

**Die Emporenbrüstung der Trinitatiskirche in Mitau.  
Zu Vorlagen und Vergleichswerken der  
ornamentalen Spätrenaissancedekoration im  
Herzogtum Kurland und Semgallen**

von

Julia Trinkert

Die im Zweiten Weltkrieg zerstörte Trinitatiskirche der herzoglichen Residenzstadt Mitau (Jelgava) nimmt als einer der ersten protestantischen Kirchenneubauten, die Ende des 16. Jahrhunderts im Baltikum entstanden sind, nicht nur aufgrund ihrer Ausstattung aus der Bauzeit eine besondere Stellung in der nordeuropäischen Sakralarchitektur ein. Die bei ihr verwendete Ornamentik stellt darüber hinaus auch ein Beispiel des damaligen Kultur- und Wissenstransfers dar, der sich beispielhaft an ihrer Emporenbrüstung nachvollziehen lässt. Diese war laut Inschrift 1616 gestiftet worden und gehörte bis zu der Zerstörung der Kirche 1944 zu ihrem ältesten Inventar. Daneben existierte bis 1944 ein zweites, nur fragmentarisch erhaltenes Ausstattungsstück aus der Bauzeit, bei dem es sich einst um eine Bank oder eine weitere Brüstung gehandelt haben muss. Beiden Werken ist eine bemerkenswerte Ornamentik gemeinsam, die ihren Ursprung im süddeutschen Raum hatte und daher Fragen nach der Vermittlung in das Herzogtum Kurland und Semgallen und nach deren kulturhistorischen Voraussetzungen aufwirft. Wie also können wir uns die Wege dieser Dekorationsformen vorstellen und wie ist ihre Auswahl zu erklären?

Aufgrund des vollständigen Verlustes des Kircheninventars von St. Trinitatis zu Mitau kommt historischen Bildaufnahmen eine besondere Bedeutung zu. Bildet das Original üblicherweise die Arbeitsgrundlage des Kunsthistorikers, so sind für das Anliegen dieser Studie gleichwohl die in den umfangreichen Beständen des Bildarchivs des Herder-Instituts in Marburg erhalten gebliebenen, einzigartigen Fotografien des Mitauer Kircheninventars aus den 1940er Jahren aufgrund ihrer hohen Qualität hervorragend geeignet.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die historischen Aufnahmen befinden sich vor allem im Herder-Institut in Marburg im Nachlass des Architekturhistorikers Paul Campe (1885-1960), in der Fotosammlung KPM-Mitau, die vom Kurländischen Provinzialmuseum in Mitau verwahrtes Bildmaterial aus der Zeit vor der vollständigen Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg beinhaltet, sowie in der Sammlung Wolff, die zu dem von Baron Friedrich von Wolff-Lettien (1883-1943) zusammengetragenen „Baltische Baudenkmäler-Archiv“ gehörte. Sie lassen sich zum größten Teil auch über den Online-Bildkatalog – <http://www.herderinstitut.de/bildkatalog/index/index> (29.05.2014) – recherchieren und einsehen.

Die frühneuzeitliche Kunst Lettlands ist in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung so gut wie gar nicht vertreten; selbst baltische Kunsthistoriker/innen befassen sich nur selten mit den häufig nicht mehr existenten Werken aus der Frühen Neuzeit.

Das ist insofern überraschend, als die Spätrenaissance durch eine vermehrte Bau- und Ausstattungstätigkeit überall im Lande als Blütezeit der Sakralarchitektur und -kunst gilt. Sie fiel in die Zeit des Zusammenbruchs des Deutschen Ordens in Kurland und Semgallen, in der ein wirtschaftlicher und politischer Aufschwung stattfand. Nicht zuletzt war diese Blütezeit eine Begleiterscheinung der politischen Sonderstellung des 1561 nach dem Vorbild des Herzogtums Preußen geschaffenen Herzogtums Kurland und Semgallen; eine Sonderstellung, die Gotthard Kettler (1517-1587), letzter Ordensmeister und erster kurländischer Herzog, zu nutzen wusste – er etablierte mit seiner Residenz in Mitau den ersten Fürstenhof des Baltikums.<sup>2</sup> Nach seiner Revision des evangelischen Kirchenwesens ließ Kettler 1567 einen Rezess verabschieden, in dem die Ritterschaft dem Neubau von 70 Gemeindekirchen zustimmte.<sup>3</sup> Drei Jahre später beschloss er in der kurländischen Kirchenreformation,

„das nicht eine geringe anzahl der neuen kirchen an den örtern, da es die hohe notturft erfordern wil, nebenst den andern alten hauptkirchen sollen fundirt, gestiftet aufgerichtet und erbauet, [...] werden. [...] Derhalben die kirchen genzlich renovirt, die alten altare, alle abgöttischen bilde und was des mehr sein wird, abgetan und, wie es sich gebueret, weg gereumet werden, denn es seind gotts tempel und sollen bleiben gebedeheuser, [...] darinne gott keinen misbrauch leiden kan.“<sup>4</sup>

Die daraufhin rege einsetzende Bautätigkeit wurde überwiegend von den Adelsfamilien finanziert; einige größere Projekte übernahm die Herzogsfamilie. Nach dem Tod Gotthards 1587 hielten sich dessen Söhne und Nachfolger Friedrich (1569-1642) und Wilhelm (1574-1640) bis 1600 überwie-

<sup>2</sup> STEN KARLING: *Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland*, Dorpat 1943, S. 89; JULIA TRINKERT: *Abbildung 5: Gotthard Kettler und Anna von Mecklenburg auf einem zeitgenössischen Gemälde*, in: MATTHIAS ASCHE, WERNER BUCHHOLZ u.a. (Hrsg.): *Die baltischen Lande im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Livland, Estland, Ösel, Ingermanland, Kurland und Lettgallen. Stadt, Land und Konfession 1500-1721, Teil 4*, Münster 2012, S. 69-73, hier S. 69 ff.; MATTHIAS ASCHE, WERNER BUCHHOLZ, ANTON SCHINDLING: *Prolegomena zu einer Reformations- und Konfessionsgeschichte der baltischen Lande*, in: DIES. (Hrsg.): *Die baltischen Lande im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Livland, Estland, Ösel, Ingermanland, Kurland und Lettgallen. Stadt, Land und Konfession 1500-1721, Teil 1*, Münster 2009, S. 29-44, hier S. 34.

<sup>3</sup> EMIL SEHLING: *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1913, S. 45; OJÄRS SPÄRITIS: *Karten der Kirchspielskirchen und Kapellen im Herzogtum Kurland und Semgallen vor und nach 1566/67*, in: MATTHIAS ASCHE, WERNER BUCHHOLZ u.a. (Hrsg.): *Die baltischen Lande im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Livland, Estland, Ösel, Ingermanland, Kurland und Lettgallen. Stadt und Konfession 1500-1721, Teil 2*, Münster 2010, S. 166-173.

<sup>4</sup> Zit. nach SEHLING (wie Anm. 3), S. 53.

gend im europäischen Ausland auf.<sup>5</sup> Die Fortführung der zahlreichen neu begonnenen Kirchenbauten, darunter in Bauske (Bauska), Grenzhof (Mežmuiža), Sahten (Sāti) und Mitau, verantwortete unterdessen seine Witwe, Herzogin Anna von Mecklenburg (1533-1602).<sup>6</sup> Keine dieser Kirchen ist samt ihrem ersten bauzeitlichen Inventar erhalten. Eine Stiftertätigkeit Annas lässt sich daher nicht eindeutig anhand überkommener Werke nachweisen.

Ihr Engagement in Mitau war jedoch eindrucksvoll. Nachdem das Schloss modernisiert worden war, zog die Familie 1578 dort ein. Ein Jahr später wurde die Stadt auch offiziell Residenz des Herzogs.<sup>7</sup> Die Übersiedlung der Familie nach Mitau führte zu mannigfaltigen Aufträgen für das gesamte Handwerk. Die Bevölkerung wuchs, neue Verwaltungsgebäude und Wohnhäuser mussten errichtet werden.<sup>8</sup> Im Zuge des Wachstums fehlte es aber zunächst an repräsentativen Kirchen.<sup>9</sup> Der Baubeginn der größten steinernen Kirche, der Trinitatiskirche, ist im Jahr 1574 anzusetzen und wurde für fünf Jahre durch die Stadt finanziert. Nach einer bis 1592 währenden Bauunter-

<sup>5</sup> MARTIN HÜBNER: Die Verfassung im Herzogtum Kurland bis 1617, in: ERWIN OBERLÄNDER, ILGVARS MISĀNS (Hrsg.): Das Herzogtum Kurland 1561-1795. Verfassung, Wirtschaft, Gesellschaft, Bd. 1, Lüneburg 1993, S. 29-57, hier S. 45 f.

<sup>6</sup> Die Kirche in Bauske für die lettische Gemeinde, über die der Herzog das Patronat hatte, wurde nach 1573 neu errichtet; dort befand sich bereits vorher die deutsche Gemeinde der Gertrudenkirche, THEODOR KALLMEYER, G. OTTO: Die evangelischen Kirchen und Prediger Kurlands, Riga 1910, S. 9, Anm. 15. 1584 ließ Gotthard die Gertrudenkirche abbrechen. 1591-1594 wurde ein Neubau aus Stein, die Kirche zum hl. Geist, errichtet, vgl. ebenda, S. 87, sowie HEINZ VON ZUR MÜHLEN (Hrsg.): Baltisches historisches Ortslexikon. Teil 2: Lettland, Köln 1990, S. 59 f. Die Kirche der lettischen Gemeinde, die Dreifaltigkeitskirche, war bereits 1733 samt ihrer Ausstattung niedergebrannt, KALLMEYER/OTTO (wie Anm. 6), S. 43. Auch in Grenzhof besaß der Herzog Patronatsrechte, seit 1588 gehörte es zum Leibgedinge der Herzoginwitwe, ZUR MÜHLEN (wie Anm. 6), S. 197. Laut des Kirchenvisitationsrezesses von 1591 ließ Herzogin Anna die Kirche zwischen 1567 und 1591 errichten, gleichwohl muss sie im letztgenannten Jahr bereits am Ständer- und Dachwerk baufällig gewesen sein. 1632 stürzte die Kirche ein, wurde 1648 von Herzogin Elisabeth Magdalene in Stein ausgeführt und schließlich im Jahr 1700 neu ausgestattet, KALLMEYER/OTTO (wie Anm. 6), S. 111. Auch hier lässt sich also kein Kunstwerk aus dieser Zeit mehr nachweisen. In dem in der Präpositur Kandau gelegenen Ort Sahten (Sāti) gründete Anna in ihren letzten Lebensjahren eine Kirche, die zwischen 1591 und 1609 errichtet wurde. In diesem Ort befanden sich auch herzogliche Güter, ebenda, S. 23, 168. Als die Kirche zur Mitte des 17. Jahrhunderts einsturzgefährdet war, wurde ein hölzerner Neubau etwa eine Meile vom ursprünglichen Standort entfernt errichtet und ein Jahrhundert später durch eine steinerne Kirche ersetzt.

