


Walter Josephi

Die Prunkräume und die Sammlungen im Hauptgeschoß des Schlommuseums

2. Auflage, Schwerin: Rostock: [Mecklenburgisches Landesmuseum]: Carl Boldt'sche Hof-Buchdruckerei, 1922

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1048202488>

Druck Freier  Zugang

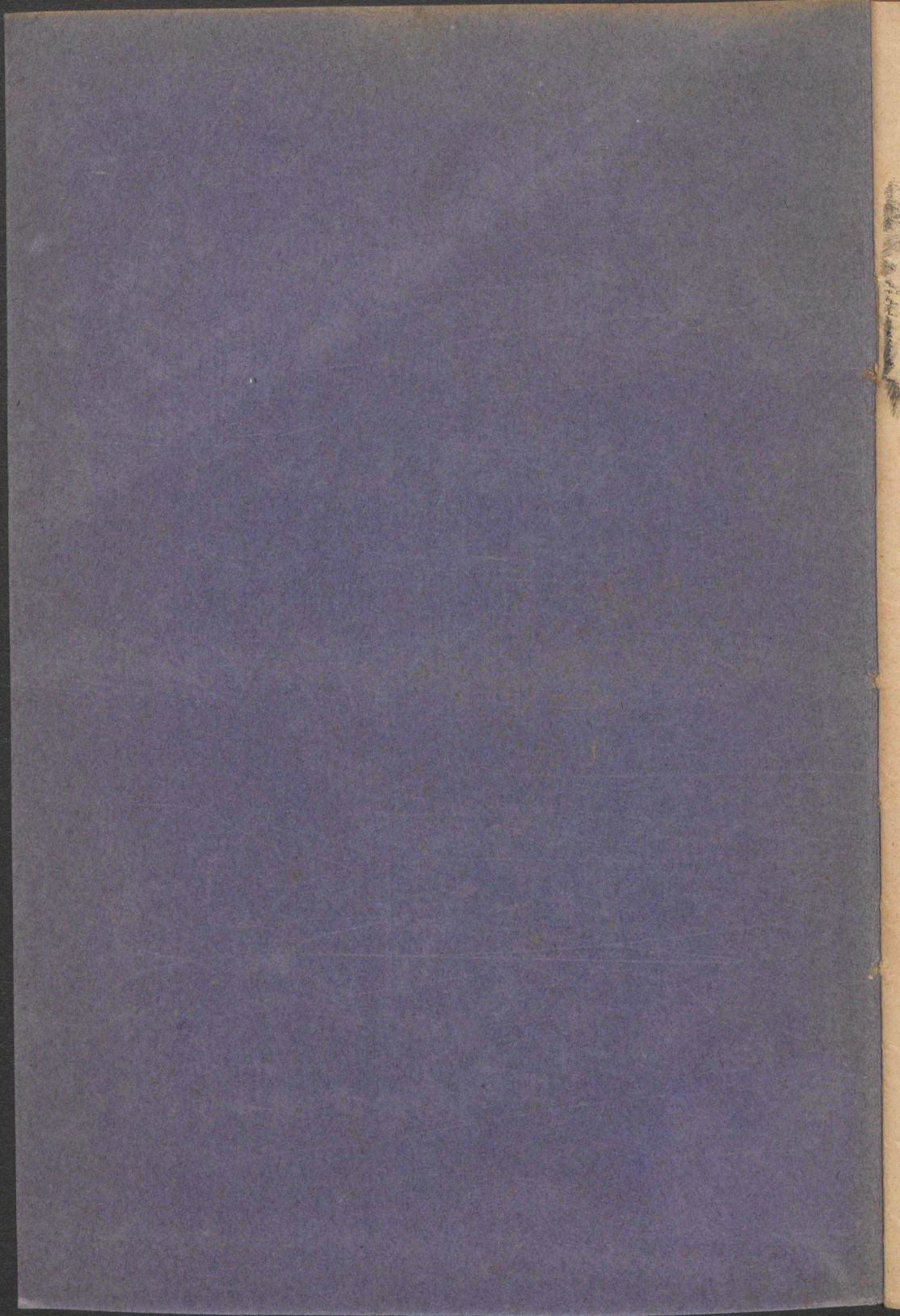


OCR-Volltext

MK

12.575⁸

(1)



[3. Ex.]

Führer

durch das

Mecklenburgische Landesmuseum
in Schwerin.

W. Josephi:

Die Prunkräume
und die Sammlungen
im Hauptgeschoß des
Schloßmuseums.

2. Auflage.


Herausgegeben von der Museums-Verwaltung.



Schwerin 1922.

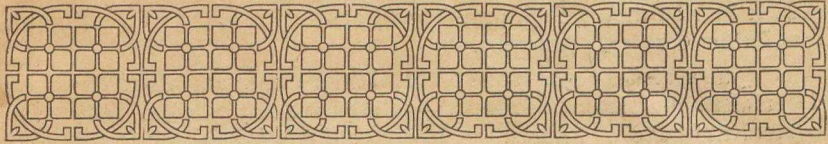
Mb. - 12545 = (16)

UB Rostock
28\$ 010 152 512



1921. G. 3017

(1) 28251 - 111



Entstehung des Schloßmuseums.

Die Geschichte des Schloßmuseums ist kurz. Nach den politischen Umwälzungen im November 1918 ergab sich die Notwendigkeit, die Frage nach dem Eigentumsrecht am Schweriner Schloß, der Hauptresidenz des Fürstenhauses, zu klären. Bei der durch die landständische Verfassung besonders schwierigen Rechtslage kam es am 17. Dezember 1919 zu einem Vergleich, in dem der Großherzog zugunsten des Staates auf das Schweriner Schloß verzichtete, wogegen vom Staat das Inventar und die Kunstschätze als großherzogliches Privateigentum anerkannt wurden.

Die Bestimmungen dieses Auseinandersetzungsvertrages gaben dem Gedanken, das Schloß nicht nur als geschichtliches Baudenkmal zu erhalten, sondern es auch in seinem Innern der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, greifbare Gestalt: der ehemalige Landesherr erklärte sich bereit, die gesamte Ausstattung des Thronsaales und die mit dem Bauwerk verbundenen Ausstattungsstücke der übrigen Prunkräume dem Staat leihweise zu überlassen, ebenso die Sammlungsstücke der Waffenhalle, „solange diese Sammlung Museumszwecken dient und damit der Öffentlichkeit zugänglich bleibt“.

