

Walter Josephi

Das Schweriner Schloss

Rostock: Carl Hinstorffs Verlag, [1924]

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1047022648>

Druck Freier  Zugang  OCR-Volltext

WALTER JOSEPHI
DAS SCHWERINER
SCHLOSS

MK

8684

(2)

MR-8684 (2)

MECKLENBURGISCHE BILDERHEFTE
HERAUSGEGEBEN VOM INSTITUT FÜR KUNST-
GESCHICHTE DER LANDESUNIVERSITÄT

HEFT II

WALTER JOSEPHI
DAS SCHWERINER
SCHLOSS



CARL HINSTORFFS VERLAG / ROSTOCK

[1924]



UB Rostock
28\$ 009 234 08X



Ex
Bibliotheca
Academica
Pestochiensis



*Petermännchen, der alte Burggeist.
(Figur im Schloßhof.)*

1924 G. 187

DAS Schloß zu Schwerin: Norddeutschlands stolzester Fürstensitz. Sein unvergleichlicher Eindruck erwächst wie bei keinem anderen Bau der niederdeutschen Tiefebene aus einer einzigartigen Durchdringung von Natur und Kunst! Der Zufall hat es gefügt, daß die schon absterbende Romantik — den Baukünstlern unbewußt — in Mecklenburgs schönster Landschaft, auf der Insel im meilenweiten See noch einmal eine Blüte emporsproießen ließ, ein Zauberschloß, schier märchenhaft, wenn Rauhreif die Türme, Zacken und Giebel umsäumt oder der untergehenden Sonne letzter Strahl die aus dem Dunkel sich aufreckenden Spitzen rosig erhellt.

Vier Jahrtausende zurück muß der Blick sich wenden, um die ersten Spuren menschlicher Kultur auf der Insel im See zu erspähen, in urferne Zeiten, da in den Ländern nördlich der Elbe Völkerschaften germanischen Stammes hausen mochten. Damals erhob sich die natürliche Insel im versumpften See-Winkel kaum über den Wasserspiegel und bot schwerlich einen Anreiz für die Umwohner. Zwar in den Gebieten um den See sind zahlreiche Geräte aus der jüngeren Steinzeit gefunden und deuten dort auf Wohnsitze; allein das auf der Insel selbst an steinzeitlichen Geräten zutage Geförderte ist doch allzu dürftig, um damit die Annahme einer Siedlung zu rechtfertigen. Auch aus der Bronze-, aus der Eisenzeit bis weit in die nachchristlichen Jahrhunderte hinein fehlen alle Spuren menschlicher Wohnsitze, und da beim Schloßneubau um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Insel wie kaum ein zweites Stück Landes unter den Augen eines Lisch durchgraben wurde, so muß im Gegensatz zu älteren Ansichten angenommen werden, daß dies Fleckchen Landes in jenen Zeiten nicht besiedelt war. Zwar will die Sagenforschung, die phantasiebegabte Schwester der geschichtlichen Hilfswissenschaften, uns glauben machen, hier habe einst das Heiligtum eines großen germanischen Lichtgottes gestanden, jedoch die Tatsachen machen das Gegenteil wahrscheinlich: nämlich daß in jener grauen Vorzeit hier nichts von Bedeutung war.

Verhältnismäßig spät, Jahrtausende später als die Seeufer, ward die kleine Insel besiedelt. Dies geschah unter jener völlig veränderten Kultur, welche die Wenden ins Land gebracht hatten. Die Wenden besaßen eine ausgesprochene Vorliebe für Sümpfe, die ihnen bei ihrer primitiven Kriegführung beste Sicherheit boten. So verlegten sie ihre Siedlungen, vor allem aber ihre Burgwälle, vorzugsweise auf natürliche oder künstliche Inseln. Als daher dies Slavenvolk um das Jahr 600 nach Christus ins Land rückte, mußte ihm diese einzigartige Verbindung von Insel, See und Sümpfen schon von Natur aus als uneinnehmbar erscheinen; es

setzte sich auf der Insel fest und verwandelte sie durch eine starke Umwallung bis zur Höhe des heutigen Schloßhofes — die wendischen Scherbenfunde in dieser Schichthöhe beweisen es — in eine Gauburg. Diese große Bedeutung zeigt sich in der Verbindung der Schweriner Burg mit kleinen Vorburgen in nächster Nähe (Lankow, Wittenförden, Reppin bei Mueß), vor allem aber durch ihre Einbeziehung in das größte Verteidigungssystem des Obotritenlandes, in die Burgenkette Schwerin—Dobbin—Mecklenburg—Ilow—Alt-Gaarz, die einheitlich das Land von Süden nach Norden durchzog. Wenn zum Jahre 1018 Thietmar, der Chronist auf dem Merseburger Bischofsstuhl, erzählt, daß die wendischen Liutizen die Burg „Zuarin“ des Mistizlav, des Fürsten ihres obotritischen Bruderstammes, erobert hätten, so erhellt damit ein Strahl der Geschichte blitzartig die dunkle Nacht des Wendentums.

Dann wieder vollständiges Dunkel, mehr als ein Jahrhundert lang. Endlich trifft das Morgenrot der Geschichte auch das Gebiet um Schwerin: der Holsteiner Helmold berichtet in seiner Slavenchronik zum Jahre 1160, daß Niclot, das Haupt des Obotritenstammes, der letzte heidnische Fürst des Landes, vor des Sachsenherzogs Heinrich des Löwen Scharen seine Burg „Zverin“ verbrannte und nach Burg Werle zog, wo er den Tod erlitt.

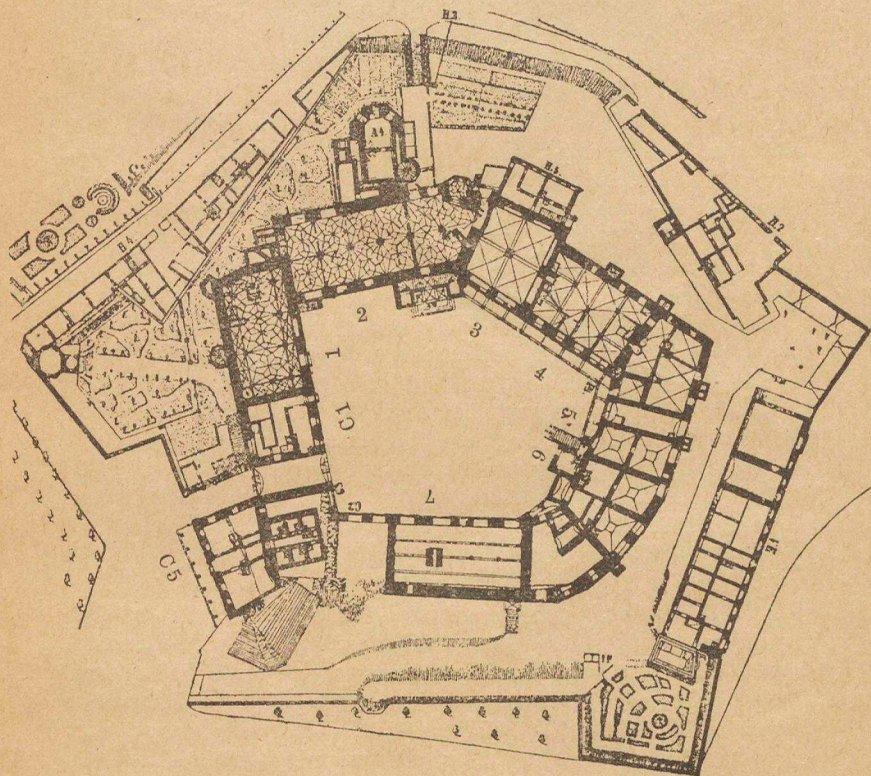
Heinrich der Löwe wußte dies Ereignis im Sinne seiner Kolonisation zu nutzen: er nahm den Erben Niclots die Lande um Schwerin, begründete damit eine deutsche Grenzgrafschaft und machte schließlich Gunzelin von Hagen, seinen Getreuen, zum ersten Grafen von Schwerin. (1167.)

Sofort nach Niclots Tode begann Gunzelin die Burg wiederherzustellen, doch als deutsche Burg mit einer der wendischen überlegenen Technik. Denn unmittelbar über der Erdschicht mit den wendischen Tonscherben findet sich eine Lage wagerecht gelegter dünner Ellern- und Eichenstämme, die zweifellos die Fundamentierung von Gunzelins Bau darstellt. Von den Hochbauten der Grafenzeit wissen wir nichts; auch das politisch so bedeutsame Ereignis, daß Niclots Nachkomme Herzog Albrecht II. zwei Jahrhunderte darnach die Grafschaft seinem Hause zurückerwarb (1358), läßt sich baugeschichtlich nicht belegen, obwohl schon damals „castrum Zuerin“ der Hauptsitz der Herzöge wurde und ihm verhängnisvolle Schicksale erspart blieben.

Fast nichts aus dem Mittelalter hat sich in die Neuzeit gerettet, vermutlich weil während des ganzen Mittelalters trotz der ungünstigen Bodenverhältnisse noch immer die dürftige Schlett-Unterlage von Gunzelins Burgenbau als Grundlage benutzt wurde. Dementsprechend lassen die ältesten Bau-Urkunden denn auch eine merkwürdige Kurzlebigkeit der einzelnen Bauten erkennen, wie

es weiter durch diesen technischen Mangel zu erklären sein dürfte, daß sich in der Zeitspanne von Niclots Tod (1160) bis zur Erbauung der Hofdornitz (um 1553) im Schloßhofe eine Schuttmasse von 2 Meter Höhe anhäufen konnte.

Erst um das Jahr 1500 dachte man an steinerne Fundamentierungen, nach den ältesten Bauten der Schloßinsel zu urteilen, soweit sie sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten hatten. Ehe 1843 Hammer und Axt ihre Abbruchsarbeiten begannen, wurde ein jetzt im Schloßmuseum ausgestelltes Modell dieser alten Baugruppe gefertigt, das bis ins Kleinste getreu das Schloß wiedergibt, wie es sich seit etwa 1500 entwickelt hatte. (Tafel I und II.)



Grundriß des alten Schlosses zu Schwerin.

Das Modell zeigt viele im Fünfeck aneinander gereihete Einzelbauten, die mit Resten von Bastionen umgeben sind. Der See-
seite zu liegen als Rückgrat des Ganzen die beiden in stumpfem

Winkel an einander stoßenden Bauten mit dem roten Terrakotten-Schmuck: „das große neue Haus“ und „das Bischofshaus“ (Grundriß 2 und 3). Beiderseits schließen sich wieder zwei unter sich eng verwandte Bauten im Stil der niederländischen Renaissance an, im Norden „das Haus über der Schloßkirche“ (Grundriß 1), im Süden „das Haus über der Schloßküche“ (Grundriß 4). An die Schloßkirche lehnt sich sodann stadtseitig der dürftige Fachwerkbau der „Bildergalerie“ (Grundriß C 1) mit der gewölbten Hofeinfahrt; dagegen an die Schloßküche das dreigiebelige „Haus mit der Schloßuhr“ (Grundriß 5) gegenüber der Schloßgartenbrücke; der Stadt zu weiter der kleine Nutzbau des „Bau- und Backhauses“ (Grundriß 6), und endlich als Schluß der Baugruppe zur Rechten der Schloßbrücke das „Zeughaus“ (Grundriß 7). Der Lücke zwischen Bildergalerie und Zeughaus, also vor dem Haupteingang des Schlosses, ist die „Hauptwache“ (Grundriß C 5) vorgelagert.

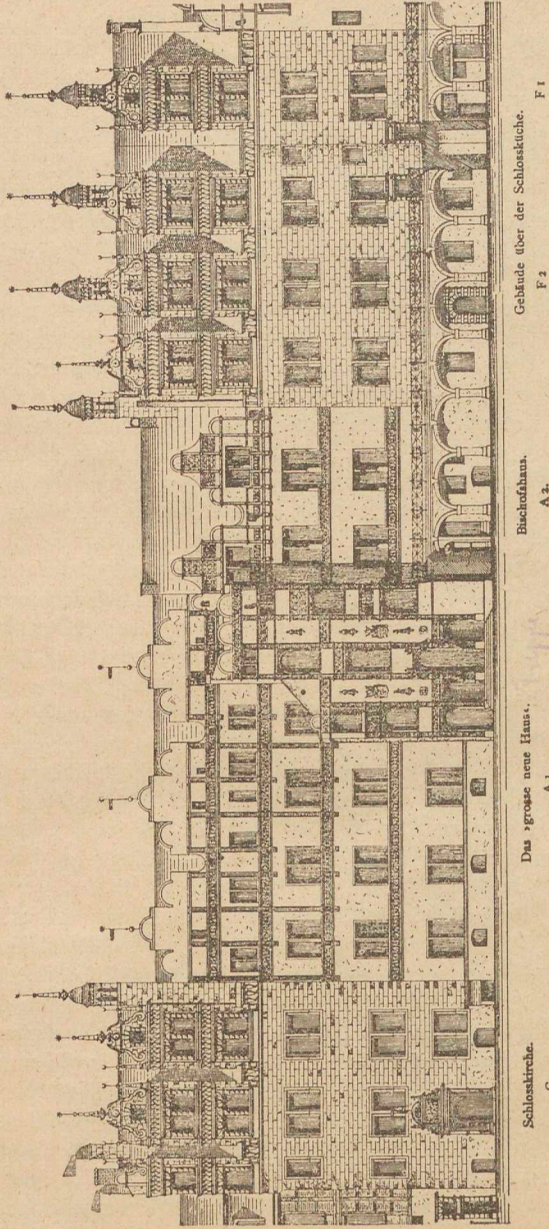
Was sich demnach auf der Schloßinsel einst dem Auge bot, war nicht einmal eine einheitliche Baugruppe, vielmehr hatten sich hier acht durchaus verschiedenartige Häuser nach mittelalterlicher Weise unter dem Zwange der Insel und der Bastionen zu einem Fünfeck zusammengeschlossen. Mochte sich auch im Einzelnen manches baulich reizvolle finden: der Gesamteindruck war doch ein durchaus unkünstlerischer, besonders unschön von der Stadtseite her, wo die häßliche Eingangslücke klaffte. Ueberdies war alles wüst und verfallen, kaum geeignet, selbst für kurze Besuche dem Landesherrn eine Unterkunft zu gewähren.

