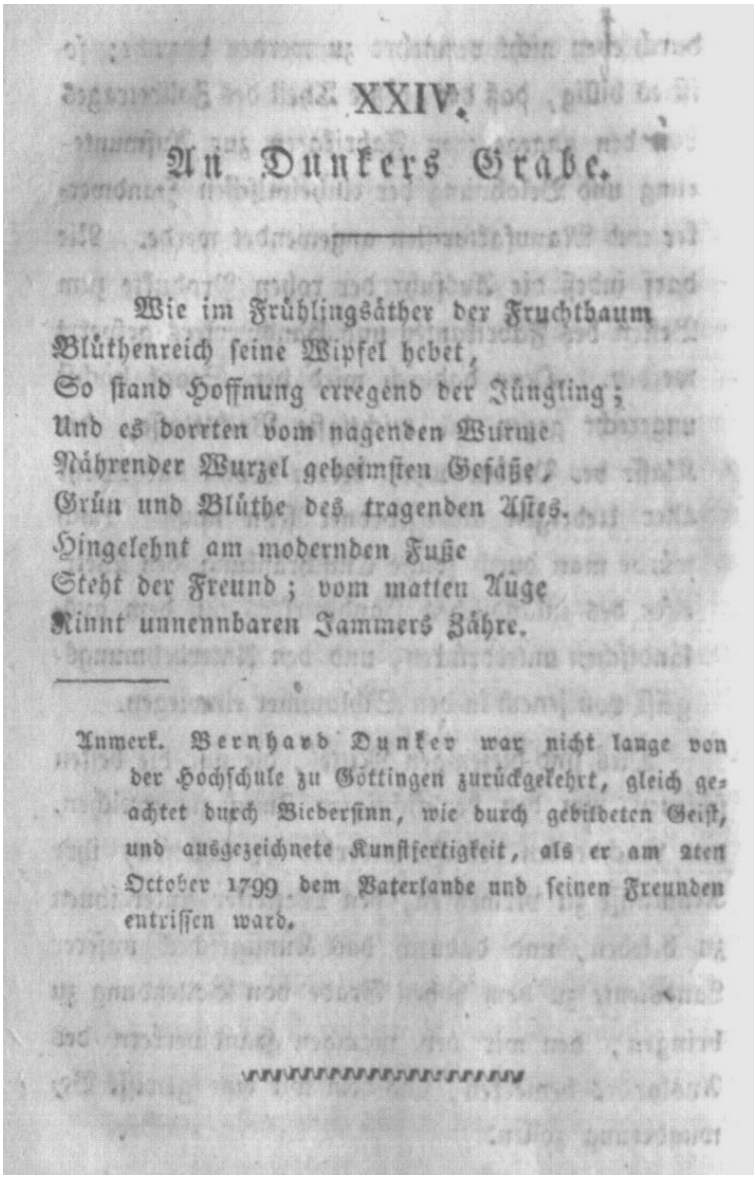
im Vordergrund, sondern die Quantität bzw. die Möglichkeit, viele originale Ölgemälde zu erwerben. Zumindest ein Teil der Schildereyen wurde weiterhin als ein handwerkliches Erzeugnis begriffen und somit auch ihre Produzenten als Handwerker gesehen. Als beispielsweise 1848 in Jever eine „Niederlage von Handwerker-Arbeiten" eingerichtet wurde, hatten Mitglieder der Vereinigung die Gelegenheit, ihre Produkte öffentlich auszustellen, um so Käufer anzuwerben.[1245] Bereits zu den ersten präsentierten Stücken, die im Jeverschen Wochenblatt angekündigt wurden, gehörten neben diversen Möbeln und einem Plätteisen aus Messing auch fünf Schildereyen. Bilder standen demnach gleichwertig neben anderen Handwerksstücken.

Dass den „Kleinmeistern" durch die Bevölkerung vor Ort eine gewisse Wertschätzung entgegengebracht wurde, belegen wiederholt im Jeverschen Wochenblatt veröffentlichte Werbeanzeigen. Im Zuge einer Ankündigung eines Verkaufs einer Sammlung an Gemälden von Meppe Schwitters im Jahr 1794 wurde der Maler beispielsweise als „vorzüglicher und sehr bekannter Meister" gerühmt.[1246] Wie bei allen Werbeanzeigen ist auch hier mit einer Übertreibung zugunsten der Verkaufsförderung zu rechnen.

Der Maler Barnutz inserierte 1850 im direkten Anschluss an eine Werbeannonce für die Vorführung eines Panoramas und gab zur Kenntnis, er komme nicht umhin, das geehrte Publikum auf das im Schauspielhaus aufgestellte Panorama besonders aufmerksam zu machen, da es von so ausgezeichneter Art und die Bilder so schön seien.[1247] Zusätzlich gab er an, er spreche auch im Namen mehrerer anderer Kunstfreunde. Zwar gab der Maler die Anzeige offensichtlich im Auftrage auf, jedoch unterzeichnete er in eigenem Namen. In gleicher Weise äußerte er sich über die Qualität eines Farbkastens, den er probiert und mit Recht als gut und preiswürdig empfehlen könne.[1248] Barnutz galt den Lesern demnach als Referenz, um die Qualität verschiedener künstlerischer Produkte zu prüfen. Seinem Urteil wurde nicht nur hinsichtlich von Malutensilien vertraut, sondern auch hinsichtlich der künstlerischen Qualität einer Malerei.

1245 JW 23. April 1848.
1246 JW 24. März 1794.
1247 JW 20. und 23. Januar 1850. Siehe auch Schmerenbeck 1991a, S. 38. Siehe I.2., S. 77–8.
1248 JW 30. April 1843. Siehe auch Meiners 1991a, S. 27.

Dem früh verstorbenen Bernhard Dunker wurde zum Andenken ein Gedicht gewidmet. Der lyrische Nachruf wurde 1818 im Upstalsboom veröffentlicht (Abb. 318).[1249] In „An Dunkers Grabe“ betrauert ein Freund den Verlust des zunächst Hoffnung erregenden Jünglings, während „vom matten Auge rinnt unnennbaren Jammers Zähre“. Einer Anmerkung ist zu entnehmen, dass der Sohn von Eberhard Christian Dunker dem Älteren vor Kurzem von der Universität in Göttingen zurückgekehrt war, bevor er am 21. Oktober 1799 „dem Vaterland und seinen Freunden entrissen ward“. Unter den Eigenschaften des Verstorbenen werden sein Biedersinn, sein gebildeter Geist und seine ausgezeichnete Kunstfertigkeit gerühmt.



XXIV.

An Dunkers Grabe.

Wie im Frühlingsäther der Fruchtbaum
Blüthenreich seine Wipfel hebet,
So stand Hoffnung erregend der Jüngling;
Und es dorrten vom nagenden Wurme
Nährender Wurzel geheimsten Gefäße,
Grün und Blüthe des tragenden Astes.
Hingelehnt am modernden Fuße
Steht der Freund; vom matten Auge
Rinnt unnennbaren Jammers Zähre.

Anmerk. Bernhard Dunker war nicht lange von der Hochschule zu Göttingen zurückgekehrt, gleich geachtet durch Biedersinn, wie durch gebildeten Geist, und ausgezeichnete Kunstfertigkeit, als er am 21ten October 1799 dem Vaterlande und seinen Freunden entrissen ward.

Abb. 318:
Gedicht „An Dunkers Grabe“, aus: Upstalsboom 1818, S. 188

1249 Upstalsboom 1818, S. 188. Bernhard Dunker war bereits 19 Jahre zuvor verstorben. Siehe auch Janssen 2013, S. 301.

Auch Sonnekes wird in Empfehlungen für die Bewerbung als Zeichenlehrer für seine Tätigkeit als Maler gelobt.[1250] Die Unterzeichnenden wie Assessor Sehmann, Friedrich Wilhelm Röben und Meinardus gehörten zu den angesehensten Bürgern der Stadt. Ihre Bürgschaft hatte damit eine gewisse Relevanz. Zudem wurde ein genügender Anspruch mit ihnen verbunden, da es sich die Unterzeichnenden nicht leisten konnten, mit ihrem Namen für einen wenig begabten Maler zu bürgen.

Als 1897 der Ruhestand des Sonnekes als Zeichenlehrer bevorstand, wurde für ihn eine Auszeichnung gefordert.[1251] Sonnekes, der nahezu 45 Jahre an der Schule wirkte, habe es unzweifelhaft verstanden, bei seinen Schülern den Sinn für das Schöne zu wecken und manchen in dem von ihm vertretenen Fache recht weit zu fördern gewusst. Als Künstler habe er besonders auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei Ansehnliches geleistet.

Die Kunstmaler nahmen eine Sonderstellung innerhalb der Gesellschaft ein, zumal ihr Berufszweig erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts erstmals auch in ländlichen Regionen auftrat. Den Malern wurde bisweilen nicht nur Bewunderung, sondern auch Argwohn und Misstrauen entgegengebracht. Nikolaus Lescow machte die Erfahrung, dass die Mädchen seines Wohnortes Dangast die Flucht ergriffen, wenn sie ihm begegneten.[1252]

Vielschichtiger war die Wahrnehmung bei Bewohnern größerer Städte, zumindest bei jenen, die aus der Heimat mit einer vielschichtigeren Kunstlandschaft vertraut waren. Bei seinem Besuch in Jever urteilte Friedrich Preller der Jüngere, Barnutz habe seine Heimaterde mit wirklichem Künstlergeist erfasst und trotz geringen Könnens „poetisch dargestellt".[1253] Entgegen der bemüht versöhnlichen Formulierung, die von der gleichfalls geäußerten Überraschung herrührt, dass im Jeverland überhaupt Maler anzutreffen seien, ist dieser Aussage zu entnehmen, dass alle Bestrebungen des Malers an seinen mangelnden Fähigkeiten scheiterten.

Neben der Würdigung einer unakademischen Malweise weckten auch Malerpersönlichkeiten mit außergewöhnlichem Auftreten und Lebensstil das Interesse der Zeitgenossen. Diese stilisierten einzelne Maler zu „Einsiedlern",

1250 NLA OL, Best. 160-1 Nr. 1177.

1251 Ebd., Nr. 1177.52.

1252 Kobbe 1841, S. 87. Siehe I.2., S. 94–5.

1253 Jordan 1904 (Tagebuch Friedrich Preller d. J.), S. 30. Bezüglich der Reise der beiden Maler Friedrich Preller siehe auch I.1., S. 35–6, I.2., S. 52 und III.2., S. 448–9.

die sich in selbstgewählter Einsamkeit der Kunst widmeten. Diese Auffassung wird deutlich, wenn Preller der Jüngere betonte, dass „der alte Barnutz" Jever niemals verlassen habe und dennoch über Künstlergeist und eine „poetische" Darstellungsweise verfüge.[1254] Er habe ihm und seinem Vater Friedrich Preller dem Älteren daher gut gefallen.

Über den bleibenden Eindruck, den der Helgoländer Maler Gätke hinterließ, äußerten sich Fanny Lewald, Adolf Wilhelm Theodor Stahr (1805–1876) und Theodor Fontane (1819–1898). Stahr verglich das Aussehen des Malers mit jenen alten Porträts aus den Zeiten Michelangelos und Leonardo da Vincis.[1255] Neben seinem kraftvollen Gliederbau, der dunklen Lockenfülle und dem prachtvollen Bart betonte Stahr den heiteren und zugleich ernsten Gesichtsausdruck Gätkes sowie dessen Gesichtszüge. Diesen sei anzusehen, dass sie zu heftigsten Leidenschaften fähig seien.

Auch Fanny Lewald entdeckte in Gätke eine gewisse Wildheit.[1256] Sie bewunderte besonders seine abgeschiedene Lebensweise und das Bestehen angesichts schwierigster Bedingungen. Im Kontrast zum Handwerker-Maler entwickelte sie das Bild eines „Genie-Künstlers". Als Autodidakt in Kunst und Wissenschaft habe er sich eine Masse an Kenntnissen und eine geistige Freiheit erworben. Diese seien direkt aus der Natur hervorgegangen, obwohl sie normalerweise nur das Resultat eines Studiums seien. Lewald idealisiert hier die Situation, da Gätke, bevor er nach Helgoland zog, durchaus an der Akademie in Berlin studiert hatte. Sie fährt fort, sie fühle sich beim Anblick Gätkes an Benvenuto Cellinis (1500–1571) selbstbestimmtes, gewaltsames Wesen erinnert und entdecke etwas höchst Anziehendes in dem Dasein des Malers, der in engen Verhältnissen große Kraft entwickele.[1257] Unwillkürlich habe sie sich gefragt, ob dieses Sichselbstausbeuten nicht viel fruchtbarer für die Entfaltung der Menschheit sei als eine Lebensweise, die täglich Neues zuführe, welches

1254 Jordan 1904 (Tagebuch Friedrich Preller d. J.), S. 30.

1255 Vauk 1977, S. 37. „Heinrich Gätke ist einer der schönsten Männer, die ich je gesehen. Hoch und schlank und dabei kraftvollen Gliederbaus, gleicht er mit der dunklen Lockenfülle seines Hauptes, seinem prachtvollen Barte, dem sich nun hier und da schon ein wenig Silbergrau beigemischt hat, seinen heitern lebensfrischen und dabei doch zugleich des ernstesten Ausdrucks und der heftigsten Leidenschaft fähigen Gesichtszügen einem jener alten Porträts der berühmten Meister seiner Kunst aus den Zeiten Michel Angelo's und Leonardo da Vinci's" (Stahr 1855, S. 152).

1256 Lewald 1850, S. 198. Bezüglich Fanny Lewald siehe auch I.2., S. 69 und II.3., S. 370–1.

1257 Lewald 1850, S. 196.

durch die Masse unerfassbar sei, während sich die Kräfte erschöpften in dem vergeblichen Bestreben, es sich in seiner Fülle anzueignen.[1258]

Nicht nur in literarischen Werken spielte die Aura bzw. Außenwirkung des Malers eine Rolle. Auch Sonnekes wurde von Einwohnern der Stadt Jever als alter Herr beschrieben, der mit wallendem Bart zum Gruß freundlich seinen mächtigen Künstlerhut schwenke und sich an hohen Tagen gern im Schmucke seiner Verdienstorden zeige.[1259] Aufgrund ihrer imposanten Gestalt hatten sowohl Gätke als auch Sonnekes einen bleibenden Eindruck hinterlassen.

Die Ansätze einer gehobenen Wertschätzung schlugen sich allerdings nicht in den wirtschaftlichen Verhältnissen nieder. Die Vergantung des Nachlasses von Haro Joachim Schwitters ergab nur ca. 45 Reichstaler. Die Verkaufssumme liegt unter dem durchschnittlichen Wert bei einer derartigen Versteigerung.[1260]

Wie schon das gezwungenermaßen breite Spektrum an Malereien im Angebot der Künstler zeigte, bot die Arbeit der Maler keine überdurchschnittlichen Verdienstmöglichkeiten. Selbst Caspar Sonnekes, der eine zusätzliche Anstellung als Zeichenlehrer innehatte, beklagte sich wiederholt über seine prekäre finanzielle Lage.

Anspruch

Geismeier vermutete, die Alltagsmaler seien sich des Gegensatzes zur offiziellen idealistischen Akademiekunst durchaus bewusst gewesen.[1261] Bei ihrer Tätigkeit habe es keinen Platz für große künstlerische Ambitionen gegeben. Stattdessen hätten sie sich durch die ruhigen Bahnen bürgerlicher Sesshaftigkeit und stetiges Schaffen ausgezeichnet. Das intensive Interesse an Bildvorlagen belegt, dass die Maler durchaus einen Mangel empfanden, den sie auszugleichen wünschten. Besonders bei Barnutz ist die Orientierung an akademischen Werken erkennbar, wenngleich die Umsetzung laienhaft blieb. Jedoch lagen keine Versuche vor, sich vollständig an der akademischen Malerei zu orientieren. Die lokalen Maler zögerten nicht, sich für das Ausführen von Anstreicharbeiten anzubieten.

1258 Ebd., S. 204–5.

1259 Bredendiek 1954, S. 43.

1260 NLA OL, Dep. 25 JEV, Best. 262-4 Nr. 8012.6. Bezüglich der bei den Versteigerungen erzielten Erlöse siehe I.3., S. 175–9.