Im Einklang mit dieser Abmachung und um den Sammlungen des Museums Raum zur freieren Entfaltung zu geben, wurde im Auftrage des Staatsministeriums ein Plan zur Umwandlung des ganzen Schlosses in ein Landesmuseum und zur Ueberführung der gesamten, nunmehr in Staatseigentum übergegangenen Bestände des Museums ausgearbeitet. Bei der zunehmenden Geldentwertung wären aber die Umbaukosten außerordentlich hoch geworden, auch bereitete wegen des Wohnungsmangels die anderweitige Unterbringung der seit der Revolution im Schloß befindlichen Behörden Schwierigkeiten, und so erfuhr im Herbst 1920 das Museumsprojekt eine erhebliche Vereinfachung: unter Beibehaltung des bisherigen Museums sollten nur die vier geschichtlichen Bauten auf der See-
seite des Schlosses im Anschluß an die großen Prunkräume zu einem Kunstgewerbemuseum umgestaltet werden. Das neue Museum

Obotritentreppe.

erhielt den Namen „Schloßmuseum“, das bisherige wurde „Museum am Alten Garten“ genannt.

Im Oktober 1920 konnte der Umzug mit der Verlegung der Verwaltungsräume beginnen. Doch erwuchsen der Museumsverwaltung große unvorhergesehene Schwierigkeiten dadurch, daß die zum Museum bestimmten Schloßräume nicht rechtzeitig von den Behörden geräumt werden konnten. Die Verwaltung sah sich deshalb genötigt, zunächst nur das Hauptgeschoß mit den großen Prunkräumen und den sich daran anschließenden Räumen über der Schloßkirche einzurichten. Die Eröffnung dieses Teils erfolgte am 24. Juli 1921.

Das Schloßmuseum verfügt im Erdgeschoß über die Waffenhalle, deren Bestände und Anordnung noch aus großherzoglicher Zeit stammen, im Untergeschoß über 18 Räume, die vorwiegend den Fachsammlungen, besonders der Keramik, vorbehalten werden, ferner über das in großherzoglicher Zeit „Fest-Etage“ genannte Hauptgeschoß mit 19 Räumen, die im Anschluß an die Prunkräume und im Einklang mit ihrer Ausstattung im wesentlichen für die Aufnahme der Denkmäler fürstlicher Kultur bestimmt wurden. Eine Treppe höher gelangt man in eine ausgedehnte, dem allgemeinen Besuch entzogene Studiensammlung. In der nur vom Uhrturm des Schloßhofes zugänglichen ehemaligen Schloßküche sind die alten Hofwagen untergebracht.

Die meisten der im Schloßmuseum aufgestellten Stücke sind älterer höfischer Besitz: zum Teil befanden sie sich schon vor der Errichtung des Schloßmuseums im Museum und sind somit nach dem Auseinandersetzungsvertrag Staatseigentum geworden, zu einem nicht geringen Teil sind sie vom ehemaligen Landesherrn aus dem Inventar der verschiedenen Schlösser dem Schloßmuseum als Leihgabe überlassen. Nur verhältnismäßig wenige Stücke, wie etwa die zur Sammlung David Thormann-Wismar gehörigen kunstgewerblichen Gegenstände, die im Jahre 1891 angekauft wurden, befanden sich schon früher im Eigentum des Staates.

Obotritentreppe.

Den Eingang zum Schloßmuseum vermittelt die Obotritentreppe, der im Jahre 1555 vom Herzog Johann Albrecht I. erbaute Hauptzugang zu den Festräumen und den herzoglichen Gemächern. Originalbildnisse der einstigen fürstlichen Bewohner schmücken den Treppenaufgang.

Auf dem Vorplatz zum ersten Stockwerk findet sich, in die Außenwand eingemauert, eine in Stein gehauene griechische Inschrift. „Nicht ohne Gäste, aber auch nicht mit zu viel Gästen“ ist in Übersetzung der Wortlaut der Tafel, die der humanistisch gebildete

Herzog Johann Albrecht I. um 1554 zum Schmuck seines Tanzsaales meißeln ließ.

Vor dem zweiten Stockwerk, der einstigen „Fest-Etage“, begrüßt Petermännchen, der alte Schutzgeist des Schlosses, den Besucher. Das vor etwa 300 Jahren auf eine Kamintür des Schweriner Schlosses gemalte Bild stammt von einem nicht weiter bekannten Künstler D. Spies; jedoch die geschwätzige Volkssage kümmert sich nicht um diesen auf dem Bilde vermerkten Künstlernamen, sie will vielmehr wissen, das Bild sei urplötzlich und ganz von selbst auf der bis dahin nur holzfarbig angestrichenen Kamintür erschienen.

Die Sage vom Petermännchen tritt urkundlich erst 1747 auf; daß sie tatsächlich schon in weit älterer Zeit ihre fest umrissene Gestalt gewonnen hatte, beweist diese etwa um das Jahr 1600 gemalte Darstellung.

Die Sagen vom Petermännchen.

(Nach fribl. Mitt. von Prof. Dr. Wossiblo in Waren.)

1. Das Petermännchen bewahrt als Schutzgeist das Schweriner Schloß vor Eindringlingen. So war es im 30 jährigen Kriege, als Wallenstein hier Wohnung nahm; da zwickte ihn das Petermännchen solange, bis der Eindringling das Schloß verließ. Ähnlich erging es 1806 dem französischen General Laval.

2. Des Petermännchens Kleidung ist gewöhnlich ein grauer Rock; wenn es Krieg geben wird, ist sein Rock rot; wenn einer sterben soll, aber tohleschwarz. Das Petermännchen ist von Gestalt klein, mit Runzeln im Gesicht, aber nicht fürchterlich anzuschauen, hat einen langen weißen spitzen Bart, der bis auf die Brust herabhängt.

3. Das Petermännchen ist ein verwunschener Prinz, Erbe des Königreichs Mecklenburg. Es ist verwunschen, weil es einen Priester erschlagen hat, und sehnt sich nach Erlösung. Wenn es erlöst wird, geht das jetzige Schwerin in Blut unter und mit ihm der Herzog und das alte Schloß, und das alte Schwerin steigt in vollem Glanze aus dem See empor. Erlöst kann es werden auf mannigfache Art:

- a) Wenn eine Hebamme mit der Schere, mit der sie soeben eine Entbindung vorgenommen hat, das Licht der Laterne puht, die das Petermännchen zu tragen pflegt. (Vergl. die Laterne des Martensmannes.)
- b) Wenn der Nachtwächter vor dem Schlosse sich vom Petermännchen verleiten läßt, zu rufen: „de Kloß hett drüttein slagn!“ Als einmal ein Nachtwächter ansetzte: „de Kloß hett drütt . . .“, sah er hinter sich das Blut schon aus der Erde quellen und die Spitzen des alten Schlosses leuchtend aus dem See emportauschen.
- c) Wenn ein zur Erlösung des Petermännchens geborener Soldat, der beim Schlosse Posten steht, sich verleiten läßt, auf den Schloßturm zu klettern und das Bund Schlüssel herunterzuholen, das dort hängt.
- d) Wenn derselbe Soldat dem Petermännchen den Kopf abhaut.
- e) Wenn derselbe Soldat das Petermännchen mitten ins Herz schießt, so daß ein Blutstrahl hervorquillt.
- f) Wenn er mit dem Petermännchen eine Stunde lang (nach anderen Sagen: dreimal in drei Nächten) ringt, wobei der Soldat keinerlei Schmerzen empfindet, obwohl er am ganzen Körper braun und blau wird.
- g) Wenn er den verrosteten Säbel des Petermännchens völlig von allen Flecken befreit. (Dies ist die am weitesten verbreitete Fassung der Sage, weil sie in dieser Gestalt auf einem Neuruppiner Bilderbogen dargestellt war.)
- h) Wenn er das Geld, das in der Schatzkammer ruht, in vier gleiche Teile teilt.

Obotritentreppe.

4. Die enge Verbindung des Petermännchens mit dem Schweriner Schloß zeigt sich in allerlei Sagen:

- a) Jeden Mittag wird das Petermännchen auf dem Schloßhof gespeist: ein Teller mit roten Rüben wird hingesezt. (Die roten Rüben als Festspeise lehren auch bei dem Mahle wieder, das der Martensmann auf seiner Fahrt von Lübeck nach Schwerin in Rehna einnehmen muß; ebenso bei dem Mahle der beiden Martensmänner, die von Rethra nach Wustrow bei Weseberg gesandt wurden.)
- b) Wenn Salatafel im Schloß ist, muß ein Seder für das Petermännchen frei bleiben.
- c) Das Petermännchen hat einen unterirdischen Gang vom Schloß in den See hinein, der mit Kostbarkeiten angefüllt und dessen Hauptzimmer von einer Laterne erleuchtet ist. (Erinnerung an die Schatzkammer unter dem Tempel der slawischen Gottheit, der einst auf der Schloßinsel stand.)
- d) Das Petermännchen hat seine eigene Stube und ein Bett im Schloß. Wenn das Schloßmädchen, das nur in seinem Dienste beschäftigt werden darf, eine kleine Vertiefung im Oberbett findet, „as wenn'n Hund oder 'ne Ratt oder 'n Swienägel dor in lägen hett“, so weiß sie, daß das Petermännchen in der Nacht in seinem Schlosse schlief. Alle Monat findet sie ihren Lohn auf dem Bette. Als das Mädchen immer wieder in das Petermännchen dringt, sich ihm in seiner wahren Gestalt zu zeigen, erscheint es als kleines Kind, in einer Wollle liegend, mit einem Schwert in der blutenden Brust. (Dieses Bett des Petermännchens kann kein anderes sein, als das Purpurbett, das in Rethra neben oder unter dem vergoldeten Bilde des Gottes Radegast stand. Dasselbe Bett mußte auch völlig unberührt in dem Zimmer des Schweriner Schlosses stehen, in dem früher der große Martensmann-Schmaus stattfand, d. h. der Gott sollte Zeuge des Opferschmauses sein, der ihm zu Ehren stattfindet. Vergl. S. 7.)
- e) Jüngere Sagen lassen das Petermännchen auch in einem unterirdischen Gange nach dem Ludwigslust Schlosse wandern.

5. Ueber Petermännchens Beziehungen zur landesfürstlichen Familie:

- a) Das Petermännchen duldet nach Sonnenuntergang nicht den Großherzog im Burggarten.
- b) Das Petermännchen riet dem Herzog Friedrich Franz (I) ab, die Rheinbundakte zu unterzeichnen.
- c) Die Großherzoginnen müssen in Ludwigslust niedertommen, weil sonst das Kind stirbt oder im Schweriner Schlosse geborene Kinder erst mit dem Petermännchen kämpfen müssen.
- d) Großherzogin Auguste wollte das Petermännchen erlösen.
- e) Der Soldat wurde vom Großherzog nach Amerika geschickt, damit er das Erlösungswerk nicht vollende.

6. Ueber Petermännchens Heimat:

Die eigentliche Heimat des Petermännchens ist der Petersberg im Dorfe Petersberg am Pinnower See. Hier haust das Petermännchen als Schmied. Alte Leute haben in ihrer Jugend öfter das Ohr auf die Erde gelegt, um das Petermännchen schmieden zu hören. Allnächtlich in der Mitternachtsstunde reitet das Petermännchen aus der Spitze des Berges hervor, um seinen Schimmel in dem zu Füßen des Berges liegenden Heiligen See zu tränken. Von hier aus hat das Petermännchen einen unterirdischen Gang unter dem Pinnower und dem Schweriner See nach dem Schlosse hin, oder nach einer anderen Sage: Das Petermännchen ist in einer Nacht vom Petersberge nach dem Schweriner Schloß geflogen.

Ueber den Urgrund der Sage:

Die Schweriner Schloßinsel ist altheiliger Boden. Hier ist die Wasserscheide zwischen Nord- und Ostsee. An dieser Wasserscheide war in vor-slavischer Zeit zugleich eine Völkerscheide, und hier stand das große Heiligtum eines germanischen Gottes. Als dann die Slaven ins Land kamen, wagten sie nicht, dieser

hochheiligen Stätte ihre Bedeutung zu rauben; sie vermischten vielmehr die germanische Gottheit mit ihrem Lichtgott Radegast (Gebarmensage, Laterne, verrostetes Schwert), dem sie im Schweriner See eine Tempelburg erbauten.

Das große Fest zu Ehren dieses Gottes wurde am 10. November gefeiert. Dieser Tag ist auch sonst der Festtag des Radegast. (Am 10. November 1066 wurde das Haupt des getöteten Bischofs Johann von Mecklenburg in Rethra dem Gott als Opfer dargebracht; am 10. November 1179 überfielen die Heiden das christliche Kloster Althof nahe dem späteren Doberan und vernichteten es.)

Zu diesem großen Opferfest sandten in slavischer Zeit Lübeck und Wismar ihre Opfergaben: Lübeck Most für das Opfermahl, Wismar Holzbecher mit Hobelspänen zum Auffangen des Opferbluts. Um den Tag des Volksfestes zu erhalten, wurde vom Christentum an die Stelle des Heidengottes der betreffende Kalenderheilige gesetzt: die nunmehr christliche Schloßkapelle zu Schwerin wurde dem Heiligen Martin (und Petrus) geweiht; die Ablieferung der Opfergaben blieb aber von Bestand, und so erklärt sich die bis zum Jahre 1816 währende Lübecker Most- bzw. Rheinweinspende in der Form des Martensmannfestes, so erklärt sich auch die bis zum Uebergang Wismars an Schweden 1648 alljährlich am 1. Advent oder um Martini ausgeübte Sitte, unter anderem den Schweriner Schloßbeamten hölzerne Becher mit Hobelspänen zu spenden.