Diesen Nutzbau zu einem Kunstwerk umgestaltet zu haben, aus dieser nur äußerlich aneinander gefügten Baugruppe ein einheitliches Ganzes, ein Schloß, geschaffen zu haben, das ist die künstlerische Tat des Großherzogs Friedrich Franz II.

Von all den genannten Bauten sind 1843 nur die vier zum See gelegenen erhalten geblieben; doch haben auch sie eine völlige Erneuerung erfahren, sind leider auch im Sinne jener Zeit „restauriert“. Wenn man auf den Kern sieht, so sind die jetzigen ältesten Teile des Schlosses die beiden Bauten jederseits des großen Turms. (Abb. 1. Mitte.) Mit Wahrscheinlichkeit kann man annehmen, daß der größere nördliche Teil von Herzog Magnus II. (1477—1503) erbaut wurde; in den Akten der Landesteilung von 1520 wird er als „das große neue Haus“ bezeichnet. Allerdings haben die späteren Umbauten des Herzogs Johann Albrecht I. davon nicht viel mehr als einen Teil der Außenmauern stehen lassen.

Der südliche, im Grundriß fast quadratische Bau wird nach einem Brande in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts errichtet sein, wobei

Abbildung 1.



Hofseite des alten Schlosses.

man die vom Feuer verschonten spitzbogig gewölbten Keller behielt: dicht an den Grundmauern fand sich eine starke Brandschicht mit vielen Ofenkachelresten, die unter anderem mit den Bildnissen Kaiser Karls V. (1519—1556) und des sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich (1532—1547) verziert waren. Dieser Neubau, der dem Herzog Magnus III., von 1516 bis 1550 Bischof von Schwerin, als Wohnsitz diente, erhielt schon im 16. Jahrhundert den Namen „Bischofshaus“.

Beide Bauten wurden durch Herzog Johann Albrecht I. (1552—1576) völlig umgestaltet und dabei mit einander künstlerisch verbunden.

Herzog Johann Albrecht kam als geistig hochstehender, aber auch bis zur Verschwendung prunkliebender, weitgereister Fürst gleichsam aus innerer Notwendigkeit zu baukünstlerischer Betätigung. Die Wohnstätten, mit denen sich seine Vorfahren zu begnügen gewußt, mochten diesem von seiner fürstlichen Würde überzeugten, dazu durch persönliche Beziehungen mit italienischer Kultur eng vertrauten Herzog nicht standesgemäß erscheinen. Zugleich aber gab des Herzogs bevorstehende Vermählung mit der ihm seit 1550 anverlobten preußischen Herzogstochter Anna Sophie den sicherlich sehr erwünschten Anlaß für seine umfassenden Baupläne: die Erbauung der ersten wirklichen Schlösser in Mecklenburg.

Die Umbauten auf der Schweriner Insel begannen 1553, etwa gleichzeitig mit der Erbauung des „langen neuen Hauses“ (Fürstenhof) zu Wismar. Dabei tritt das Bestreben klar in Erscheinung, dem Äußeren ein monumentales, schloßartiges Ansehen zu geben, indem man die beiden einzigen Bauten von Bedeutung, das „große neue Haus“ und das „Bischofshaus“, durch die gleiche renaissancegemäße Gliederung und die gleichen Schmuckmotive zu einer Art Einheit verschmolz. Da aber beide Bauten in stumpfem Winkel aneinander stoßen, zudem an Höhe verschieden sind, so war der Versuch ein bedenkliches Wagnis, das an der Hofseite, wenn auch nur leidlich, gelang, der Seeseite zu aber gar nicht erst versucht worden ist (Tafel I). Das künstlerische Mittel für diese Bereicherung und Vereinheitlichung waren die vielfarbig bemalten Reliefziegel aus der Werkstatt des Staius von Düren in Lübeck. Durch ihre rein dekorative Verwendung gedachte der Herzog wohl etwas Ähnliches zu erreichen wie mit seinem „langen neuen Haus“ in Wismar, einem Bau italienischen Renaissancegeistes. Allein der Wismarer Fürstenhof war ein Neubau, mit dem der humanistisch gebildete Herzog wirklich ein Stück Italien, wenn auch in nordischer Umgestaltung, nach Mecklenburg verpflanzte; beim Schweriner Bau jedoch ließen sich die wohl abgewogenen Verhältnisse italienischer Renaissance, die ruhige Lagerung der Geschosse und das Struktiv-Bedingte der

Dekoration nur in sehr beschränkter Weise zum Ausdruck bringen. Gelingen sind nur die großen wagrecht verlaufenden Friese; die senkrechten Teilungen wurden dagegen so strukturlos, daß sie der Herzog beim Bischofshause (Hofseite) schon lieber ganz fortließ (vgl. Abb. 1). Ebenso versagt gänzlich diese Dekorationsweise bei den Giebeln. Dasselbe gilt von den Schmückungsversuchen an der Seeseite des großen neuen Hauses, während man dort das Bischofshaus unangetastet so beließ, wie es ein oder zwei Jahrzehnte zuvor Johann Albrechts Oheim, Herzog Heinrich V., hatte erbauen lassen. Erst der „Restaurierung“ des 19. Jahrhunderts, bei der vom großen neuen Hause nur die Hof-Außenmauer im Kern erhalten bleiben konnte, während das Bischofshaus eine bessere Technik aufwies, entstammt die völlige Umänderung des damaligen Zustandes.

Auch das Innere des großen neuen Hauses mußte sich damals einen umfassenden Umbau gefallen lassen: sollte es doch der Wohnsitz des prachtliebenden jungen Paares werden. In Höhe des Schloßhofes befand sich dort ein riesiger Saal, die schon 1513 urkundlich erwähnte „Hofdornitz“. Sie wird in einem alten Inventar auch „der Edelleute Dornitz“ genannt und war ursprünglich der eigentliche Versammlungs- und Festraum des Schlosses gewesen. Der zweite Stock enthielt den Haupt-Festsaal, das „Tanzhaus“, der dritte die herzoglichen Wohnzimmer. Alles dies wurde, von den Gewölben des Kellergeschosses angefangen, in den Jahren 1553 bis 1555 so erneuert, daß nur Teile der Außenmauer stehen blieben.

Wohl die schönste der Bauschöpfungen Johann Albrechts auf der Schloßinsel ist die genannte Hofdornitz, ein Raum von mehr als 330 Quadratmetern, dessen dekoratives Netzgewölbe von vier mit Reliefziegeln umkleideten Rundpfeilern getragen wird. Hier gelangt des Statius von Düren Terrakottenkunst zu ihrem höchsten, nirgends sonst wieder erreichten Triumph. Wenn auch die vollständige Erneuerung des 19. Jahrhunderts dem Raum den Reiz des Alten, Ursprünglichen genommen hat, so sind doch die gar zu mechanischen Neu-Ausformungen so getreu, daß sie gegenständlich dem ursprünglichen Eindruck nahekommen mögen. Freilich nur baulich; denn das Farbenspiel ist dahin. Da zu Johann Albrechts Zeiten alle Reliefs stark vergoldet waren, so wird im Zeitalter der Renaissance der Raum einen unschilderbaren Eindruck höfischen Prunkes und fürstlichen Glanzes dargeboten haben.

Im Uebrigen behielt der Herzog die bisherige Zweckbestimmung der Räume bei. So blieb das Mittelgeschoß das „Tanzhaus“; es war geschmückt mit einem prächtigen Doppelbildnis des Herzogs-paares (jetzt im Raum der Schloßgeschichte) und einer in Stein

gemeißelten sinnvollen griechischen Inschrift, die ins Deutsche übertragen etwa „Nicht ohne Gäste, aber auch nicht mit zu viel Gästen“ lautet (jetzt an der Haupttreppe eingemauert). Im obersten Geschoß waren die herzoglichen Wohnzimmer, und darüber befanden sich im vierten Stock, also im Geschoß hinter den Giebeln, Gasträume.

Das Mittelgeschoß fand im Bischofshause seine Fortsetzung mit der „Großen Ratsstube“, dem Sitzungssaal des fürstlichen Geheimen Rats; im Oberstock werden wohl fürstliche Wohnzimmer gewesen sein, da die wenigen Räume im großen neuen Hause schwerlich den Ansprüchen der landesfürstlichen Familie genügen konnten.

Urkundlich werden zahlreiche Namen von Persönlichkeiten genannt, die bei den Bauten des Herzogs beteiligt waren. Doch besagen sie wenig, da zweifellos der Herzog selbst, dem für seine Bauten venezianische Vorbilder vorschwebten, seine künstlerischen Ideen verwirklichte. Wichtig ist, daß die für die Schweriner Bauten überlieferten Namen auch beim Bau des Wismarer Fürstenhofs erwähnt werden, wie auch hier und dort völlig gleiche Terrakotten vorkommen. Dabei wurden die Terrakotta-Wappen des Herzogs mit der Jahreszahl 1553 (eines jetzt im Kellergeschoß des Schloßmuseums) bereits gegen Ende des Jahres 1552 von Statius von Düren geliefert.

Endlich erbaute Herzog Johann Albrecht im Jahre 1555 ein eigenes Treppenhaus an der Hofseite des großen neuen Hauses. Bis dahin war der Zugang zum Schloß durch die Hofdornitz gegangen, durch deren Gewölbe eine Wendeltreppe führte. Raumnot mag den Herzog zur Anlage dieses Treppenhauses veranlaßt haben. Das bei der Restaurierung des 19. Jahrhunderts wiederum völlig umgestaltete Treppenhaus (Tafel III) schloß sich stilistisch eng an die Dekorationsweise der dahinter liegenden beiden Bauten an. Außer zahlreichen Terrakotten des Statius von Düren zierten den Bau Einzelstücke des Frieses vom Wismarer Fürstenhof, auch ein Wappen von 1554. Die Dekorationsweise des Baues, der sich mit dreibogigem Portal zum Hofe öffnete, war auch hier durchaus spielerisch, wie überhaupt das ganze, dem stumpfen Winkel vorgelagerte, im Umriß unsymmetrische Treppenhaus besonderer künstlerischer Reize entbehrte (Abb. 1 Mitte).

So standen also im Jahre 1555 die beiden durch Terrakottenschmuck vereinheitlichten Bauten samt ihrem Treppenhaus fertig da. Inzwischen hatte sich des Herzogs Interesse dem südlich an das Bischofshaus angrenzenden Gelände zugewandt. Dort hatte schon Herzog Albrecht VII. 1546 mit dem Ausheben des Erdreichs für den Bau einer Schloßküche begonnen, doch war die Arbeit durch den Tod des Bauherrn liegen geblieben. Herzog

Johann Albrecht nahm 1554 nicht nur die Erdarbeiten wieder auf, sondern errichtete auch in freilich schleppender Bauführung das „neue Gebäude über der Schloßküche“ (Abb. 1 rechts). Auch hier finden sich in den Urkunden Beziehungen zu Wismar, als bestimmender Baumeister tritt jedoch seit 1557 Johann Baptist Parr in Erscheinung, der Bruder des Güstrower Schloß-Erbauers. Zur Vollendung des Baues wurde 1569 ein Maurermeister Dominicus nach Schwerin berufen. Die Bausteine kamen vom abgebrochenen Schweriner Franziskanerkloster wie auch aus Tempzin. Im Jahre 1592 verlautet, das Äußere dieses Gebäudes über der Schloßküche (1610 als „Küchengemach“ bezeichnet) sei mit Historien in Schwarz und Weiß bemalt.