<sup>7</sup> ZUR MÜHLEN (wie Anm. 6), S. 395; ALMUT BUES: Die Residenz der kurländischen Herzöge in Mitau im 16. und 17. Jahrhundert, in: Ventspils Muzeja Raksti, Riga 2001, S. 301-319, hier S. 302.

<sup>8</sup> ELITA GROSMANE: Johana Heinces un Tobiasa Heinca jautājums: izcelsme un darbība Latvijā 17. gadsimta pirmajā pusē [Die Frage nach Johann Heintzes und Tobias Heintzes Herkunft und Tätigkeit in Lettland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts], in: DIES. (Hrsg.): Senā Jelgava, Riga 2010, S. 149-178, hier S. 151.

<sup>9</sup> KARLING (wie Anm. 2), S. 90.

brechung wurde die Kirche auf Kosten Annas unter Beteiligung des Rates bis 1615 vollendet.<sup>10</sup> Das zentrale Ausstattungsstück, der monumentale erste Hochaltaaraufsatz, wurde von dem jungen Herzogspaar Friedrich und Elisabeth Magdalene von Pommern gestiftet, jedoch bereits 1621 bei der Eroberung Mitaus durch schwedische Truppen zerstört.<sup>11</sup> Von der Zerstörung der Trinitatiskirche 1944 blieb nur der Turm verschont, der bis heute erhalten ist und im Erdgeschoss eine kleine Ausstellung über die Baugeschichte und das Schicksal der Kirche beherbergt.<sup>12</sup>

In der Folge des Rezesses von 1567 wurde in Mitau ferner die St. Annenkirche errichtet, die sich 1573 zumindest im Bau befand.<sup>13</sup> Von 1592 bis 1609 übernahm Anna hier ebenfalls die Baukosten und beschleunigte so die Fertigstellung.<sup>14</sup> 1682 stürzte das Gebäude ein, wodurch der gesamte Innenraum samt Inventar zerstört wurde. Es folgten der Wiederaufbau und eine Neuausstattung im Jahr 1689; eine große Hauptreparatur fand 1862 statt.<sup>15</sup> Somit ist auch hier alles Inventar aus der Zeit der herzoglichen Kirchenstiftung verloren.

Der vorliegende Beitrag befasst sich daher mit den lediglich fotografisch dokumentierten Kunstwerken der heute – mit Ausnahme des Turmes – zerstörten Mitauer Trinitatiskirche, die zur Erstaussattung zu rechnen sind. Dazu gehören die sogenannte „Sängerempore“ sowie das Fragment einer Brüstung oder einer Bank. Zu fragen ist hier weniger nach der künstlerischen Herkunft dieser Werke als vielmehr nach den Vermittlungswegen der zeitgenössischen Formensprache nach Mitau sowie nach ihren kulturhistorischen Voraussetzungen. In den 1940er Jahren wies Sten Karling erstmals auf eine mögliche Verwendung von süddeutschen Ornamentstichen als Vorlage der dekorativen Elemente hin, zählte diese jedoch nur cursorisch auf.<sup>16</sup> Auch eine mögliche künstlerische Verwandtschaft zwischen von Lübecker Formen geprägten mecklenburgischen Werken und solchen im Herzogtum Kurland und Sem-

<sup>10</sup> BORISS R. VIPERS: *Baroque Art in Latvia*, Riga 1939, S. 33. Der Turm wurde erst 1688 fertiggestellt. Nach einem Blitzeinschlag 1733 und Sanierungen des Innenraums und des Daches 1843 und 1938 war das ursprüngliche Erscheinungsbild verloren, KALLMEYER/OTTO (wie Anm. 6), S. 48; ZUR MÜHLEN (wie Anm. 6), S. 396.

<sup>11</sup> KARLING (wie Anm. 2), S. 90. 1641 gab Elisabeth erneut einen Altar in Auftrag, der bis zur Zerstörung der Kirche erhalten blieb, FRIEDRICH WIGGER: *Stammtafeln des Großherzoglichen Hauses von Meklenburg*, in: *Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde* 50 (1885), S. 111-326, hier S. 289.

<sup>12</sup> GROSMANE (wie Anm. 8), S. 149.

<sup>13</sup> KALLMEYER/OTTO (wie Anm. 6), S. 10, Anm. 23.

<sup>14</sup> OJĀRS SPĀRĪTIS: *Kirchliche Kunst und Architektur in den lettischsprachigen Regionen der baltischen Lande im Zeitalter von Reformation und Konfessionalisierung*, in: ASCHÉ/BUCHHOLZ, Teil 2 (wie Anm. 3), S. 103-129, hier S. 122. An die alte hölzerne Kirche wurde zunächst 1619-1621 der Turm angebaut, 1638-1641 wurde dann das Langhaus erneuert.

<sup>15</sup> KALLMEYER/OTTO (wie Anm. 6), S. 51.

<sup>16</sup> KARLING (wie Anm. 2).

gallen wurde von ihm in diesem Zusammenhang bereits angedeutet und soll im Folgenden neu betrachtet werden.



Abb. 1: Blick in das Langhaus der Trinitatiskirche in Mitau nach Osten, seitlich vor dem Chor die beiden Emporenbrüstungen, Aufnahme vor 1945 (Herder-Institut Marburg, Bildarchiv, Nr. 90165)

## 1 Das Spätrenaissanceinventar: Sängerempore und Brüstungs- oder Bankfragment

Das älteste bis 1944 erhaltene Ausstattungsstück der Trinitatiskirche war die zweiteilige Sängerempore, die im Langhaus seitlich vor dem Chor angebracht war (Abb. 1). Im Inventar von 1631 wird sie als „Sängerchor schlossfest so Herr Wilhelm Becker sehl. in die Kirche verehret“ bezeichnet.<sup>17</sup> Sie war inschriftlich auf das Jahr 1616 datiert und zeigte auf dem nördlichen Emporenelement ein Stifterwappen sowie ein Porträt des Bürgermeisters und seiner Familie (Abb. 2). Karling sah sie noch 1943, aber nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand. Ihm zufolge erstreckte sich die Empore einst auf Höhe der Kanzel an der nördlichen und östlichen Wand des Langhauses bis zum Triumphbogen. 1859 wurde der bis dahin an der nördlichen Wand angebrachte Teil an die östliche Wand südlich des Triumphbogens versetzt; er erhielt dabei eine neue Schmalseite nach Norden mit dem Wappen der Familie von Recke.<sup>18</sup> An diesem Emporenteil fehlen die Skulpturen in den Nischen und die geflügelten Engelsköpfe unter den Kapitellen (Abb. 3). Da sie der

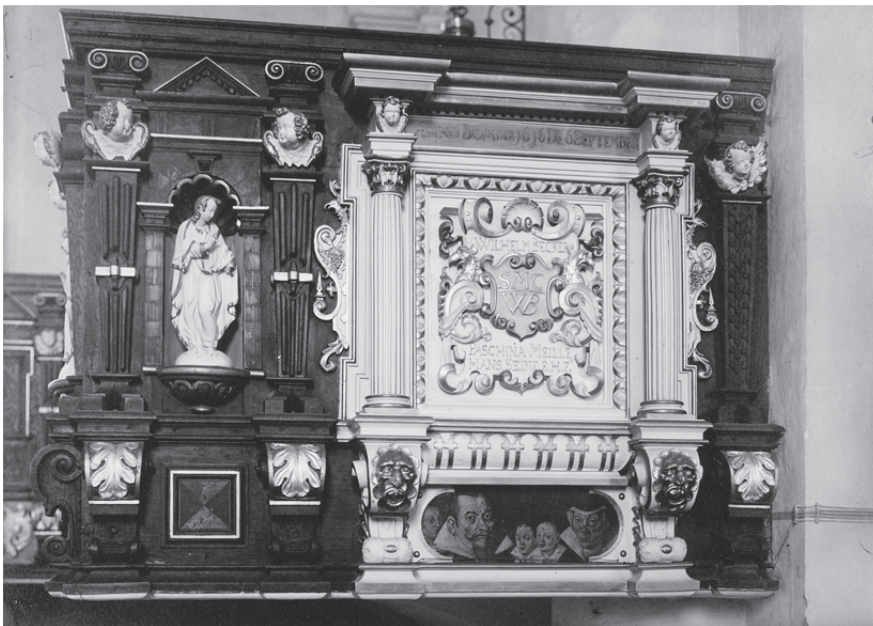


Abb. 2: Stifterwappen der Familie Wilhelm Becker am Emporenteil an der östlichen Wand des nördlichen Langhauses der Trinitatiskirche in Mitau, um 1592-1600, 1616 umgearbeitet (Herder-Institut Marburg, Bildarchiv, Sammlung Campe, Nr. 94368)

<sup>17</sup> Ebenda, S. 91.

<sup>18</sup> Ebenda.



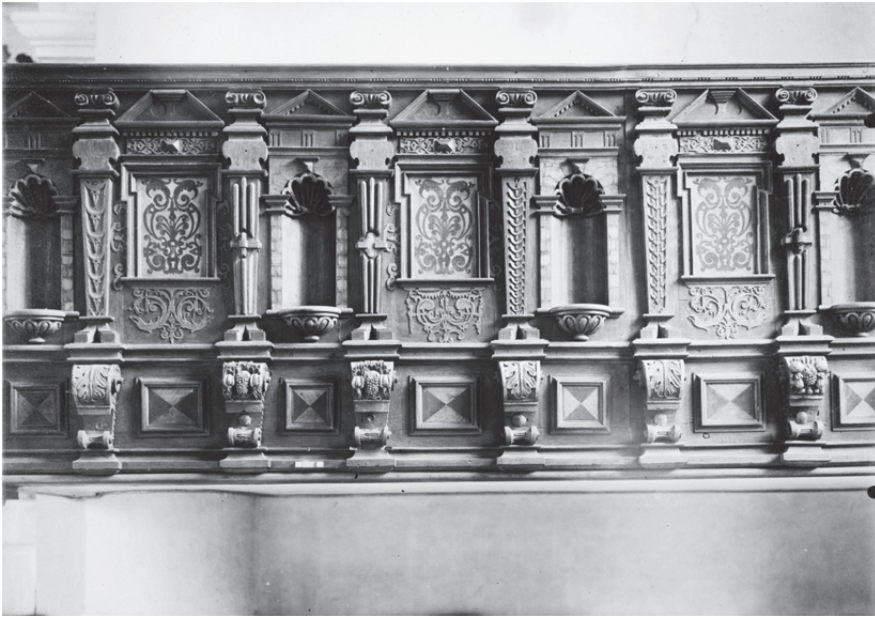


Abb. 3: Emporenteil an der östlichen Wand des südlichen Langhauses der Trinitatiskirche in Mitau, um 1592-1600 (Herder-Institut Marburg, Bildarchiv, Sammlung Campe, Nr. 94369)