1261 Geismeier 1973, S. 8.

Die Suche nach einem individuellen Stil bleibt bei den Malern in der Region vergeblich, wie die Porträts des Haro Joachim Schwitters beispielhaft belegen.[1262] Vielmehr wurden Einflüsse aus der akademischen Kunst partiell integriert. Die übernommenen Elemente sollten allem Anschein nach gezielt die Werke adeln und eine Verbindung zur bildenden Kunst demonstrieren. Dabei spielte jedoch weniger deren richtige Anwendung als vielmehr ihr symbolischer Gehalt eine Rolle. Ein Beispiel für diese Praxis sind die Signaturen. Aus den Selbstbezeichnungen ist erneut die enge Verbindung von Malerei und Handwerk ablesbar.[1263] So bezeichnet sich Barnutz als „Maler in Jever", genau wie der reine Handwerker Tiarks mit „Maler und Glaser in Hohenkirchen" unterzeichnete.[1264]

In wenigen Ausnahmen wird auf „Portrait-Maler" oder „Kunst-Maler" zurückgegriffen. Es handelte sich dabei überwiegend um auswärtige Maler, die somit in der Region noch nicht bekannt waren. Gerade bei Wanderkünstlern diente die Angabe des Berufes als Legitimierung. Der Begriff der „Kunst" wurde dabei weiter gefasst als der Bereich der bildenden Kunst. So nennt sich der Pantomime Hirsch, der 1863 in Jever auftrat, in einer „Kunst-Anzeige" „akademischer Künstler", um sein Ansehen und das Interesse des Publikums zu erhöhen.[1265]

Ähnlich wie den Selbstbenennungen, so haftet auch den Äußerungen bezüglich des eigenen Anspruches der Verdacht der bewussten Verzerrung an. Garlichs und Bierweiler gaben vor, den Stich mit dem Doppelbildnis von Hollmann und Scheer dem Andenken an Seetzen und Tiarks zu widmen.[1266] Entsprechend sei ihrer Aussage zufolge der Druck nicht zum Gewinn, sondern aus Achtung und Dankbarkeit zu einem besonders günstigen Preis zu erstehen. Die Kosten von einem Reichstaler und 24 Grote sind jedoch keineswegs im unteren Preissegment angesiedelt. Es handelt sich daher eher um ein Mittel zum Anwerben von Kunden. Eine ähnliche Motivation, den künstlerischen Anspruch in den Vordergrund zu rücken, um die Kunden milde zu stimmen, zeigte sich auch, nachdem es zu Verzögerungen bei der

1262 Siehe II.2., S. 243–6.
1263 Bezüglich der Signaturen siehe II.2., S. 260–3.
1264 Der einzige Wechsel in der Benennung erfolgte durch den Verzicht auf den Buchstaben „h" im Wort Maler ab ca. 1800.
1265 JW 3. März 1863.
1266 JW 18. Dezember 1817.

Auslieferung des druckgrafischen Bildnisses Seetzens durch Garlichs kam. Zunächst sei der Stecher krank geworden, zwei Monate später habe der Buchstabenschneider zu viel zu tun gehabt.[1267] Da die Platte keinen Schaden nehmen solle, sei es jedoch wichtig, weiterhin auf die Arbeit des seiner Aussage nach besten Buchstabenschneiders in Amsterdam zu warten. Eine glaubwürdige künstlerische Intention ist diesen Aussagen nicht zu entnehmen.

Klarer wird das Selbstverständnis der Maler durch Äußerungen ihrer beruflichen Unzufriedenheit. Caspar Sonnekes beschrieb seine Lebenssituation in einem Gesuch an das Oberschulkollegium in Oldenburg.[1268] Ziel des Schreibens war eine bessere Vergütung, weshalb der Schreiber zu einer gewissen Dramatisierung neigte. Wenn „der gehorsamste Unterzeichnende" auf sein Leben zurückschaue, so müsse er sagen, es sei Arbeit, Mühe, Sorgen und Entbehrung gewesen. Er schaue auf seinen Beruf zurück, der ihn innerlich zwar befriedigt, ihn aber, soweit er sich auf das Gymnasium erstrecke, leider um einen materiellen Erfolg gebracht habe. Wohl mancher sorgenvolle Tag wäre ihm in einem freundlicheren Lichte erschienen, wenn der Staat ihm für seine Arbeit gegeben hätte, was die Stadt ihm nicht versagt habe. Sonnekes spielt hier auf die Bezahlung von zusätzlichen Zeichenstunden an, die er für die Schüler der Volksschule leistete. Diese wurden von der Stadt Jever deutlich besser honoriert als die Stunden an der Provinzialschule, deren Bezahlung dem oldenburgischen Staat oblag. Der Maler und Lehrer erfuhr also vor Ort eine größere Wertschätzung als außerhalb seines direkten Umfeldes. Eine Kunstförderung im Jeverland, ob als Zeichenunterricht oder in Form von Stipendien, lag nicht im Interesse des Staates. Stattdessen konzentrierte sich die Förderung auf die Entwicklung in der zentralen Stadt Oldenburg.[1269]

Dass die Entfernung zu städtischen Zentren als Mangel empfunden wurde, zeigt das Beispiel der Malerin Sophia Tischbein-Roentgen (1761–1826), die in Ostfriesland lebte.[1270] Die Tochter der Malerfamilie Tischbein

1267 JW 13. Oktober und 8. Dezember 1817. Bezüglich der Geschichte des Verlages Garlichs und Bierweiler siehe I.2., S. 107–14, II.2., S. 267–70 und III.2., S. 419–20. Bezüglich des Seetzen-Bildnisses siehe auch I.2., S. 107–9, II.3., S. 372 und III.2., S. 419.

1268 NLA OL, Best. 160-1 Nr. 1177.12.

1269 Bezüglich der eingeschränkten Kunstförderung siehe III.1., S. 388–9.

1270 Tielke 2001, S. 403–5 Stichwort „Sophia Margarethe Antoinette Tischbein-Roentgen". Von den Werken der Malerin hat sich lediglich ein Altargemälde mit einer Abendmahlsszene in der Kirche St. Nikolai in Werdum erhalten (ebd.).

war im großbürgerlichen Umfeld in Lübeck aufgewachsen. Wie selbstverständlich gehörte zu ihrer Ausbildung auch die Malerei. Sie widmete sich, typisch für Malerinnen der Zeit, der Herstellung von Blumenstillleben. 1783 heiratete sie den kurz zuvor ins ostfriesische Pektum versetzten Pfarrer Ludwig Roentgen (1755–1814). Der neue Wohnort lag sowohl räumlich als auch kulturell weit entfernt von jenem städtischen Umfeld, mit dem die Malerin bisher vertraut war. Auch eine Versetzung 1793 nach Esens konnte die Situation nur geringfügig verbessern. Tischbein-Roentgen versuchte, insbesondere nach dem Tod ihres Mannes 1814, mit Briefen, unter anderem an Jean Paul, den Kontakt zur bürgerlichen Lebenswelt aufrechtzuerhalten.[1271] Jedoch widmete sie sich bald kaum noch der Malerei, stattdessen versuchte sie, als Leiterin einer privaten Mädchenschule, den Bildungsstand in der Region zu erhöhen.

Vorbehalte gegenüber der Abhängigkeit von einem Auftraggeber und gegenüber der Ausführung von Porträts stießen im Jeverland, wo Maler für jede Art von Auftrag dankbar waren, auf nur wenig Verständnis. Für einen Maler, der die Akademie besucht hatte, war der Anspruch, eine individuelle Leistung zu erbringen und nicht lediglich einen Auftraggeber detailgetreu abzubilden, nicht so leicht abzulegen. Nikolaus Lescow hatte an der Akademie in München Historienmalerei studiert, als er sich in Varel und später in Dangast im Herzogtum Oldenburg niederließ. Einem Reisebericht von 1825 zufolge soll er seinen Wohnraum im Schloss zu Varel mit Szenen aus von Webers „Freischütz“ ausgemalt haben.[1272] Auf den Besucher von Kobbe wirkte dieser Anblick äußerst befremdlich. Zwar habe Lescow sich in der Historienmalerei weiterbilden wollen, jedoch auch „unhistorische Menschen verewigen“ müssen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Er habe zu viel griechischen Hetärensinn besessen und daher keine Personen malen können, deren Gesicht ihm zuwider sei. Während einer Porträtsitzung soll er von der Staffelei geflohen sein und sich geweigert haben, das Bildnis seines Kunden fortzusetzen. Als Begründung nannte er, der Kerl habe wie „ein Stück Unglück“ ausgesehen.

1271 Bernauer 2013, S. 30: Brief von Sophie Margarethe Antoinette Roentgen vom 23. März 1816 an Jean Paul und S. 503 [Kommentar].

1272 Kobbe 1841, S. 84: Nach Aussage des Autors fiel die Reise nach Dangast, soweit er sich erinnere, in das Jahr 1825. Da die Erzählung des Zusammentreffens mehrere Episoden enthält, können die Ereignisse auch in den Folgejahren stattgefunden haben (Kobbe 1841, S. 57). Siehe auch I.2. S. 94–5.

Seine Unzufriedenheit führte schließlich dazu, dass Lescow nach Amerika auswanderte.[1273] Nur dort, im „materiellen Amerika", habe er gehofft, vor Leuten, ohne erröten zu müssen, seine Kunst um des lieben Brotes Willen treiben zu können. Hatte es zunächst den Anschein, als verschmähe er die Porträtkunst aus einem eigenen höheren Anspruch heraus, so macht seine Emigration deutlich, dass es sich eher um eine gesellschaftliche Konvention handelte, der er in Amerika zu entgehen hoffte. Wie auch bei Sonnekes, so ging es den Malern eher um einen wirtschaftlichen Erfolg und nicht um eine Anerkennung ihrer künstlerischen Leistungen.

Wie intensiv das Ringen mit der schwierigen Erwerbssituation des Malers war, belegt ein Brief seines ehemaligen Lehrers Friedrich Preller des Älteren an Ernst Hemken.[1274] Offensichtlich hatte sich Hemken über sein Leben als Maler beklagt, denn Preller schrieb ihm, er wisse ihm nichts zu raten, als dass er sich „die Liebe und Bescheidenheit in der Kunst" erhalten und „jede Aufgabe als eine Gelegenheit, etwas dabei zu lernen", betrachten solle. Preller selber habe dies stets getan und sei dabei nie ganz unglücklich gewesen. Vor allem solle sein lieber Ernst nie vor einer Schwierigkeit zurückschrecken, sondern ihr ruhig ins Auge sehen und mit Ausdauer zu Leibe gehen. Nur auf diese Weise werde er als Sieger der Sache gegenüberstehen, sei es früher oder später.

1273 Ebd., S. 85.
1274 Im Folg. zitiert nach Gensel 1904, S. 72.

IV. Tragfähigkeit der Methode und Perspektiven

Das Thema dieser Arbeit entstand aus der Digitalisierung und Inventarisierung der Sammlung von Gemälden und Grafiken im Schlossmuseum Jever. Allein bei der Erschließung traten dabei Werke zutage, deren Existenz kaum zu erwarten gewesen war. „Adressen" auf Druckgrafiken lieferten Hinweise auf frühe Bilddruckpressen, Datierungen auf Gemälden lieferten Anhaltspunkte über die Anwesenheit von Künstlern vor Ort, und Firmenstempel auf Fotografien belegen, dass Maler Fotografen wurden. Dies sind nur einige Beispiele von Erkenntnissen, die unmittelbar aus dem Objektbestand hervorgingen.

Das Ziel dieser Arbeit, das Vorkommen von Bildern in seiner Vollständigkeit zu rekonstruieren, erschien zunächst als unrealistisch und war nur unter der Beschränkung auf eine fest umgrenzte Untersuchungsregion möglich. Auch angesichts der hier für das Jeverland dargelegten Verbreitung von Bildern besteht möglicherweise die Ansicht, die Werke seien dessen ungeachtet kaum erwähnenswert. Dies lässt sich aus kunsthistorischer Sicht nur hinsichtlich der Qualität, nicht aber der Quantität bestätigen. Vielmehr führen genau jene Vorbehalte gegenüber alltäglichen Kunsterzeugnissen dazu, dass der Frage nach der Einordnung eines Bildbesitzes, ob eines Sammlers oder eines Museums, und dessen Abgrenzung gegenüber dem durchschnittlichen Vorkommen von Bildern, kaum nachgegangen wurde. Besitzverzeichnisse und Auktionskataloge werden daher oft isoliert betrachtet. Zwar erfordert die Methode einige Beschränkungen, jedoch zeigt das Beispiel des Jeverlandes, dass eine große Anzahl an Untersuchungen eine Annäherung zuließe. Die Ergebnisse zur Verbreitung von Bildern legen nahe, dass ich mit dem Jeverland eine regional besondere und überdurchschnittliche Entwicklung rekonstruieren konnte, weshalb die zeitliche Entwicklung nicht unmittelbar auf andere periphere Regionen übertragbar ist. Die Ergebnisse stehen hingegen genau zwischen großstädtischen und rein ländlichen Regionen, weshalb sie in beiderlei Hinsicht einen Referenzwert bilden.

Das Interesse an der Geschichte der jeverländischen Malerei stand hier nur an zweiter Stelle. Vorrangiges Ziel war es stattdessen, eine auf andere Regionen übertragbare Methode zu entwickeln und zu überprüfen, ob die Schwächen und Einschränkungen der Überlieferung an Schrift- und Bildquellen noch verlässliche Angaben zulassen oder allein zu Spekulationen führen. Aus der vorliegenden Arbeit können im Folgenden jene Aspekte abgeleitet werden, die

nicht nur hinsichtlich der Untersuchung einer peripheren Region einer kontinuierlichen Beachtung bedürfen.

In der Forschung herrscht eine Tendenz vor, alle Fragen beantworten zu wollen. Dabei können sich Vorstellungen wie die Annahme, Bilder dienten allein der Repräsentation großbürgerlicher „Eliten", vorschnell manifestieren. Dieser Anspruch hätte bei der vorliegenden Arbeit scheitern müssen, da nicht einmal für die heutige Zeit, in der die Möglichkeit zu Befragungen besteht, die Frage nach der Rolle von Bildern endgültig beantwortet werden kann, weil sie in zu starker Abhängigkeit von subjektiven Empfindungen steht. Die Einschränkungen hinsichtlich der Überlieferungslage und des Informationsgehaltes machen es nötig, die Aussagekraft der Quellen an zahlreichen Stellen zu relativieren. Im Idealfall wären beispielsweise in den besitzverzeichnenden Dokumenten alle Motive und Gattungen genannt, die Preisangabe genau umrechenbar und alle Quellen vollständig erhalten. Die selektive Überlieferung und insbesondere die Menge an relevanten Quellen erfordern eine aufwendige methodische Vorgehensweise. Nur so kann verhindert werden, dass weiterhin Hypothesen ungeprüft übernommen werden. Dazu zählt beispielsweise die Vorstellung, erst die Fotografie habe Interesse an Bildern in allen Bevölkerungsschichten geweckt.

Die Überlieferung ist für jede Region unterschiedlich, weshalb umfangreiche, bisweilen aber auch kaum Ergebnisse zu erwarten sind. Zudem muss zunächst stets eine individuelle Entwicklung angenommen werden. Einige hier entwickelte Aspekte lassen sich dennoch direkt übertragen, wenn zum Beispiel Verleger und Fotografen überregional tätig waren.

Die doppelte und zum Teil auch wiederholte Besprechung von Objekten und Quellen, die in der großen Anzahl an Querverweisen zum Ausdruck kommt, macht deutlich, dass eine strikte Trennung der einzelnen Fragestellungen konsequent nicht durchführbar ist. Dies stützt die These dieser Arbeit, dass eine isolierte Betrachtung der Aspekte Auftraggeber, Bild und Künstler nur wenig Aussagekraft besitzt. Ohne die Entstehungsbedingungen eingehender zu betrachten, beispielsweise welchen Einfluss Künstler oder Auftraggeber auf die Motivauswahl hatten, kann ein Werk nicht verstanden werden. Andererseits liefert die Beschreibung der einzelnen Werke Hinweise auf Kenntnisse und Geschmack von Künstlern und Auftraggebern.

Um zu bewerten, ob es sich bei einem erhaltenen Werk um eine typische oder außergewöhnliche Erscheinung handelt, muss der Nachweis geführt werden, wie verbreitet Bilder insgesamt waren. Dass mehr Studien nötig wären, um fundierte Aussagen zu ermöglichen, sollte an den verschiedenen Stellen dieser Arbeit zur Genüge deutlich geworden sein. Wie die vergleichende Analyse ergab, ist dabei eine einheitliche Vorgehensweise zwingend erforderlich. Zwar ist zu vermeiden, mit einer bestehenden Erwartung an ein Quellenstudium heranzugehen, jedoch ist ein Ergebnis, das eine annähernd kontinuierliche Entwicklung widerspiegelt, ein erster Anhaltspunkt für die Zuverlässigkeit der Aussagen. Studien mit deutlich geringerer Quellendichte konnten bisweilen kein konstantes Wachstum innerhalb des Bildbesitzes nachweisen. In diesen Fällen muss entweder nach einer Beeinträchtigung bei der Erstellung und der Überlieferung dieser Dokumente gefragt werden oder aber nach historischen und politischen Einschnitten, die das Bildvorkommen tatsächlich beschnitten. Unabhängig davon machen derartige Beeinträchtigungen die Untersuchung angreifbar.[1275]

Die Ergebnisse zur Verbreitung belegen eine kontinuierliche Zunahme von Bildern insgesamt. Jedoch ist zu beachten, dass sich das Wachstum überwiegend auf preisgünstigere Bilder bezieht. Gemälde bzw. aktuelle Kunstströmungen blieben stets nur einem kleinen Kreis zugänglich. Wenn insbesondere fortschrittliche Künstler und Erzeugnisse einer Epoche (museal) gesammelt wurden, erscheint anhand der Überlieferung eine Zeit rückblickend innovativer, als dies für weite Teile der Bevölkerung zutraf, die weiterhin konventionelle, heute häufig verlorene Kunst in Auftrag gaben. Angesichts der stets lückenhaften Überlieferung und der Beschränkung von Bildbesitz auf einen Teil der Bevölkerung bzw. einer unterschiedlichen Ausprägung von Bildinteressen, die sich zeitgleich in verschiedenen Bevölkerungsschichten ausbildeten, sind Stilentwicklungen innerhalb der Kunst nicht so linear und eindeutig, wie gern verallgemeinernd festgestellt.