Von erheblicherer Bedeutung ist sodann Herzog Johann Albrechts bauschöpferische Tätigkeit an der Nordseite des großen neuen Hauses (Abb. 1 links). Hier ließ er, in der Hauptsache in den Jahren 1560—1563, die rechtwinklich anstoßende Schloßkirche und das „Haus über der Schloßkirche“ erbauen. Als Hauptbaumeister ist Johann Baptist Parr anzusehen, sein Bruder Franz Parr als baukünstlerischer Berater (1562). Die Sandstein-Werksteine lieferte ein Pirnaer Steinmetz, wegen der Alabaster-Platten für die Reliefs reiste der Herzog selbst nach Uslar (1562).

Die Schloßkirche, die durch die Umbauten des 19. Jahrhunderts unter Leitung des Berliners Friedrich August Stüler, vor allem aber durch den vom Cölner Dombaumeister Zwirner in rheinischer Hochgotik erbauten Chor ein völlig verändertes Aussehen gewonnen hat, ist außerordentlich charakteristisch für den Mischstil der von Johann Albrecht angewandten Bauweise. Der mit Emporen zwischen Rundpfeilern ausgestattete Innenraum ist durchaus im Raumgefühl der Renaissance geschaffen, während in seinem flachen Netzgewölbe von wirkungsvollster Rippenzeichnung noch mittelalterliche Tradition nachklingt. Der schöne alte Marmor-Altar, eine Arbeit des Dresdener Bildhauers Hans Walther von 1562 (jetzt im Museum am Alten Garten), hat bei dem Chor Neubau einem neugotischen Werk weichen müssen; nur die von dem Torgauer Meister Simon Schröder 1560/61 geschaffene steinerne Rundkanzel wie auch einige gute Bildhauerarbeiten aus Johann Albrechts Zeit sind in der Kirche verblieben.

Nach ihrer Vollendung (1563) ließ Herzog Johann Albrecht über der Kirche für sich und seine Familie Wohnzimmer einrichten, die mit den Wohnräumen im großen neuen Hause in unmittelbare Verbindung gebracht wurden. Das Äußere dieses „Hauses über der Schloßkirche“ wurde nach Art der benachbarten Bauten mit Terrakotten verziert. Heute ist außen als einziger Zeuge von Johann Albrechts Tätigkeit nur noch das schmuckreiche Kirchen-

portal (1560/61) vorhanden, das, vom Dresdener Bildhauer Hans Walthers ausgeführt, durch seine Formgebung deutlich auf den von Johann Albrecht bevorzugten venezianischen Kunstkreis hinweist.

Nicht lange standen Johann Albrechts Bauten inmitten des Schloßfünfecks unangetastet da. Herzog Adolf Friedrich I. (1592—1658), Johann Albrechts schicksalsreicher Enkel, trug sich mit umfassenden Plänen. Zunächst wollte der Herzog die unschöne Lücke schließen, die noch immer zwischen Schloßkirche und Zeughaus klaffte. Bereits 1612 verhandelte er in diesem Sinne mit dem damals aus Emden in seine Dienste übernommenen Baumeister Ghert Evert Pilot, der bis zu seinem 1629 erfolgten Tode die Seele und das ausführende Organ von Adolf Friedrichs Bauplänen wurde. 1617 begannen die Aufräumungsarbeiten. Dann aber scheint man, ungeachtet der drohenden Wolken des 30jährigen Krieges, die Pläne weiter gesteckt zu haben. Denn das Schloßmuseum besitzt Bauentwürfe aus dem Jahre 1619 von Piloots Hand, in denen der Versuch gemacht ist, die bestehende ganze Schloßgruppe zu einem einheitlichen Monumentalbau im Stil der niederländischen Renaissance zusammenzufassen. (Tafel IV.) Einzig und allein Herzog Johann Albrechts Treppenhaus sollte mit all seinem Terrakottenschmuck, wenn auch in Einzelheiten „verschönert“, im wesentlichen unversehrt von Bestand bleiben, dagegen das große neue Haus, die Schloßkirche, ebenso auch Bischofshaus und Küchenbau sollten sich eine vereinheitlichende Ummantelung im Stil der niederländischen Renaissance gefallen lassen. Aber die Zeiten waren solchen Bauprojekten nicht günstig. Wohl begann man 1624 mit der Herrichtung der Fundamente zwischen Kirche und Zeughaus, baute auch nach der Wallenstein-Episode daran weiter, doch das Ergebnis der gesamten Baumeistertätigkeit Piloots war, daß nur den Häusern über Kirche und Küche einheitliche Fassaden im Stil der niederländischen Renaissance vorgeblendet wurden. (Abb. 1 links und rechts, sowie Tafel I links und rechts.) Im Gegensatz zu den wagrecht durchgeführten und leicht an Italiens Kunst anklingenden Terrakottenschmuck-Bauten in der Mitte des Schloßkomplexes entfaltet sich an den beiden flankierenden Häusern nunmehr „im Sinne nordischer Renaissance jenes reiche und lustige Spiel hoher und steiler Schneckengiebel mit zierlichen Belastungspyramiden, auf deren Spitzen kleine Sterne, Monde und Sonnen erglänzen und deren von Balustraden gestützte Fenster jene Einfassungen erhalten, die man in der Baukunst als Diamantverzierung bezeichnet. Ihnen entsprechen hoch aus dem Dach aufsteigende Essen mit glockenturmartigen Aufsätzen und gleichen Belastungspyramiden, wie sie die Giebel haben“ (Schlie).

Nur diese vier Häuser im Stile italienischer und nordischer Renaissance sind in den Neubau des 19. Jahrhunderts übernommen; dort sind sie größtenteils völlig erneuert und — das gilt vornehmlich für das Gebäude über der Schloßküche und für die Bauten mit den Terrakotten — so gut wie ganz umgestaltet. Insbesondere haben die Bauten mit den Terrakotten ihren ursprünglichen Charakter verloren. Unversehrt erhalten sind heute nur noch die Keller von Kirche, großem neuen Haus und Bischofshaus.

Der Plan des Herzogs Johann Albrecht, die Baugruppe auf der Schweriner Insel zu einem einheitlichen Schloß umzugestalten, wurde zwar im Jahre 1703 von Herzog Friedrich Wilhelm wieder aufgenommen, fand aber erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts seine Erfüllung. Großherzog Friedrich Franz II., in manchen Zügen ein ausgesprochener Romantiker und darin seinem Oheim, dem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, auch geistig verwandt, griff alsbald nach seinem Regierungsantritt (1842) als kaum Zwanzigjähriger den Gedanken wieder auf, das Schloß seiner Väter in neuem Glanze wiedererstehen zu lassen. Baumeister Georg Adolf Demmler in Schwerin erzählt in seiner für die Geschichte des Schlosses ungemein wertvollen, wenn auch nur kritisch benutzbaren Selbstbiographie, wie ihm bei einer privaten Baulektion der junge Großherzog fast verlegen und schüchtern erklärt habe, was er beabsichtige, und daß Demmler ihm dazu die Entwürfe liefern solle. Wenig später durfte Demmler seine Ansicht über das Schloßprojekt vortragen: alles, was kunstlos oder sonst unhaltbar sei, solle abgebrochen und durch einen Neubau ersetzt werden; dagegen sollen die vier Häuser an der Seeseite erhalten bleiben. Bereits am 7. Juni 1842, also genau drei Monate nach dem Regierungsantritt des jungen Großherzogs, konnte Demmler seine ersten Entwürfe vorlegen, für die er den damals in Mecklenburg sehr beliebten Stil englischer Neugotik — er selbst nennt ihn „Windsor-Castle-Stil“ — gewählt hatte. (Tafel V.) Sie sind zwar unkünstlerisch bis an die Grenze des Vorstellbaren, aber doch wieder außerordentlich charakteristisch für jene Zeit, der jener englische Burgenbau als ideales Vorbild erschien. Von irgendeinem Zusammenstimmen mit den älteren Teilen des Schlosses, von irgendeinem Zusammenstimmen mit der Landschaft findet sich in diesen ersten Entwürfen nicht das Geringste: es ist ein unsagbar nüchterner, langweiliger Bau, der ebensogut als Kaserne verwendbar wäre. Allerorts schreiende Dissonanzen, nirgends auch nur ein Versuch harmonischer Gestaltung. Vor allem erscheint die Seeseite mißlungen, wo der Künstler sich selbst und seine Pseudogotik vergessen hat. Unter geradezu pietätlosen Händen wird dort aus den vier alten Häusern etwas ganz Sinnwidriges, das ein klein wenig an

französische Gartenschlößchen erinnert. Am deutlichsten offenbart sich aber künstlerische Unzulänglichkeit dort, wo großes neues Haus und Bischofshaus zusammenstoßen. An diesem wundesten Punkt des ganzen Schloßbaues will Demmler einen Vorbau, und noch dazu einen arenaartigen, verhältnismäßig niedrigen Rundbau errichten! Ein in jeder Beziehung verfehltes, künstlerisch unfaßliches Projekt!

Abgesehen von dem allgemeinen künstlerischen Tiefstand dieses ersten Entwurfs, war dessen Hauptfehler, daß er zwar alte Renaissancebauten erhalten, sie aber mit wesensfremder Neugotik verschmelzen wollte. Demgegenüber versteht man sehr wohl, daß der junge Großherzog, durch die entsetzliche Nüchternheit dieser Reißbrett-Architektur aus allen Himmeln seiner romantischen Stimmung gerissen, den Entwurf rundweg ablehnte und für einen zweiten das Verschwinden des „Windsor-Castle-Stils“ ausdrücklich verlangte. Er stellte weiter die Forderung, der Bau solle sich an einen Entwurf des Meisters Ghert Evert Pilotot vom Jahre 1619 anschließen. (Tafel IV.) Dieser Gedanke ergab sich zwanglos aus der Tatsache, daß ja zwei der historischen Schloßbauten von Pilotot herühren, wodurch von vorne herein eine gewisse Zusammenstimmung von Alt und Neu gegeben schien.

Aber es lag die vom Großherzog übersehene Schwierigkeit darin, daß jener ältere Plan schon von Pilotot oder seinem Auftraggeber verworfen war und die Häuser über der Kirche und der Küche in Wirklichkeit nach ganz anderen Entwürfen ausgeführt sind. Demmler half sich darüber hinweg, indem er aus dem Plan von 1619 nur den Gedanken der Bogengänge im Schloßhof übernahm, sonst aber in einen rein akademischen Stil verfiel, den er für niederländische Renaissance halten mochte.

Dieser zweite Entwurf von 1843 ist künstlerisch ebenso tiefstehend wie der erste. Zwar hat das Bauwerk durch die Verwendung zahlreicher Türmchen und Giebel im malerischen Sinne gewonnen und paßt sich somit besser der Seelandschaft an, allein die Dissonanzen zwischen Alt und Neu sind doch auch jetzt noch ganz erhebliche. Dabei konservierte Demmler in Wirklichkeit nur die beiden Pilototschen Bauten. Er ließ zwar dem Auftrage des Großherzogs gemäß auch das große neue Haus und das Bischofshaus bestehen, zog ihnen aber ein neues stilloses Gewand über! Anstelle des „gotischen“ Rundbaues davor erscheint nunmehr ein eckiger Zentralbau. Die Fassaden sind arg zerrissen und entbehren aller vereinheitlichenden künstlerischen Gliederungen, wie sie doch das bedeutungsvolle Thema zwingend verlangte; sie sind banal, reizlos und rein akademisch oder, richtiger gesagt, bauschülermäßig auf dem Papier konstruiert.

Auch diesem Entwurf gegenüber bewahrte sich der Großherzog seinen erfreulichen Skeptizismus: selbst unerfahren in künstlerischen Dingen, legte er seinem Oheim, dem Könige Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, die Pläne vor. Das Ergebnis der Berliner Beratungen war, daß noch andere Baukünstler zur Einreichung von Entwürfen aufgefordert werden sollten. Man beschränkte sich aber, sparsam wie man im mecklenburgischen Fürstenhause war, auf nur einen, berief aber dafür Gottfried Semper aus Dresden. Anfang November 1843 erschien Semper in Schwerin, und bereits zu Weihnachten lieferte er seine Ideen-Entwürfe ab. Mit ihnen tritt in den Kreis der Schloßbauprojekte etwas ganz Neues: die Kunst!

Der Künstler Semper hatte zum ersten Male den Mut, die plangemäß zu erhaltenden Teile der Seeseite auch wirklich unangetastet zu lassen, und so entfaltet er die eigene, selbstschöpferische Tätigkeit lediglich an den Teilen der Stadtseite. (Tafel VI.) Aber seine Architektur ist gewaltig, es ist Baukunst von großen Ausmaßen im Gegensatz zu dem bisherigen kleinlichen Epigonentum. Semper faßt seinen Neubau im Sinne einer majestätischen Monumentalität auf, indem er streng symmetrisch gliedert. Das eigentliche Baumassiv ist der Burgsee-Flügel, und in vollkommener Symmetrie schließen sich daran wuchtige, durch Portale betonte Hauptflügel, einer jeden Brücke gegenüber.

Auch Semper ging über die Bedingungen des Großherzogs, sich an den Pilootschen Entwurf von 1619 anzulehnen, hinweg: er errichtete seinen Schloßbau im Stil oberitalienischer Hochrenaissance. Freilich milderte er die gewaltige Wucht dieses Stils durch allerlei Zutaten, hochgezogene Dächer, Giebelaufbauten und hohe Schornsteine, die er nach Art der bizarren französischen Frührenaissance erfand, um so eine Art künstlerischen Zusammenschlusses mit den beiden benachbarten Bauten niederländischen Stils zu erreichen.