Also: der auf der Schweriner Schloßinsel verehrte Heidengott Radegast wurde zwar mit dem Einzuge des Christentums von kirchlicher Seite in den heiligen Bischof Martin umgewandelt; allein im Volksglauben lebte er weiter und ward mehr und mehr zur sagenhaften Spukgestalt des „Petermännchens“.

Die vermuteten Beziehungen des Petermännchens zum Martensmann kommen im Schloßmuseum dadurch zum Ausdruck, daß unter Petermännchens Bild die Laterne und der Geldbeutel des Martensmannes ausgestellt sind, beides kunstgewerbliche Erzeugnisse aus dem 16.—17. Jahrhundert.

Die Stadt Lübeck war verpflichtet, alljährlich „uff Sant Martens Abent“ (10. November) durch einen von 2 Zeugen begleiteten Sondergesandten eine Tonne rheinischen Mostes im Schloß zu Schwerin abzuliefern. Der Ueberbringer, Martensmann genannt, hatte als Amtstracht ein schwarzes Kleid, darüber einen ärmellosen roten Mantel und eine weiße Mühlsteinkrause; er wurde unter vielen seltsamen, doch genau bis ins Kleinste feststehenden Zeremonien eingeholt und bewirtet.

Wer über diese Bräuche am Martensmannfest Näheres wissen will, mag nachlesen, was J. Warnke in der Zeitschrift „Mecklenburg“, Jahrg. XII, 1917, S. 5 ff., darüber berichtet. Hier ist wichtig, daß der Martensmann bei seinen Fahrten zum und vom Schloß aus einem Lederbeutel Geld unter die Menge warf. Am Abend wurde der Martensmann vom Schloßpförtner zum Festmahl im Schloß abgeholt; der Pförtner trug dabei eine Laterne mit Hornscheiben, wie er ihm auch mit dieser Laterne beim Heimweg vorausleuchtete.

Am Martini Abend 1816 erschien der Martensmann zum letzten Mal im Schloß; denn im folgenden Jahr verglichen sich der Großherzog und Lübeck zur Aufhebung der Entsendung des Martensmannes.

Ueber den Ursprung dieses Brauchs, besonders merkwürdig durch die bis ins Kleinste ausgeklügelten, oft sehr seltsamen und unbeegeiflichen Zeremonien, ist nichts Sicheres bekannt, wenngleich er schon im Jahre 1520 urkundlich nachzuweisen ist. Wossiblo nimmt an, er sei ursprünglich ein Tribut, der von Lübeck dem auf der Schweriner Insel verehrten großen Heidengotte an dessen Festtage geleistet ward (siehe oben beim Petermännchen).

Vor der Tür stehen als Zeugen einer entschwundenen Kultur zwei Tragsitze (Portekaisen, Sänften), wie sie besonders das 18. Jahrhundert als vornehmes Beförderungsmittel liebte. Die eine mit Rokoko schnitzereien dürfte aus der Zeit um 1760 stammen, die

andere ganz vergoldete trägt in farbiger Malerei die Allianzwappen von Mecklenburg und Sachsen=Coburg=Saalfeld, wurde also von der Mutter des ersten Großherzogs, Charlotte Sophie, einer geborenen Prinzessin von Sachsen=Coburg=Saalfeld (gest. 1810) benutzt.

Es folgt der

Vorplatz

zu den nachweisbar seit 1554, vermutlich aber schon ein halbes Jahrhundert zuvor von den Landesfürsten als Privatgemächer bewohnten Zimmern. Drei schöne alte Schränke sind hier aufgestellt, von denen die beiden äußeren (der eine oben am Fries mit der stark verschnörfelten Jahreszahl 1693) elsässer Herkunft sind. Der mittlere, ein altes Schloßinventarstück, stammt nach der Inschrift auf dem Schloßblech aus dem Jahre 1776. Er ist, und das ist bezeichnend für das stilistische Nachschleppen besonders der mecklenburgischen Handwerkerkunst, mit seinem willkürlich aufgeleimten verzerrten Muschel=Schnörfelwerk noch dem Rokokostil zuzurechnen, obwohl die führende Kunst damals schon in die klassifizierende Richtung (Louis Seize=Stil) eingelenkt war.

Nach Durchschreiten des Thronsaales, dessen eingehende Betrachtung zweckmäßig erst später in Verbindung mit der Ahnengalerie vorgenommen wird, gelangt der Besucher in die

Schlößergalerie,

einen gangartigen Raum, dessen Wände mit den farbig gemalten Bildern sämtlicher landesfürstlichen Schlösser und Wohnsitze (gemalt um 1857 von Friedrich Jenßen), sowie der verschiedenen mecklenburgischen Bauerntrachten (von Theodor Fischer) geschmückt sind. Unter diesen Bildern sind in 5 Wandschränken gewählte Stücke aus den großen fürstlichen Tafelgeschirren der letzten beiden Jahrhunderte ausgestellt.

In den beiden ersten Schränken befinden sich einige Beispiele aus den beiden jetzt im Schloß Ludwigslust aufbewahrten chinesischen Tafelgeschirren des Herzogs Christian II. Ludwig mit dem mecklenburgischen Wappen. Der Gegenwart, die es verlernt hat, im Porzellan ein edles Material zu sehen, erscheint die übertriebene Wertschätzung der chinesischen Porzellane im 17. und 18. Jahrhundert absonderlich. Aber damals waren wie mit dämonischer Gewalt die Sammlerleidenschaften aufgepeitscht: Staatsaktionen fanden statt um einer Vase willen, jede Moral ging zugrunde, wenn der Besitz eines solchen Stückes winkte. Kein Fürst vermochte es, sich dieser kostspieligen Passion zu entziehen, und die Vornehmen standen hierin den Fürsten um nichts nach.

Dadurch hatte sich aber für China eine gewaltige Geldquelle erschlossen, und ebenso für Holland, das die Einfuhr dieser kostbaren Stücke vermittelte. In der Folge konnte es nicht ausbleiben, daß selbst das in Tradition erstarre China allmählich den besonderen Neigungen der Europäer entgegenkam, und so läßt sich dort schon zur Zeit des Kaisers Kang hsi (1662—1722) die Thatsache feststellen, daß Porzellane ausschließlich für den Export hergestellt wurden. Diese Exportware stand an künstlerischem und technischem Wert den für China selbst bestimmten Erzeugnissen ganz erheblich nach. Es ist dies ein Beweis, wie treffend und wie niedrig die Chinesen die kritiklose Bewunderung der Europäer einschätzten.