Abb. 4: Emporenteil an der östlichen Wand des nördlichen Langhauses der Trinitatiskirche in Mitau, um 1592-1600, 1616 umgearbeitet (Herder-Institut Marburg, Bildarchiv, Sammlung Campe, Nr. 94370)

sonntäglichen Versammlung der Lateinschüler diente, wurde die Empore nach ihrer Funktion „Schülergalerie“ oder nach ihrem Stifter „Beckergalerie“ genannt.<sup>19</sup> Ähnlich der Sängerempore in der Lübecker Ägidienkirche kann von einem ursprünglichen Standort der Mitauer Empore vor dem Chor ausgegangen werden; Chöre wurden hier wie auch an anderen Orten in Folge der Bugenhagenschen Kirchenordnung von 1531 errichtet.<sup>20</sup>

Die Empore ist aus holzsichtigem Eichenholz gefertigt und weist reiche Intarsienarbeiten auf. Der Emporenteil der nördlichen Wand zeigte 1943 noch sechs weiß gefasste Apostel in den Nischen sowie Engelsköpfe und Rollwerkkartuschen (Abb. 4).<sup>21</sup> Die Stifterfamilie Becker ließ sich 1616 auf einer von Kolonnetten gerahmten Kartusche und einem darunter angebrachten, auf Kupfer gemalten Gruppenporträt verewigen. In ihrer charakteristischen Formen- und Ornamentensprache entspricht die Emporendekoration dem Stil der nordeuropäischen Spätrenaissance.

Beide Elemente der Brüstung werden im Hauptteil durch einen alternierenden Flächenaufbau von zwei Motiven gegliedert (Abb. 5). Die Kartuschenfelder des ersten Motivs werden von reichen Intarsien, die aus einer Mischform von Arabesken und frühem Knorpelwerk gebildet werden, ausgefüllt. Der darüberliegende, mit einem Zahnschnitt abschließende Beschlagwerkfries ist in der Mitte mit Diamantquadern versehen und wird von einem trapezförmigen Giebel abgeschlossen. Das zweite Motiv zeigt eine rundbogige Muschel-nische mit vorkragender ornamentierter Konsole. Darüber liegt ein klassisches Gebälk mit triangulärem Giebel. Beide Gestaltungsmotive werden durch manierierte abstrakte Termenpilaster eingefasst, deren Oberfläche mit Rundstäben, Schuppenmuster und anderen Ornamenten gestaltet ist und in einen geschweiften Kämpfer ausläuft.<sup>22</sup> Die Motive werden von ionischen Kapitellen abgeschlossen. Die Pilaster verfügen über auffällige Sockel, die in ihrer Standfläche aufgelöst werden. Statt auf Postamenten stehen diese im unteren Bereich der Emporenbrüstung auf ornamentierten, volutenartigen

<sup>19</sup> VIPERS (wie Anm. 10), S. 78.

<sup>20</sup> GROSMANE (wie Anm. 8), S. 153 f. Neben der Predigt bildete die Musik mit dem von Schülern vorgetragenen lateinischen Figuralgesang das zweite wichtige Fundament des lutherischen Gottesdienstes, ROLF GRAMATZKI: Die Sängerkanzel der Ägidienkirche zu Lübeck. Versuch zu ihrer Ikonologie, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde 69 (1989), S. 233-297, hier S. 233 f.

<sup>21</sup> KARLING (wie Anm. 2), S. 92.

<sup>22</sup> Forssman unterscheidet zwischen „Termen“, die er begrifflich mit den Karyatidhermen gleichsetzt, und „abstrakten Termen“. Es handelt sich jeweils um sich nach unten verjüngende Stützen, deren Oberteile im Falle der synonym zu verwendenden „Termen“, „Hermen“ oder „Karyatidhermen“ eine menschliche Gestalt besitzen, während „abstrakte Termen“ vollständig mit abstrakten Dekorationen versehen sind. In der Neuzeit werden folglich auch antropomorph gestaltete Stützen „Termen“ genannt, die vor allem aus der Antike noch als „Hermen“ geläufig sind, GÜNTER IRMSCHER: Kölner Architektur und Säulenbücher um 1600, Bonn 1999, S. 80-83.





Abb. 5: Ornamentierte Brüstungsfelder der Empore, Details des Emporenteils an der östlichen Wand des nördlichen Langhauses der Trinitatiskirche in Mitau, um 1592-1600, 1616 umgearbeitet (Herder-Institut Marburg, Bildarchiv, Sammlung KPM-Mitau, Nr. 174710, 174701)

Konsolen, zwischen denen sich gerahmte rechteckige Felder, deren dreieckige Flächen in hellem und dunklem Holz gebildet sind, befinden. Insgesamt wirkt die Gestaltung durch ihre kräftige Architektur und lebhaft Ornamentik sehr raffiniert.

Der identisch gestaltete zweite Teil der Emporenbrüstung an der nördlichen Wand ist zusätzlich mit den erwähnten weißen Apostelfiguren, geflügelten Engelsköpfen auf den geschweiften Kämpfern der Termen sowie Rollwerkkartuschen zwischen den Konsolen des unteren Brüstungsteils versehen (Abb. 5). Diese zusätzlichen Verzierungen wurden wohl im vermeintlichen, inschriftlichen Entstehungsjahr der gesamten Emporenanlage 1616 ergänzt und die Empore so modernisiert. Die Anlage der Brüstung selbst ist also einer früheren Komposition zuzuordnen. Karling vermutete fälschlich, dass das zweite Element der nach seiner Auffassung erst 1616 entstandenen Empore spätestens bei der von Baron von Recke initiierten Umsetzung 1859 verloren gegangen sei, und erkannte nicht, dass beide Elemente einerseits noch vorhanden und andererseits früher zu datieren waren.<sup>23</sup> Bei dem Becker-schen Emporenteil handelt es sich demnach aller Voraussicht nach um eine

<sup>23</sup> KARLING (wie Anm. 2), S. 91 f.

zeitgenössische Umarbeitung der schon existierenden Empore, die der Zeit der Bautätigkeit Herzogin Annas zuzuweisen wäre. Die zugehörige Stiftertafel von 1616 weicht in der verwendeten Ornamentik deutlich von der übrigen Gestaltung der Empore ab. Die quadratische Tafel wird von korinthischen statt von ionischen Säulen gerahmt. Ein klassischer Eierstab umgibt die Wapenkartusche, die ihrerseits aus einem sich zu Knorpelwerk bildenden Rollwerk besteht, das sich an anderer Stelle nicht beobachten lässt.

Die noch in den Traditionen des 16. Jahrhunderts verhaftete Renaissancearchitektur der gesamten Emporenanlage lässt vermuten, dass dieses Ausstattungsstück früh in die Kirche gelangte, wahrscheinlich schon in den 1590er Jahren nach Wiederaufnahme der Bauarbeiten an der Trinitatiskirche. Zuletzt vermutete auch Grosmane eine frühere Entstehung als die auf der Inschrift angebrachte Jahreszahl. Sie sieht im kräftigen Rollwerkornament des Beckerschen Emporenteils eine Parallele zum künstlerischen Stil des Hoftischlers Tobias Heintz, der die Empore nach dem Tod Wilhelm Beckers ergänzt haben könnte.<sup>24</sup> Die vielfach diskutierte Frage nach dem verantwortlichen Künstler soll an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden. Dazu hat sich Grosmane nach Auswertung lettischer und estnischer Archivalien ausführlich geäußert.<sup>25</sup> Demnach ist wohl davon auszugehen, dass Heintz für die ursprüngliche Ausführung der Empore nicht verantwortlich ist.<sup>26</sup>

1943 existierte in der Trinitatiskirche zudem das Fragment einer Bank oder einer Brüstung, die Karling demselben Künstler zuschreibt und in der er ein Zeugnis für seine weniger repräsentativen Arbeiten sieht (Abb. 6).<sup>27</sup> Zuletzt wurde sie als Kellertür genutzt. Gerade die architektonische Komposition dieser Dekoration orientiert sich noch deutlich an der Säulenordnung und den Portalentwürfen Sebastiano Serlios (1475-1554), eines der bedeutendsten italienischen Architekturschriftsteller der Renaissance. Das Rundbogenportal wird durch eine flache Rustikarahmung gebildet. Sich nach oben verbreiternde, geschuppte abstrakte Termenpilaster, deren oberer Teil von einem Diamantquader besetzt ist und mit ionischen Kapitellen abschließt, tragen ein Gebälk, auf dem seinerseits volutenartige Konsolen stehen, zwischen denen sich ein mit Zahnschnitt versehenes Gesims spannt. Diese klassische Art der Ausführung einer Flächengliederung ohne jegliche skulpturale Elemente verweist auf eine Entstehungszeit vor 1600 und kann daher einer verlorenen Ausstattung zugeordnet werden, die zur Erstaussstattung der Trinitatiskirche gehört haben mag.

<sup>24</sup> GROSMANE (wie Anm. 8), S. 157 f., 162.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 149. Dazu bereits früher WILHELM NEUMANN: Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Reval 1887, S. 161; VIPERS (wie Anm. 10), S. 78 ff.; KARLING (wie Anm. 2), S. 103, die in der Empore ein Werk Tobias Heintzes oder seines Vaters sehen.

<sup>26</sup> KARLING (wie Anm. 2), S. 100; GROSMANE (wie Anm. 8), S. 151 ff.

<sup>27</sup> KARLING (wie Anm. 2), S. 97 f.