Der für die spätere Ausführung des Baues wichtigste Fortschritt des Semperschen Entwurfs gegenüber den bisherigen Demmlerschen Versuchen tritt an der Seeseite in Erscheinung. (Tafel VII.) Eigentlich alles ist hier schon in jene Form gebracht, die später von Demmler übernommen wurde, nur daß Demmler die beiden Reliefziegelbauten Johann Albrechts nicht wie Semper völlig unangetastet ließ, sondern sie in seiner nüchternen Architektenweisheit verschönern zu müssen glaubte. Künstlerisch ist von allergrößter Bedeutung, daß Semper an der Naht beider Bauten den für die künstlerische Gestaltung des Schlosses entscheidenden schlanken hohen Turm erschafft, dazu bestimmt, den niedrigeren Bauteilen der Seeseite gegenüber den massigeren der Stadtseite das ästhetische Gleichgewicht zu halten. Urplötzlich ist damit das Problem gelöst, an

dessen Bewältigung Demmler gescheitert war: auch für die Seitenansicht ist der Abschluß hergestellt, das Gefühl des Abfallens dieser niedrigeren Teile dem See zu wird ausgeschaltet und die vorher auseinanderfallenden Baumassen werden durch diese starke Vertikale energisch zusammengefaßt.

In Berlin wußte man die hohen künstlerischen Eigenschaften des Semperschen Entwurfs zu würdigen, wenn auch Demmler als Grund der dortigen Begeisterung eine „Intrigue der gesamten Hofgesellschaft“ annimmt. Trotzdem lehnte der Großherzog Sempers Plan ab und erteilte Demmler den Auftrag, nach einer Studienreise abermals Entwürfe einzureichen auf Grund folgender Richtlinien:

1. der alte Pilootsche Entwurf solle begraben bleiben;
2. der neue Entwurf solle im Renaissancestil gehalten sein;
3. die Bauten an der Seeseite sollten erhalten bleiben.

Hieraus ist klar zu ersehen, wie stark Sempers Entwurf auf die Stellungnahme des Großherzogs eingewirkt hatte; aber um so weniger ist zu verstehen, aus welchem Grunde der Großherzog nicht in Übereinstimmung mit der Meinung seines kunstverständigen Oheims dem großen Dresdener Baukünstler den Auftrag erteilt hat. Wahrscheinlich haben sich die Bedenken des Großherzogs auf die Eigenart des Bauplatzes und seiner Umgebung gegründet. In der Tat, Sempers Neubauplan mußte in seiner hohen Monumentalität den kleinen Erdenfleck der Schloßinsel schier erdrücken. Wenn aber Semper seine allzu wuchtigen italienischen Renaissanceformen durch Zutaten aus der französischen Renaissance zu mildern und damit dem Bauplatz anzupassen versucht hatte, was lag da — insbesondere für einen künstlerischen Dilettanten — näher, als seinen eigenen Baumeister zu Studienzwecken gerade nach Frankreich zu schicken?!

So gingen denn am 19. Mai 1844 Georg Adolph Demmler und sein Baukondukteur Hermann Willebrand zunächst nach Frankreich, von dort nach England, und als sie im Juli heimkehrten, da zeigte sich, daß sie besonders viele Anregungen dem Schloß Chambord verdankten.

Die Original-Entwürfe zum Schloßneubau, wie sie im März 1845 zur Ausführung bestimmt wurden, sind verloren gegangen; sie wurden als Sehenswürdigkeit an die befreundeten Höfe zu Kopenhagen und St. Petersburg gesandt, dann auch nach Paris zur Herzogin von Orleans, und dort sind sie verschollen. Demmler mußte sich mit Pausen begnügen, die er vor der Absendung der Originalpläne wohlweislich hatte fertigen lassen. Besser als diese zerfledderten Papiere gibt heute das Holzmodell des Schloßmuseums, das Demmler 1845 hatte fertigen lassen, Auskunft. (Tafel IX.)

Auf das zur Ausführung bestimmte Demmlersche Projekt waren Sempers Entwürfe von maßgebendem Einfluß: an der Seeseite (Tafel VIII) blieben die beiden alten Bauten in ihrer Rotziegelarchitektur erhalten, freilich im Demmlerschen Sinn allzu verschönert, während Semper pietätvoller gewesen war; vor diesen Bauten erhebt sich der hohe schlanke Turm, den sich Semper als echten Burgenturm wohl abgewogen in den Verhältnissen und trefflich passend zu der Rotziegel-Architektur der Johann-Albrecht-Gruppe gedacht hatte. Unter Demmlers unkünstlerischer Hand wurde dieser Turm zu einem unorganisch angefügten Dekorationsstück, das zwar durch seine übermäßige Höhe, vor allem aber durch seine für einen schlanken Rundturm so wenig geeigneten Palastfenster den organischen Zusammenhang mit den benachbarten Bauteilen verloren hat, aber trotzdem noch immer die eine Funktion trefflich erfüllt, der Baumasse ihr ästhetisches Gleichgewicht zu geben. Auch sonst war Demmlers Hand wenig glücklich, kaum aber jemals weniger als bei der Streichung der Semperschen Terrassenbauten. Sie wiederherzustellen, bedeutete denn auch für Demmlers Nachfolger eine Selbstverständlichkeit. Um es zusammenzufassen: alles was gut an der Planung Demmlers für die Seeseite war, geht im Prinzip auf Semper zurück, wie umgekehrt alles, worin Demmler von Semper abwich, dem Bau zum Nachteil wurde.

An der Stadtseite (Tafel IX) mußte, wenn die Baugruppe monumental wirken sollte, eine umfassende Neuschöpfung erstehen. Sie wurde so angelegt, daß sie sich mitsamt den alten Bauteilen um einen fünfseitigen Schloßhof gruppierte. Nach außen wurde der Bau sechseckig, indem als Portalbau der Schloßbrücke gegenüber ein besonderes Schaustück eingeschaltet ward, das im Hofe nur als erkerartiger Bau in Erscheinung tritt.

Dieser Portalbau mit zwei großen Flügelbauten (an den südlichen schließt sich der Schloßgartenbrücke gegenüber eine zweite untergeordnete Fassade an) ist der Kern des Ganzen, und so tritt hier am reinsten das entgegen, was beabsichtigt war und, bei den hier tätigen Persönlichkeiten ein nicht unwesentliches Moment, woher die Anregungen gekommen waren.

Schloß Chambord ist das Vorbild des Schweriner Schloßneubaues, jene Schöpfung des Königs Franz I. von Frankreich (1515—1547), deren künstlerische Formen so eigenartig den Geist des Kampfes der neuen Renaissancegedanken gegen die absterbenden mittelalterlichen offenbaren. Der Vergleich der Schweriner Neubauten mit Schloß Chambord (Tafel X) erweist aufs klarste, wie wenig Eigenkünstlerisches der Schloßarchitekt zu geben hatte und wie umfassend im Ganzen wie in den Einzelheiten sich der französische Einfluß geltend macht. So zeigt der Schweriner Entwurf die beiden Rundtürme Chambords

mit den Pilasterstellungen und den Palastfenstern, ferner die stark betonte, in ununterbrochener Linie Mittelbau und Türme abschließende Galerie; auch in Schwerin wird der mittlere Teil des Zwischenbaues durch rundbogige Fensterstellungen hervorgehoben, nur sind es dort nicht drei wie in Chambord, sondern vier, und es bleiben die Rundbogen nicht auf das Obergeschoß beschränkt, sondern erstrecken sich vielmehr über den ganzen Mittelrisalit. Oben in Dachhöhe erwachsen den Turmhelmen die gleichen unorganischen Erker, ebenfalls endigen die Türme in Rundtempelchen. Aber, was allen „Anlehnungen“ die Krone aufsetzt: mitten hinter den Türmen erhebt sich eine Kopie des bizarren Donjons von Chambord, so ähnlich, daß es schier verwunderlich anmutet, daß nicht auch noch die französische Wappentür als Bekrönung mitübernommen wurde.

Was an diesem Entwurf original ist, erscheint künstlerisch durchweg verfehlt, schmälert die Wirkung, vernüchtert den Bau und gibt ihm eine stark konventionelle Note. Mithin offenbart sich auch an der Stadtseite eine künstlerisch wenig tief schürfende Hand gegenüber dem Vorbilde Chambords wie an der Seeseite gegenüber Semper. Dafür nur ein Beispiel: in Schwerin empfand man nicht das ungeschriebene Gesetz von der Schönheit der ungeraden Zahl, und so stattete man im Gegensatz zu Chambord die Schauseite mit einer geraden Anzahl von Fenstern aus, so daß die baukünstlerisch so wichtige Mittellinie zu einem ganz unbetonten Bauteil wurde. Eine nicht minder unkünstlerische Schöpfung ist die oben offene Galerie. Da hier die in Chambord sich auf-türmenden Dachmassen nicht kopiert werden konnten, mußte man wohl oder übel etwas erfinden, und so kam man auf diesen akademisch-trockenen Fremdkörper.

Aber trotz all dieser Schwächen, trotz all dieser augenfälligen Mängel gähnt doch eine weite Kluft zwischen den beiden früheren Demmlerschen Entwürfen und diesem von 1845. Unbegreiflich erscheint sie und durch die zweimonatliche Studienreise dieses schon lange den Lernjahren entwachsenen Architekten und durch das weitgehende Kopieren allein nicht erklärbar. Denn es spricht hier eine völlig andere Baugesinnung, gewiß nicht groß, nicht gewaltig und freischöpferisch, aber dennoch weit überlegen der bisherigen Reißbrett-Schaffensweise Demmlers. Im Gegensatz zu der nüchternen Banalität des „Windsor-Castle-Entwurfs“, zu der Trivalität des „Niederländischen Entwurfs“ tritt in diesem neuen Entwurf wirklicher ausgeprägter Sinn für romantische Großartigkeit zutage, auffällig starkes Gefühl für das, was sich der umgebenden Landschaft anzupassen vermag.

Des Rätsels Lösung ist einfach: ein kolorierter Entwurf der Fassade

gibt sie mit der originalen Unterschrift: „Erste Idee zur äußern Ansicht des Großherz. Schlosses zu Schwerin von der Stadtseite aus, in ca. einer Stunde skizziert von H. Willebrand. 1844“.

Darnach rührt der Entwurf zum Schloß in der ersten und im wesentlichen auch später verwirklichten Idee überhaupt nicht von Demmler her, sondern von dem bescheiden hinter seinem Herrn und Meister zurücktretenden Baukondukteur Hermann Willebrand! So lösen sich denn mit einem Male alle Widersprüche: eine neue Persönlichkeit ist am Werke, künstlerisch ein wenig höher stehend, vor allem geistig ganz anders eingestellt, und diese Persönlichkeit, nicht Demmler, muß als geistiger Schöpfer des Schweriner Schlosses in seiner heutigen Erscheinung angesehen werden. Demmler wäre nach seinen bisherigen Entwürfen, vor allem aber nach seinen sonstigen Bauten, einer so monumental-romantischen Aufgabe überhaupt nicht gewachsen gewesen. Wie Demmler an der See-seite das baukünstlerisch Wertvolle von Semper entlehnte, so hat er für die Stadtseite alles Wesentliche von dem durch Chambord beeinflussten Willebrand genommen. Demmlers mangelnde Genialität zeigt sich darüber hinaus noch in der ganzen Weiterbehandlung jenes ersten Ideenentwurfes Willebrands: er vernüchtert den allerdings allzu phantastischen Plan seines Untergebenen! Das allerschlimmste Zeichen künstlerischen Unvermögens ist aber die Behandlung der Bekrönung des Portalbaues: Willebrand suchte für seine malerische Bauanlage mit einer in dieser Umgebung allerdings seltsamen byzantinisierenden Kuppel etwas selbständig Monumentales zu schaffen. Zweifellos war Demmler im Recht, wenn er gerade diese überschlanke Kuppel strich; qualvoll aber ist sein Ringen — die Zwischenentwürfe offenbaren es — unter Anlehnung an Chambord doch noch etwas Selbständiges zu konstruieren. Das Ergebnis ist — — — eine fast genaue Kopie des bizarren Donjons!

Auch im Schloßhof finden sich vielfach französische Einflüsse; so hatte es insbesondere die berühmte Schneckenstiege zu Chambord den Schweriner Schloßbauern angetan.

Die Bauausführung begann im Juli 1845. Sie wurde niemals vollendet; denn der feierliche Einzug der großherzoglichen Familie im Jahre 1857 bedeutet nur einen Bauabschnitt, keine Vollendung. Die Revolution von 1848 griff zwar in die Arbeiterverhältnisse ein, verursachte aber zunächst nur eine leicht und schnell zu behebende Störung. In ihren Nachwehen wurde sie jedoch von tief einschneidender Bedeutung, indem sie den Baumeister Demmler selbst zu Fall brachte.