Als die Entwicklung so weit vorgeschritten war, ergab sich die Möglichkeit, daß, wieder durch Vermittlung der Holländer, die Chinesen besondere Bestellungen von Europa her entgegennahmen und somit in der Lage waren, ausdrückliche Wünsche der Auftraggeber zu erfüllen. Infolgedessen gibt es in Europa eine große Anzahl chinesischer Service, die mit dem Wappen des Bestellers geschmückt sind.

Auch das mecklenburgische Fürstenhaus besitzt zwei chinesische Service mit dem mecklenburgischen Wappen, die in ihrer Plumpheit und Dicke, in ihrer unkünstlerischen Ausführung klar erweisen, wie gleichgültig China bei der Herstellung derartiger Exportware verfuhr. Das erste Service ist das einfachere und befriedigendere: schlichte goldene Sträuße in chinesischer Stilfierung zieren die Ränder; dagegen ist beim zweiten das Wappen von zwei europäisch beeinflussten farbenreichen Bordüren umzogen. Der Kenner der Kunstgeschichte des chinesischen Porzellans ersieht sofort die Erscheinungen des Verfalls, wie er unter dem Kaiser Kien Lung (1736—1795) seinen Gipfel erreicht hatte, und in der That stammen die Service aus jener Zeit, wie die beiden das mecklenburgische Wappen umgebenden Ordenskettten (dänischer Elefantenorden und russisches Andreaskreuz) beweisen: die Service sind für den kunstfreundigen Herzog Christian II. Ludwig (gest. 1756) gearbeitet.

Erfreulicherweise ist es möglich, die Geschichte dieser Tafelgeschirre aktenmäßig festzustellen.

Julius Valentin Stein von Holeneffe, ein Angehöriger der noch jetzt lebenden mecklenburgischen Familie von Stein, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Erster Rat von Niederländisch-Indien und Generalgouverneur von Batavia; er schrieb von dort her am 2. Nov. 1752 an den Herzog Christian Ludwig einen Brief mit folgender interessanten Stelle:

„Und dieweil ich ein porcelainen Tafel Service von ungefähr 200 Stücken mit die Hoch Fürstl. Mecklenburgsche Wappens verzieret und nach der goldenen médaille, womit Ewr. Durchlauchten mich zu verehren geliebt haben, geschildert aus China bekommen habe, so gebrauchte ich die unterthänige Freyheit, Ewr. Hoch Fürstl. Durchlauchten daselbe in aller Unterthänigkeit zu presentiren.

Von hier nach Holland wird dasselbe getransportirt mit das Schiff Oud Carspel in einer fünf Fuß lange Kiste, worin überdehn noch eine Parthey See Gewächsen für den Durchlauchtigsten Erb Prinz abgepackt seyn. Bey das Auspacken der oben gemeldeten porcelainen habe ich nach Empfang derselben aus China befunden, daß einige Stücken gebrochen waren, welche ich in dem zukünftigen Jahr durch den Unterkauffmann Brand wiederums soll lassen verfertigen, mit ein ganz neues Service nach der Zeichnung von die Wappens, welche mir unlengst zu meiner besonderen Verpflichtung durch H. Rat Petersen seyn zugesanden worden, wofür ich Ewr. Hoch Fürstl. Durchlauchten meine unterthänige Dankbarkeit bezeuge“

Hieraus geht also hervor, daß Julius Valentin von Stein der Geschenkgeber dieser beiden Tafelgeschirre ist, die ihren Weg zunächst von China nach Batavia, von dort über Amsterdam nach Mecklenburg nahmen. Weiter ergibt sich daraus, daß das eine Service im Jahre 1752, das andere wenig später gefertigt wurde, und daß die Chinesen das ältere unter Zugrundelegung einer Medaille, das jüngere aber nach einer Zeichnung des mecklenburgischen Wappens hergestellt haben.

Da nun das im ersten Schrank ausgestellte Service genau das gleiche Wappen hat wie eine Medaille des Herzogs Christian Ludwig vom Jahre 1750, so ist dies das ältere; und ebenso kann man aus der merkwürdig verunstalteten Rokoko-Konsole der Wappenhälter auf dem Service des zweiten Schrankes ersehen, daß die Grundlage für diese den Chinesen unverständliche Darstellung eine Zeichnung war.

Im dritten Schrank finden sich Proben des großen Tafel-service aus der Aussteuer der Großfürstin Helena Paulowna, vermählt 1799 mit dem Erbprinzen Friedrich Ludwig. Es ist in der Kaiserlichen Manufaktur St. Petersburg gefertigt und kennzeichnet in vollendeter Weise das, was den alten Ruhm jener russischen Kunststätte ausmacht: die Landschaftsmalerei. Allerlei neue Geräterformen, z. B. die gezackten Gläserkühler, offenbaren den Fortschritt der Tafelkultur; vor allem besticht aber die Vornehmheit des ganzen Geschirrs, das schon unter dem Bann des sich um die Jahrhundertwende zur höchsten Reinheit entwickelnden klassizistischen Stils geschaffen wurde.

Es folgt der vierte Schrank mit Beispielen aus zwei verschiedenen Tafeldekorationen. Sie wurden vermutlich im Jahre 1822 anlässlich der Vermählung der Prinzessin Alexandrine von Preußen mit dem Erbgroßherzog Paul Friedrich in der Kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin gefertigt. Während die im oberen Teil des Schrankes zusammengestellte Folge noch ganz im Banne der formenschönen klassizistischen Kunstrichtung des Empire-Stils steht, bahnen sich bei den unteren Stücken mit ihrer eigentümlichen Betonung des Preussischen bereits neue künstlerische Anschauungen

Raum des Einzugs wagens.

an, die durch ihre plumpere Gestaltung und gesucht pomphafte Aufmachung auf den stärker einsetzenden Verfall der Porzellan Kunst, wie er im Stil des Biedermeier zum Ausdruck kommen sollte, hinweisen.

Den Abstieg der Porzellan Kunst im Biedermeier offenbart der Inhalt des letzten Schrankes, der nur einen winzigen Teil eines riesigen Tafelgeschirrs aus der Zeit um 1837 enthält. Damals kam Paul Friedrich auf den Thron, und so wird dies Tafelgerät wohl zur feierlichen Prunkentfaltung des zur Regierung gelangten Paares bestellt worden sein. Noch immer zeigt sich an den einzelnen Stücken das hohe technische Können und die vollendete Beherrschung der Maltechnik, wie sie von jeher ein Ruhmesblatt der Berliner Manufaktur gewesen war, aber als Ganzes verkörpert dies Geschirr doch nur allzu deutlich die Kleinlichkeit und Spießbürgerlichkeit des Biedermeier.