Darüber hinaus vollzog sich die Entwicklung auf regionaler Ebene individuell und deutlich zeitversetzt. Wie wir gesehen haben, konnte der Zuzug eines Verlegers, der Kontakt zu einem Händler oder die Rückkehr eines Malers

1275 Um die Angreifbarkeit zu reduzieren, kann zudem das Verhältnis zwischen den Quellen und der Einwohnerzahl in den Blick genommen werden.

in seine Heimat zu einem überproportionalen Vorkommen bestimmter Bildgattungen führen, wie im Jeverland beispielsweise die Aquatinten des Frederik Christiaan Bierweiler, die Bildnispastelle des Berend Kunst oder die Fotografien des Heinrich Meyer zeigten.

Versteigerungen von Kunstsammlungen sind insbesondere aus großbürgerlichem Umfeld bekannt, jedoch lässt sich auch im ländlichen Raum der Wiederverkauf durch Vergantungen als ein zentraler Bezugsweg von Bildern belegen. Dies führte, den Bereich der privaten Familienbildnisse ausgenommen, zu einem steten Besitzerwechsel, weshalb wir mit einem nachgewiesenen Besitzer häufig nicht gleichzeitig auch den Auftraggeber des Werkes belegen können.

Die systematische serielle Auswertung von Besitzverzeichnissen hat in den 80er-Jahren des vorherigen Jahrhunderts viele neue Ansätze erfahren. Diese wurden jedoch entweder nicht stringent durchgeführt oder stehen isoliert nebeneinander. Bisweilen gelang dabei eine Rekonstruktion der Wohnkultur einer Region. Ohne einen Vergleich erhält der Leser jedoch keine Vorstellung von der Bedeutung der Ergebnisse, ob die Entwicklung innerhalb der Region als rückständig oder innovativ zu bewerten ist. Zwar erweist sich die Einbeziehung der tatsächlichen Beschaffenheit der in den Quellen genannten Objekte als schwierig, jedoch erlauben erst diese Zusatzinformationen einen Eindruck von jenen Gegenständen zu erhalten, die hinter den Benennungen standen.

Wie bei der Rekonstruktion der Verbreitung anhand besitzverzeichnender Dokumente ist auch bei der Analyse der Beschaffenheit der Bilder die Dichte an Quellen entscheidend. Keine Überlieferungslage, nicht einmal im Bereich der „hohen“ Kunst einzelner „Eliten“, lässt es zu, dass die erhaltenen Werke unmittelbar auf die ursprüngliche Motivverteilung schließen lassen. Der größte Schwachpunkt bei der Rekonstruktion der Beschaffenheit der Bilder ist die Provenienz bzw. die Möglichkeit nachzuweisen, dass sich die Gemälde und Grafiken ursprünglich in privatem Besitz befunden haben. Anhand jener erhaltenen Werke, die über einen Herkunftsnachweis verfügen, wäre diese Untersuchung nicht durchzuführen gewesen. Wie die Auswertung der Motivverteilung belegt, wiesen die ursprünglich vorhandenen Bilder andere Schwerpunkte auf. Je nach Region bieten sich auch hier mehr oder weniger Möglichkeiten zum Vergleich. In Jever begünstigte die frühe Vereins- bzw. Museumsgründung die Überlieferung an Gemälden und Grafiken. In anderen, größeren Sammlungen kann diese durch abweichende Voraussetzungen beeinflusst sein,

beispielsweise durch Beschlagnahmungen „entarteter Kunst“, Verkäufe von Dubletten oder durch Kriegsverluste. Der glückliche Umstand, der neben einer frühen Ausstellung auch zahlreiche Werke eines einzigen Malers überliefert hat, erleichterte für Jever den Abgleich der Motivverteilung. Jedoch werden sich die verfügbaren Quellengruppen je nach Region unterscheiden. Denkbar wären zum Beispiel Verkaufskataloge mit vor Ort angebotenen Bildern oder Aufzeichnungen eines Künstlers über die von ihm geschaffenen Motive. Wie in Jever sind auch diese Quellen, einzeln genommen, kaum zu verallgemeinern, da beispielsweise nicht nachweisbar ist, ob die in einem Katalog angebotenen Werke auch vor Ort gekauft wurden oder ob die von einem Künstler geschaffenen Bilder nur einen Ausschnitt des gesamten Angebotes wiedergeben. Den einzelnen Quellen liegt eine Gefahr der Verfälschung inne, weshalb erst die Übereinstimmung der verschiedenen Dokumente und gegebenenfalls deren Relativierung verlässliche Aussagen zulassen.

Ein besonderes Augenmerk sollte auf heute verlorenen Bildgattungen liegen. Für Jever ließen sich hier Bilderserien, aber auch Herrschergemälde in privatem Besitz nachweisen. Zudem fanden sich trotz des protestantischen Glaubens unter den religiösen Motiven selbst Heilige. Wenngleich einige Vergleichsstudien zur Verbreitung vorliegen, so fehlt es insbesondere an Angaben über die Beschaffenheit und Motivverteilung der Bilder in anderen Regionen und Sammlungen.

Nach derzeitigem Kenntnisstand bestand in peripheren bzw. in wohlstands- und bildungsferneren Schichten eine größere Abhängigkeit des Motives vom Auftraggeber, wie an den unterschiedlichen Bildnissen des Malers Haro Joachim Schwitters ablesbar war, weshalb der Einfluss des Malers auf sein geschaffenes Werk nicht überschätzt werden darf. Bei der Bewertung der überlieferten Bilder muss zudem der Herausbildung einer Standardkonvention, der sich nur wenige Auftraggeber widersetzten, Rechnung getragen werden, darüber hinaus dem geringen Interesse der Kunden an künstlerischen Leistungen und der Dominanz von Motiven, die schon vor Erfindung der Fotografie lediglich abbilden sollten. Infolgedessen blieb das Interesse an aufwendigen Bilderfindungen und Kompositionen sowie an den Gemäldegattungen Historie und Genre gering. Wenn uns im peripheren Umfeld eine außergewöhnliche Bildkomposition begegnet, so geht das Motiv in der Regel auf eine Vorlage zurück, und sie lässt somit im Gegensatz zur malerischen Leistung

keinen Rückschluss auf die Fähigkeit des Malers zu. Erschwert wird die Situation, da nur wenige Kopien als solche gekennzeichnet wurden.

Zwar ließen sich auch im Jeverland Literatur über Kunstwerke und zahlreiche Dilettanten nachweisen. Jedoch darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Kenntnis der Bewohner im ländlichen Raum, wenn überhaupt, nur auf einfachste Reproduktionen bezog, so wie die Laienkünstler kaum Interesse an malerischen Techniken zeigten. Sie fertigten stattdessen lediglich Zeichnungen, die der Dokumentation oder Dekoration dienten. Flächendeckend kann daher nur von einem Interesse an Bildern, jedoch nicht an Kunst ausgegangen werden.

Bezüglich der wenig bekannten Maler im peripheren Raum ist eine systematische Durchsicht aller Quellen nötig, da die Akten aufgrund anderer Zusammenhänge und nicht aufgrund des Interesses an dem Maler bewahrt wurden. Sie finden folglich in den Datenbanken und Archivverzeichnissen keine Erwähnung. Beispielsweise enthalten private Nachlässe nur zufällig auch Rechnungen von Malern, und die Versteigerungsprotokolle belegen neben allen anderen Käufen den Erwerb von Bildvorlagen durch Künstler. Wie sich gezeigt hat, fehlt es insbesondere an Selbstzeugnissen von Malern, weshalb hier in einigen Fällen – bei Fanny Lewald, Nikolaus Lescow, Oluf Braren, Heinrich Gätke und Sophie Tischbein-Roentgen – über die Region hinausgeblickt werden musste. Andererseits fanden sich auch im Jeverland sporadisch Quellen wie der Brief des Bierweiler an den Herzog von Oldenburg und die Bewerbung des Sonnekes um die Stelle als Zeichenlehrer an der Lateinschule in Jever, die zeigen, wie lohnenswert es wäre, diese auch in anderen Regionen zusammenzustellen. Mit Hilfe von Werktagebüchern, Preisverzeichnissen und Rechnungen sowie Inventaren und Beschreibungen von Werkstätten können so die Arbeitsbedingungen im ländlichen Raum rekonstruiert werden.

Leider waren „Kunst-Maler“ nicht in der Innung vertreten, sodass ihre tatsächliche Anzahl nicht unmittelbar zu bestimmen ist. Jedoch sagt auch der Verzicht auf Zunftzugehörigkeit, ob freiwillig oder erzwungen, etwas über das Ansehen der Maler und ihre Arbeitsbedingungen aus.

Noch häufiger als im Bereich der besser erforschten akademischen Künstler werden aufgrund fehlender Informationen Signaturen von regional tätigen Malern falsch gedeutet. Die Nennung eines Nachnamens bildet noch keine Zuschreibung, da sich dahinter verschiedene Angehörige einer Malerfamilie verbergen können. Wie das Beispiel der Familie Dunker deutlich machte,

kommt es insbesondere zu Verwechslungen, wenn mehrere Brüder künstlerisch tätig wurden, aber auch bei Angaben wie „jun." und „sen.", sobald mehr als zwei Generationen Maler hervorbrachten.

Die Erwerbschancen für Maler im Jeverland waren beschränkt. Jedoch gerät im Zuge der Kontrastierung zwischen Stadt und Land oft in Vergessenheit, dass auch viele Künstler in größeren Zentren in vergleichbarer Weise unter den Bedingungen ihrer Arbeit litten. Weite Teile der „künstlerischen" Leistungen entstammte auch in den Kunstzentren dem Handwerk. Zudem wurden im 19. Jahrhundert immer mehr Maler akademisch ausgebildet, von denen jedoch nur wenige finanzielle Erfolge verzeichnen konnten. Neben wenigen vom Publikum anerkannten und honorierten Malern war die Mehrzahl gezwungen, der Nachfrage zu folgen. Ein kleiner Teil sah sich dabei in seiner Freiheit beschränkt, ein Aspekt, der bei Lescow angeklungen ist. Die meisten Künstler im ländlichen Umfeld und wahrscheinlich auch die Mehrzahl der Maler in der Stadt waren dagegen bereit, all jenes zu malen, was der Auftraggeber von ihnen verlangte. Es fehlte ihnen allein an den Interessenten für Bildwerke insgesamt. Das zum Teil beklagenswerte Ringen um Kundschaft, wie es hier für die Maler in der Peripherie des Jeverlandes gezeichnet wurde, und die erschwerten Bezugswege für Vorlagen sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass alle Maler, die in Jever nachgewiesen werden konnten, auch im städtischen Umfeld nicht zu Ruhm gelangt wären. Vielmehr macht die zeitweilige Rückkehr des Ernst Hemken nach Jever, aber auch die Tatsache, dass es im peripheren Raum keine Spezialisierung auf eine Malereigattung gegeben hat, deutlich, dass sich viele Maler durch den Rückzug in kleinere Städte ein besseres Auskommen erhofften.

Als Sonderlinge innerhalb der ländlichen Gesellschaft konnten die Maler durchaus eine gewisse lokale Berühmtheit erreichen, so beispielsweise Friedrich Barnutz, jedoch begegnen uns keine Innovationen, sondern nur Reaktionen in der Malweise der regional tätigen Künstler, sodass kaum von einem eigenen Stil und somit auch nicht von einem Beitrag zur allgemeinen Kunstentwicklung gesprochen werden kann. Während der finanzielle Misserfolg im 20. Jahrhundert zu einem Qualitätsmerkmal eines Malers wurde, wählten die „Kleinmeister" des 19. Jahrhunderts diese Situation nie bewusst. Wenn uns die Malweise des Friedrich Barnutz heute eigenwillig erscheint, so drängt sich nach genauerer Untersuchung seiner Werke der Verdacht auf, diese Eigenarten lägen allein in seinen geringen Fähigkeiten begründet.

Die Frage, weshalb Menschen Kunst erwerben oder nicht, kann wahrscheinlich nur näherungsweise und nie zufriedenstellend beantwortet werden. Ebenso waren auch die Bedingungen, unter welchen die Maler arbeiteten, stets individuell. Dennoch bereichert es viele kunsthistorische Untersuchungen, der Frage nachzugehen, wer das vorliegende Bild in Auftrag gegeben bzw. besessen hat, ob dieser mit dem Besitz und seiner Motivauswahl einem Standard entsprach oder Konventionen durchbrach und ob äußere Faktoren wie die Verfügbarkeit geeigneter Künstler die Ausführung des Werkes beeinflussten. Wenn versucht wird, ein Bild als Spiegel seiner Zeit anzusprechen, ist entscheidend, ob das Werk auf die Vorstellung des Auftraggebers oder vollständig auf die Idee des Künstlers zurückgeht.

Distinktion bestimmte den Bildbesitz deutlich seltener als die Repräsentation innerhalb der eigenen sozialen Gruppe. Da Bilder, die mit dem Anspruch einer Abgrenzung entstanden, deutlich innovativer und häufiger erhalten sind, bestimmen diese die heutige Kunstauffassung. Es wird hier deutlich, dass das, was wir als Kunst verstehen, den meisten Menschen unzugänglich war, sowohl rein räumlich als auch intellektuell. Der größte Teil an Bildern trat ursprünglich nur dort auf, wo ihr Besitz nicht mit den Konventionen brach und beispielsweise nicht als überflüssiger Luxus galt. Der Zuwachs erfolgte nur schrittweise, da sich die Menschen erst trauen mussten, Bilder an die Wand zu hängen. Sobald jedoch die ersten Bilder auftraten, versuchten sich einige wenige durch eine gesteigerte Anzahl und seltener auch durch eine höhere Qualität vor der Masse hervorzutun. Die Entwicklung in peripheren Regionen verlief nicht nur deshalb zeitversetzt, weil die neuen Produkte, ob Bilder, Kleidung usw., länger brauchten, um in diese Gebiete transportiert zu werden bzw. der Ausbau der Vertriebswege mehr Zeit in Anspruch nahm, sondern weil durch die geringe Bevölkerungsdichte weniger Konkurrenzsituationen auftraten. Für die lokalen „Eliten“ war es leichter, sich hervorzutun. Dass auch bei der Entwicklung im ländlichen Raum von einigen wenigen Innovationsträgern auszugehen ist, belegen die Namen von Auftraggebern wie Kunstenbach, Christians, Hollmann und Jaspers, die im Rahmen dieser Arbeit bisweilen häufiger Erwähnung fanden als manch ein vor Ort tätiger Maler.

Das Spektrum an Fragen ließe sich noch erweitern. So könnten die Auswirkungen der Konfession auf den Bildbesitz näher erforscht werden, aber auch der Unterschied zwischen Regionen in Grenzlage oder im Zentrum Deutschlands bzw. in Grenznähe zu anderen Ländern sowie der Austausch mit

diesen. Weitere Auswirkungen ließen sich, wie hier nur angedeutet werden konnte, von der Erwerbsstruktur der Bevölkerung herleiten. Die Besitzverzeichnisse könnten darüber hinaus Parallelen aufzeigen zwischen Buch- und Bildbesitz sowie konservativem und innovativem Wohnverhalten. Die in den Inventaren genannten Objekte liefern Erkenntnisse für alle sozialgeschichtlichen und kulturhistorischen Bereiche, wie zum Beispiel neben der Volkskunde auch für die Literatur-, Musik- und Religionswissenschaften.