Aus politischen, wenn nicht auch aus persönlichen Gründen, wurde Demmler Weihnachten 1850 ohne Bewilligung einer Pension ver-

abschiedet. An seine Stelle trat im folgenden Jahre der Berliner Oberhofbaurat Friedrich August Stüler. Dieser führte den Außenbau im Wesentlichen nach den bisherigen Entwürfen zu Ende, nur für den schwächsten Teil des bisherigen Entwurfs, die Schauseite zum Alten Garten, schuf er erhebliche Umgestaltungen. (Tafel XI.) Als Erstes wurde die Kopie des Donjons von Schloß Chambord beseitigt und an deren Stelle in freier Wiederherstellung des Willebrandschen Plans eine offene Kuppel gesetzt, ein reines Schaustück für den Blick vom Alten Garten. Ferner ließ Stüler die unschöne geradlinige Säulengalerie verschwinden und setzte an deren Stelle die heutige Niklothalle. Wenn dieser auch eine künstlerische Wirkung im Sinne der Verstärkung des malerischen Eindrucks nicht abzusprechen ist, so stellt sie doch stilistisch einen Fremdkörper dar. Auch die Sechsfensterfront wurde in eine rhythmischere Fünfensterfront umgewandelt, deren mittlere drei Fenster durch flankierende Nischen mit Fürstenstandbildern noch besonders hervorgehoben wurden. Die Gliederung hat dadurch erheblich an Straffheit gewonnen, vor allem ist damit die Mittellinie als wirksamer Baufaktor zu ihrem Recht gekommen. An der Seeseite stellte Stüler die Terrassen wieder her und hat damit viel zur Vereinheitlichung von Bau und Landschaft beigetragen.

Auch die ganze Innendekoration des Schlosses, die im Thronsaal (Tafel XII) ihren bezeichnendsten Ausdruck gefunden hat, geht auf die nüchtern-prunkvolle Berliner Richtung eines Stüler und vor allem eines Strack zurück.

Deutlich tritt aus den zeitgenössischen Berichten über das Ereignis des Schweriner Schloßbaues zutage, daß sich die Mitwelt der künstlerischen Bedeutung dieser „großartigen Erscheinung in der Kunstgeschichte nicht allein Mecklenburgs, sondern auch Deutschlands“ bewußt war. Hat sie aber auch das innerste Wesen dieser Bedeutung, den kunstgeschichtlichen Kern voll einzuschätzen gewußt, oder bedurfte es dazu erst eines zeitlichen Abstandes? Die auffälligen Fehlteile der zeitgenössischen Literatur geben hierauf die Antwort.

Der Schweriner Schloßneubau ist ein echtes Kind seiner Zeit. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden, zu einer Zeit, da die überschwänglich-sentimentale Romantik einer wissenschaftlich-theoretisierenden Baugesinnung, einem Eklektizismus, wich, steht er an der Grenze zweier künstlerischer Zeitalter. Beide haben dem Bau unverwischbar ihren Stempel aufgedrückt, haben den offensichtlichen Zwiespalt verursacht. Die Männer, die hier am Werke waren, wollten historisch wirken, wollten ihr Künstlertum auf kunstwissenschaftlicher Grundlage zur Entfaltung bringen; aber sie

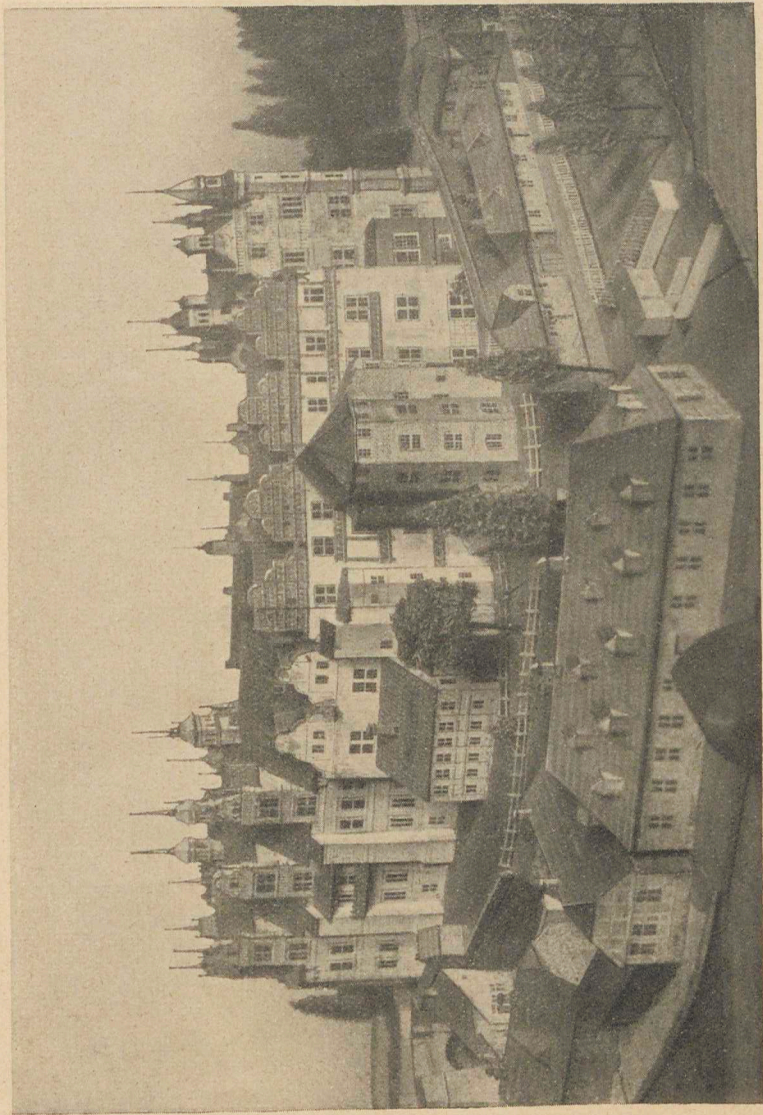
waren — ebenso wie der Auftraggeber — im Grunde ihres Herzens doch noch Romantiker, wie ja auch das ganze Problem des Schloßneubaues in dieser Formulierung letzten Endes noch romantisch war, obwohl die Zeit der Romantik längst überwunden schien. Dies romantische Unterbewußtsein in der sonst historisch-eklektischen Baugesinnung zieht sich durch den ganzen Bau; es vermag sich aber nur dann voll auszuwirken, sobald verwandte Außenstimmungen gerade diese Note unterstreichen und hervorheben. Somit bedeutet der Bau trotz aller Anlehnungen, trotz allen Rüstzeuges kunstwissenschaftlicher Forschung letzten Endes kunstgeschichtlich nichts Anderes als ein Aufflackern der damals bereits erloschenen Romantik.

Die Ereignisse des November 1918 gaben dem Bauwerk einen neuen Zweck: die geschichtlichen Bauten der Seeseite wurden zum Museum! Unangetastet geblieben sind die großen Festräume als Zeugnisse stärkster künstlerischer Prachtentfaltung im Geist der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts: der Thronsaal als die Stätte feierlichster fürstlicher Repräsentation und Würde, die sich anschließende Ahnengalerie als Ausdruck der Gesinnung des auf sein uraltes Geschlecht stolzen Bauherrn. Die übrigen Räume bergen unter pietätvollster Wahrung ihres baulichen Charakters die kunstgewerblichen Sammlungen des Staates. Zwanglos, gleichsam selbstverständlich fügen sie sich dem prunkvollen weiten Rahmen ein, zu größtem Reichtum gestaltet durch freiwillige Gaben des Fürsten, dessen Vorfahren in vielhundertjähriger Geschichte dies stolze Schloß auf der Insel im See erschufen.

LITERATUR.

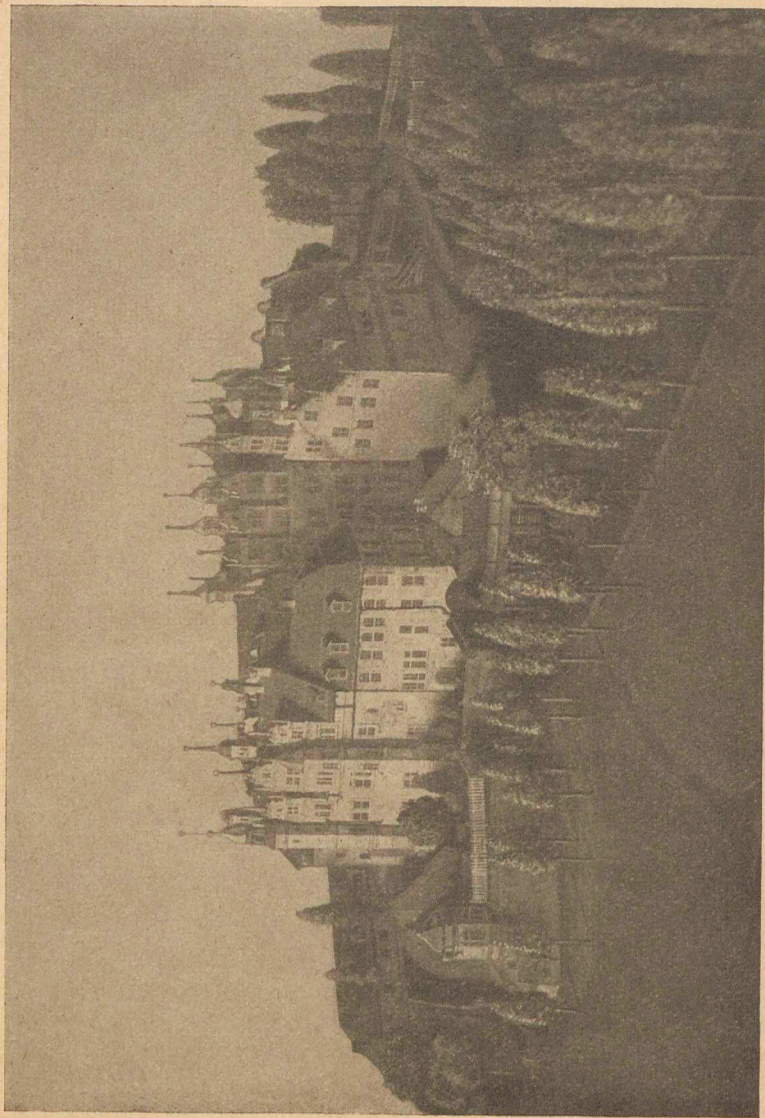
- Beltz, Robert: Die Vorgeschichte von Mecklenburg. (Mecklenburgische Geschichte in Einzeldarstellungen, Heft I. Berlin, 1899.)
- Beyer, W. G.: Die wendischen Schwerine. (Jahrb. d. Ver. f. meckl. Gesch. u. Altertumskunde, XXXII, 1867, S. 58 ff. Dazu XXXVII, 1872, S. 142.)
- Demmler, G. A., 1804—1886. Die Autobiographie eines großen Baumeisters. Herausgegeben von Dr. B. Mertelmeyer. Schwerin o. J.
- Jesse, Wilhelm: Geschichte der Stadt Schwerin. Schwerin i. M. 1913—1920.
- Josephi, W.: Schwerins alte Kunstdenkmale. (Verein f. Hamburgische Gesch. Heft 11, 1913, S. 17 ff.)
- Josephi, W.: Die Prunkräume und die Sammlungen im Hauptgeschoß des Schloßmuseums. (Führer durch das Meckl. Landesmuseum in Schwerin, herausgegeben von der Museumsverwaltung. 2. Aufl. Schwerin. 1922.)
- Lisch, G. C. F.: Geschichte der fürstlichen Residenz-Schlösser zu Wismar, Schwerin und Gadebusch. (Jahrb. d. Ver. f. meckl. Gesch. u. Altertumskunde, V. 1840, S. 32 ff.)
- Zur Geschichte des Schlosses zu Schwerin. (Ebenda XV, 1850, S. 159 ff.)
- Über das Schloß zu Schwerin. (Archiv f. Landeskunde in den Großherzogtümern Mecklenburg, III, 1853, S. 449.)
- Über die Schloßkirche zu Schwerin. (Ebenda, V, 1855, S. 574.)
- Das Großherzogliche Schloß zu Schwerin. (Ebenda VII, 1857, S. 609.)
- Lisch, Friedrich Wilhelm: Schwerin bis zum Übergang der Grafschaft Schwerin an das Haus Mecklenburg. (Ebenda, XLII, 1877, S. 37.)
- Lübke, Wilhelm: Kunsthistorische Studien. Stuttgart. 1869, S. 221.
- Sarre, Fritz: Der Fürstenhof zu Wismar. Berlin. 1890. S. 23.
- Schlie, Friedrich: Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd. II. Schwerin 1898, S. 601 ff.
- Zur Baugeschichte des Schweriner Schlosses. (Archiv f. Landeskunde in den Großherzogtümern Mecklenburg. V. 1855, S. 61; VI. 1856, S. 351.)
- Das Großherzogliche Schloß in Schwerin. (Ebenda X, 1860, S. 481.)
- Die Schloß-Kirche zu Schwerin und ihre Einweihung am 14. Oktober 1855.
- Das Schloß zu Schwerin. Bearbeitet und herausgegeben von A. Stüler, E. Prosch, H. Willebrand. Berlin. 1869.