Vor den Fenstern stehen einige Proben höfischer Tafelgläser, vorwiegend aus dem 18. Jahrhundert. Trotz ihrer Einfachheit vermögen sie dank ihrer einreihigen Aufstellung mit Lichtdurchfall eine feine Wirkung auszuüben. Ein besonders schönes Stück ist das geschnittene und teilweise vergoldete Glas in der Mitte der obersten Reihe von Schrank I. Es soll die Freundschaft des Schweriner Herzogs Christian II. Ludwig und seines Schwagers, des Strelitzer Prinzen Carl Ludwig Friedrich, symbolisieren und ist ein Erzeugnis der Zechliner Glashütte (Mark Brandenburg) aus der Zeit um 1740.

Weiter stehen in der Schloßergalerie die Throne des Großherzogs paares Paul Friedrich und Alexandrine, geschaffen für den 1837 erbauten Festsaal im Alten Palais zu Schwerin. Es sind charakteristische Erzeugnisse einer Verfall Kunst, besonders bezeichnend für den Geschmack oder wohl richtiger gesagt für den Ungeschmack jener Zeit durch den unvereinbaren Gegensatz der allzu pomphaft-prunkvollen vergoldeten Schnitzerei zu der für einen Thron so gar nicht geeigneten spießbürgerlichen Kreuzstichstickerei.

Am Ende der Schloßergalerie führen einige Stufen empor zum

Raum des Einzugs wagens.

Während die übrigen Hofwagen von geschichtlicher Bedeutung im Kellergeschoß des Museums, in der ehemaligen Hoffüche, aufgestellt sind, ist der für feierlichste Fahrten bestimmte Einzugs wagen im engsten Anschluß an die der fürstlichen Kultur gewidmeten Räume zur Schau gebracht.

Der Einzugs wagen wird zu Anfang der Regierung des Großherzogs Friedrich Franz II. gefertigt sein, denn die beiden im Raum aufgehängten Bilder aus den Jahren 1849 und 1851 bringen schon Einzugsdarstellungen mit diesem Wagen. Aus dem Ludwigs luster Einzugsbilde von 1851 ersieht man, daß auch schon damals die

Wilhelmszimmer.

prächtigen blausamtenen, reich mit getriebenem Messing verzierten Prunkgeschirre verwandt wurden, deren Rokokostil auf den prunkfreudigen Herzog Christian II. Ludwig (gest. 1756) weist. Die Bilder veranschaulichen das ganze Zeremoniell des Einzugs wagens, und die aufgestellten Kostümfiguren eines Galafütschers und eines Galavorreiters in ihrer Tracht aus der Zeit des Großherzogs Friedrich Franz IV. zeigen, daß im Laufe des 19. Jahrhunderts hierin feinerlei Veränderungen vorgenommen sind.

Der Rundgang führt zurück zur Schöffergalerie. Man durchschreitet den Durchgang, zu deren Seiten 2 prächtige Uhren auf hohen Postamenten stehen, Pariser Erzeugnisse aus der Zeit um 1860; sie beweisen, wie ausgezeichnet sich in den französischen Werkstätten mehr als 150 Jahre hindurch die Kenntnis der kostbaren Einlege-technik eines Charles-André Boulle erhalten hatte. Dann wendet man sich zunächst nach rechts durch den südlichen Teil der Ahnengalerie zu dem um mehrere Stufen erhöhten

Wilhelmszimmer.

Seinen Hauptschmuck bilden drei geschnitzte Throne aus Schloß Ludwigslust, die wie alle Ludwigs-luster Erzeugnisse damaliger Zeit von erheblichem künstlerischen Können zeugen. An der Hauptwand steht der hochlehnige Thron des Herzogs Christian II. Ludwig (reg. 1747—1756), ein Meisterwerk üppigster Rokoko-Schnitzkunst. Darüber hängt in prächtigem holzgeschnitzten Rahmen das Bildnis dieses kunstfreudigsten aller mecklenburgischen Landesherren, des Schöpfers des heutigen Landesmuseums. Das Gemälde selbst ist unbedeutend (Kopie nach dem im Billardzimmer hängenden Original des Franzosen Charles Maucourt).

Die beiden anderen Throne, etwa ein halbes Jahrhundert jünger, stammen aus der Zeit des Herzogs Friedrich Franz (I.); sie verkörpern den klassizistisch vornehm-zurückhaltenden Stil des Empire und sind bei einem Vergleich mit dem üppig-formenreichen Rokokothron lehrreiche Beispiele des raschen Wandels der Kunststile.

Unter den Gemälden verdienen besondere Beachtung das Bildnis des Erbprinzen Friedrich aus dem Jahre 1739 von der Hand des in Paris gebürtigen preussischen Hofmalers Antoine Pesne, ebenfalls in prachtvollem holzgeschnitzten Rokokorahmen, ferner das ovale Pastellbildnis des jugendlichen Erbprinzen Friedrich Franz (I.), das 1783 vom jüngeren Le Barbier in Paris gemalt wurde, unstreitig das feinste unter allen Fürstenbildnissen des Schloßmuseums.

Vor den Fenstern stehen Schaukästen mit sämtlichen Orden und Ehrenzeichen des früheren Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin.

Genovefatum.

In Mecklenburg sind die Vorläufer der Orden, die Gnadenmedaillen, die der vom Herzog damit Beschenkte an einer Kette um den Hals oder wohl auch am Hut trug, bis in das 16. Jahrhundert nachweisbar. Im Bibliothekszimmer (Münzkabinett) befinden sich in Medaillenkasten I zwei solcher Gnadenpfennige des Güstrower Herzogs Ulrich (1555—1603), davon ein emaillierter in schöner Barockfassung. Ein wirklicher mecklenburgischer Orden wird erst unter der Regierung des Herzogs Gustav Adolf von Mecklenburg-Güstrow (1654—95) erwähnt; doch ist keine Kunde überliefert, welche Gestalt er gehabt haben mag. Dagegen ist Genauereres bekannt über den Ludwigsorden, den Herzog Christian II. Ludwig (1747—56) stiften wollte, ohne allerdings seine Absicht verwirklichen zu können.

So muß heute als ältestes mecklenburgisches Ehrenzeichen die goldene und silberne Zivilverdienstmedaille gelten, die 1798 von Herzog Friedrich Franz (I.) ins Leben gerufen wurde. Dazu stiftete er 1815 eine Medaille für Kunst und Wissenschaft und nach den Befreiungskriegen eine Medaille für militärische Verdienste.