Abb. 6: Fragment einer Brüstung oder Bank, Trinitatiskirche in Mitau, um 1592-1600, Aufnahme vor 1935 (Herder-Institut Marburg, Bildarchiv, Sammlung Wolff, Nr. 227581)

## 2 Vorlagenwerke: Süddeutsche Ornamentstiche

Auch wenn sich Kurland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zu einem blühenden Kunstzentrum im Baltikum entwickelte hatte, gab es zu dieser Zeit doch kaum einheimische künstlerische Neuerungen. In der Residenz von Mitau fehlte laut Ojārs Spārītis die sonst an den Fürstenhöfen im Ostseeraum übliche Orientierung an zeitgenössischen Vorbildern aus Italien oder Frankreich.<sup>28</sup> Erst durch die Heirat mit der mecklenburgischen Herzogstochter Anna hielten am Hofe „welsche“ Formen Einzug, wie fremdländische Einflüsse, vor allem über Zwischenstationen vermittelte moderne Renaissanceformen aus Norditalien, damals bezeichnet wurden. Dazu gehörten neben einem italienischen Ornament wie etwa antikisierende Säulen, Kapitelle, Karniesfriese oder Fruchtgirlanden auch Reliefs mit raumillustorischen Elementen, italienische Bildaufgaben wie Putten oder plastische Porträts in Form von Medaillen, Büsten oder Reiterstandbildern sowie neue Materialien wie Jurakalkstein und Bronze und schließlich eine an der Natur geschulte Proportionierung von Figurendarstellungen. Seit den 1540er Jahren wurde das Adjektiv „welsch“ synonym für moderne Formen verwendet, die von Auf-

<sup>28</sup> OJĀRS SPĀRĪTIS: Untersuchungen zur Formensprache der Renaissance in der Architektur und bildenden Kunst Lettlands, in: PETRA KRUTISCH (Hrsg.): Beiträge zur Renaissance zwischen 1520 und 1570, Marburg 1991, S. 273-294, hier S. 277.

wand und Anspruch zeugen.<sup>29</sup> Für die Existenz solcher Formen am Fürstenhof Kettlers ist nur eine einzige Quelle bezeugt, wenngleich mit weiteren „welschen“ Formen zu rechnen ist. Im Zusammenhang mit den Bauarbeiten an der Mitauer Residenz schrieb Hofmarschall Georg Preuss 1571 an den Herzog:

„Einn welscher giebell ist fast fertigt und wiert E.F.g. [Ihrer fürstlichen Hoheit] wohlgefallen, es wirt Auch gnediger F. und H. [Fürst und Herr] auf mein wort kommen, daß die welsche giebell daß gantze Hauß zieren werden.“<sup>30</sup>

Die Rolle Annas bei der Vermittlung ungewohnter kultureller Tendenzen wird durch ein weiteres erhaltenes Kunstwerk deutlich. Die Kopie eines Porträts des Herzogspaares, dessen Vorbild wohl um 1566 anlässlich ihrer Vermählung angefertigt worden war und zu einer Ahnengalerie im Mitauer Schloss gehört haben mag, zeigt Anna in einem prunkvollen Kleid in der Tradition und Strenge der spanischen Hoftracht, die an den mecklenburgischen Höfen Mode war und von dort in das baltische Herzogtum gelangte. Anna war an den Höfen ihrer Brüder in Schwerin und Güstrow aufgewachsen. Sie erlebte so aus nächster Nähe den Aufbau eines idealtypischen Fürstenhofes durch ihren älteren Bruder Ulrich (1527-1603), der als der bedeutendste Renaissancefürst in Mecklenburg gilt, und konnte diese Erfahrung für die Etablierung eines neuen Hofes in Kurland nutzen.<sup>31</sup> Ulrich war von den Eltern Albrecht VII. (1488-1547) und Anna von Brandenburg (1507-1567) in seiner frühen Jugend zur Erziehung an den Hof des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. nach München geschickt worden. Dort wurden zahlreiche italienische Künstler beschäftigt. Ferner war Wilhelm modernen Renaissanceformen gegenüber sehr aufgeschlossen, was sicher Einfluss auf den Kunstsinn und das spätere Wirken Ulrichs in Güstrow hatte.<sup>32</sup>

Die Heirat mit der mecklenburgischen Herzogstochter ermöglichte es Gotthard Kettler, sein Bestreben, das Herzogtum zu etablieren und seine

<sup>29</sup> THOMAS ESER: „Künstlich auf welsch und deutschen sitten“. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550, in: BODO GUTHMÜLLER (Hrsg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance, Wiesbaden 2000, S. 319-363, hier S. 325-332, 337, 343.

<sup>30</sup> Zit. nach SPÄRITIS, Kirchliche Kunst (wie Anm. 14), S. 122; EYVIND UNNERBÄCK: Welsche Giebel. Ein italienisches Renaissancemotiv und seine Verbreitung in Mittel- und Nordeuropa, Stockholm 1971, stellt eine europäische Sammlung solcher „welscher Giebel“ vor. Dabei handelt es sich um eine Dekorationsform von mit halb- oder viertelkreisförmigen Bögen abgeschlossenen Stufen, die durch mit Lisenen gestützten Gesimsen gebildet werden.

<sup>31</sup> CARSTEN NEUMANN: Herzog Ulrich als Förderer der Künste und Wissenschaften. Gelehrte und Künstler am Güstrower Hof, in: KORNELIA VON BERSWORDT-WALLRABE (Hrsg.): Schloss Güstrow. Prestige und Kunst, 1556-1636. Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten Schloss Güstrow, Schwerin 2006, S. 30-38, hier S. 37; TRINKERT (wie Anm. 2), S. 71.

<sup>32</sup> CARSTEN NEUMANN: Die Renaissancekunst am Hofe Ulrichs zu Mecklenburg, Kiel 2009, S. 23.

Herrschaftslegitimation zu stärken, auch kulturell zu manifestieren. Zur Erklärung lassen sich kulturelle Austauschprozesse heranziehen, deren heutige Erforschung auf die seit den 1980er angeregten kulturwissenschaftlichen Konzepte von Michel Espagne, Matthias Middell und Michael Werner zurückgehen.<sup>33</sup> Der Wunsch, die lokale Kultur zu verändern bzw. zu modernisieren, veranlasste Kettler wohl dazu, sich dem Fremden gegenüber, für das Anna als Vermittlerin zur Verfügung stand, offen zu zeigen.<sup>34</sup> Kulturtransferprozesse zwischen zwei Fürstenhöfen wurden häufig durch eine Eheschließung zwischen Mitgliedern der beteiligten Familien angeregt, wobei die einheiratende Braut mit ihrem aus der Heimat mitgebrachten Gefolge zur Vermittlerin der Neuerungen wurde, diese jedoch nicht bloß fortführte, sondern in ihrem neuen Bezugssystem, der neuen Heimat, schöpferisch und produktiv umsetzte oder umsetzen ließ.<sup>35</sup> In diesen Kontext gehören grundsätzlich die Förderung der Künste am Hof, die eine gute Auftragslage für die Handwerker mit sich brachte, sowie das Interesse an neuartigem Kulturgut, das sich am Mitauer Hof in einer spezifisch dekorativen Formensprache oder in künstlerischen Darstellungspraktiken, die in Mitteleuropa bekannt waren, ausdrücken konnte. Als Quelle solcher neuen Motive dienten gedruckte Musterbücher und andere Vorlagenwerke, die über große räumliche Distanzen hinweg verbreitet werden konnten. Die Kenntnis dieser Bücher am Hof in Mitau kann vorausgesetzt werden, da sie spätestens durch die Herzogin Eingang in die Bibliothek Gotthard Kettlers fanden. Um die Prozesshaftigkeit und die Wechselwirkungen dieses Kulturtransfers zu untersuchen, rücken nun die das Kul-

---

<sup>33</sup> MICHEL ESPAGNE: Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften, in: *Comparativ* 10,1 (2000), S. 42-61; DERS.: Der theoretische Stand der Kulturtransferforschung, in: WOLFGANG SCHMALE (Hrsg.): *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, Innsbruck 2003, S. 63-75; MATTHIAS MIDDELL: Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten, in: ANDREA LANGER, GEORG MICHELS (Hrsg.): *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert*. Prag – Krakau – Danzig – Wien, Stuttgart 2001, S. 15-51; MICHAEL WERNER, BÉNÉDICTE ZIMMERMANN (Hrsg.): *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris u.a. 2004. Eine Umsetzung des Kulturtransferkonzeptes in der Kunstgeschichtsforschung sowie die Entwicklung und Anwendung einer notwendigen Methodologie hinsichtlich fraglicher Kategorien der Kunstgeschichtsforschung, bei der aus historischer Sicht Wechselbeziehungen zwischen kulturellen Normen von (etwa höfischer) Repräsentation und verwendeten Bildmedien untersucht werden sollen, zeigt der Tagungsband von MATTHIAS MÜLLER, KARL-HEINZ SPIESS u.a. (Hrsg.): *Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I.*, Berlin 2013.

<sup>34</sup> MATTHIAS MIDDELL: Kulturtransfer und Historische Komparatistik, in: *Comparativ* 10 (2000), 1, S. 7-41, hier S. 21.

<sup>35</sup> UTE KÜMMEL: Heirat, Reise, Beute. Kulturtransferprozesse anhand von spätmittelalterlichen Fürstenschätzen, in: MÜLLER/SPIESS (wie Anm. 33), S. 104-121, hier S. 104, 106.

turgut tragenden Vermittlungsinstanzen und -wege in das Zentrum unseres Interesses.<sup>36</sup>

Annas Brüder Ulrich und Johann Albrecht I. besaßen in ihren Bibliotheken zahlreiche Bücher, die antike und zeitgenössische Kunst und Architektur thematisierten, sowie auch Editionen von Kupferstichen und Holzschnitten.<sup>37</sup> Diese druckgrafischen Vorlagen verwendete man im 16. Jahrhundert üblicherweise zur Ausgestaltung von architektonisch geprägten Kunstwerken. Sie basierten auf den Traktaten zu den antiken Säulenordnungen Vitruvs (74-15 v. Ch.), des bedeutendsten Architekturtheoretikers der Antike und Vermittlers eines umfassenden Bildes antiker Bauaufgaben für die Nachwelt, und wurden innerhalb ihrer Dekorationsformen und Anwendungsgebiete weiterentwickelt. Als bedeutend für die Vermittlung dieser Architekturtheorie gilt Serlios Werk *Regole generali di architettura* von 1537, das als Auftakt zur populären Literaturgattung der Architectura- oder Säulenbücher bezeichnet werden kann.<sup>38</sup> Indem solche Dekorationsformen innovativ umgesetzt wurden und die Anwendungsmöglichkeiten einheimischer Künstler ergänzten, verbreiteten sich diese Publikationen auch im Ostseeraum.<sup>39</sup> In der Güstrower Bibliothek Herzog Ulrichs befanden sich nachweislich umfangreiche Bestände vor allem theologischer, historischer, literarischer, genealogischer sowie künstlerischer Schriften.<sup>40</sup> Er besaß zahlreiche Drucke nach Vorlagen bedeutender niederländischer Künstler wie Hans Vredemann de Vries, Maerten van Heemskerck, Jacob Floris, Cornelis Floris, Cornelis Bos und anderen, die ihm zur Anregung und als unmittelbare Vorlage für die bildhauerische Ausstattung am Hof in Güstrow zur Verfügung standen und zeigen, dass Ulrich wohl wesentlichen Anteil an der Planung des Dekors gehabt haben muss.<sup>41</sup> Der Schwerpunkt der bildhauerischen Aufträge an den Höfen Mittel- und Nordeuropas lag primär auf der Sepulkralkunst, vor allem auf Grabmälern und

<sup>36</sup> MICHEL ESPAGNE: Die Rolle der Mittler im Kulturtransfer, in: HANS JÜRGEN LÜSEBRINK, ROLF REICHARDT (Hrsg.): Kulturtransfer im Epochenbruch Frankreich – Deutschland 1770-1815, Leipzig 1997, S. 309-331, hier S. 310 f.