Tafel I.

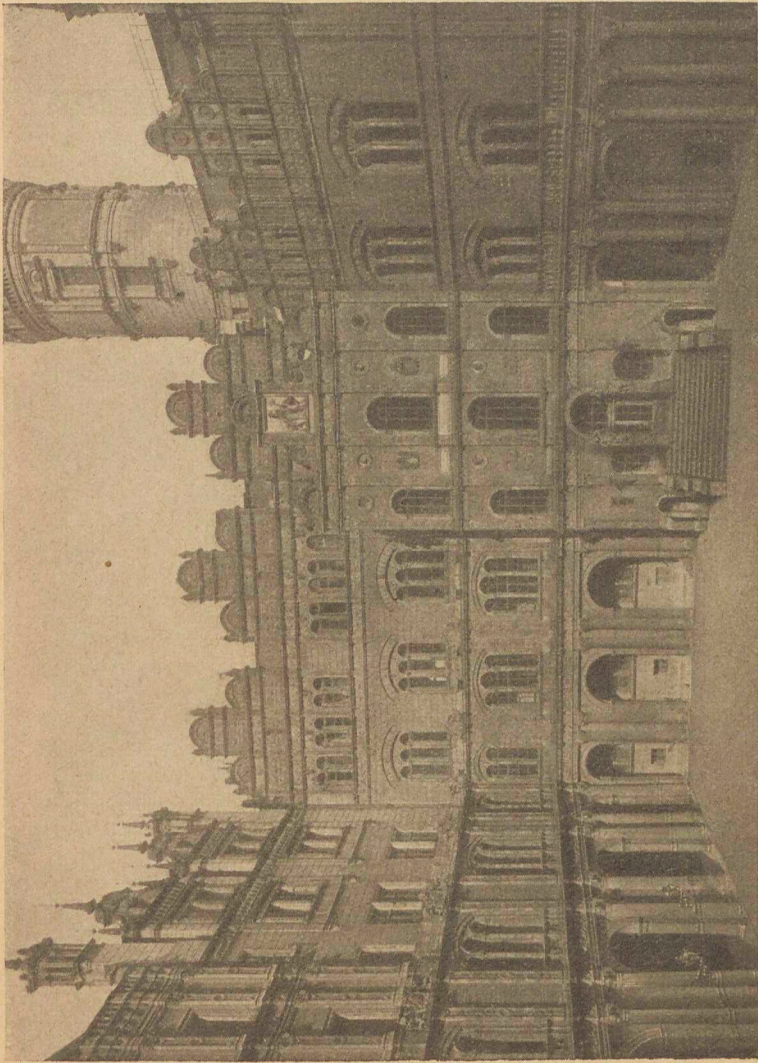


Das alte Schloß von der Seeseite.

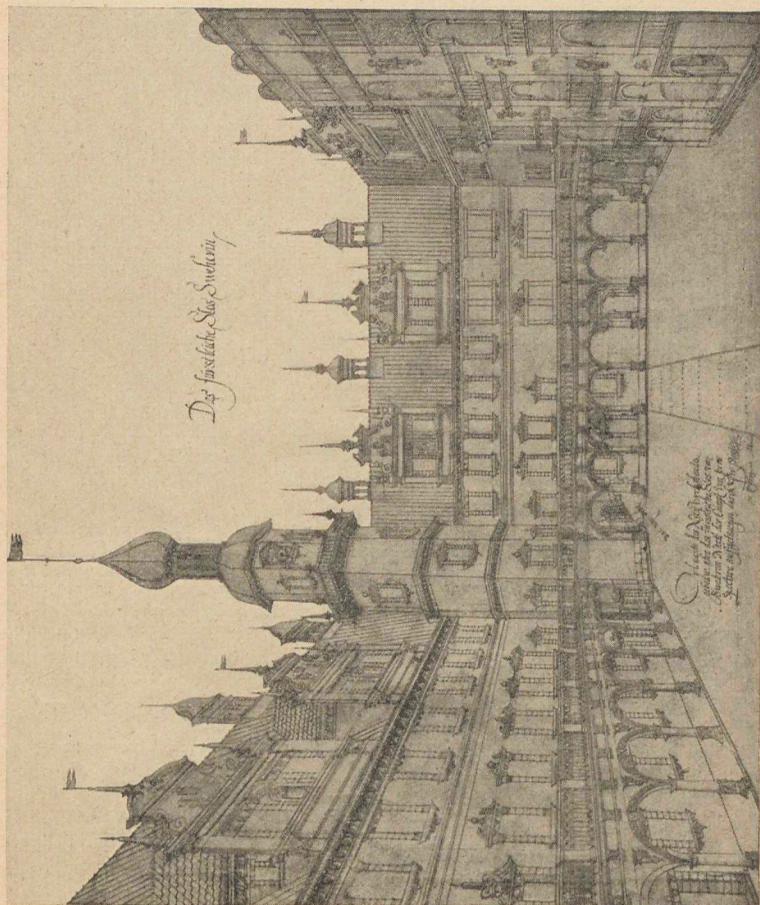
Tafel II.



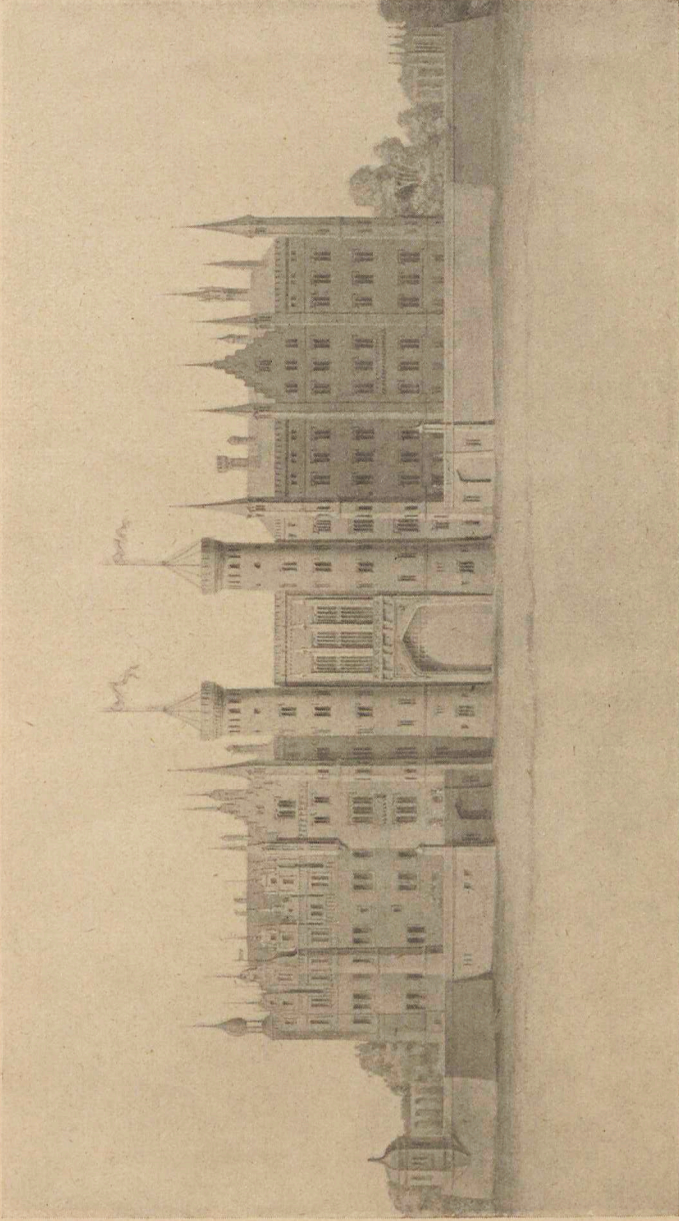
Das alte Schloß von der Stadtseite.



Schloßhof.

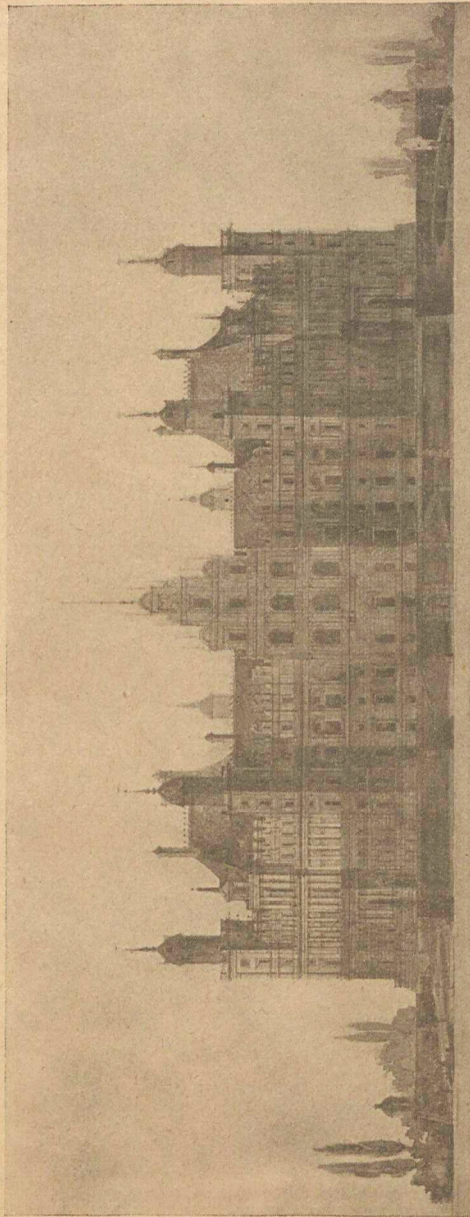


Schloßhof nach Plan von 1619.



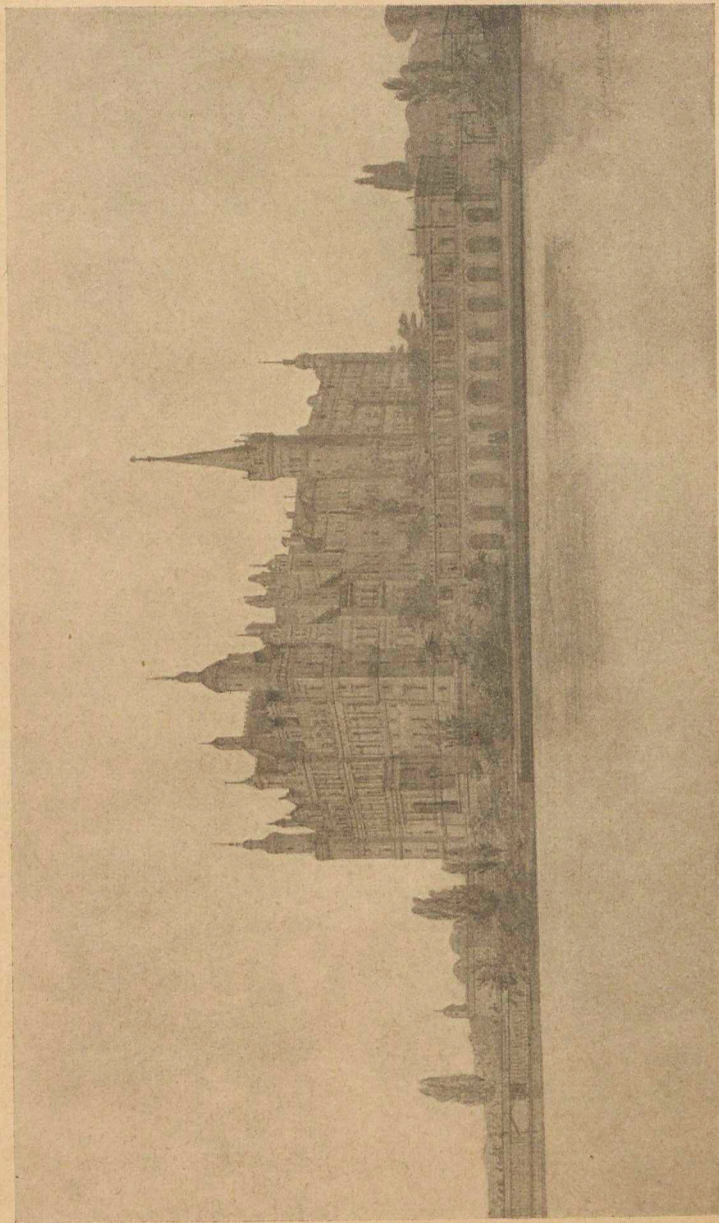
Ansicht des ersten Demmlerschen Fassadenentwurfs (1842).

Tafel VI.