In den folgenden Jahrzehnten bis in die jüngste Zeit des Weltkrieges schufen Mecklenburgs Großherzöge je nach Neigung oder Bedürfnis eine große Anzahl Ehrenzeichen, unter denen die militärischen an Zahl weit überwiegen. Der älteste eigentliche Orden, der Großherzoglich Mecklenburgische Hausorden der Wendischen Krone, stammt aus dem Jahre 1864; Großherzog Friedrich Franz II. und der Strelitzer Großherzog Friedrich Wilhelm sind seine Stifter. Alle die verschiedenen Abstufungen und Rangklassen dieses Hausordens kommen in der Auslage zur Schau.

Daselbe gilt von dem zweiten mecklenburgischen Orden, dem 1884 durch Großherzog Friedrich Franz III. geschaffenen Greifenorden, der 1904 von Mecklenburg-Strelitz ebenfalls übernommen wurde.

Der vor dem Wilhelmszimmer gelegene

Genovefatum

hat seinen Namen von der aus carrarischem Marmor gemeißelten Rundgruppe der Genovesa mit ihrem Sohne Schmerzensreich, den sie beten lehrt, und der die beiden nährenden Hirschkuh. Geschaffen 1858 zu Rom von dem aus Bremen gebürtigen Thorwaldsen-Schüler Karl Steinhäuser (1813—78), ist diese Gruppe ein außerordentlich charakteristisches Werk der idyllisch-lyrischen Richtung des zu jenen Zeiten stark überschätzten Bildhauers, dessen sentimentalere Art allerdings dies Kunstwerk gegenständlich sehr entgegenkommt.

Zwei Paare gewaltiger Monumentalvasen mit Darstellungen von berühmten Gemälden aus der Petersburger Eremitage geben dem reizvollen Rundgemach seine prunkhafte Note, Werke, wie

sie die Kaiserliche Porzellan-Manufaktur St. Petersburg dem Kaiserlichen Hofe zu liefern pflegte. Sie sind Geschenke des Zaren Nikolaus I. und der Zarin Maria Feodorowna (Charlotte von Preußen) an ihre Schwägerin und Schwester Erbgroßherzogin Alexandrine und stammen aus der Zeit um 1830.

Ahnengalerie und Thronsaal.

Die Ahnengalerie und der Thronsaal, beide in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden (1857 und 1858 vollendet), sollten in der „Fest-Étage“ des Großherzoglichen Schlosses den Höhepunkt höfischer Prachtentfaltung darstellen. Daher mußten bei der Innenausstattung die stärksten Ausdrucksmittel prunkhafter Aufmachung angewandt werden. Als solche galten in jener Zeit ein Ueber-schwang von Formen und ein Ueberreichtum von Vergoldung. Ueber die oft recht minderwertigen Werkstoffe wußte man mit großem Geschick hinwegzutäuschen.

So offenbart sich in der Ahnengalerie und im Thronsaal eine Kunstrichtung, zu der sich der jetzige, auf Raum-, Formen-, Farben- und Materialschönheit gerichtete Geschmack durchaus gegensätzlich stellt; mithin wird der heutige Beschauer diesen Räumen nur dann gerecht, wenn er sie aus der Zeit ihrer Entstehung zu würdigen versucht, also vom kunstgeschichtlichen Standpunkt.

Der Thronsaal, diese Stätte feierlichster fürstlicher Repräsentation, bedurfte zu seiner Ergänzung ausgedehnter Nebenräume, und einen von ihnen, den eigentlichen Vorraum des Thronsaales, hat der auf sein altangestammtes Geschlecht stolze Bauherr zur Ahnengalerie ausgestaltet. Sie besteht aus zwei durch einen offenen Bogen zu einheitlicher Wirkung zusammengefaßten Räumen, in deren reich mit poliertem Nußbaumholz getäfelte Wände zwischen vergoldeten Säulen von Zinkguß (!) lebensgroße Bildnisse des fürstlichen Hauses Mecklenburg eingelassen sind. Der Hauptvertreter der mecklenburgischen Geschichtswissenschaft, Archivrat Dr. Lisch, erhielt 1852 den Auftrag, die für die Ahnengalerie nötigen Bildnisse zu sammeln, gleichviel ob Original oder Kopie. Mit dieser 1857 vollendeten Arbeit ist es Lisch gelungen, die Galerie so auszugestalten, daß sie für einen Zeitraum von 500 Jahren, d. h. seit der Zeit, da Mecklenburg ein Herzogtum wurde (1348), nicht nur eine ununterbrochene Folge der Regenten gibt, sondern auch das Gedächtnis an die stammhaltenden Prinzen aufrecht erhält, an jene jüngeren Söhne, die zwar nicht zur Regierung gelangten, wohl aber den Stamm und die Herrscherwürde fortpflanzten.

Ahnengalerie und Thronsaal gehören also gedanklich zusammen, und diese Einheit kommt auch darin zum Ausdruck, daß die Bilderfolge der Ahnengalerie sich im Thronsaal fortsetzt: im Thronsaal finden sich die Bildnisse der Landesfürsten und ihrer Gemah-

innen seit Erlangung der großherzoglichen Würde. Eine spätere Zutat ist die Marmorbüste des Großherzogs Friedrich Franz III. (reg. 1883—1897) in der Ahnengalerie.

Die beiden Räume sind als charakteristische Beispiele des künstlerischen Geschmacks und der geschichtswissenschaftlichen Neigungen der Mitte des vorigen Jahrhunderts bei der jetzigen Umwandlung der alten Schloßteile in ein Kunstgewerbe-Museum völlig unangetastet gelassen. Denn es wäre ein aussichtsloses Beginnen und dazu ein Verkennen geschichtlicher Tatsachen gewesen, würde man sie dem veränderten Zeitgeschmack entsprechend umgestaltet haben, selbst nur durch Eintausch besserer Bilder gegen geringwertigere. Die einzige Aenderung, die in Rücksicht auf den veränderten Zweck vorgenommen wurde, ist die Aufstellung der Fahnen der alten mecklenburgischen Regimenter, deren älteste noch aus dem 18. Jahrhundert stammen; an sie schließen sich im Thronsaal die Fahnen des mecklenburgischen Landsturms von 1813 an.