<sup>37</sup> NEUMANN, Renaissancekunst (wie Anm. 32), S. 488, 490. Die Bibliothek Johann Albrechts I. war seit 1552 zusammengetragen worden und enthielt etwa 5000 Bände. Größere Bestände der Bibliothek Ulrichs haben sich in der Universitätsbibliothek Rostock, der Landesbibliothek Schwerin sowie in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen erhalten, NEUMANN, Herzog Ulrich (wie Anm. 31), S. 37.

<sup>38</sup> ERIK FORSSMAN: Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Stockholm – Köln 1956, S. 66; IRMSCHER (wie Anm. 22), S. 27-34.

<sup>39</sup> RUDOLF ZÖLLNER: Deutsche Säulen-, Zieraten- und Schild-Bücher 1610 bis 1680, Kiel 1959, S. 25.

<sup>40</sup> NEUMANN, Renaissancekunst (wie Anm. 32), S. 488 ff.

<sup>41</sup> Ebenda, S. 116 ff., 490 ff. Zahlreiche solcher Drucke wurden ferner für Stuckdekorationen im Güstrower Schloss verwendet, vgl. S. 117.



Epitaphien.<sup>42</sup> Ulrich hatte die meisten seiner Kupferstichfolgen in den 1560er Jahren erworben, also zu der Zeit, als sich Anna an seinem Hof aufhielt.<sup>43</sup> Wir können daher davon ausgehen, dass ihr die konkrete kompilatorische Verwendung solcher Grafiken zur dekorativen Ausstattung durch die Kunsthandwerker am heimischen Hof geläufig war. Möglicherweise bezog Anna solche Werke über ihren Bruder oder orientierte sich hinsichtlich des Aufbaus einer voraussichtlich ähnlich auszustattenden Bibliothek in Mitau an ihren Geschwistern.

Die Vorlagen waren darauf ausgelegt, individuelle Kompilationen zu ermöglichen, die den jeweiligen Dekorträgern angepasst wurden.<sup>44</sup> Im Zentrum standen daher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eher reiche Schmuckvarianten, die nur noch äußerlich von der klassischen Säulenordnung Vitruvs beeinflusst waren und Variationen von Kartuschen, Ornamenten und Rahmenkonstruktionen boten. Als Reaktion auf die nordeuropäischen Renaissanceformen niederländischer Künstler bediente man sich an der südlichen und östlichen Ostseeküste zudem oftmals Vorlagen, die bei süddeutschem Mobiliar, sowohl im profanen als auch im sakralen Sinne, Verwendung fanden. Die Auswahl der vermittelten Formensprache wurde demnach vor Ort im Herzogtum Kurland getroffen. Entscheidend für die Vermittlungsinstanzen und -wege waren, abgesehen von Anna, die Interessenschwerpunkte des Herzogs selbst. Aber auch die ausführenden Handwerker und Auftraggeber anderer Werke sollten in diesem Zusammenhang beachtet werden. Entscheidend für alle Akteure war der Zugang zu Vorlagenwerken, die auf dem Buchmarkt gehandelt wurden. Mögliche Vermittlungswege der entsprechenden Grafiken waren Buchhändler, Reisen oder wirtschaftliche und persönliche bzw. familiäre Netzwerke. So entsteht ein vielfältiges, dynamisches Bild, das von persönlichen Kontakten und Vorlieben geprägt ist und auf einer vielseitigen Interaktion basiert. Aufgrund des nahezu vollständigen Verlustes zeitgenössischer Architekturen, Kunstwerke und ihrer Spuren lassen sich bedauerlicherweise kaum weitere Beispiele für das Herzogtum Kurland und Semgallen anführen. So lässt sich ein wohl über Anna vermittelter Kulturtransfer künstlerischer Äußerungen – abgesehen von der Formensprache des Mitauer Kircheninventars – nur noch hinsichtlich der Porträtkunst und der höfischen Mode in Mitau durch das oben genannte Porträt des Herzogspaares

---

<sup>42</sup> Ebenda, S. 115 f. In Güstrow wurden vor allem die Dienste des wohl aus der Antwerpener Floris-Werkstatt stammenden Bildhauers Philipp Brandin von Herzog Ulrich in Anspruch genommen. Ob Künstler des Güstrower Hofes auch in Mitau Aufträge übernahmen, ist nicht bekannt.

<sup>43</sup> Ebenda, S. 117.

<sup>44</sup> ARNOLD BARTETZKY: Zwischen Konformität und Originalität. Die Architektur des nördlichen Mitteleuropa im 16. und frühen 17. Jahrhundert und ihre Baumeister – ein methodisches Problem der Kunstgeschichte, in: LARS OLOF LARSSON (Hrsg.): Barock im Baltikum und andere Studien des Ostseeraums, Kiel 2002, S. 11-31, hier S. 12, 14; FORSSMAN (wie Anm. 38), S. 30 f.

nachweisen. Inwiefern sie an den Planungen des baulichen Dekors der Residenz in Mitau, die „welsche“ Giebel besaß, beteiligt war, lässt sich heute nicht mehr bestimmen. Nicht zu vernachlässigen ist in diesen Austauschprozessen die Rolle der beteiligten Handwerker. Mögliche Maßgaben, etwa zur anzuwendenden Formensprache in ihren Zunftordnungen, sind bislang unerforscht und bieten für zukünftige Auseinandersetzungen eine interessante Perspektive. Einen Anhaltspunkt dazu bieten für das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts konkrete Angaben zum Gebrauch der vitruvianischen Proportionslehre in den Reglements der Tischler in Mainz und Nürnberg.<sup>45</sup>

Gerade das Tischler- und Schnitzhandwerk blühte im 17. Jahrhundert auf, und man entwarf für diese Gewerbe sogar eigene Ornamentstiche. Zu den größeren Veröffentlichungen zählten die Säulen-, Zieraten- und Schildbücher, die in geschlossenen Folgen von etwa 10 bis 50 Blatt erschienen.<sup>46</sup> Bedeutend waren hier die Publikationen Wendel Dietterlins, Jakob Guckeisens, Veit Ecks und Johann Jakob Ebelmanns.<sup>47</sup> Dietterlins *Architectura* von 1598 stellte den Höhepunkt dieser Publikationstätigkeit dar, die ursprünglich als künstlerischer Beitrag konzipiert war, aber auch für den praktischen Gebrauch verwendet wurde.<sup>48</sup> Anregungen für die Ausführung der Emporenbrüstung in Mitau finden sich hier beispielsweise in Blatt 64 (Abb. 7), das den Entwurf eines Kamins darstellt. Die außergewöhnliche Konzeption der Säulenbasis mit ihren aufgelösten Standflächen finden sich in vergleichbarer Form an den Termen der Empore wieder. Blatt 71 zeigt den Entwurf eines Portals, das von ornamentierten Konsolen geschmückt wird, die in ähnlicher Weise die Empore zieren (Abb. 8). Der mit einem Diamantquader versehene Beschlagwerkfries über den Intarsienfeldern der Empore lässt sich auf Ornamentvorlagen zurückführen, wie sie Dietterlin in Blatt 184 zeigt. Guckeisen und Ebelmann orientierten sich in ihren Entwürfen an Serlio und de Vries. Die Folge zu sechs Truhen von Guckeisen aus dem Jahr 1599 zeigt exemplarisch die für ihn charakteristische Verwendung eines „verwilderten Ornamentes“, das eine spezielle Anordnung und Form von Diamant- und Quadderrustika bezeichnet.<sup>49</sup> Auf Blatt 2 dieser Folge findet sich eine von geschuppten Termenpilastern eingefasste Nische, die für die Gestaltung der Empore adaptiert worden sein könnte (Abb. 9). Blatt 5 dieser Serie verwendet

<sup>45</sup> IRMSCHER (wie Anm. 22), S. 67 f.

<sup>46</sup> ZÖLLNER (wie Anm. 39), S. 2 ff.

<sup>47</sup> KARLING (wie Anm. 2), S. 94. Vgl. grundlegend über die Bedeutung der Architekturtheoretiker de Vries und Dietterlin sowie die die Entwerfer der vitruvianischen Schreinerbücher Guckeisen, Eck, Ebelmann, Gabriel Krammer und Rutger Kasemann IRMSCHER (wie Anm. 22).

<sup>48</sup> WENDEL DIETTERLIN: *Architectura*. Von Außtheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen [...], Nürnberg 1598; vgl. auch FORSSMAN (wie Anm. 38), S. 169; ZÖLLNER (wie Anm. 39), S. 25.

<sup>49</sup> FORSSMAN (wie Anm. 38), S. 171.