Ob die Digitalisierung von Dokumenten und Literatur als Fortschritt zu bewerten sein wird, weniger weil es eines einfacheren Zugangs bedürfte und der Besuch eines Archivs nicht unabhängig davon lohnenswert wäre, sondern weil die Texterkennung infolge des Scanvorgangs eine Stichwortsuche erlaubt, bleibt noch abzuwarten. Auch wenn in Dokumenten nach Schlagworten wie „Schilderey", „Bildt" oder „Mahlerey" gesucht werden kann und so auch Quellen aufgespürt werden können, die andernfalls verborgen geblieben wären, wird es, wie die hier durchgeführte Studie zeigt, einer konsequenten Methode bedürfen, um die Fülle an Informationen nutzbar zu machen.[1276]

Wichtiger noch als die Bereitstellung der schriftlichen Quellen, die ohne weiteres auch im Archiv zugänglich wären, ist die Digitalisierung musealer Sammlungen. Kaum ein Museum wird auf Anhieb die Frage beantworten können, wie viele Gemälde es besitzt, die vor dem 20. Jahrhundert entstanden und sich ursprünglich in privatem Besitz befunden haben. Zwar ersetzt auch hier die Fotografie nie das Betrachten des Originals, allerdings besteht zumeist nur durch sie die Möglichkeit, den Bestand eines Museums vollständig zu untersuchen. Nur selten bietet sich einem Wissenschaftler die Gelegenheit, in jede Ecke des Depots vorzudringen, die Lagerung der Objekte zu unterbrechen und bisweilen auch Bilder in den Ausstellungsflächen von der Wand zu nehmen, um die Rückseiten zu betrachten. Für all diese Recherchen ist neben der Erlaubnis auch die Unterstützung einer Vielzahl an Mitarbeitern erforderlich. Die Digitalisierung und die wenn auch aufgrund des Zeitaufwandes für

1276 Nur selten lohnt sich angesichts der großen Anzahl an besitzverzeichnenden Dokumenten eine Edition, weshalb bei der Auswertung von handschriftlichen Akten wie den Inventaren und Versteigerungsprotokollen das Lesen von Handschriften unumgänglich ist. Die automatisierte Erkennung historischer Handschriften steht noch am Anfang, birgt jedoch vielversprechende Ansätze auch hinsichtlich der Volltextsuche nach Begriffen wie „Schildereyen" oder anderen Objekten in besitzverzeichnenden Quellen (https://read.transkribus.eu/ [Stand: September 2019]). Weiterhin ist jedoch zunächst eine Digitalisierung aller Akten erforderlich und die Informationen bleiben ohne eine einheitliche und stringente Methode nutzlos.

die Museen oft nur rudimentäre wissenschaftliche Erschließung der Objekte machen diese Bestände erst für die Forschung existent.

Die Digitalisierung stößt in Museen weiterhin auf (zum Teil gerechtfertigte) Vorbehalte, da zunächst Beschränkungen bei der Offenlegung von Provenienzen (um Persönlichkeitsrechte nicht zu verletzen) und der Umgang mit Bildrechten geregelt werden müssen. Nicht zuletzt besteht die Angst, die Forschungshoheit über die Objekte der eigenen Sammlung zu verlieren. Dennoch stellen sich immer mehr Einrichtungen dem arbeitsintensiven Projekt, alle Objekte digital zu erfassen. Für die hier verfolgte Fragestellung und Methode eröffnen sich somit vielversprechende Perspektiven.

Ziel dieser Arbeit war es im Sinne Börsch-Supans, das „ganze Massiv der nur Tüchtigen und die Niederungen des Durchschnittlichen" zu erforschen, denn nur so ließen sich auch die „Gipfel der Kunst" würdigen.[1277] Die Ergebnisse zu Preisen und Anzahl an Werken, aber auch Motivvorlieben im Jeverland erlauben nun einzuschätzen, ob ein Sammler über einen außergewöhnlichen oder durchschnittlichen Besitz verfügte. Wenn beispielsweise eine Person in der Mitte des 18. Jahrhunderts über 9 Bilder verfügte, kann, ausgehend vom hier untersuchten Fallbeispiel, festgehalten werden, dass er damit dem Durchschnitt entsprach.[1278] Angesichts der heute noch verbreiteten Ansicht, dass sich Bildbesitz allein im städtischen Umfeld entwickeln konnte, kann der Nachweis über Gemälde und Grafiken in der Peripherie dazu beitragen, die Vorstellung vom Monopol der Städte zu relativieren.

Bei der Betrachtung von Sammlungen, ob von Privatpersonen oder Museen, werden häufig nur die Gesamtzahl der Werke sowie einzelne herausragende Gemälde und Grafiken genannt, um die Qualität des Bestandes zu belegen. Unabhängig davon wie bedeutend die Sammlung insgesamt ist, bleiben jene Objekte, die im Schatten der „Paradestücke" stehen, für die Forschung unbekannt. Wie auf dem Kunstmarkt erhalten auch hier gleichfalls nur Werke

1277 Börsch-Supan 1988, S. 11. „Außer dem Wachstum der Kunst muß ihr Verkümmern zur Kenntnis genommen werden, ja sogar das gänzliche Fehlen der Bedingungen, die zu ihrem Entstehen führen" (ebd.). „So eindrucksvoll die großen Museen mit ihren Versammlungen von Meisterwerken sind – die kleinen, die Auskunft über regionale Leistungen am Ort ihrer Entstehung geben und Einblick in die Bedingungen vermitteln, unter denen die Pflanze Kultur die Blüte der Kunst hervortreibt, haben eine nicht weniger wichtige volksbildnerische Aufgabe zu erfüllen" (ebd., S. 15).

1278 Haushalte mit Bildbesitz verfügten im gleichen Zeitraum im Durchschnitt über 13 Bilder.

besondere Aufmerksamkeit, wenn der Name des Künstlers bekannt ist. Parallel dazu werden vorrangig jene Künstler genannt, die heute als bedeutend gelten. Dabei geraten jene Bilder in Vergessenheit, denen von Zeitgenossen die größere Bedeutung beigemessen wurde. Beim Aufbau der Sammlung konnte der Besitzer hingegen noch nicht abschätzen, welche Kunstwerke sich durchsetzen würden. Die Analyse der vollständigen Verbreitung von Bildern hilft im Gegensatz dazu, Kunsterzeugnisse unabhängig von heutigen Bewertungskriterien zu untersuchen und sich somit den zeitgenössischen Maßstäben anzunähern.

Verzeichnis der zitierten Quellen und Literatur

Verzeichnis der zitierten Quellen

NLA OL:

Dep. 25 JEV:

Best. 262-4: Nr. 4792, Nr. 4795, Nr. 4801, Nr. 4803, Nr. 6237, Nr. 6584, Nr. 6586, Nr. 6587, Nr. 6588, Nr. 6589, Nr. 6592, Nr. 6593, Nr. 6594, Nr. 6596, Nr. 6597, Nr. 6598, Nr. 7349, Nr. 8010, Nr. 8011, Nr. 8012, Nr. 8097, Nr. 8104, Nr. 8176, Nr. 8197, Nr. 8218, Nr. 8229, Nr. 8256, Nr. 8266, Nr. 8299, Nr. 8396, Nr. 8423, Nr. 8487, Nr. 8903, Nr. 9232, Nr. 9466, Nr. 11681, Nr. 12231-1

Best. 160-1 Nr. 1177

Best. 161 Nr. 3-27, Nr. 63

Best. 202 Nr. 1291

Best. 76-16 A Nr. 424

Best. 90-7 Nr. 924

Best. 97 Nr. 1501

Best. 70 Nr. 6062-2

Dep. 50, Best. 6 D Nr. 1062

Dep. 113 KUNST, Akz. 272 Nr. 1399

Erw. 82

Slg. 400 Nr. 101-C

Archiv SmJev:

Jeversches Wochenblatt: Jg. 1791–1900

Fotografische Dokumentation/Fotoarchiv

Ar VIII 114,2

NLA AU:

Rep. 243, B 0146

Ungedruckte Quellen

Alten 1874: Friedrich von Alten, Verzeichniß der Kunstwerke in dem Großherzoglichen Schloß zu Jever aufgestellt am 29. Januar 1874, Herzogliches Privatarchiv Eutin, Kammerherrenamt Best. 293-72 III Nr. 13 b. [handschriftlich], transkribiert in: Siems 2012

Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1886: Verzeichnis der Altertümer in der Sammlung des Jeverl. Vereins für Altertumskunde zu Jever. 1887 [sic], ab 1886, Archiv SmJev [handschriftlich mit gedrucktem Titel]

Inventarbuch des Jeverschen Altertums- und Heimatvereins 1930: Inventarbuch des Altertums- und Heimatvereins, 1930–1, Archiv SmJev [handschriftlich]

Kunst 1823: Berend Wierts Kunst, Lijst van Portretten door mij in het Jaar 1823 in Oostfreesland vervaardigt, 1823–1872, https://www.wazamar.org/Berend-Wierts-Kunst/werkboekje/a-inhoud-jaar.htm [Stand: September 2019] [handschriftlich]

Kunstenbach 1793: Renke Gerhard Kunstenbach, Verzeichniß der Prospecte, 26. Dezember 1793, Archiv SmJev [handschriftlich]

Siuts o. J.: Hans Siuts, Jeverländisches Schloß- und Heimatmuseum. Erläuterungen zum Durchgang II, Jever ohne Jahresangabe [maschinenschriftlich]

Quellen und Literatur vor 1930

Adelung 1798: Johann Christoph Adelung, Grammatisch=kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Bd. 3: M–Scr, Leipzig 1798

Ahmels 1916/17: Carl Ahmels, Über die Renaissance=Kunstdenkmäler unter Maria von Jever und ihre Entstehung, in: Oldenburgisches Jahrbuch für Altertumskunde und Landesgeschichte. Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 24 (1916/17) S. 249–307

Arends 1819: Friedrich Arends, Ostfriesland und Jever in geographischer, statistischer und besonders landwirthschaftlicher Hinsicht, Bd. 2, Emden 1819

Arends 1820: Friedrich Arends, Ostfriesland und Jever in geographischer, statistischer und besonders landwirthschaftlicher Hinsicht, Bd. 3, Emden 1820

Basedow 1774: Johann Bernhard Basedow, Kupfersammlung zu J. B. Basedows Elementarwerke für die Jugend und ihre Freunde. Erste Lieferung mit 53 Taf. Zweyte Lieferung in 47 Taf. von L bis XCVI. [in einem Bd.], Berlin und Dessau 1774

Beckmann 1710: Johann Christoff Beckmann, Historie des Fürstenthums Anhalt. Von dessen Alten Einwohnern und einigen annoch verhandenen Alten Monumenten / Natürlicher Gütigkeit / Eintheilung / Flüssen / Stäten / Flecken und Dörfern / Fürstl. Hoheit / Geschichten der Fürstl. Personen / Religions=Handlungen / Fürstlichen Ministris, Adelichen Geschlechtern / Gelehrten / und andern Bürger=Standes Vornehmen Leuten, Zerbst 1710

Beschreibung Gemäldesammlung 1817: Beschreibung einiger Gemählde aus der Herzoglichen Gemählde-sammlung, in: Oldenburgische Blätter vom 7. Juli 1817, Sp. 225–8

Beschreibung Gemäldesammlung 1818: Beschreibung einiger Gemählde aus der Herzoglichen Gemählde-sammlung [Fortsetzung], in: Oldenburgische Blätter vom 9. Februar 1818, Sp. 83–90

Böse 1863: Karl Georg Böse, Erbherrschaft Jever nebst der Herrschaft Kniphausen. Stadt und Amt Jever, in: ders., Das Großherzogthum Oldenburg. Topographisch-statistische Beschreibung desselben, Oldenburg 1863, S. 239–308

Borgeest 1791: Hinrich Ludolph Borgeest, Avertissement. Ankündigung der Herausgabe der „Jeverschen wöchentlichen Anzeigen und Nachrichten“, 6. April 1791 [Flugblatt]

Crome 1790/2: August Friedrich Wilhelm Crome, Die Herrschaft Jevers, deren älteste Geschichte und Verbindung mit Ostfriesland; republikanischer Zustand; Einführung einer neuen Regierungsform unter den Häuptlingen; Schicksal dieses Landes, bis zu dem Absterben der Fräulein Maria, Regentin von Jever, worauf diese Herrschaft 1575. an den Grafen von Oldenburg kam; nebst dem bisher ungedruckten Testament der Fräulein Maria, als eine wichtige Urkunde in der Erbfolgegeschichte von Jever, in: Journal für Staatskunde und Politik, Jg. 1 (1790/2) S. 687–728

Crome 1793: August Friedrich Wilhelm Crome, Statistisch-öconomische Beschreibung der Reichsunmittelbaren Herrschaft Jever, im westphälischen Kreise, bisher dem Fürstlich Anhalt-Zerbstischen Hause gehörig, in: Neues Journal für Staatskunde, Politik und Kameralistik, St. 1 (1793) S. 1–51

Crome 1825: August Friedrich Wilhelm Crome, Das Herzogthum Holstein=Oldenburg, in: ders., Geographisch=statistische Darstellung der Staatskräfte, von den sämmtlichen, zum deutschen Staatenbunde gehörigen Ländern, T. 2, Leipzig 1825, S. 373–462

Drost 1881: Albrecht Drost, Ut mine Jungenstid, Oldenburg 1881

Dubreuil 1710: Jean Dubreuil, Perspectiva Practica, Oder Vollständige Anleitung Zu der Perspectiv=Reiß=Kunst / Nutzlich und nothwendig Allen Mahlern / Kupfferstechern / Baumeistern / Goldschmieden / Bildhauern / Stickern / Tapezierern und andern so sich der Zeichen=Kunst bedienen. Sehr deutlich und ordentlich beschrieben / und durchaus mit netten Kupffer=Figuren versehen, Augsburg 1710

Ebers 1832: J. J. W. Ebers, Über die Bildung eines freien Kunstvereines für Schlesien, in: Schlesische Provinzialblätter, Bd. 96 (1832) S. 413–25 und S. 499–512

Ehrenraut 1845a: Heinrich Georg Ehrentraut, Warnung, in: JN, Jg. 2 Nr. 29 (1845) S. 125–6

Ehrenraut 1845b: Heinrich Georg Ehrentraut, Über Giftfarben, in: JN, Jg. 2 Nr. 38 (1845) S. 161–2

Eilers 1856: Gerd Eilers, Meine Wanderungen durchs Leben. Ein Beitrag zur innern Geschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, T. 1, Leipzig 1856

Emder Kunst 1854: Kurzer Bericht über die Entstehung, Entwickelung und Wirksamkeit der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Alterthümer zu Emden, Emden 1854

Ersch/Gruber 1851: Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber (Hg.), Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge, Erste Sektion: A–G, T. 53: Galle – Garet, Leipzig 1851

Ethnographische Skizze 1865: Ethnographische Skizze. Ammerland. – Jeverland im Grossherzogthum Oldenburg, Schleswig 1865

Fastenau 1930a: Jan Fastenau, Ostfriesische Kunstgeschichte in Umrissen, Emden 1930

Fastenau 1930b: Jan Fastenau, Führer durch die Gemäldesammlung der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer in Emden, Emden 1930

Füssli 1816: Johann Rudolf Füssli, Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider etc. etc., T. 2 Abschn. 9, Zürich 1816

Gensel 1904: Julius Gensel, Friedrich Preller d. Ä. (Künstler-Monographien), Bielefeld und Leipzig 1904

Goethe 1799: Johann Wolfgang Goethe, Der Sammler und die Seinigen. Zweyter Brief, in: ders. (Hg.), Propyläen. Eine periodische Schrift, Bd. 2 St. 2, Tübingen 1799

Goethe 1809: Johann Wolfgang Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman, T. 2, Tübingen 1809

Graaff 1808: Servaas van de Graaff, Statistiesch overzigt van Oostvriesland en Jever, Den Haag 1808

Grotefend/Culemann 1840: Carl Ludwig Grotefend und Friedrich Georg Hermann Culemann (Hg.), Geschichte der Buchdruckereien in den Hannoverschen und Braunschweigischen Landen, Hannover 1840

Grube 1864: August Wilhelm Grube, Geographische Charakterbilder in abgerundeten Gemälden aus der Länder- und Völkerkunde. Nach Musterdarstellungen der deutschen und ausländischen Literatur für die obere Stufe des geographischen Unterrichts in Schulen, so wie zu einer bildenden Lektüre für Freunde der Erdkunde überhaupt, T. 3, Leipzig 1864 [= 9. vermehrte und verbesserte Auflage]

Gruner 1802: Justus Gruner, Meine Wallfahrt zur Ruhe und Hoffnung oder Schilderung des sittlichen und bürgerlichen Zustandes Westphalens am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, T. 1, Frankfurt am Main 1802

Haberlandt 1919: Arthur Haberlandt, Gedanken über Volkskunst, in: Die bildenden Künste, Jg. 2 Nr. 10 (1919) S. 227–32

Halem 1797a: Gerhard Anton von Halem, Meine Ferien-Reise 1796, in: Blätter vermischten Inhalts, Bd. 6 H. 5 (1797) S. 409–428

Halem 1797b: Gerhard Anton von Halem, Meine Ferien-Reise 1796, in: Blätter vermischten Inhaltes, Bd. 6 H. 6 (1797) S. 496–515 [Nachtrag]

Hamburgisches Künstler-Lexikon 1854: Hamburgisches Künstler-Lexikon, Ausschuss des Vereins für Hamburgische Geschichte (Bear.), Bd. 1: Die bildenden Künstler, Hamburg 1854

Hamconius 1623: Martinus Hamconius, Frisia seu de viris rebusque Frisiæ illustribus, Bd. 2, Amsterdam 1623

Hamelmann 1599: Hermann Hamelmann (Hg.), Oldenburgisch Chronicon. Das ist/ Beschreibung Der Löblichen Uhralten Grafen zu Oldenburg und Delmenhorst/ etc. Von welchen die jetzige Könige zu Dennemarck und Hertzogen zu Holstein entsprossen / Sampt Ihres Stammens ersten Ankunfft / Thaten / Regierung / Leben und Ende / mit künstlichen Brustbildern und Wapen gezieret / auffs aller fleissigste zusammen getragen, Oldenburg 1599

Hasselbach 1826: J. P. Hasselbach, Lebensgeschichte des Kaiserlich Russischen Hofrathes und Professors Christian Hinrich Wolke, Aachen 1826

Heimatliche Bilderausstellung 1924: W. v. Busch, Die heimatliche Bilderausstellung. Im Schlossmuseum zu Jever, in: Nachrichten für Stadt und Land Oldenburg, Nr. 254 (1924) [ohne Pag.]