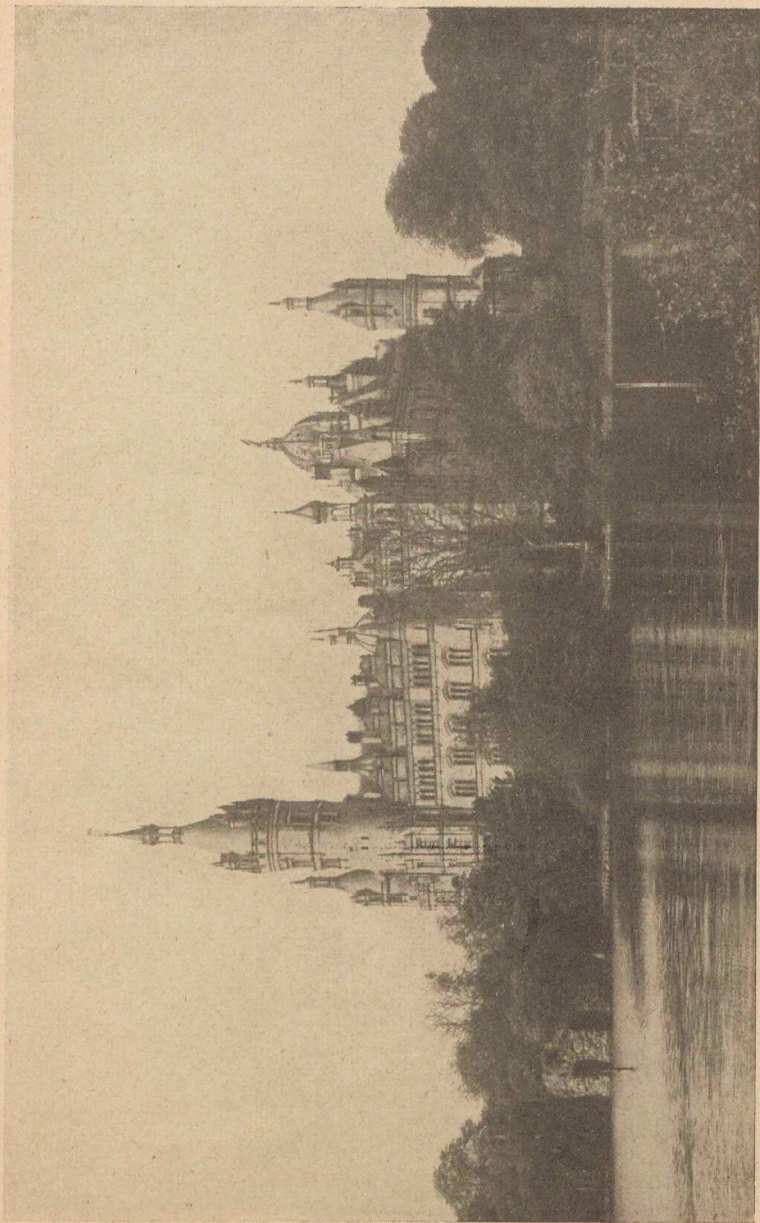


Entwurf Sempers, Stadtseite (1843).

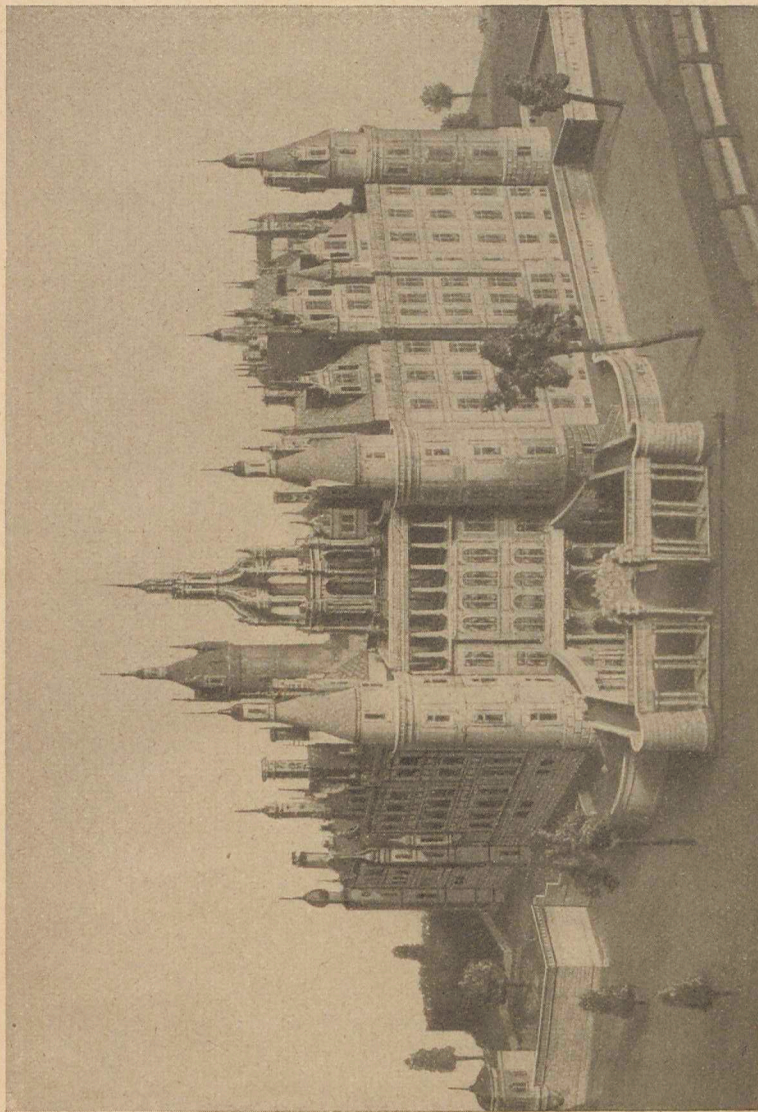
Tafel VII.



Entwurf Sempers, Seeseite (1843).

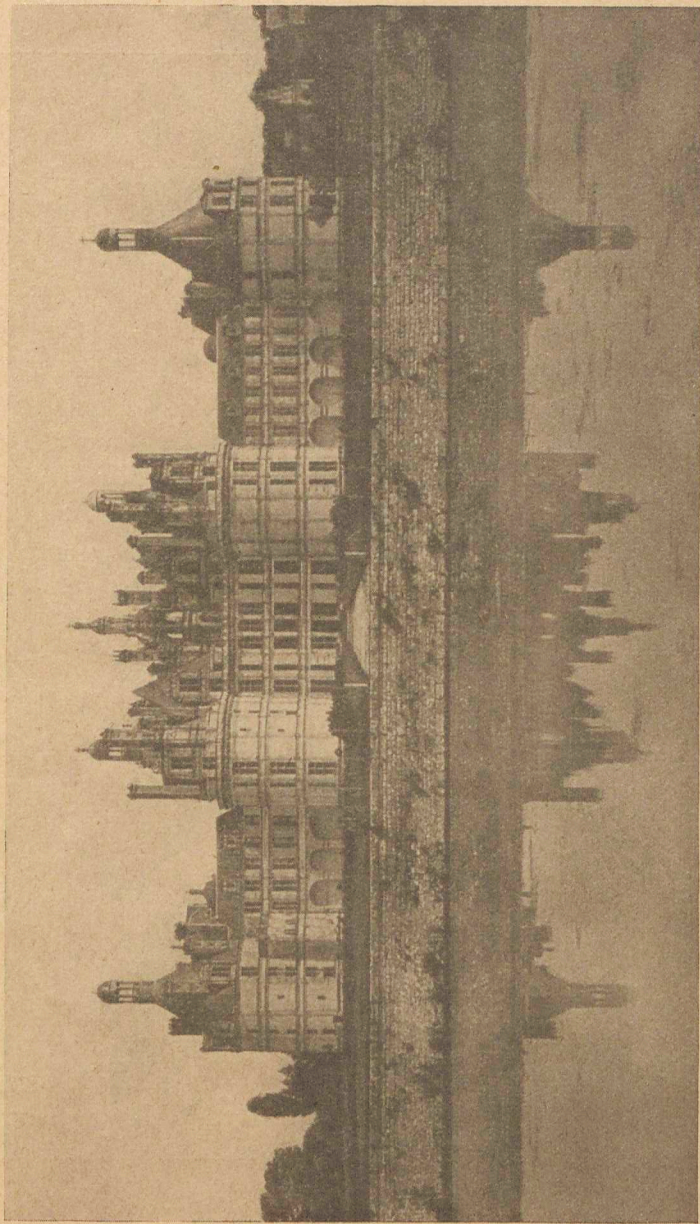


Jetziges Schloss, Seeseite.



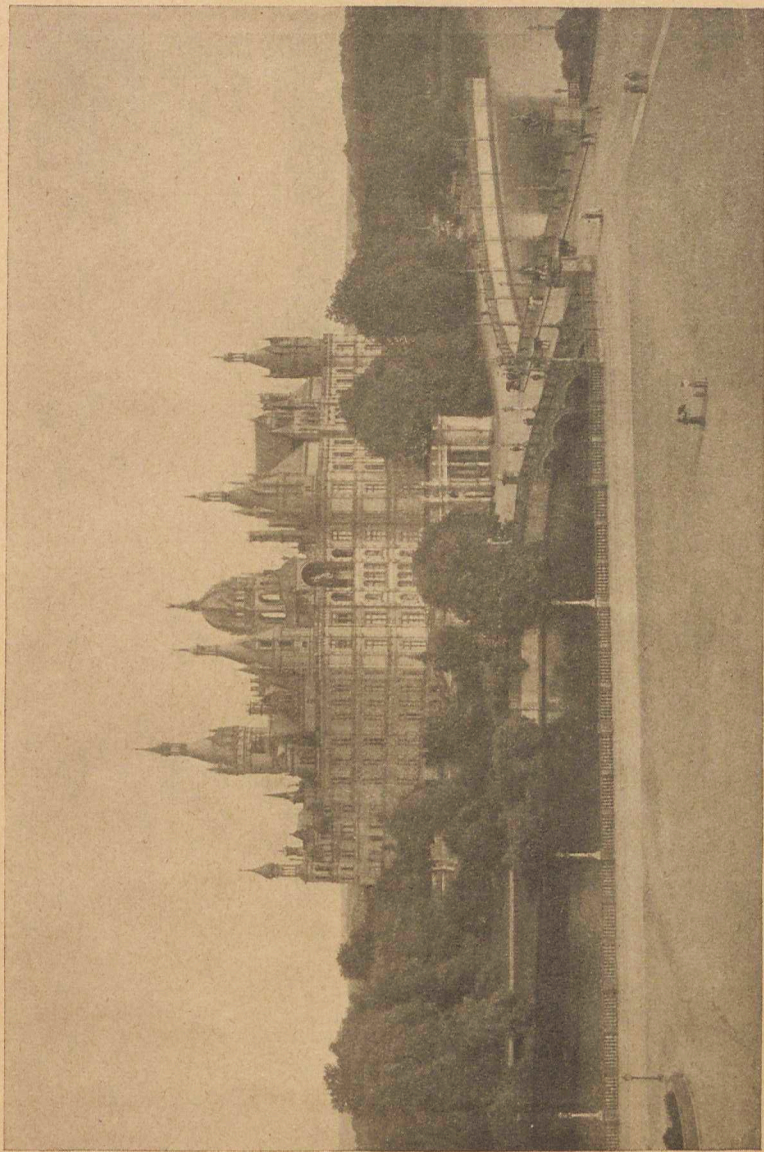
Ansicht des letzten Demmlerschen Fassadenentwurfs (1845).

Tafel X.