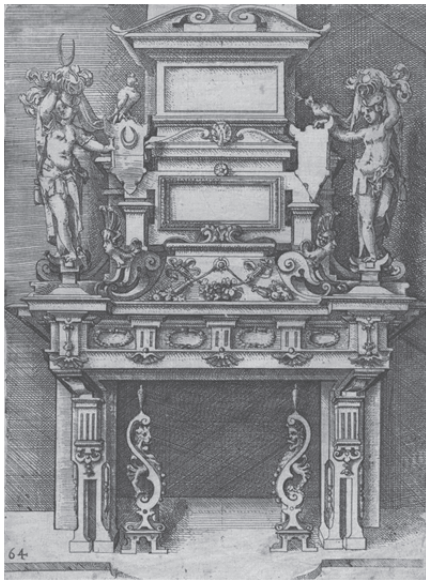


Abb. 7: DIETTERLIN (wie Anm. 48), Bl. 64

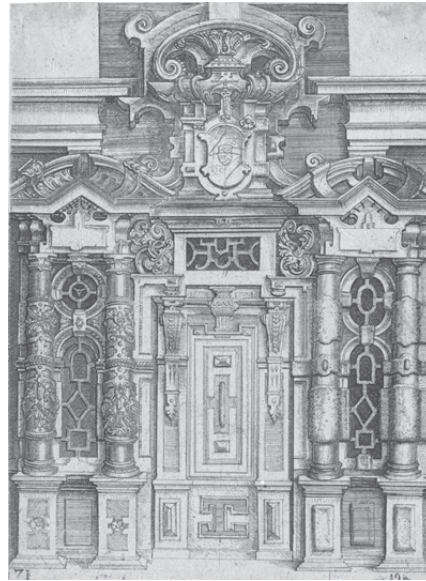


Abb. 8: Dietterlin (wie Anm. 48), Bl. 71

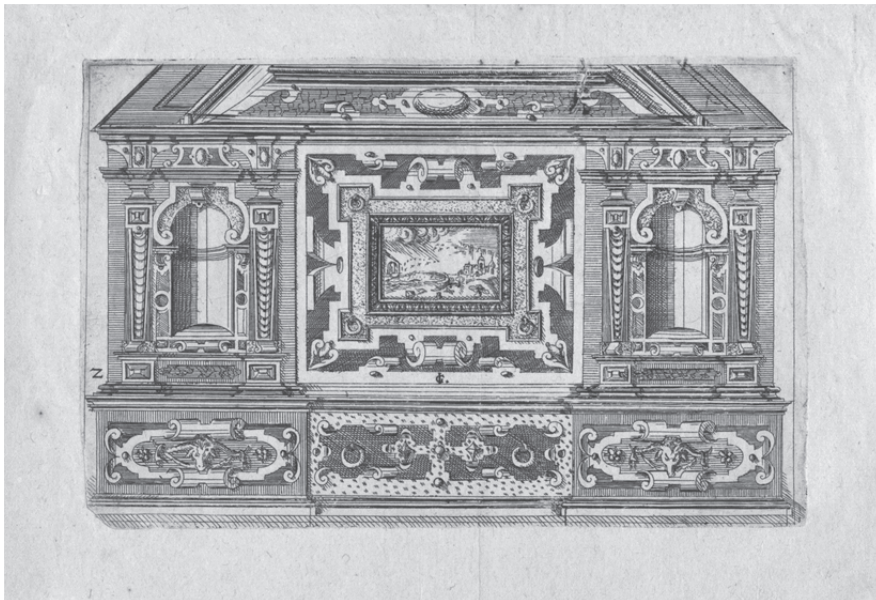


Abb. 9: GUCKEISEN (wie Anm. 50), Bl. 2: Eine Truhe, in der Mitte eine Tafel mit einer Landschaft mit Architektur (Österreichisches Museum für angewandte Kunst/ Gegenwartskunst (MAK), Wien, Inv. Nr. D 91 F-97 S-9 Z-2)

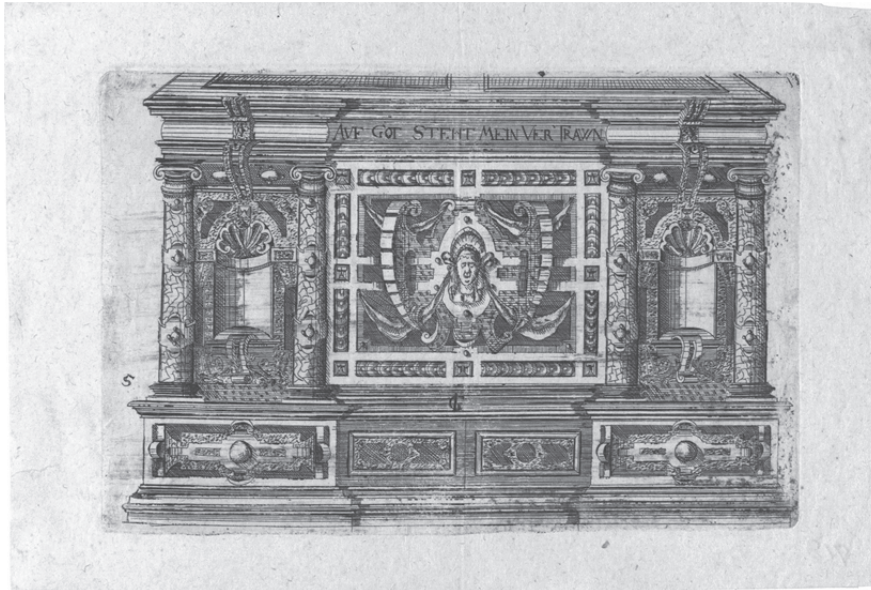


Abb. 10: GUCKEISEN (wie Anm. 50), Bl. 5: Eine Truhe, oben die Aufschrift „AUF GOT STEHT MEIN VER TRAWN“ (MAK, Wien, Inv. Nr. D 91 F-97 S-11 Z-6)

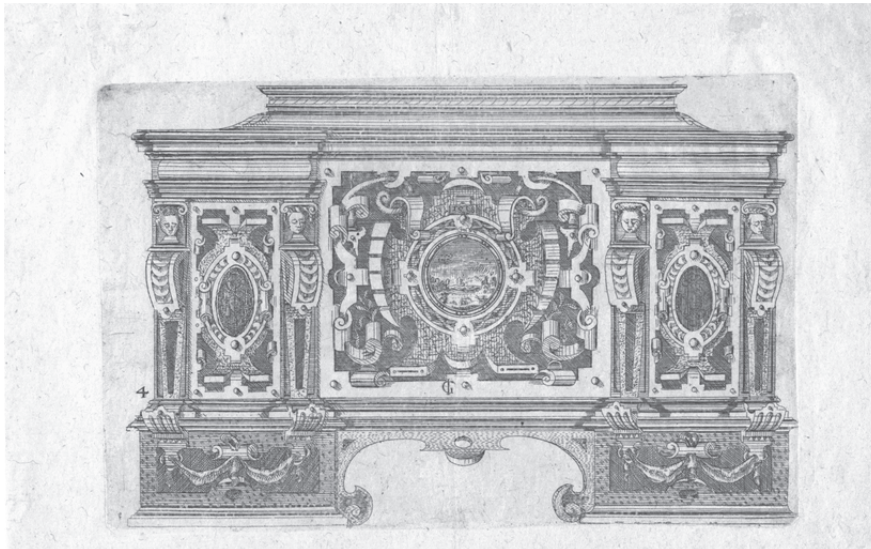


Abb. 11: GUCKEISEN (wie Anm. 50), Bl. 4: Eine Truhe, in der Mitte ein Medaillon mit einer Landschaftsdarstellung (MAK, Wien, Inv. Nr. D 91 F-97 S-10 Z-4)



rundbogige Muschelnischen (Abb. 10). Das Brüstungs- oder Bankfragment orientiert sich in seiner Gestaltung an Blatt 4, das geschuppte Konsolen und ionische Kapitelle zeigt (Abb. 11).<sup>50</sup> Ebelmanns Folge zu Kabinettfronten von 1598 beschreibt auf Blatt 3 eine ähnliche Nischenkonstruktion mit vorkragendem Sockel und einfassenden ornamentierten Termen, wie sie für die Empore überliefert sind (Abb. 12).<sup>51</sup>

Der vielfach erwähnte Einfluss eines Hans Vredeman de Vries für die Renaissanceornamentik im Ostseeraum lässt sich so nur indirekt nachweisen. Sein Entwurf für den Fries eines ionischen Gebälks aus *Den ersten boek* von 1565 zeigt Beschlagwerk, wie es in der Folge häufig in seinem Werk und von anderen wiederholt wird.<sup>52</sup> Seit 1560 integrierte er Karyatidhermen, sich nach unten verjüngende Stützen, deren oberer Teil einen menschlichen Oberkörper ausbildet, systematisch in die Säulenlehre.<sup>53</sup> Diese Stützenform verbreitete sich im Norden neben den von Cornelis Floris häufig verwendeten Karyatiden, aus menschlichen Figuren gebildete Stützen, besonders zahlreich. Eine beliebte Spielart der Säulenformen in der nordischen Spätrenaissance stellt dabei die von Erik Forssman als „abstrakte Terme“ bezeichnete Form der Bauplastik dar, bei der eine Rückverwandlung des vermenschlichten oberen Teils zur Säule stattfindet und diese durch ein abstraktes Ornament dekoriert wird.<sup>54</sup> In den Musterbüchern von Krammer und Kasemann, die im 17. Jahr-



Abb. 12: EBELMANN (wie Anm. 51), Bl. 3 (MAK, Wien, Inv.-Nr. D 86 F-97 S-2 Z-4)

<sup>50</sup> JACOB GUCKEISEN: Folge von Truhen, hrsg. von JOHANN BUSSEMACHER, Köln 1599, Bl. 4. f.

<sup>51</sup> JOHANN JAKOB EBELMANN: Schrankfront, Blatt 3 aus einer Folge von Schränken mit Schnitzwerkverzierungen, 1598, MAK, Inv.-Nr. D 86 F-97 S-2 Z-4.

<sup>52</sup> FRIEDRICH WILHELM HEINRICH HOLLSTEIN: Vredeman de Vries. Teil 1: 1555-1571, Rotterdam 1997, S. 166, Nr. 192.

<sup>53</sup> FORSSMAN (wie Anm. 38), S. 142.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 148.

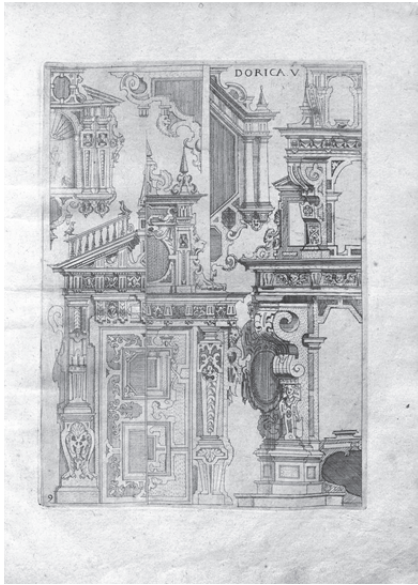


Abb. 13: KRAMMER (wie Anm. 56), 1600, 1646, Bl. Dorica V, 10r (Bayerische Staatsbibliothek München (BSB): Säulenbuch – Schreinerarchitektur, Sign. Hss Cod.icon 187 e, S. 31)



Abb. 14: KRAMMER (wie Anm. 56), 21r (BSB: Säulenbuch – Schreinerarchitektur, Sign. Hss Cod.icon 187 e, S. 55)

hundert häufig rezipiert wurden, wird diese Säulenform exemplarisch propagiert. Krammers *Architectura* wurde 1600/1602 in Prag veröffentlicht. Für die Anwendung im Schreinerhandwerk konstruierte er erstmals Termen systematisch nach dem Vorbild der Säulenordnungen.<sup>55</sup> Ein Beispiel für den Einfluss dieses Musterbuches zeigt das Blatt „Dorica V“, auf dem sich ein Entwurf für eine rundbogige Muschelnische, die von geschuppten Termenpilastern gerahmt wird, befindet (Abb. 13).<sup>56</sup> Seitliche Anschwünge, wie sie die Wappentafel des Wilhelm Becker zieren, zeigte Krammer in seinem 1646 erschienenen Buch *Von den Fünf Seulen* (Abb. 14). Kasemanns Frühwerk *Seilen bochg darin gieziert seilen unt termen sin* erschien um 1616. Danach wendete er sich in seinen Entwürfen von der Vorlage Serlios ab und entwickelte sich zum Meister des Knorpelwerkstils.<sup>57</sup> Blatt 21 des zusammen mit Krammer

<sup>55</sup> Ebenda, S. 152.