Hintzelmann 1904: Paul Hintzelmann (Hg.) und Gustav Toepke (Bearb.), Die Matrikel der Universität Heidelberg, T. 5: 1807–1846, Heidelberg 1904

Hofmann 1793: Karl Gottlieb Hofmann (Hg.), Almanach der Revolutions Opfer für das Jahr 1794, Jg. 1 (1793)

Hofmann 1794: Karl Gottlieb Hofmann (Hg.), Pantheon der Deutschen, T. 1, Chemnitz 1794

Huth 1923: Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923

Jeversches Gesangbuch 1751: Jeverisches Gesangbuch. In welchem Nebst des seligen D. Martin Luthers Und andern schon bekannten Noch unterschiedliche neue Doch Geistreiche Lieder Zusammen getragen Zum Gebrauche der Evangelischen Gemeinen Der Stadt und Herrschaft Jever, Zerbst 1751

Jordan 1904 (Tagebuch des Friedrich Preller d. J.): Max Jordan (Hg.), Friedrich Preller der Jüngere. Tagebücher des Künstlers, München 1904

Kobbe 1841: Theodor von Kobbe, Humoresken aus dem Philisterleben, Bd. 1, Bremen 1841

Kohl 1850: Johann Georg Kohl, Reisen in den Niederlanden, Bd. 2, Leipzig 1850

Kohli 1824: Ludwig Kohli, Handbuch einer historisch=statistisch=geographischen Beschreibung des Herzogthums Oldenburg sammt der Erbherrschaft Jever, und der beiden Fürstenthümer Lübeck und Birkenfeld, T. 1, Bremen 1824

Krünitz 1777: Johann Georg Krünitz, Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Land- Haus- und Staats-Wirthschaft in alphabetischer Ordnung, Bd. 10: E–Emporium, Berlin 1777

Krünitz 1826: Johann Georg Krünitz, Oekonomisch-technologische Encyklopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft und der Kunstgeschichte in alphabetischer Ordnung, Bd. 144: Schiffahrt–Schlachten, Berlin 1826

Kugler 1833: Franz Kugler, Andeutungen über Bildung des Kunstsinnes im Volk, in: Museum. Blätter für bildende Kunst, Jg. 1 (1833) Nr. 11, S. 83–6; Nr. 12 S. 91–3

Kunsthandlung Garlichs und Bierweiler 1819: W. W. und v. M., Ueber die Kunsthandlung der Herren Garlichs und Bierweiler in Jever und über deren Kunsterzeugnisse, in: Oldenburgische Blätter vom 15. Februar 1819, Sp. 101–8

Lanzi 1792: Luigi Lanzi, La Storia Pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napolitana. Compendiata e ridotta a metodo, Florenz 1792 [Erste Edition]

Lanzi 1818: Luigi Lanzi, Storia Pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo, Bd. 1, Bassano 1818 [dritte Edition]

Lewald 1850: Fanny Lewald, Erinnerungen aus dem Jahre 1848, Bd. 2, Braunschweig 1850

Lewald 1862: Fanny Lewald, Meine Lebensgeschichte, Abt. 3: Befreiung und Wanderleben, T. 1, Berlin 1862

Malerisches Album 1841: Malerisches Album von Oldenburg und Jever, Oldenburg 1841

Matrikelbuch Akademie der Bildenden Künste München: Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München, Bd. 1: 1809 – 1841, München 1841, https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1809-1841 [Stand: September 2019]

Meene 1763: Heinrich Meene, Die Beschreibung der Illuminationen welche an dem Abend des Danktages in der Stadt und Vorstadt Jever gebrannt haben und des Fürstlichen Tractaments womit der huldreiche Friedrich August Höchstderoselben Jeversche Dienerschaft an dem folgenden Dienstage den 25. Januar auf dem Schlosse unter Anordnung des Schloßhauptmanns und Commendanten Herrn Oberstlieutenants von Schieck begnadiget hat., in: ders., Die gerechte Freude, welche die Stadt und Herrschaft Jever wegen der Thronbesteigung und Krönung der Allerdurchlauchtigsten Rußischen Kaiserin, Catharina II. an dem höchstverordneten Dankfeste den 23. Januar. 1763. mit ehrfurchtsvoller Treue an den Tag gelegt hat, Oldenburg 1763, S. 65–80

Mehl 1883: Carl Mehl, Bücher Anzeiger N° 19 (Beilage zum JW vom 3. November 1839), Berlin 1883

Mendelssohn 1845: Joseph Mendelssohn, Eine Ecke Deutschlands. Reisesilhouetten, Oldenburger Bilder, Charaktere und Zustände, Oldenburg 1845

Mentzel 1852: Oswald Mentzel, Der landwirthschaftliche Betrieb im Jever Lande, mit Notizen über Bodenanschwemmungen und dortige Deichungen, in: Annalen der Landwirthschaft in den Königlich Preußischen Staaten, Jg. 10 Bd. 20 (1852) S. 170–203

Meusel 1808: Johann Georg Meusel (Hg.), Archiv für Künstler und Kunstfreunde, Bd. 2 H. 3 (1808) S. 1–16

Meyer 1801: Friedrich Johann Lorenz Meyer, Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg, Bd. 1 H. 3, Hamburg 1801

Milanesi 1878 (Vasari): Giorgio Vasari und Gaetano Milanesi (Hg.), Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Bd. 3, Florenz 1878

Müller 1920: Georg Müller, Zwischen Deich und Warf. Jeversche Maler im Dienste der Heimatkunst, in: JW vom 2. November 1920

Müller 1921: Georg Müller, Maler Ernst Hemken, in: Dresdner Geschichtsblätter, Nr. 3/4 (1921) S. 46–8

Müller 1924 (Ausstellungskatalog): Georg Müller, Katalog der Gemäldeausstellung. Das Jeverland und seine Maler im Schlosse zu Jever vom 7. bis 30. Sept. 1924, Jever 1924

Müller/Nicolas/Klipstein 1926: Albert Müller, Raoul Nicolas und August Klipstein (Hg.), Die schöne alte Schweiz. Die Kunst der Schweizer Kleinmeister, Zürich und Leipzig 1926

Neues allgemeines Künstler-Lexicon 1849: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Georg Kaspar Nagler (Bear.), Bd. 19: Torre, G.–Veiss, R., München 1849

Niemann 1830: Friedrich Albert Niemann, Vollständiges Handbuch der Münzen, Maße und Gewichte aller Länder der Erde. Für Kaufleute, Banquiers, Geldwechsler, Münzsammler, Handlungsschulen, Staatsbeamte, Künstler, Reisende, Zeitungsleser, und Alle, welche sich mit Völker= und Länderkenntniß beschäftigen oder die in den Werken des Auslandes befindlichen Vorschriften auf Künste und Wissenschaften anwenden wollen, Quedlinburg und Leipzig 1830

Noback/Noback 1849: Christian Noback und Friedrich Noback, Vollständiges Taschenbuch der Münz-, Maass- und Gewichts-Verhältnisse, der Staatspapiere, des Wechsel- und Bankwesens und der Usanzen aller Länder und Handelsplätze, H. 12, Leipzig 1849

Noback/Noback 1858: Christian Noback und Friedrich Noback, Münz-, Maass- und Gewichtsbuch. Das Geld-, Maass- und Wechselwesen, die Kurse, Staatspapiere, Banken, Handelsanstalten und Usanzen aller Staaten und wichtigern Orte, Leipzig 1858

Peters 1805: J. Peters, Einige Züge, welche dem Charakter des Jeveraners, zunächst des auf dem Lande, eigen sind, in: Oldenburgische Zeitschrift, Bd. 2 St. 1 (1805) S. 49–79

Potter 1811: Hebelius Potter, H. Potter's Reise durch die alten und neuen östlichen Departemente des Königreichs Holland und das Herzogthum Oldenburg, gethan im Jahre 1808, Weimar 1811

Preissler 1740: Johann Daniel Preissler, Die durch Theorie erfundene Practic, Oder Gründlich-verfasste Reguln derer man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Wercken bestens bedienen kan, T. 1, Nürnberg 1740 [4. Auflage]

Richey 1755: Michael Richey, Idioticon Hamburgense oder Wörter=Buch, Zur Erklärung der eigenen, in und üm Hamburg gebräuchlichen, Nieder=Sächsischen Mund=Art, Hamburg 1755

Riegl 1894: Alois Riegl, Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894

Riemann 1896: Friedrich Wilhelm Riemann, Geschichte des Jeverlandes, Bd. 1, Jever 1896

Riemann 1919: Friedrich Wilhelm Riemann, Der Maler Friedrich Adam Barnutz, in: Die Tide. Nordwestdeutsche Monatshefte, Jg. 2 H. 8 (1919) S. 352–58

Rosner 1898: Karl Rosner, Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert. Eine Darstellung desselben im Zeitalter des Klassicismus, der Biedermeierzeit, der rückblickenden Bestrebungen und der neuen Kunst, München und Leipzig 1898

Rottlinger 1835: Carl Rottlinger, Handbuch der Porzellan-Malerei. Oder gründlicher Unterricht im Portraitiren und Landschaftmalen auf Porzellan, Quedlinburg und Leipzig 1835

Schlichthörle 1845: Anton Schlichthörle (Hg.), Die Gewerbsbefugnisse in der K. Haupt- und Residenzstadt München. Ein Beitrag zur Kenntniß und Praxis des Gewerbswesens in Deutschland, Bd. 2, Erlangen 1845

Schiebe 1838: August Schiebe (Hg.), Universal=Lexikon der Handelswissenschaften, enthaltend: die Münz=, Maß= und Gewichtskunde, die Wechsel=, Staatspapier=, Bank= und Börsenwesen; das Wichtigste der höhern Arithmetik, der Contorwissenschaft, Waarenkunde und Technologie, der Handelsgeschichte, Handelsgeographie und Statistik, des Seewesens, der Staatswirthschaft und Finanzwissenschaft, des Handelsrechts etc. etc., Bd. 2: H–P, Leipzig und Zwickau 1838

Schiller 1792: Friedrich Schiller, Historischer Kalender für Damen für das Jahr 1793, Leipzig 1792

Schwenter 1636: Daniel Schwenter; Deliciæ physico-mathematicæ oder Mathemat: und Philosophische Erquickstunden, Nürnberg 1636

Sello 1898: Georg Sello, Studien zur Geschichte von Oestringen und Rüstringen, Varel 1898

Stahr 1855: Adolf Stahr, Helgolandika. Tagebuchfragmente, in: Hausblätter, Bd. 1 (1855) S. 71–80, S. 150–60 und S. 204–60

Statistische Nachrichten Oldenburg 1857: Statistische Nachrichten über das Grossherzogthum Oldenburg, Statistisches Bureau (Hg.), H. 2, Abt. 1, Oldenburg 1857

Stosch 1786: Samuel Johann Ernst Stosch, Versuch in richtiger Bestimmung einiger gleichbedeutenden Wörter der deutschen Sprache, T. 2, Wien 1786 [9. Auflage]

Thieme-Becker 1910: Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 4: Bida–Brevoort, Leipzig 1910

Thieme-Becker 1914: Ulrich Thieme (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 10: Dubolon–Erlwein, Leipzig 1914

Thieme-Becker 1923: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 16: Hansen–Heubach, Leipzig 1923

Thieme-Becker 1928: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 22: Krügner–Leitch, Leipzig 1928

Tischbeinische Gemälde 1819: Ueber drey neue Tischbeinische Gemählde auf dem Herzoglichen Schlosse in Oldenburg, in: Oldenburgische Blätter vom 24. Mai 1819, Sp. 325–30

Upstalsboom 1818: An Dunkers Grabe, in: Der Upstalsboom, Bd. 1 (1818) S. 188

Vergantungsordnung Jever 1703: Seiner Hoch=Fürstl. Durchlauchtigkeit zu Anhalt=Zerbst Vergantungs=Ordnung. Wornach Sich in Dero Herrschafft Jever zu achten, Zerbst 1703

Verzeichnis Bulling 1791: Verzeichniß derjenigen Mobilien und Bücher, so den 15ten Nov. d. J. und folgende Tage, in weyl. Herrn Provisors Bulling Hause in Oldenburg, öffentlich an den Meistbietenden verkaufet werden sollen, Jever 1791 [Beilage zum JW 14. November 1791]

Verzeichnis Großherzogliche Sammlung Oldenburg 1845: Verzeichniss der Gemälde und Gypsabgüsse in der Grossherzoglichen Sammlung zu Oldenburg, Oldenburg 1845

Voigt 1841 (Autobiographie des Peter von Bohlen): Johannes Voigt (Hg.), Autobiographie des ordentl. Professors der oriental. Sprachen und Literatur an der Universität zu Königsberg Dr. Peter von Bohlen, Königsberg 1841

Watelet 1763: Claude-Henri Watelet, Des Herrn Watelet, Ehrenmitgliedes der königl. Academie der Malerey und Bildhauerkunst, Kunst zu malen; ein Gedicht

in vier Gesängen. Nebst desselben Betrachtungen über die verschiedenen Theile der Malerey und des Herrn Pernety practischen Abhandlung von den verschiedenen Arten der Malerey, Leipzig 1763

Winkelmann 1671: Johann Just Winkelmann, Oldenburgische Friedens= und der benachbarten Oerter Kriegs=Handlungen. Darinn Des Weyland Hochgebornen Grafen und Herrn / Herrn Anthon Günthers / Grafens zu Oldenburg und Delmenhorst / Herrn zu Jhever und Kniphausen etc. Uralte hohe Ankunft / glückliche Geburth / Gottselige Auferziehung / vielfältige Reisen / fürnehme Wissenschaften / fürsichtige / glück= und friedliche Regirung / scharfsinnige Reden / wol ausgeführte Rechtfertigungen / fürtrefliche Tugendgaben / lobwürdige Verrichtungen und hochseliger Abschied, Oldenburg 1671

Wolke 1782: Christian Heinrich Wolke, Beschreibung der zum Elementarwerk gehörigen und von Daniel Chodowiecki (bis auf 18) gezeichneten hundert Kupfertafeln, enthaltend die Methoden durch welche der Jugend auf eine leichte und angeneme Weise Kentnisse der Sachen und Sprachen zugleich können mitgeteilt werden, Leipzig 1782

Zeilinger Bücherverzeichnis 1769: Verzeichniß verschiedener größtentheils mathemathischer Bücher, welche zu Jever den 1sten Sept. 1769. in des Mauermeister Zeilingers Behausung, an den Meistbietenden öffentlich verkauffet werden sollen, Oldenburg 1769

Zur Erinnerung an Oldenburg 1848: Zur Erinnerung an Oldenburg. Ein malerisches Album in 15 Ansichten, Oldenburg 1848

Literatur nach 1930

Aka 2012: Christine Aka, Bauern, Kirchen, Friedhöfe. Sachkultur und bäuerliches Selbstbewusstsein in der Wesermarsch vom 17. bis 19. Jahrhundert (Materialien & Studien zur Alltagsgeschichte und Volkskultur Niedersachsens Nr. 43), Cloppenburg 2012

Aka 2013: Christine Aka, Bäuerliche Repräsentationskultur in der Wesermarsch im 17. und 18. Jahrhundert, in: Hinter dem Horizont, Bd. 2: Projektion und Distinktion ländlicher Oberschichten im europäischen Vergleich, 17. – 19. Jahrhundert, Dagmar Freist und Frank Schmekel (Hg.), Münster 2013, S. 173–84

Ankündigung Frühjahrsakademie für Kunstgeschichte 2004: Internationales Netzwerk für Kunstgeschichte (Hg.), Die Kunst und ihr Publikum, Frankfurt und München 18.–24. April 2004 (Ankündigung der II. Internationalen Frühjahrsakademie für Kunstgeschichte), https://www.zikg.eu/archiv/main/2004/publikum [Stand: September 2019]

Antiquariat Clemens 2013: Antiquariat Clemens Paulsen GmbH (Hg.), Katalog V. Eine Reise um die Welt: 100 Guckkastenblätter aus 2 Jahrhunderten anlässlich der Liber Berlin, Berlin 2013