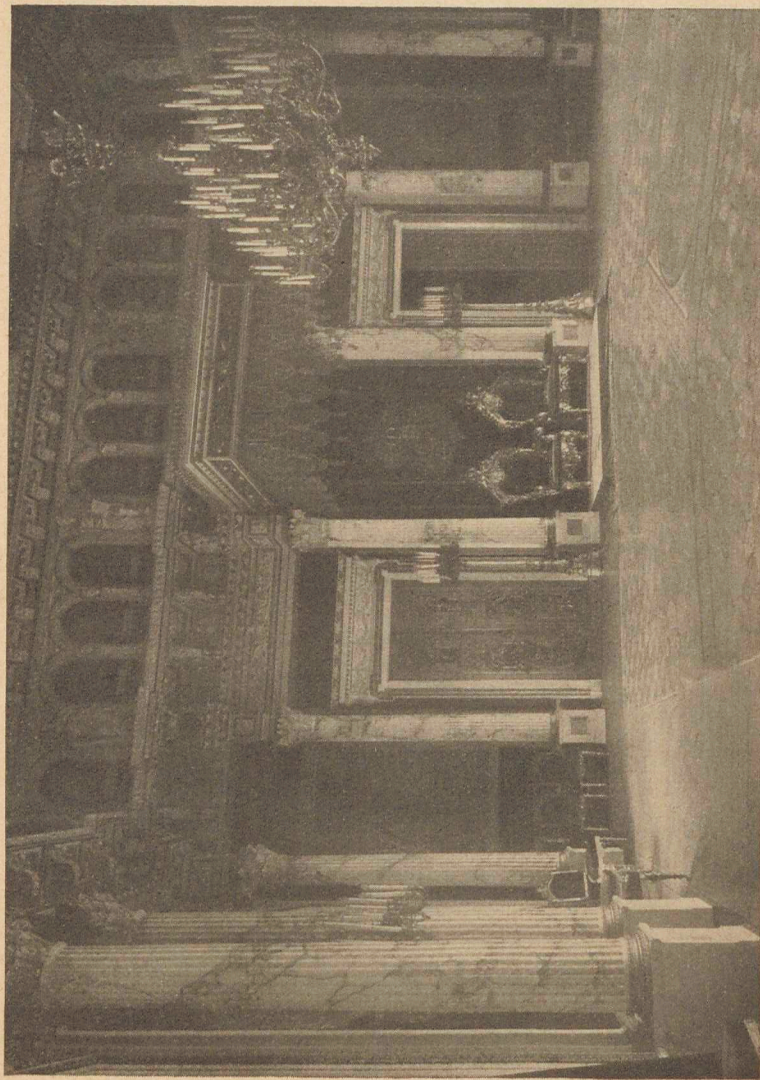


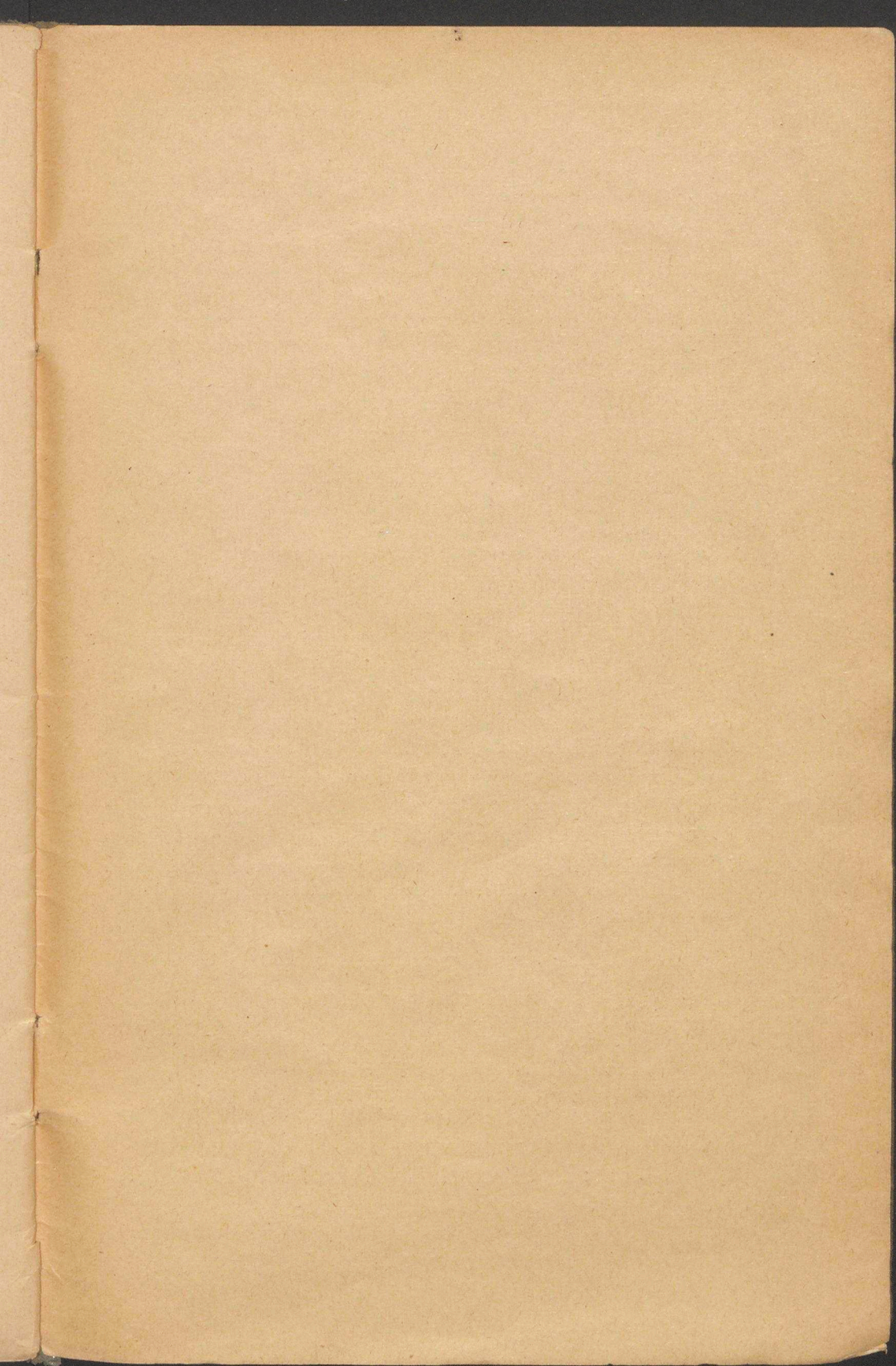
Schloß Chambord.

Tafel XI.



Jetziges Schloß, Stadtseite.





Die Mecklenburgischen Bilderhefte

wollen die alten Kunstschätze des Landes weiteren Kreisen in Bild und Wort zugänglich machen. Sie wenden sich an alle, die ein Herz und ein Auge für die Schönheiten der Heimat haben und das Bedürfnis fühlen, die Kunstwerke, die sie in ihrer Stadt und der Umgebung sehen, die sie ihren Kindern, ihren Schülern, ihren Gästen zeigen, besser zu verstehen und richtiger zu würdigen. Sie wollen auch den Fremden eine bleibende Erinnerung sein an Besuche und Wanderungen im mecklenburgischen Land.

Bisher erschien:

Heft I

Max Hauttmann, «Das Rostocker Stadtbild».

In der Geschichte der Stadtbaukunst gilt Rostock als das beste Beispiel für eine Stadthäufung, der Zusammenschluß völlig durchgebildeter Stadtanlagen zu einem Ganzen. Das Heftchen will ein Führer sein zum Verstehen des Stadtbildes in seinem Werden, bei einer Wanderung durch die Straßen und Plätze, deren alte Bedeutung uns deutlich erkennbar ist.

1924 werden noch erscheinen:

Heft III

Heinrich Reifferscheid, «Der Tempziner Altar».

Diese Perle altdeutscher Malerei, jetzt im Schweriner Museum, einer der ältesten mecklenburgischen Altäre, wird hier zum erstenmal vollständig abgebildet und eingehend gewürdigt.

Heft IV

Oscar Gehrig, «Die bürgerliche Baukunst Wismars».

Mit der Schönheit der Straßensbilder Wismars, dem Reichtum an charakteristischen alten Häusern, kann keine andere mecklenburgische Stadt wetteifern.

Heft V

Walter Josephi, «Die Güstrower Dom-Apostel».

Die besten Stücke spätgotischer Plastik in Mecklenburg, ebenfalls zum erstenmal vollständig veröffentlicht.

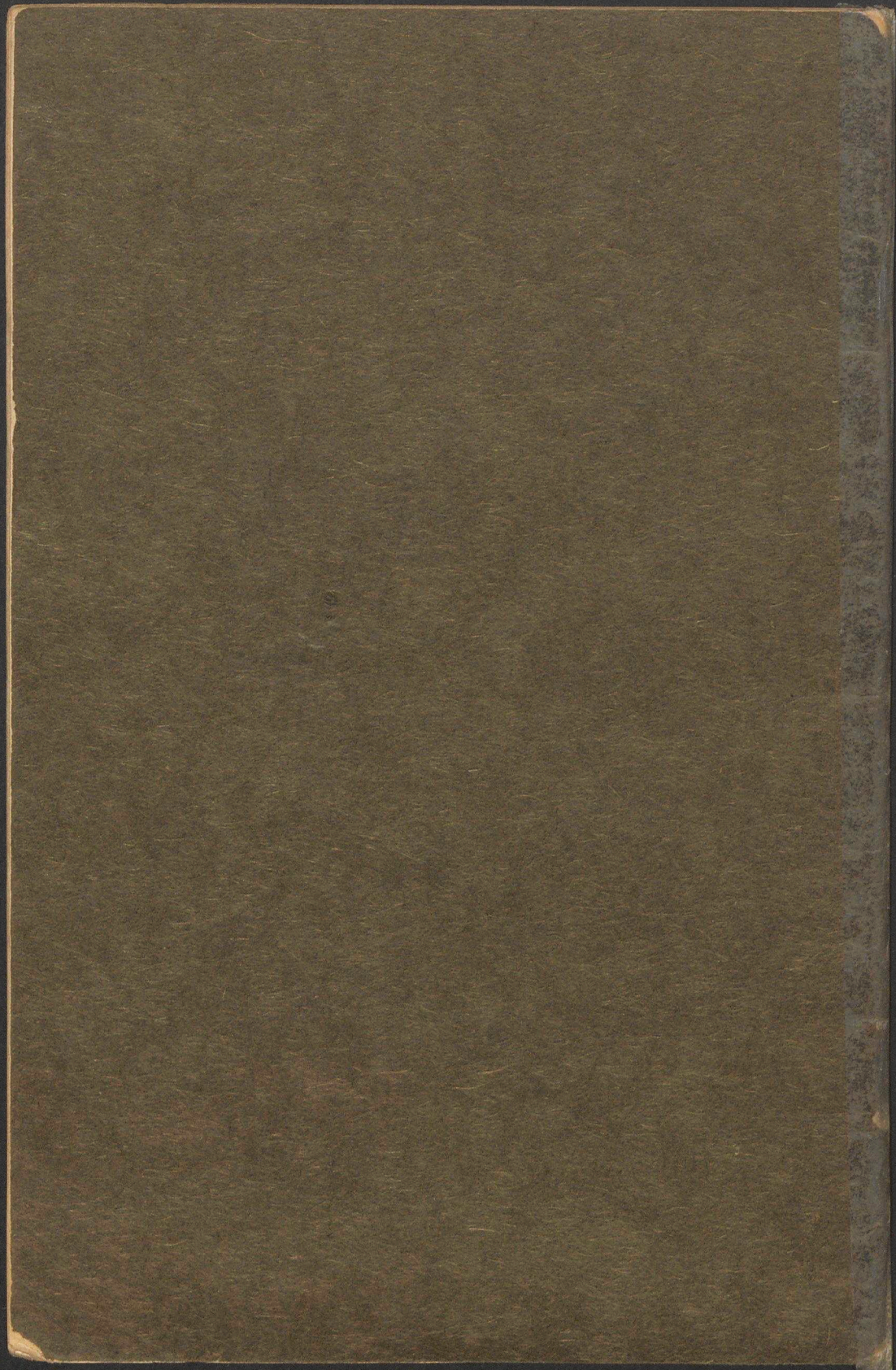
Als weitere Hefte sind in Aussicht genommen: *Die Kirchen Wismars, Die Klosterkirche Doberan, Schloß und Kirche Dargun, Neubrandenburg* und andere Denkmäler der Architektur, Plastik und Malerei.

Die abgeschlossene Serie wird einen Ueberblick über alle bedeutenden Kunstdenkmäler Mecklenburgs geben.

Schriftleiter: Professor Hauttmann, Rostock, Palais.

17 April 1950

28 April 1950



Die Meckl

wollen die alten Kun
Wort zugänglich ma
ein Auge für die Sch
fühlen, die Kunstwe
sehen, die sie ihren
besser zu verstehen
Fremden eine bleibe
im mecklenburgische

Max Hauttm

In der Geschichte der
für eine Stadthäufun
Stadnanlagen zu einem
Verstehen des Stadtbil
die Straßen und Plätze

Heinrich Reiffe

Diese Perle altdeutsch
der ältesten mecklenb
ständig abgebildet und

Oscar Gehrig, «I

Mit der Schönheit d
charakteristischen alten
Stadt wetteifern.

Walter Josephi,

Die besten Stücke spät
erstmals vollständig v
Als weitere Hefte sind
Die Klosterkirche Dober
und andere Denkmäler
Die abgeschlossene Serie
Kunstdenkmäler Meckle

Schriftleiter: Prof

schen Bilderhefte

andes weiteren Kreisen in Bild und
en sich an alle, die ein Herz und
Heimat haben und das Bedürfnis
ihrer Stadt und der Umgebung
n Schülern, ihren Gästen zeigen,
würdigen. Sie wollen auch den
sein an Besuche und Wanderungen

tschien:

t I Rostocker Stadtbild».

gilt Rostock als das beste Beispiel
nenschluß völlig durchgebildeter
Heftchen will ein Führer sein zum
werden, bei einer Wanderung durch
eutung uns deutlich erkennbar ist.
n erscheinen:

II Der Tempziner Altar».

st im Schweriner Museum, einer
, wird hier zum erstmal voll-
würdig.

IV che Baukunst Wismars».

r Wismars, dem Reichtum an
keine andere mecklenburgische

V rower Dom = Apostel».

in Mecklenburg, ebenfalls zum

nommen: *Die Kirchen Wismars,*
Kirche Dargun, Neubrandenburg
t, Plastik und Malerei.

eberblick über alle bedeutenden

tman, Rostock, Palais.

EREI, ROSTOCK.