<sup>56</sup> GABRIEL KRAMMER: *Architectura*. Von den fünf Säulen sambt iren Ornamenten und Zierden als nemlich. Tuscan. Dorica. Jonica. Corinthia. Composita in rechter mass, Prag 1600, 2. Aufl. 1646, Dorica V.

<sup>57</sup> Als sein einflussreichstes Hauptwerk gilt *Architectur* von 1630, in dessen Folge er sich in Kassmann umbenannte, ZÖLLNER (wie Anm. 39), S. 65



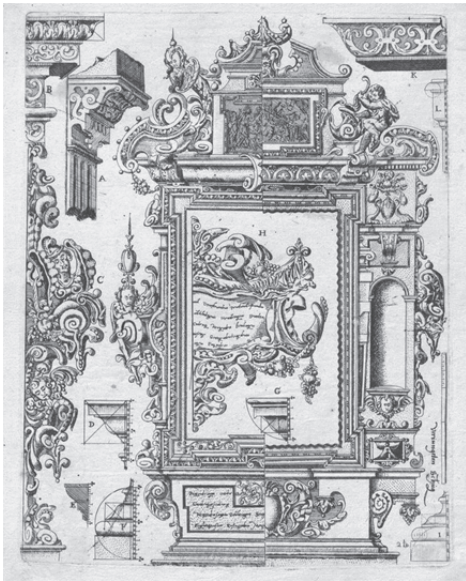


Abb. 15: KASSMANN (wie Anm. 58), Bl. 21, 50r (BSB: Säulenbuch – Schreinerarchitektur, Sign. Hss Cod.icon 187 e, S. 118)

in einer Neuauflage herausgegebenen Werkes *Architectur* von 1630 zeigt Engelsköpfe, Anschwünge und Knorpelwerk, wie sie sich auch am Beckerschen Teil der Empore in Mitau befinden (Abb. 15). Das Intarsienornament der Empore orientiert sich hingegen an Vorlagen zu Beschlagwerk und Grottesken, die sich auch auf den Blättern 6, 7 und 28 in *Architectur* wiederholen.<sup>58</sup> Solche Vorlagen fanden ausgehend von Köln, einem der bedeutendsten Verlagsorte um 1600, über Norddeutschland ihren Weg bis nach Skandinavien und ins Baltikum.<sup>59</sup> Die zahlreichen Kölner Drucker waren innerhalb der geistlichen und weltlichen Territorialherrschaft sowie des städtischen Bürgertums bestens vernetzt. Es lassen sich zwischen 1555 und 1648 insgesamt 93 Drucker nachweisen, die nahezu 4000 Werke anfertigten.<sup>60</sup> Einer der bekanntesten Verleger war Johann Bussemacher, bei dem die Mehrzahl der hier aufgeführten Schreinerbücher erschien.<sup>61</sup> Ob sich seine Bücher auch in der Bibliothek von Annas Bruder Ulrich oder am Mitauer Hofe befanden, wissen wir nicht. Ulrich bezog seine Bücher meist über Buchhändler in Rostock und Wismar, die ihr Angebot unter anderem auf der Messe in Leipzig erwarben oder auf politischen Großveranstaltungen wie dem Augsburger Reichstag 1582 sowie auf Reisen.<sup>62</sup> Die Verbreitungswege an den Hof nach Kurland und Semgallen waren wohl ähnlich geartet.

<sup>58</sup> ZÖLLNER (wie Anm. 39), Kat. Nr. VI; RUTGER KASSMANN: *Architectur*. Nach Antiquitetischer Lehr und Geometrischer Außtheilung [...], Cölln 1653.

<sup>59</sup> FORSSMAN (wie Anm. 38), S. 172.

<sup>60</sup> IRMSCHER (wie Anm. 22), S. 74 f.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 77.

<sup>62</sup> NEUMANN, *Renaissancekunst* (wie Anm. 32), S. 493.

In Kurland wurden die niederländischen Musterstiche nicht isoliert von zeitbedingten Tendenzen verwendet. Sie wurden vielmehr versatzstückartig ausgewählt, umgeformt und individuell für den geplanten Dekorationszweck angepasst.<sup>63</sup> Anders verhielten sich die eher konkreten Anregungen süddeutscher Schreinerunterlagen, deren Elementen wir in Kurland, aber auch in Mecklenburg begegnen. Ohne neue Formen schaffen zu müssen, konnten die Entwürfe unmittelbar angewendet werden. Da die Ornamentik im Gegensatz zu den niederländischen Formen durch eine Häufung von abstrakten Mitteln geprägt war, konnten die Tischler auch ohne figurative Elemente große Wirkung in ihren Werken erzielen. Weniger kreative Kunsthandwerker nutzten dabei Termen oder andere Dekorationen als Ersatz für die prächtigen Karyatiden des niederländischen Floris-Stils.<sup>64</sup> Die Anwendung und geschickte Variation bekannter Muster nach den vitruvianischen Regeln der Vorlagenbücher sowie modischer Motive stand vor der Erfindung einer originellen Formensprache und fand in Europa weite Verbreitung.<sup>65</sup>

### 3 Vergleichswerke: Die Rolle Mecklenburgs und Lübecks

Im 16. und 17. Jahrhundert galt Mecklenburg hinsichtlich des kulturellen, wissenschaftlichen und technologischen Transfers als Brückenkopf nach Nordeuropa, was nicht zuletzt auf den Universitäten in Rostock und Greifswald mit ihren theologischen Diskursen sowie auf dynastischen Verbindungen beruhte.<sup>66</sup> Bei der künstlerischen Dekoration von Architektur- und Innenausstattungen lassen sich auch hier zeitgenössische Tendenzen nachweisen. Im Zuge eines kulturvermittelnden Prozesses verbreiteten sich ornamentale Vorlagenwerke auch in Mecklenburg, wobei von ähnlichen Mittlern und Wegen wie in Kurland auszugehen ist.

Schon Karling fand die motivisch am engsten mit der Mitauer Empore verwandten kirchlichen Ausstattungsstücke in Mecklenburg und führte in diesem Zusammenhang richtigerweise das von der Rostocker Werkstatt des Michel Meyer ausgeführte Ratsgestühl in der Pfarrkirche zu Güstrow an, das

<sup>63</sup> OJÄRS SPÄRITIS: Das klassische Erbe der Renaissance-Baukunst und dessen marginale Stilelemente. Kompositionen der Säulenordnung und Anpassung deren Elemente, in: KRISTA KODRES, PIRET LINDPERE u.a. (Hrsg.): *The Problem of Classical Ideal in the Art and Architecture of the Countries around the Baltic Sea*, Tallinn 2003, S. 55-85, hier S. 58.

<sup>64</sup> FORSSMAN (wie Anm. 38), S. 173.

<sup>65</sup> BARTETZKY (wie Anm. 44), S. 14.

<sup>66</sup> CHRISTIAN WEDOW: Der Rostocker Buchdrucker Christoph Reusner d. Ä. als Wissensvermittler für den Ostseeraum, in: OTTFRIED CZAİKA, HEINRICH HOLZE (Hrsg.): *Migration und Kulturtransfer im Ostseeraum während der Frühen Neuzeit*, Stockholm 2012, S. 121-145, hier S. 122.



Abb. 16: Ratsgestühl in der Pfarrkirche in Güstrow, 1599, aus der Rostocker Werkstatt Michel Meyers (Fotografie: Autorin)



Abb. 17: Patronatsgestühl in der Kirche in Toitenwinkel, Stiftung Gebhard Moltkes und Anna von Walslebens, vor 1604 (Fotografie: Autorin)

inschriftlich auf 1599 datiert ist (Abb. 16).<sup>67</sup> Als Vorlagen dafür könnten wiederum Dietterlins Hauptwerk *Architectura* und Ebelmanns Folge zu den Schrankfronten gedient haben. Dietterlins Gestaltung von Portalen auf den Blättern 29 und 111, deren Rustikarundbogen das mit Beschlagwerk gefüllte Bogenfeld zieren, findet sich in vergleichbarer Ausführung in Güstrow. Ebelmanns Entwurf auf Blatt 3 lässt sich für die von geschuppten Termenpilastern eingefasste Nische sowie das Intarsienornament heranziehen (Abb. 12).<sup>68</sup> In der Güstrower Pfarrkirche alternieren drei Motive in der Gestaltung der Gestühlsbrüstung: Auf eine Portalarchitektur mit rustiziertem Rundbogen und rechteckiger Füllung folgen eine Muschel-Figurennische, die von geschuppten abstrakten Termen mit Maskaron und ionischen Kapitellen umgeben wird, sowie eine Portalarchitektur mit rundbogiger Füllung und gesprengtem Giebel. Während die aus Holz gearbeitete Bogenfüllung der Portale Beschlagwerk verwendet, sind die Intarsiendekorationen auf vegetabile Grottesken und geometrische Ornamente zurückzuführen. Die Rückwand des Gestühls zeigt Kartuschenfelder und Beschlagwerk; diese Motive lassen sich hinsichtlich ihrer Vorlagen mit der Mitauer Empore in Verbindung bringen.

In der Kirche zu Toitenwinkel bei Rostock findet sich ein weiteres zeitgenössisches Kunstwerk, das von Gebhard Moltke und seiner Ehefrau Anna von Walsleben gestiftete Patronatsgestühl (Abb. 17).<sup>69</sup> Unter den Wappen an den vorderen Eckpilastern ist zu lesen: „GEBERHART MOLTKE GOT HILF ALLE ZEIDT“ und „ANNA V VALSLEVEN HILF GOT MIT GNADEN“. Moltke war Kanzler unter Wallenstein und stiftete das Gestühl wohl vor dem Tod seiner ersten Ehefrau Anna, die 1604 starb. Es wurde mehrfach umgebaut, zuletzt scheint es Ende des 19. Jahrhunderts vor der Nutzung als Altargehege wiederhergestellt worden zu sein.<sup>70</sup> Die Brüstung des Gestühls ist horizontal in zwei Ebenen gegliedert. Sockel und Postamente sind mit einer aufwendigen Beschlagwerkschnitzerei versehen. Im oberen Bereich ziert eine Portalarchitektur mit rustiziertem Rundbogen und Intarsienfüllungen die Gestühlsbrüstung. Zwischen diesen sind balusterartige, abstrakte Termenpilaster angebracht. Die Ausführung der Ornamente und die Komposition des Gestühls lassen sich motivisch und zeitlich mit der Mitauer Empore vergleichen, wenn diese auch qualitativ hochwertiger war. Das Toitenwinkler Gestühl stellt ein Beispiel für den gehobenen Kunstanspruch eines mecklenburgischen Adelsgeschlechtes dar.