Ariès 1960: Philippe Ariès, L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime, Paris 1960

Aschenbeck/Bubke 1998: Nils Aschenbeck und Karolin Bubke, Den bildenden Künsten geweiht. 150 Jahre Kunsthalle Bremen, in: Den bildenen Kuensten geweiht. 150 Jahre Kunsthalle Bremen. Das Buch zur Baugeschichte, Delmenhorst 1998, S. 15–47

Bauer Kaleidoskop 66: Alexander Bauer, Geschenk der Zarin. Staatsporträt Katharinas II. von Russland im Schlossmuseum zu Jever, https://www.schlossmuseum.de/sammlungen/kaleidoskop/kaleidoskop-61-70/66-geschenk-der-zarin-staatsportraet-katharinas-ii-von-russland-im-schlossmuseum-zu-jever [Stand: September 2019]

Belting 2013: Hans Belting, Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013

Bendig 1974: Hanfried Bendig, Das oldenburgische Münzwesen zur Zeit des Grafen Anton Günther, Münster 1974

Bernauer 2013: Markus Bernauer, Jean Pauls Sämtliche Werke, Abt. 4: Briefe an Jean Paul, Bd. 7: Briefe an Jean Paul 1815–1819, Berlin 2013

Biedermann 2001: Birgit Biedermann, Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Die Förderung öffentlicher Kunstwerke durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, (Diss. Univ. Göttingen 1996) Petersberg 2001

Börsch-Supan 1988: Helmut Börsch-Supan, Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées. 1760–1870, München 1988

Bourdieu 1965: Pierre Bourdieu, un art moyen. essai sur les usages sociaux de la photographie, Paris 1965

Braren 1949: Lorenz Konrad Braren. Geschlechterreihen St. Laurentii-Föhr, Bd. 2, München 1949

Bredendiek 1954: Karl Heinz Bredendiek, Caspar Heinrich Sonnekes. Ein jeverscher Maler und Schulmann (1821–1899), in: Historienkalender auf das Jahr 1954, Jever 1954, S. 43–5

Burke 1972: Peter Burke, Culture and Society in Renaissance Italy. 1420–1540 (Studies in Cultural History), London 1972

Burke 1978: Peter Burke, Popular Culture in Early Modern Europe, London 1978

Burke 1997: Peter Burke, Varieties of Cultural History, Cambridge 1997

Burke 2001: Peter Burke, Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence, London 2001

Burlager 2011a: Helmut Burlager, 220 Jahre Jeversches Wochenblatt, https://jeverscheswochenblatt.wordpress.com/das-wochenblatt-seit-1791/220-jahre-jeversches-wochenblatt/ [Stand: September 2019]

Burlager 2011b: Helmut Burlager, Ein traditionsreicher Verlag, seit fast 200 Jahren in Familienbesitz, in: 220 Jahre (Beilage zum Jeverschen Wochenblatt vom 30. April 2011), Jever 2011, S. 5

Buschhoff 2011: Anne Buschhoff (Hg.), Kunsthalle Bremen. Museumsführer, Berlin und München 2011

Capucci 1968–74: Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, 3 Bd., Martino Capucci (Hg.), Florenz 1968–74 [Kritische Ausgabe]

Casale/Falcidia/Pansecchi/Toscano 1976: Vittorio Casale, Giorgio Falcidia, Fiorella Pansecchi und Bruno Toscano, Pittura del ’600 e ’700 (Ricerche in Umbria Bd. 1), Treviso 1976

Castelnuovo/Ginzburg 1979: Enrico Castelnuvo und Carlo Ginzburg, Centro e periferia, in: Storia dell’arte italiana, T. 1: Materiali e problemi, Vol. 1: Questioni e metodi, Giulio Bollati und Paolo Fossati (Hg.), Turin 1979, S. 283–352

Christiansen 2000: Jörn Christiansen (Hg.), Kunst und Bürgerglanz in Bremen. Katalog zu vier Ausstellungen zu 400 Jahren Kunstgeschichte im Focke-Museum Bremen, in der Sparkasse Bremen, in der Kunsthalle Bremen und der

Städtischen Galerie Bremen (Veröffentlichungen des Bremer Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Focke-Museum Nr. 102), Bremen 2000

Cremer 1989: Claudia Susannah Cremer, Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, (Diss. Univ. Bonn 1989) Bonn 1989

Cronshagen 2013: Jessica Cronshagen, Vornehme Polderbauern, europäischer Handel und die Pfeife vor dem Kamin. Lokale und regionale Eliten in den nordwestdeutschen Marschen, in: Hinter dem Horizont, Bd. 2: Projektion und Distinktion ländlicher Oberschichten im europäischen Vergleich, 17.–19. Jahrhundert, Dagmar Freist und Frank Schmekel (Hg.), Münster 2013, S. 67–77

Dauer 2004: Horst Dauer, Baukünstlerische Beziehungen zwischen Anhalt-Zerbst und der Herrschaft Jever bzw. der Grafschaft Oldenburg. Zur Tätigkeit eines Zerbster Architekten im Jeverland, in: Oldenburger Jahrbuch, Bd. 104 (2004) S. 101–39

Deneke 1980: Bernward Deneke (Hg.), Europäische Volkskunst (Propyläen Kunstgeschichte. Supplementband V), Berlin 1980

Driesner/Riemer 2004: Jörg Driesner und Robert Riemer, Spiegel und Bilder in Nachlassinventaren deutscher Kaufleute in Reval im 18. Jahrhundert, in: Martin Krieger und Michael North (Hg.), Land und Meer. Kultureller Austausch zwischen Westeuropa und dem Ostseeraum in der Frühen Neuzeit, Köln, Weimar und Wien 2004, S. 165–198

Driesner 2012: Jörg Driesner, Bürgerliche Wohnkultur im Ostseeraum. Stralsund, Kopenhagen und Riga in der Frühen Neuzeit (Wirtschafts- und Sozialhistorische Studien, Bd. 18), (Diss. Univ. Greifswald 2006) Wien, Köln und Weimar 2012

Droege 1963: Heinrich Droege, Ostfriesland in der Malerei, Bremen 1963

Eichhorn 1997: Helmut Eichhorn, Ostfriesland zur Zeit der preußischen Verwaltung. Ostfriesisches Landesmuseum, in: Als Friesen Preussen waren. Ostfriesland im 18. Jahrhundert. Ausstellungskatalog, Ostfriesische Landschaft (Hg.), Silke Bruns und Willem Kuppers (Red.), Aurich 1997, S. 128–31

Ekkart 2007: Rudi Ekkart, Die Arbeitsweise des Porträtisten im Goldenen Zeitalter, in: Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Rudi Ekkart und Quentin Buvelot (Hg.), Den Haag, London und Stuttgart 2007, S. 49–63

Endler 1952: Carl August Endler, Bevölkerungsgeschichte des Jeverlandes im 17. Jahrhundert, in: Oldenburger Jahrbuch des Oldenburger Landesvereins für Geschichte, Natur- und Heimatkunde, Bd. 52 und 53 (1952–3) S. 37–51

Erbe 1981: Michael Erbe, Die Kunstgeschichte in der Sicht der »Annales«-Historie, in: Jutta Held (Hg.) und Norbert Schneider, Kunst und Alltagskultur (Kleine Bibliothek. Politik Wissenschaft Zukunft Nr. 238), Köln 1981, S. 45–54

Fink 1970: Anton Fink, Bäuerliches Erbrecht im Jeverland. einst und jetzt (Schriftenreihe des Jeverländischen Altertums- und Heimatverein e.V. Nr. 13), Jever 1970

Fissen 1936a: Karl Fissen, Tausend Jahre Jever. 400 Jahre Stadt. Heimatgeschichtliche Aufsätze und Bilder, Oldenburg 1936

Fissen 1936b: Karl Fissen, Jeversche Volkskunde. Heimatkundliche Aufsätze und Bilder, Jever 1936

Fissen 1960: Karl Fissen, Jever. Volkskundliches aus einer kleinen Stadt und ihrer Landschaft, Jever 1960

Fissen 1965: Karl Fissen, Das alte Jever. Urkunden, Urteile, Schilderungen und Bilder, Jever 1965

Freunde der Hamburger Kunsthalle 1996: Freunde der Hamburger Kunsthalle (Hg.), Mit klarem Blick. Hamburger Malerei im Biedermeier, Hamburg, Berlin und Dresden 1996

Friedl/Günther/Günther-Arndt/Schmidt 1992: Hans Friedl, Wolfgang Günther, Hilke Günther-Arndt und Heinrich Schmidt, Biographisches Handbuch zur Geschichte des Landes Oldenburg, Oldenburg 1992

Friedl 1993: Hans Friedl, Jever in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Aus den Aufzeichnungen des Hofrates Otto Lasius (1797–1888), in: Mitteilungsblatt der Oldenburgischen Landschaft, Nr. 80 (1993) S. 1–8

Geismeier 1973: Willi Geismeier, Malerei des Biedermeier, Leipzig 1973

Geismeier 1979: Willi Geismeier, Biedermeier. Das Bild vom Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier, Leipzig 1979

Grochowiak 1976: Thomas Grochowiak, Deutsche naive Kunst, Recklinghausen 1976

Großmann 1994: Joachim Großmann, Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786–1850, (Diss. Univ. Essen 1992) Berlin 1994

Haak 2001: Christina Haak: Das barocke Bildnis in Norddeutschland. Erscheinungsform und Typologie im Spannungsfeld internationaler Strömungen (Schriften zur Bildenden Kunst Bd. 9), (Diss. Univ. Münster 1999) Frankfurt am Main u.a. 2001

Harms 1963: Otto Harms, Die amtliche Topographie in Oldenburg und ihre kartographischen Ergebnisse, in: Oldenburger Jahrbuch, Band 62 T.1 (1963) S. 123–174

Haschke 2012: Maria Theresia Haschke, Die katholische Kirche in Jever nach der Reformation bis 2010, Jever 2012

Haskell 1963: Francis Haskell, Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, New York 1963

Heinze/Tammen 2010 (Tagebuch des Willem de Clercq): Axel Heinze und Martina Tammen, „Reise nach Ostfriesland und Bremen im Jahr 1814". Aus den Tagebüchern von Willem de Clercq 1811–1830, in: Emder Jahrbuch für historische Landeskunde Ostfrieslands, Bd. 90 (2010) S. 110–29

Heß 2007: Corina Heß, Danziger Wohnkultur in der Frühen Neuzeit. Untersuchungen zu Nachlassinventaren des 17. und 18. Jahrhunderts (LIT Verlag Reihe Geschichte Bd. 64), (Diss. Univ. Greifswald 2005) Berlin 2007

Hinrichsen 2006: Nils Hinrichsen, Mikrographie des Oldenburger Grafen Anton Günther, um 1835 (Das Kunstwerk des Monats November 2005), in: Jahrbuch des Landesmuseums Oldenburg 2005, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Hg.), Oldenburg 2006, S. 65–8

Hoffmann/Thiele 1989: Detlef Hoffmann und Jens Thiele (Hg.), Lichtbilder. Lichtspiele. Anfänge der Fotografie und des Kinos in Ostfriesland, Marburg 1989

Hoyer 1937: Karl Hoyer, Das Zunftwesen der Stadt Jever bis zum Beginn der Fremdherrschaft (1806), in: Oldenburgischer Jahrbuch des Vereins für Landesgeschichte und Altertumskunde, Bd. 41 (1937) S. 39–78

Jaacks 1992: Gisela Jaacks, Gesichter und Persönlichkeiten. Bestandskatalog der Porträtsammlung im Museum für Hamburgische Geschichte I: Ölgemälde, Pastelle, Miniaturen, Aquarelle und Zeichnungen, Hamburg 1992

Jacobsen 2001: Werner Jacobsen, Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance (Italienische Forschungen Folge 4 Bd. 1), (Habil. Univ. Berlin 1993) München und Berlin 2001

Janssen 2013: Nina Bormann [heute Janssen], Abbilder ländlichen Selbstbewusstseins. Künstler und Kunsthandwerker im Dienste bürgerlich-bäuerlicher Eliten, in: Hinter dem Horizont, Bd. 1: Sach- und Wissenskultur der ländlichen Oberschichten in den jeverländischen Marschen und den angrenzenden Oldenburger Geestgebieten zwischen dem 17. und frühen 19. Jahrhundert (Begleitband zu den Ausstellungen im Museumsdorf Cloppenburg (11. August 2013 bis 4. Mai 2014)

und im Schlossmuseum Jever (30. Juni 2013 bis 15. Januar 2014)), Uwe Meiners, Antje Sander und Gerd Steinwascher (Hg.), Münster 2013, S. 293–308

Janssen/Dieckmann 2014: Nina Bormann [heute Janssen] und Karin Dieckmann, Erschließung klassischer Sammlungsbestände. Digitalisierung kulturhistorischer Sammlungen in Regionalmuseen. Möbel, Textilien, Zinn, Fliesen und Keramik, Populäre Druckgrafik, in: Nachrichten des Marschenrates zur Förderung der Forschung im Küstengebiet der Nordsee H. 51 (2014) S. 88–92

Jesse 1952: Wilhelm Jesse, Münz- und Geldgeschichte Niedersachsens (Werkstücke aus Museum, Archiv und Bibliothek der Stadt Braunschweig Bd. 15), Braunschweig 1952

Kanzenbach 2002: Annette Kanzenbach, Altes Bild in altem Glanz (Kunstwerk des Monats Februar 2002), http://www.landesmuseum-emden.de/292-0-68 [Stand: September 2019]

Kastler 1988: José Kastler, Heimatmalerei. Das Beispiel Oldenburg (Oldenburger Studien Bd. 31), (Diss. Univ. Marburg 1986) Oldenburg 1988

Katalog Haus der Geschichte 1998: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Bilder, die lügen (Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 27. November 1998 bis 28. Februar 1999), Bonn 1998

Kavelage/Trippler 1996: Heinrich Kavelage und Hartmut Trippler, Die Münzen der Grafen, Herzöge und Großherzöge von Oldenburg, Osnabrück 1996

Ketelsen/Stockhausen 2002: Thomas Ketelsen und Tilmann von Stockhausen, Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800. The provenance index of the Getty Research Institute, Bd. 1: A–Hi, München 2002

Keyser 1938: Erich Keyser, Bevölkerungsgeschichte Deutschlands, Leipzig 1938

Kiepsel 2013: Daniela Kiepsel, Importkeramik als Zeichen gehobener Wohnkultur am Beispiel zweier Prahlschränke, in: Hinter dem Horizont, Bd. 1: Sach- und Wissenskultur der ländlichen Oberschichten in den jeverländischen Marschen und den angrenzenden Oldenburger Geestgebieten zwischen dem 17. und frühen 19. Jahrhundert (Begleitband zu den Ausstellungen im Museumsdorf Cloppenburg (11. August 2013 bis 4. Mai 2014) und im Schlossmuseum Jever (30. Juni 2013 bis 15. Januar 2014)), Uwe Meiners, Antje Sander und Gerd Steinwascher (Hg.), Münster 2013, S. 309–18

Korzus 1983: Bernard Korzus (Hg.), Westfälische Künstler im 19. Jahrhundert, Greven 1983

Kronsweide 2010: Gerhard Kronsweide, Zwei Ölgemälde und die Familie Groeneveld in Jemgum, in: Quellen und Forschungen zur Ostfriesischen Familien- und Wappenkunde, Jg. 59 H. 3 (2010) S. 150–64

Krug Kaleidoskop 11: Annette Krug, Ein frühes Stammbuch aus Jever, http://www.schlossmuseum.de/sammlungen/kaleidoskop/kaleidoskop-11-20/11-ein-fruehes-stammbuch-aus-jever/ [Stand: September 2019]

Krug/Krug 1980: Brigitte und Erich Krug, Naive Malerei. Künstler – Werke – Tendenzen (Keysers Sammlerbibliothek), München 1980

Kussek 2010: Sigune Kussek, Von Bildern umgeben. Wandbilder einer bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts (Schriften des LWL-Freilichtmuseums Detmold – Westfälisches Landesmuseum für Volkskunde Bd. 29), (Diss. Univ. Münster 2004) Essen 2010

Leppien 1996: Helmut Rudolf Leppien (Hg.), Mit klarem Blick. Hamburger Malerei im Biedermeier, Hamburg 1996

Leskow 1998: Theodor Leskow, Die Eutiner Hofmalerfamilie Simon Benedict Lescow und Adolph August Leskow, in: Jahrbuch für Heimatkunde Eutin, Bd. 32 (1998) S. 166–71

Löffler 1977: Peter Löffler, Inventare. Historische Entwicklung und rechtliche Grundlagen, in: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde, Nr. 23 (1977) S. 120–31

Lopez 1962: Robert S. Lopez, Hard Times and Investment in culture, in: The Renaissance. Six Essays, New York 1962, S. 29–54

Loughman/Montias 2000: John Loughman und John Michael Montias, Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses (Studies in Netherlandish Art and Cultural History Nr. 3), Zwolle 2000

Maierhofer 2005: Waltraud Maierhofer, Hexen – Huren – Heldenweiber. Bilder des Weiblichen in Erzähltexten über den Dreißigjährigen Krieg, Köln 2005

Mannheims 1991: Hildegard Mannheims, Wie wird ein Inventar erstellt? Rechtskommentare als Quelle der volkskundlichen Forschung (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland Nr. 72), (Diss. Univ. Münster 1990) Münster 1991

Mannheims/Möller/Vorpahl 1997: Hildegard Mannheims, Reimer Möller und Arno Vorpahl, Die Bauernhäuser der Landschaft Stapelholm, Bd. 1: Archivalische Studien (Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins Bd. 34), Neumünster 1997

Mannheims/Oberem 2003: Hildegard Mannheims und Peter Oberem, Versteigerung. Zur Kulturgeschichte der Dinge aus zweiter Hand. Ein Forschungsbericht (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland Bd. 103), Münster u.a. 2003

Meiners/Mohrmann/Roth 1980: Uwe Meiners, Ruth-Elisabeth Mohrmann und Klaus Roth, Inventare als Quelle im Projekt `Diffusion städtisch-bürgerlicher Kultur vom 17. bis zum 20. Jahrhundert`, in: Ad van der Woude und Anton Schuurmann (Hg.) Probate Inventories. A new source for the historical study of wealth, material culture and agricultural development, Utrecht 1980, S. 97–114

Meiners 1985: Uwe Meiners, Wohnkultur in süddeutschen Kleinstädten vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Soziale Unterschiede und Wertestrukturen, in: Günter Wiegelmann (Hg.), Nord-Süd-Unterschiede in der städtischen und ländlichen Kultur Mitteleuropas (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland H. 40), Münster 1985, S. 157–221

Meiners 1991a: Meiners Uwe (Hg.), Ein Künstlerleben im Biedermeier. Friedrich Adam Wilhelm Barnutz (1791–1867). Katalog zur Ausstellung im Schloßmuseum Jever vom 1. Dezember 1991 bis 15. Januar 1992 (Kataloge und Schriften des Schloßmuseums Jever H. 5), Jever 1991

Meiners 1991b: Uwe Meiners, Aspekte lokaler Zeitungsgeschichte. 200 Jahre 1791–1991. Eine Ausstellung zum 200jährigen Jubiläum des Jeverschen Wochenblattes, Jever 1991

Meiners Kaleidoskop 03: Uwe Meiners, Zwei Ölporträts des jeverschen Malers Ernst Hemken (1834–1911) (Objekt des Monats Schlossmuseum Jever März/April 1988) http://www.schlossmuseum.de/sammlungen/kaleidoskop/kaleidoskop-01-10/03-zwei-oelportraets-des-jeverschen-malers-ernst-hemken-1834-1911/ [Stand: September 2019]

Meiners Kaleidoskop 07: Uwe Meiners, Empirekleid aus dem Jeverland um 1800, http://www.schlossmuseum.de/sammlungen/kaleidoskop/kaleidoskop-01-10/07-empirekleid-aus-dem-jeverland-um-1800/ [Stand: September 2019]

Meiners Kaleidoskop 22: Uwe Meiners, Das Jaspersche Haus am Schlosserplatz in Jever. Gemälde von Caspar Sonnekes (1821–1899) (Objekt des Monats Schlossmuseum Jever April 1989) https://www.schlossmuseum.de/sammlungen/kaleidoskop/kaleidoskop-21-30/22-das-jaspersche-haus-am-schlosserplatz-in-jever-gemaelde-von-caspar-sonnekes-1821-1899/ [Stand: September 2019]

Menke 2004: Werner Menke, „Ach möchte Jever jetzt Rom und Ägypten gleichen" – oder: die ungemeine landeskindliche Freude über den Besuch der „fernen Fürsten". Die Zerbster Epoche Jevers im Spiegel zeitgenössischer Huldigungsgedichte anlässlich von Fürstenbesuchen, in: Antje Sander (Hg.), Ferne Fürsten. Das Jeverland in Anhalt-Zerbster Zeit, Bd. 2: Der Hof, die Stadt, das Land (Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever H. 25), Oldenburg 2004, S. 83–109

Meulenkamp 2000: Wim Meulenkamp, De idylle aan de wand: de behangsels in de R.K. pastorie te Kockengen, in: Tudschrift historische Kring Beukelen, Jg. 15 H. 1 (2000) S. 4–11

Meyer 2001: Silke Meyer, Bildforschung anhand von Nachlaßinventaren der englischen »middle class« zwischen 1730 und 1820. Rezipienten, Bildfunktion, Kontext, in: Jahrbuch für Volkskunde, Bd. 24 (2001) S. 189–220

Mohrmann 1980: Ruth-Elisabeth Mohrmann, Archivalische Quellen zur Sachkultur, in: Geschichte der Alltagskultur (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland H. 21), Günter Wiegelmann (Hg.), Münster 1890, S. 69–86

Mohrmann 1985: Ruth-Elisabeth Mohrmann, Städtische Wohnkultur in Nordwestdeutschland vom 17. bis zum 19. Jahrhundert (aufgrund von Inventaren), in: Nord-Süd-Unterschiede in der städtischen und ländlichen Kultur Mitteleuropas (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland H. 40), Münster 1985, S. 89–155

Mohrmann 1990: Ruth-Elisabeth Mohrmann, Alltagswelt im Land Braunschweig, Bd. 1: Städtische und ländliche Wohnkultur vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland H. 56/I), Münster 1990

Montias 1982: John Michael Montias, Artists and artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century, Princeton 1982

Montias 2003: John Michael Montias, How notaries and other scribes recorded works of art in seventeenth-century sales and inventories, in: Simiolus. Netherlands Quarterly of History of Art, Jg. 30 Nr. 3/4 (2003) S. 217–35

Montias Datenbank: John Michael Montias, The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories, http://research.frick.org/montias/home.php [Stand: September 2019]

Müller-Jürgens 1955: Georg Müller-Jürgens, Der Rokokomaler Haro Joachim Schwitters, in: Friesische Heimat, Nr. 192 (1955) [Beilage] S. 1–2

Müller-Jürgens 1964: Georg Müller-Jürgens, Ernst Hemken, der Maler Onkel Wilhelms, in: Historienkalender auf das Jahr 1964, Jever 1964, S. 62–3

Ney 2000: Hans Ney, Die vergessene Flagge von Kniphausen, in: Friesische Heimat, Nr. 306 (2000) S. 1–3

Noah 1991: Robert Noah, Gottes Häuser in Friesland und Wilhelmshaven, Norden 1991

North 1992: Michael North, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln, Weimar und Wien 1992

North 2001: Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln, Weimar und Wien 2001 [2. erweiterte Auflage von North 1992]

North 2003: Michael North, Kunst und Geschmack, in: ders., Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, Köln, Weimar und Wien 2003, S. 125–46

North 2004: Michael North, Der Hamburger Kunstmarkt und seine Beziehungen in den Nord- und Ostseeraum, in: Martin Krieger und Michael North (Hg.), Land und Meer. Kultureller Austausch zwischen Westeuropa und dem Ostseeraum in der Frühen Neuzeit, Köln, Weimar und Wien 2004, S. 77–89

Nutz 1975: Walter Nutz, Soziologie der trivialen Malerei (Kunst und Gesellschaft Bd. 5), Stuttgart 1975

Oldenburger Kunstverein 1968: Oldenburger Kunstverein (Hg.), 125 Jahre Oldenburger Kunstverein, Oldenburg 1968

Oldenburgische Landschaft 2004: Oldenburgische Landschaft (Hg.), Dem Wohle Oldenburgs gewidmet. Aspekte kulturellen und sozialen Wirkens des Hauses Oldenburg 1773 – 1918 (Veröffentlichungen der Oldenburgischen Landschaft Bd. 9), Oldenburg 2004

Orth 1983: Friedel Orth, 1763 erlebte Jever eine Festlichkeit und Illumination wie nie zuvor und danach, in: Historienkalender auf das Jahr 1983, Jever 1983, S. 38–48

Ottenjann 1984: Helmut Ottenjann, Lebensbilder aus dem ländlichen Biedermeier. Sonntagskleidung auf dem Lande. Die Scherenschnitte des Silhouetteurs Dilly aus dem nordwestlichen Niedersachsen, Hildesheim 1984

Ottenjann 1998: Helmut Ottenjann, Der Silhouetteur Caspar Dilly aus Löningen. Familienbilder der Landbevölkerung im westlichen Niedersachsen 1805–1841 (Die blaue Reihe Bd. 3), Cloppenburg 1998

Pieper Kaleidoskop 25: Sven Pieper, Handgemalte Laterna magica-Bilder aus der Zeit um 1800 (Kaleidoskop 25), https://www.schlossmuseum.de/sammlungen/kaleidoskop/kaleidoskop-21-30/25-handgemalte-laterna-magica-bilder-aus-der-zeit-um-1800/ [Stand: September 2019]

Pieske 1963: Christa Pieske, Schattenrisse und Silhouetteure (Wohnkunst und Hausrat. einst und jetzt Bd. 39), Darmstadt 1963

Pieske 1988: Christa Pieske, Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940 (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin Bd. 15), Berlin und München 1988

Ponert/Schäfer 2016: Dietmar Jürgen Ponert und Rolf Schäfer, Ludwig Münstermann. Der Meister – die Werkstatt – die Nachfolger. Bildhauerkunst des Manierismus im Dienste lutherischer Glaubenslehre in Kirchen der Grafschaft Oldenburg, Oldenburg 2016

Reher 2000: Eik F. F. Reher, Der Heimatmaler Professor Bernhard Winter. 1871–1964, Oldenburg 2000

Reichstein 1982: Renate Reichstein, Schildereyen und Conterfeite. Wohnnutzung im Spiegel von Kleinkunst: eine kurze Analyse von Nachlaßinventaren, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 62 (1982) S. 215–24

Reimers 1993: Holger Reimers, Ludwig Münstermann. Zwischen protestantischer Askese und gegenreformatorischer Sinnlichkeit (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland Bd. 8), (Diss. Univ. Hamburg 1988) Marburg 1993

Reinbold 2010: Michael Reinbold, Willkommen und Abschied. Zimmerbilder und Veduten von Theodor Presuhn d. Ä. (1810–1877) (Kataloge des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg Bd. 31), Oldenburg 2010

Renz 2001: Ulrike Renz, „…den veredelnden Einfluss der Kunst auf immer grössere Kreise ausdehnen…". Bürgertum und bildende Kunst in Hamburg im späten 18. und 19. Jahrhundert, (Diss. Univ. Bielefeld 2001) http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:361-16122 [Stand: September 2019]

Roeck 1999: Bernd Roeck, Kunst-Patronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.–17. Jahrhundert), Göttingen 1999

Roth 1980a: Klaus Roth, Städtische und ländliche Wohnkultur in Westfalen nach Inventaren aus dem 16.–18. Jahrhundert, in: Lübecker Schriften zur Archäologie und Kulturgeschichte, Bd. 4 (1980) S. 139–44

Roth 1980b: Klaus Roth, Zur Auswertung von Nachlaßinventaren, in: Ad van der Woude und Anton Schuurmann (Hg.), Probate Inventories. A new source for the historical study of wealth, material culture and agricultural development, Utrecht 1980, S. 43–52

Rudolph 1986: Wolfgang Rudolph, Berliner Lithografien mit maritimen Motiven, in: Deutsches Schiffahrtsarchiv, Nr. 9 (1986) S. 251–80

Runge 1983: Wolfgang Runge, Kirchen im Oldenburger Land, Bd. 1: Kirchkreise Butjadingen, Brake, Elsfleth. Mit Anmerkungen zu Ludwig Münstermann (Oldenburgische Monographien), Oldenburg 1983

Runge 1988: Wolfgang Runge, Kirchen im Oldenburger Land, Bd. 3: Kirchkreise Oldenburg 1 und 2 (Oldenburgische Monographien), Oldenburg 1988

Ruppert 1990: Wolfgang Ruppert, Der Blick der bürgerlichen Künstler auf die ländliche Lebenswelt im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, in: Wolfgang Jacobeit, Josef Moser und Bo Stråth (Hg.), Idylle oder Aufbruch? Das Dorf im bürgerlichen 19. Jahrhundert. Ein europäischer Vergleich, Berlin 1990, S. 139–54

Sander/Schmerenbeck 1997: Antje Sander und Peter Schmerenbeck, Das Schlossmuseum Jever (Museen im Nordwesten Bd. 1 und Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever H. 16), Oldenburg 1997

Sander 2000: Antje Sander (Hg.), Das Fräulein und die Renaissance. Maria von Jever 1500–1575. Herrschaft und Kultur in einer friesischen Residenz des 16. Jahrhunderts (Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever H. 23), Oldenburg 2000

Sander 2002: Antje Sander, Friesenstolz und Heimatsinn. Der jeverländische Altertums- und Heimatverein und die Heimatbewegung im Oldenburger Land um 1920, in: Suche nach Geborgenheit. Heimatbewegung in Stadt und Land Oldenburg, Uwe Meiners (Hg.), Oldenburg 2002, S. 306–31

Sander 2004: Antje Sander (Hg.), Ferne Fürsten. Das Jeverland in Anhalt-Zerbster Zeit, Bd. 2: Der Hof, die Stadt, das Land (Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever H. 25), Oldenburg 2004

Sander/Schmerenbeck/Siems 2011: Antje Sander, Peter Schmerenbeck und Maren Siems, Das Schlossmuseum Jever (Museen im Nordwesten Bd. 1 und Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever H. 30), Oldenburg 2011 [zweite überarbeitete Auflage]

Sander 2013a: Antje Sander, Fette Marschen und gute Stuben. Das Jeverland vom 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: Hinter dem Horizont, Bd.1: Sach- und Wissenskultur der ländlichen Oberschichten in den jeverländischen Marschen und den angrenzenden Oldenburger Geestgebieten zwischen dem 17. und frühen 19. Jahrhundert (Begleitband zu den Ausstellungen im Museumsdorf Cloppenburg (11. August 2013 bis 4. Mai 2014) und im Schlossmuseum Jever (30. Juni 2013 bis 15. Januar 2014)), Uwe Meiners, Antje Sander und Gerd Steinwascher (Hg.), Münster 2013, S. 11–39

Sander 2013b: Antje Sander, Ein weiter Horizont – Wissenschaft und Bildung in den jeverländischen Marschen um 1800, in: Hinter dem Horizont, Bd. 2: Projektion und Distinktion ländlicher Oberschichten im europäischen Vergleich, 17.–19. Jahrhundert, Dagmar Freist und Frank Schmekel (Hg.), Münster 2013, S. 249–61

Sauerländer 1987: Willibald Sauerländer, Vom Wagnis die Kunstbetrachtung aus dem musealen Käfig zu befreien, in: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Bd. I, Luciano Bellosi, Enrico Castelnuovo, Alessandro Conti, Massimo Ferretti, Carlo Ginzburg, Giovanni Previtali, Giovanni Romano, Salvatore Settis, Bruno Toscano und Frederico Zeri (Hg.), Berlin 1987, S. 11–20

Schaer 1978: Friedrich-Wilhelm Schaer, Die ländlichen Unterschichten zwischen Weser und Ems vor der Industrialisierung – ein Forschungsproblem, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 50 (1978) S. 45–70

Schaer 1984a: Friedrich-Wilhelm Schaer, Findbuch zum Bestand Stadtarchiv Jever (Best. 262-4), T. 2: Amtsbücher 16.–Anfang 20. Jahrhundert (Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Oldenburg Bd. 21), Oldenburg 1984

Schaer 1984b: Friedrich-Wilhelm Schaer, Findbuch zum Bestand Stadtarchiv Jever (Best. 262-4), T. 5: Akten der Stadtverwaltung 1814–1900 (Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Oldenburg Bd. 24), Oldenburg 1984

Schaer 1985a: Friedrich-Wilhelm Schaer, Findbuch zum Bestand Stadtarchiv Jever (Best. 262-4), T. 3: Akten der Stadtverwaltung 16. Jh.–Anfang 19. Jh. (Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Oldenburg Bd. 22), Oldenburg 1985

Schaer 1985b: Friedrich-Wilhelm Schaer, Findbuch zum Bestand Stadtarchiv Jever (Best. 262-4), T. 4: Akten des Stadtgerichtes 16. Jh.–Anfang 19. Jh. (Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Oldenburg Bd. 23), Oldenburg 1985

Schaer 1985c: Friedrich-Wilhelm Schaer, Findbuch zum Bestand Stadtarchiv Jever (Best. 262-4), T. 6: Akten der Stadtverwaltung 1900–1938 (Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Oldenburg Bd. 25), Oldenburg 1985