<sup>67</sup> KARLING (wie Anm. 2), S. 97; FRIEDRICH SCHLIE: Die Amtsgerichtsbezirke Schwaan, Bützow, Sternberg, Güstrow, Krakow, Goldberg, Parchim, Lübz und Plau, Schwerin i. M. 1901, S. 222.

<sup>68</sup> EBELMANN (wie Anm. 51), Blatt 3.

<sup>69</sup> FRIEDRICH SCHLIE: Die Amtsgerichtsbezirke Rostock, Ribnitz, Sülze-Marlow, Tessin, Laage, Gnoien, Dargun, Neukalen, Schwerin i. M. 1896, S. 331.

<sup>70</sup> SCHLIE, Die Amtsgerichtsbezirke Schwaan (wie Anm. 67), S. 326.

Das zu dieser Zeit populäre niederländische Formengut gelangte über Lübeck und Mecklenburg ins Baltikum.<sup>71</sup> Dabei dominierten in Lübeck die Bildschnitzer Tönnies Evers d. J. und Hans Drege, die ihrerseits insbesondere von den Entwürfen Vredeman de Vries' geprägt waren.<sup>72</sup> Beide Bildschnitzer entwickelten einen selbständigen Stil, der sich von den niederländischen Traditionen entfernte und reiche Intarsienarbeiten verwendete.<sup>73</sup> Deutlich lassen sich solche Einflüsse in Mecklenburg nachvollziehen. Die künstlerische Verbindung zwischen Kurland und Lübeck erscheint wesentlich loser, obwohl Vipers eine Analogie zu der Schnitztechnik und dem Dekorationsschema von Tönnies Evers d. J. zu erkennen glaubt.<sup>74</sup> Die von Evers ausgeführte, heute verlorene Kriegsstube im Lübecker Rathaus sowie der Lettner der dortigen Ägidienkirche von 1587 werden zum direkten Vergleich ebenso häufig angeführt wie das Fredenhagensche Zimmer (1572-1583) von Hans Drege. Jedoch besitzen diese lübeckischen Werke keinen Anknüpfungspunkt zu jenen in Kurland. Die Argumentation Vipers' lässt sich nicht nachvollziehen. Es fällt hingegen auf, dass die Lübecker Werke einen engen Zusammenhang mit Arbeiten wie dem Orgelchor der Parchimer Marienkirche von 1601 sowie der Ausstattung der Pfarrkirche in Dorf Mecklenburg von 1618 zeigen, die bereits Karling im Vergleich mit der Mitauer Empore aufführte.<sup>75</sup> So bestätigt sich einmal mehr, dass die mecklenburgischen Werke einerseits durch die Vermittlung der Lübecker Formensprache eines Tönnies Evers beeinflusst waren, andererseits auf Vorlagen aus Publikationen Krammers zurückzuführen sind.<sup>76</sup> Diese mecklenburgische Variante des Dekors zeigt enge Bezüge zu dem Erscheinungsbild der Mitauer Empore im Jahr 1616. Ein Vergleich mit ähnlich gestalteten, zeitgenössischen Holzarbeiten in Mecklenburg stützt die These einer einfachen Ergänzung der bereits in der Kirche befindlichen Empore mit Rollwerkkartuschen, Knorpelornamentik und Engelsköpfen im Auftrag Wilhem Beckers. Hier kann insbesondere die fürstliche Empore der Pfarrkirche in Dorf Mecklenburg von 1618 herangezogen werden, die zwischenzeitlich hinter den Altar versetzt wurde (Abb. 18).<sup>77</sup> Deren Ausstattung gab Herzog Adolph Friedrich I. von Mecklenburg-Schwerin (1588-1658) in Auftrag. Auf ihrer Brüstung wurden, ähnlich wie in Mitau, abstrakte Termen mit ionischen Kapitellen verwendet, über denen Engelsköpfe angebracht sind. In Lettland finden sich ähnliche Formen an der 1618 von Bürgermeister Nicholas Ecke († 1623) gestifteten steinernen Gedenktafel, die sich am Haus

---

<sup>71</sup> KARLING (wie Anm. 2), S. 54.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 57, 95.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 95; GROSMANE (wie Anm. 8), S. 160.

<sup>74</sup> VIPERS (wie Anm. 10), S. 79.

<sup>75</sup> KARLING (wie Anm. 2), S. 97.

<sup>76</sup> Ebenda, S. 95.

<sup>77</sup> Ebenda, S. 97; FRIEDRICH SCHLIE: Die Amtsgerichtsbezirke Wismar, Grevesmühlen, Rehna, Gadebusch und Schwerin, Schwerin i. M. 1898, S. 283.



Abb. 18: Fürstliche Empore in der Kirche in Dorf Mecklenburg. Stiftung des Herzogs Adolph Friedrich I. von Mecklenburg-Schwerin, 1618 (Fotografie: Autorin)

des Witwenstifts in Riga befindet (Abb. 19). Das qualitätvolle figürliche Relief wird von einem aus geschuppten Pilastern, Beschlag- und Schweifwerk gebildeten Rahmen gefasst. Dieser erinnert in seiner dekorativen Ausführung mit Voluten, Kartuschen und Engelsköpfen an die Ausgestaltung der architektonischen Zierelemente der Emporenbrüstung in der Trinitatiskirche in Mitau. Die Gedenktafel wurde in der Werkstatt des rigischen Stadtbaumeisters Bernd Bodecker angefertigt.<sup>78</sup>

#### 4 Schlussbemerkung

Ein auf süddeutschen und niederländischen druckgrafischen Vorlagen beruhendes Formengut der Spätrenaissance lässt sich sowohl in Kurland als auch in Mecklenburg nachweisen. Zwischen beiden Herzogtümern bestanden seit der Heirat Gotthard Kettlers mit Anna von Mecklenburg 1566 dynastische Verbindungen, die aller Voraussicht nach einen Einfluss auf die kulturellen Entwicklungen in Kurland hatten. Die verschiedenen regionalen Bedingungen der Fürstenhöfe, von der wirtschaftlichen Prosperität über das kulturelle Engagement der Herzöge und die Vielfalt der verantwortlichen Künstler und Handwerker bis hin zu diplomatischen und persönlichen Verbindungen in Schwerin, Güstrow und Mitau, führten mitunter zu lokalen Ab-

<sup>78</sup> OJĀRS SPĀRĪTIS: Abbildungen zur kirchlichen Kunst und Architektur in den lettischsprachigen Regionen, in: ASCHE/BUCHHOLZ, Teil 2 (wie Anm. 3), S. 130-165, hier S. 144.





Abb. 19: Gedenktafel des Bürgermeisters Nicholas Ecke am Haus des Witwenstifts in Riga 1618, Bernd Bodecker (Fotografie: Autorin)

weichungen, die sich auf die Gestalt der angeführten Beispiele auswirkten. Eine für die nordische Spätrenaissance übliche Orientierung an Vorlagenwerken mit Entwürfen Vredeman de Vries', Guckeisens, Dietterlins, Ebelmanns und Krammers, wie sie wohl über Lübeck nach Mecklenburg vermittelt wurde, lässt sich deutlich an der ersten Ausführung sowie der Umarbeitung der Empore in der Trinitatiskirche in Mitau nachweisen. In Ulrichs Bibliothek

am Güstrower Hof waren umfangreiche Bestände solcher Vorlagenwerke vorhanden, die dem an Kunst und Kultur interessierten Herzog persönlich bekannt waren und nachweislich für künstlerische Entwürfe und gestalterische Details von Kunstwerken verwendet wurden.<sup>79</sup> Zu vermuten ist, dass auch das kurländische Herzogspaar eine solche Vorlagensammlung besaß.

Eine detaillierte Untersuchung der verwendeten Ornamentik und der Konzeption der Gesamtanlage der Empore in der Trinitatiskirche zu Mitau kann nun zeigen, dass diese früher als inschriftlich angegeben und bislang gedacht, noch in der Zeit des Wirkens der Herzogin Anna, entstanden sein muss. Damit gehörte sie zur Erstausrüstung der Kirche. Es ist davon auszugehen, dass die Gestaltung nicht ohne Annas Einwilligung vorgenommen wurde, da sie die Fertigstellung dieses Kirchenbaus verantwortete und finanzierte. Die Auswahl der auf süddeutsche Vorlagen zurückgehenden Ornamentik für die Ausführung des Kircheninventars orientierte sich wohl an zeitgenössischen Tendenzen, wie sie auch bei mecklenburgischen Holzarbeiten zu beobachten sind. Die inschriftliche Datierung der Empore auf 1616 bezeichnet also nicht den Zeitpunkt ihrer Fertigung, sondern die von Bürgermeister Wilhelm Becker in diesem Jahr in Auftrag gegebene Umarbeitung des bestehenden Ausstattungsstückes mit figurativen Elementen. Dazu griffen die beteiligten Kunsthandwerker erneut auf Vorlagenwerke zurück. Als zeitgenössische motivische Vergleichswerke in Mecklenburg können das Ratsgestühl in der Pfarrkirche zu Güstrow (1599), das Patronatsgestühl in der Dorfkirche zu Toitenwinkel (vor 1604) sowie die fürstliche Empore in der Kirche zu Dorf Mecklenburg (1618) herangezogen werden.

Hinsichtlich der eingangs gestellten Frage nach den Vermittlungswegen der süddeutschen Ornamentik in das Herzogtum Kurland und Semgallen im ausgehenden 16. Jahrhundert sowie den damit zusammenhängenden Austauschprozessen erscheint Herzogin Anna im Sinne eines Kulturtransfers in der Rolle einer Kulturvermittlerin zwischen ihrer alten und ihrer neuen Heimat. Diese Rolle beruhte sowohl auf ihrer umfassenden Kenntnis der Werke und ihren kulturellen Erfahrungen am Güstrower Hof Ulrichs als auch auf dem persönlichen Netzwerk des Herzogspaares sowie der beauftragten Künstler und Handwerker. Die kulturhistorischen Voraussetzungen für die Auswahl und Anwendung dieser Dekorationsformen sind in der Einheirat der mecklenburgischen Fürstentochter, der Etablierung des Fürstenhofes in Mitau und der daraus resultierenden kulturellen Blütezeit der Spätrenaissance zu sehen. In dieser gegenüber Innovationen aufgeschlossenen Atmosphäre konnten die Künstler und Handwerker eine in Mitteleuropa extensiv verbreitete Formensprache erproben.

---

<sup>79</sup> NEUMANN, Herzog Ulrich (wie Anm. 31), S. 37