Schalles 2004: Christiane Schalles, „DIE STATT JHEVER". Jeveraner Stadtansichten während der Anhalt-Zerbster Regentschaft (1667–1793), in: Antje Sander (Hg.), Ferne Fürsten. Das Jeverland in Anhalt-Zerbster Zeit, Bd. 2: Der Hof, die Stadt, das Land (Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever H. 25), Oldenburg 2004, S. 127–34

Schalles 2005: Christiane Schalles, Jürgen Ovens. „Minerva besucht Apoll und die neun Musen auf dem Berg Helikon", in: Historienkalender auf das Jahr 2005, Jever 2005, S. 55–8

Schaub 1963: Walter Schaub, Die Bevölkerung der Herrschaft Jever nach dem Huldigungsregister von 1618, in: Oldenburger Jahrbuch, Nr. 62 (1963) S. 1–70

Scheele/Kanzenbach 2008: Friedrich Scheele und Anette Kanzenbach (Hg.), Ludolf Backhuysen. Emden 1630–Amsterdam 1708 (Veröffentlichungen des Ostfriesischen Landesmuseums Emden H. 27), München und Berlin 2008

Schiefer 2011: Hermann Schiefer, Niederländische Wandbespannungen in Ostfriesland, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Nr. 1 (2011) S. 39–41

Schmerenbeck 1991a: Peter Schmerenbeck, „...welch liebliche Darstellungen in Haus und Hof, in Feld und Flur...". Der Landschaftsmaler, in: Meiners Uwe (Hg.), Ein Künstlerleben im Biedermeier. Friedrich Adam Wilhelm Barnutz (1791–1867). Katalog zur Ausstellung im Schlossmuseum Jever vom 1. Dezember 1991 bis 15. Januar 1992 (Kataloge und Schriften des Schloßmuseums Jever H. 5), Jever 1991, S. 37–45

Schmerenbeck 1991b: Peter Schmerenbeck, Maria Magdalena Fischer, in: Meiners Uwe (Hg.), Ein Künstlerleben im Biedermeier. Friedrich Adam Wilhelm Barnutz (1791–1867). Katalog zur Ausstellung im Schlossmuseum Jever vom 1. Dezember 1991 bis 15. Januar 1992 (Kataloge und Schriften des Schloßmuseums Jever H. 5), Jever 1991, S. 84–5

Schmerenbeck 1991c: Peter Schmerenbeck, Kaffeekränzchen. Clevernser Bauernfrauen am Kaffeetisch, in: Meiners Uwe (Hg.), Ein Künstlerleben im Biedermeier. Friedrich Adam Wilhelm Barnutz (1791–1867). Katalog zur Ausstellung im Schlossmuseum Jever vom 1. Dezember 1991 bis 15. Januar 1992 (Kataloge und Schriften des Schloßmuseums Jever H. 5), Jever 1991, S. 94–5

Schmerenbeck 1993: Peter Schmerenbeck, Populärer Wandbildschmuck des 19. Jahrhunderts (Museumsmaterialien Nr. 4), Jever 1993

Schmerenbeck 1999: Peter Schmerenbeck, Friedrich A. W. Barnutz (1791–1867). Medienproduzent und Maler, in: Walter Lindner (Hg.), Bilder mit Geschichten. Geschichten mit Bildern. Die Glasbildsammlung des Schloßmuseums Jever und die Bilderalben des Genfer Zeichners Rodolphe Töpffer, Oldenburg 1999, S. 30–40

Schmerenbeck 2000: Peter Schmerenbeck, Die Kassettendecke im Schloss Jever, in: Antje Sander (Hg.), Das Fräulein und die Renaissance, Maria von Jever 1500–1575. Herrschaft und Kultur in einer friesischen Residenz des 16. Jahrhunderts (Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever H. 23), Oldenburg 2000, S. 125–39

Schmerenbeck Kaleidoskop 08: Peter Schmerenbeck, „Kraantjekanne" aus Jever (Kaleidoskop 08), http://www.schlossmuseum.de/sammlungen/kaleidoskop/kaleidoskop-01-10/08-kraantjekanne-aus-jever/ [Stand: September 2019]

Schmerenbeck Kaleidoskop 30: Peter Schmerenbeck, Die Kassettendecke im Schloss zu Jever (Kaleidoskop 30), http://www.schlossmuseum.de/sammlungen/kaleidoskop/kaleidoskop-21-30/30-die-kassettendecke-im-schloss-zu-jever/ [Stand: September 2019]

Schmerenbeck Kaleidoskop 45: Peter Schmerenbeck, Visitenkarten-Portrait eines jeverschen Fotografen (Kaleidoskop 45), http://www.schlossmuseum.de/sammlungen/kaleidoskop/kaleidoskop-41-50/45-visitkarten-portrait-eines-jeverschen-fotografen/ [Stand: September 2019]

Schmidt 2000: Heinrich Schmidt, Jever zwischen Ostfriesland und Oldenburg, in: Antje Sander (Hg.), Das Fräulein und die Renaissance, Maria von Jever 1500–1575. Herrschaft und Kultur in einer friesischen Residenz des 16. Jahrhunderts (Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever H. 23), Oldenburg 2000, S. 9–34

Schmidt 1965: Maria Schmidt, Das Wohnungswesen der Stadt Münster im 17. Jahrhundert (Schriften der Volkskundlichen Kommission der Landesverbandes Westfalen-Lippe Bd. 15), Münster 1965

Schönbohm 1981: Bernhard Schönbohm, Bekannte und berühmte Jeverländer. Persönlichkeiten von Rang und Ansehen, Jever 1981

Schreiber 2010: Gretje Schreiber, Die Porträts der ostfriesischen Regenten, in: Emder Jahrbuch für historische Landeskunde Ostfrieslands, Bd. 90 (2010) S. 7–109

Schürmann 2002: Thomas Schürmann, Erbstücke. Zeugnisse ländlicher Wohnkultur im Elbe-Weser-Gebiet (Schriftenreihe des Landschaftsverbandes der ehemaligen Herzogtümer Bremen und Verden Bd. 17), Stade 2002

Siems 2012: Maren Siems, Die Galerie und die Herrscherporträts im Schloss Jever, (Diss. Univ. Greifswald 2009) Greifswald 2012, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:9-001168-4 [Stand: September 2019]

Siems 2013: Maren Siems, Neue Mode statt Leinenkittel. Ausgewählte textile Objekte aus dem Schlossmuseum Jever, in: Uwe Meiners, Antje Sander und Gerd Steinwascher (Hg.), Hinter dem Horizont, Bd. 1: Sach- und Wissenskultur der ländlichen Oberschichten in den jeverländischen Marschen und den angrenzenden Oldenburger Geestgebieten zwischen dem 17. und frühen 19. Jahrhundert (Begleitband zu den Ausstellungen im Museumsdorf Cloppenburg (11. August 2013 bis 4. Mai 2014) und im Schlossmuseum Jever (30. Juni 2013 bis 15. Januar 2014)), Münster 2013, S. 319–31

Smidt 1982: Johannes-Vienne Smidt, Kunstgeschichtliche Kostbarkeiten. Jahrhundertealte Porträts, Gemälde und andere Kulturgüter am Rande genealogischer Forschungsarbeit in Ostfriesland, Leer 1982

Smidt/Smidt-Oberdieck 1971: Johannes-Vienne Smidt und Erica Smidt-Oberdieck, Porträtgalerie Emder Pastoren 1550–1850, Leer 1971

Smits 1962: Everard Jean François Smits, De Groninger reizend portrettist Berend Kunst in zijn betrekking tot Friesland, in: De Vrije Fries, Nr. 45 (1962) S. 194–209

Smits/Huizinga 1974: Everard Jean François Smits und P.J. Huizinga, Berend Kunst. Reizend portretschilder. 1794–1881, Groningen 1974

Stadt Braunschweig 2009: Stadt Braunschweig. Der Oberbürgermeister (Hg.), Die städtische Gemäldegalerie in Braunschweig. Ein Beispiel bürgerlicher Sammelkultur vom 19. Jahrhundert bis heute, Hildesheim 2009

Steinkühler 1998a: Martin Steinkühler, Das Münzwesen im 17. Jahrhundert, in: Siglinde Killisch, Siegfried Müller und Michael Reinbold (Hg.), Oldenburg. Kulturgeschichte einer historischen Landschaft (Kataloge des Landesmuseums Oldenburg Bd. 8), Oldenburg 1998, S. 203

Steinkühler 1998b: Martin Steinkühler, Oldenburger Mark zu 32 Grote bzw. 24 Stüber, o. J. (1619–1622), in: Siglinde Killisch, Siegfried Müller und Michael Reinbold (Hg.), Oldenburg. Kulturgeschichte einer historischen Landschaft (Kataloge des Landesmuseums Oldenburg Bd. 8), Oldenburg 1998, S. 205

Steinwascher 2016: Gerd Steinwascher, Beständeübersicht des Niedersächsischen Landesarchivs – Standort Oldenburg – Stand: Juli 2017, https://nla.niedersachsen.de/startseite/abteilungen/abteilung_oldenburg/standort-oldenburg-135598.html [Stand: September 2017]

Sturzenegger 1970: Hannes Sturzenegger, Volkstümlicher Wandschmuck in Zürcher Familien. Wesen und Funktion, (Diss. Univ. Zürich 1969) Bern 1970

Tielke 1993: Martin Tielke (Hg.), Biographisches Lexikon für Ostfriesland, Bd. 1, Aurich 1993

Tielke 1997: Martin Tielke (Hg.), Biographisches Lexikon für Ostfriesland, Bd. 2, Aurich 1997

Tielke 2001: Martin Tielke (Hg.), Biographisches Lexikon für Ostfriesland, Bd. 3, Aurich 2001

Tielke 2007: Martin Tielke (Hg.), Biographisches Lexikon für Ostfriesland, Bd. 4, Aurich 2007

Torras/Yun 1999: Jaume Torras und Bartolomé Yun (Hg.), Consumo, condiciones de vida y comercialización. Cataluña y Castilla, siglos XVII–XIX, Valladolid 1999

Vauk 1977: Gottfried Vauk (Hg.), Geschichte der Vogelwarte und der Vogelforschung auf der Insel Helgoland, Ottendorf 1977

Verdenhalven 1968: Fritz Verdenhalven, Alte Maße, Münzen und Gewichte aus dem deutschen Sprachgebiet, Neustadt a. d. Aisch 1968

Vergoossen 2011: Manuela Vergoossen, Kunstvereinskunst. Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhundert, Weimar 2011

Voermann 2004: Ilka Voermann, Die Gobelins im Schloss zu Jever, in: Antje Sander (Hg.), Ferne Fürsten. Das Jeverland in Anhalt-Zerbster Zeit. Bd. 2: Der Hof, die Stadt, das Land (Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever H. 25), Oldenburg 2004, S. 189–96

Voermann 2012: Ilka Voermann, Die Kopie als Element fürstlicher Gemäldesammlungen des 19. Jahrhunderts (Schriften zur Residenzkultur, Nr. 8), (Diss. Univ. Mainz 2011) Berlin 2012

Volmer 2013: Lutz Volmer, Sachkultur der Oberschicht. Archivalische Quellen und überliefertes Sachgut aus den Oldenburger Geestgebieten, in: Hinter dem Horizont, Bd. 1: Sach- und Wissenskultur der ländlichen Oberschichten in den jeverländischen Marschen und den angrenzenden Oldenburger Geestgebieten zwischen dem 17. und frühen 19. Jahrhundert (Begleitband zu den Ausstellungen im Museumsdorf Cloppenburg (11. August 2013 bis 4. Mai 2014) und im Schlossmuseum Jever (30. Juni 2013 bis 15. Januar 2014)), Uwe Meiners, Antje Sander und Gerd Steinwascher (Hg.), Münster 2013, S. 273–91

Wackernagel 1938: Martin Wackernagel, Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938

Warnke 1985: Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers (DuMont's Bibliothek der Kunstwissenschaft), (Habil. Univ. Münster 1969) Köln 1985

Weatherill 1988: Lorna Weatherill, Consumer behaviour and material culture in Britain. 1660–1760, London 1988

Weber 2013: Christa Weber, Caspar Dilly, http://www.scherenschnitt.org/dilly-caspar/ [Stand: September 2019]

Weichardt 1968: Jürgen Weichardt, Die Gründung, in: Oldenburger Kunstverein (Hg.), 125 Jahre Oldenburger Kunstverein, Oldenburg 1968, S. 9–10

Weniger 2016: Andrea Weniger, Zum Beginn bürgerlicher Sammlungskultur im frühen 19. Jahrhundert. Bremer Kunstsammler und -sammlungen in der Zeit von 1770 bis zur Eröffnung der Kunsthalle 1849, (Diss. Univ. München 2016) München 2016, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-200667 [Stand: September 2019]

Wietek 1986: Gerhard Wietek, 200 Jahre Malerei im Oldenburger Land, Oldenburg 1986

Woude/Schuurmann 1980: Ad van der Woude und Anton Schuurmann (Hg.), Probate Inventories. A new source for the historical study of wealth, material culture and agricultural development, Utrecht 1980

Ziessow/Krueger 2003: Karl-Heinz Ziessow und Thomas Krueger, Die gute Stube (Materialien & Studien zur Alltagsgeschichte und Volkskultur Niedersachsens Nr. 35), Cloppenburg 2003

Ziffer 1984: Agnes Ziffer, Kleinmeister zur Zeit der Wiener Klassik. Versuch einer übersichtlichen Darstellung sogenannter „Kleinmeister" im Umkreis von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert sowie Studien zur Quellensicherung ihrer Werke (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation Bd. 10), Tutzing 1984

Abbildungsverzeichnis

Alle Bilder sind urheberrechtlich geschützt und dürfen nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Rechteinhaber verwendet werden.

Abb. 1–5, 8–11, 15–9, 22–5, 27–66, 73–90, 92–104, 106–12, 114–23, 145–224, 226–28, 230–62, 264–97, 299, 301, 307–8, 310, 316 und 318: Schlossmuseum Jever (davon Leihgabe Privatbesitz: Abb. 27–33 und 66)

Abb. 6: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, LMO 24.098-28, Foto: Sven Adelaide

Abb. 7: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum) Münster / Hanna Neander

Abb. 12: Schlosskirche Varel

Abb. 13 und 14: St. Cosmas und Damian in Bockhorn

Abb. 20 und 21: Mariengymnasium Jever

Abb. 26, 105 und 315: Privatbesitz

Abb. 67–72: Privatbesitz Mettcker

Abb. 91 und 124–44: Niedersächsisches Landesarchiv Standort Oldenburg – Staatsarchiv Oldenburg

Abb. 113: Deutsches Museum, München, Archiv, PT02934_01_GF

Abb. 225 und 229: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 2 Germ.sp. 69, S. 419 (recto) http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10143347-2 [Stand: September 2019]

und Signatur: 4 Belg. 87, S. 53 (verso), http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10224418-7 [Stand: September 2019]

Abb. 263: Heimatverein Neuenburg, ursprünglich angefertigt in der Familie Haschen, Zetel jetzt Heimatverein Neuenburg e.V., Neuenburg

Abb. 298: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Signatur: Pon IIg 350 (Tafelbd.) [VD18: 9068933X], Tab. XXI. Nr. 3, https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/pageview/14783384 [Stand: September 2019]

Abb. 300: Ostholstein-Museum Eutin (Inv.-Nr. EM 7902)

Abb. 302: Rijksmuseum Amsterdam

Abb. 303–6: Bibliothek des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte München, Signatur: 4° CA 150/366(1 R (Rara-Magazin), Tafel 18, 17, 14 und 13, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/preissler1740bd1 [Stand: September 2019]

Abb. 309: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Foto: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt

Abb. 311: Metropolitan Museum of Art (Met) New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1953, Eingangsnummer: 53.600.1529

Abb. 312–4: Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur: 81 A 14695 RES, S. 66 (verso), 71 (verso) und 110 (verso), https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dubreuil1710 [Stand: September 2019]

Abb. 317: Nordfriesland Museum. Nissenhaus Husum; Foto: Sönke Ehlert

Bildbesitz in der Peripherie

Nina Janssen

Erst die Kenntnis vom Typischen erlaubt, auch das Außergewöhnliche zu bewerten. Diese sozialhistorische Studie über die Werke bildender Kunst in der Provinz untersucht die Verbreitung und Nutzung von Malerei und Grafik abseits der großen Zentren.

Heute erhaltene Werke geben nur einen Ausschnitt des ehemaligen Vorkommens an Bildern wieder. Anhand des Fallbeispiels – dem Jeverland – wurde eine Methode entwickelt, um auch angesichts der stets lückenhaften Überlieferung die ursprüngliche Verbreitung von Bildern zu rekonstruieren. Dabei werden die erhaltenen Werke zu unterschiedlichsten Quellen in Bezug gesetzt, darunter beispielsweise besitzverzeichnende Inventare, Versteigerungsprotokolle, aber auch Werbeanzeigen. So können neben den Werken und ihrer Beschaffenheit auch ihre Auftraggeber und Käufer ermittelt werden sowie die in der Peripherie tätig gewordenen Maler.

40,00 €
ISBN 978-3-8405-0219-4