Ueber die verwandtschaftlichen Beziehungen der in der Ahnengalerie und im Thronsaal dargestellten Fürsten und Fürstinnen gibt der auf Messingtafeln gravierte Stammbaum der Ahnengalerie Aufschluß, daneben die hier abgedruckte Uebersichtstafel, auf der die regierenden Fürsten fett gedruckt sind, während die nicht regierenden Stammhalter in gewöhnlichem Druck erscheinen. Die Tafel zeigt, daß sich lückenlos 17 Generationen hindurch die Regenten- und Stammfolge an Bildnissen ablesen läßt. Dabei verkörpern diese Bilder auch ein gut Stück Kulturgeschichte Mecklenburgs ein halbes Jahrtausend hindurch.

1) **Albrecht II.** Seine Regierungszeit bedeutet einen Höhepunkt in Mecklenburgs Geschichte; er war die hervorragendste Persönlichkeit unter den mecklenburgischen Fürsten des Mittelalters. Geboren 1318, regierte er seit 1329 unter Vormundschaft, seit 1336 selbständig. Er erlangte 1348 von Kaiser Karl IV. für sich und sein Haus die Herzogswürde und die Reichsstandschaft, kaufte 1358 die seit Niklots Tod abgetrennte Grafschaft Schwerin zurück, erwarb Land und Stadt Fürstenberg und setzte 1364 die Wahl seines Sohnes Albrecht zum König von Schweden durch, in der kühnen Absicht, ein umfassendes nordisches Reich auf mecklenburgischer Grundlage zu schaffen. Er starb 1379 zu Schwerin und ist in der Kirche zu Doberan bestattet.

Kopie von Theodor Fischer (geb. 1817 zu Schwerin, gest. 1873 zu Schwerin) nach einem ganzfigurigen Idealbildnis des mecl. Hofmalers Cornelius Krommeny vom Jahre 1589 (jetzt im Treppenhause des Schloßmuseums). An die Zange knüpft sich die Sage von der Beschäftigung des Herzogs mit der Goldschmiedekunst.

2) **Albrecht III.** 1364 zum König von Schweden gewählt, regierte er von 1385—88 auch in Mecklenburg. Er verlor 1389 in der Schlacht bei Falköping seinen schwedischen Thron an die Königin Margaretha von Dänemark, geriet in Gefangenschaft und kehrte

Übersicht der Bildnisse in der Ahnengalerie und im Thronsaal.

- 1) **Albrecht II.** † 1379
- 2) **Albrecht III.** † 1412 3) **Magnus I.** † 1394
- 4) **Albrecht V.** † 1423 5) **Johann IV.** † 1422
- 6) **Heinrich IV.** † 1477
- 7) **Magnus II.** † 1503
- 8) **Heinrich V.** † 1552 9) **Albrecht VII.** † 1547
- 10) **Job. Albrecht I.** † 1576 12) **Ulrich** † 1603 13) **Karl I.** † 1610
- 11) **Anna Sophie v. Preußen** † 1591.
- 14) **Johann VII.** † 1592
- 15) **Sophie v. Schleswig-Holst-Gottorp** † 1634
- 16) **Edolf Friedrich I.** † 1658
- 17) **Marie Katharine v. Braunschweig-Danneberg** † 1665
- 18) **Christian I. (Sous)** † 1692
- 19) **Stobella ungelitta v. Montmorency-Boutenville** † 1695 20) **Friedrich** † 1688
- 22) **Friedrich Wilhelm** † 1713 24) **Carl Leopold** † 1747
- 23) **Sophie Charlotte v. Hessen-Kassel** † 1749 25) **Katharina Swannona v. Rußland** † 1733 27) **Christine Wilhelmine v. Hessen-Somburg** † 1722
- 26) **Christian II. Ludwig** † 1756
- 28) **Friedrich** † 1785 29) **Luise Friederike v. Württemberg** † 1791
- 30) **Rudwig** † 1778
- 31) **Charlotte Sophie v. Sachsen-Cob.-Saalfeld** † 1810
- 32) **Friedrich Franz I.** † 1897
- 33) **Luise v. Sachsen-Gotha-Roda** † 1808
- 34) **Friedrich Rudwig** † 1819
- 35) **Suzena Pawlowna v. Rußland** † 1808
- 36) **Paul Friedrich** † 1842
- 37) **Alexandrine v. Preußen** † 1892
- 38) **Friedrich Franz II.** † 1883
- 39) **Auguste von Reuß** † 1862
- 40) **Friedrich Franz III.** † 1897

erst 1395 nach Mecklenburg zurück. Dort regierte er bis zu seinem 1412 in Gadebusch erfolgten Tode und ist in der Kirche zu Doberan bestattet.

Von Theodor Fischer frei erfundenes ganzfiguriges Bildnis auf Grund eines wohl zu Lebzeiten geschaffenen, jetzt zerstörten Wandgemäldes in der Heilig-Blutskapelle des Schweriner Doms und eines späteren Bildnisses in der Königskapelle der Kirche zu Gadebusch.

3) **Magnus I.** Zuerst im Jahre 1355 erwähnt, regierte er gemeinsam mit Heinrich III. von 1379 bis zu seinem Tode 1384. Er starb auf der Heimreise von Nachen und ist vermutlich in der Kirche zu Doberan bestattet.

Kopie von Theodor Fischer nach einem zwischen 1422 und 1436 ausgeführten ganzfigurigen Wandgemälde in der Kirche zu Doberan.

4) **Albrecht V.**, geboren um 1397, regierte seit 1412 unter Vormundschaft, seit etwa 1416 selbständig. Er stiftete 1419 mit Johann IV. die vom Papst Martin V. bestätigte Universität Rostock, auch erwogen beide Fürsten als erste den Plan eines Kanals von der Elbe zur Ostsee. Albrecht starb 1423 und wurde in der Kirche zu Doberan bestattet.

Kopie von Theodor Fischer nach einem späteren ganzfigurigen Bilde in der Königskapelle der Kirche zu Gadebusch.

5) **Johann IV.**, regierte seit 1384, zunächst unter Vormundschaft, stiftete 1419 mit Albrecht V. die Universität Rostock, starb 1422 zu Schwerin und ist in der Kirche zu Doberan bestattet.

Kopie von Theodor Fischer nach einem zwischen 1422 und 1436 ausgeführten ganzfigurigen Wandgemälde in der Doberaner Kirche.

6) **Heinrich IV.**, der Jüngere oder der Dicke, wurde 1417 geboren. Er regierte seit 1422 unter Vormundschaft, seit 1436 selbstständig und vereinigte die gesamten mecklenburgischen Lande unter seiner Herrschaft, als 1436 das Fürstenhaus Wenden und 1471 das Herzogshaus Stargard in männlicher Linie ausstarben. Er war ein von verschwenderischen Leidenschaften geleiteter, würdeloser Fürst, dessen Regierung wohl als die traurigste Zeit in Mecklenburgs Geschichte angesehen werden kann (Blütezeit des Straßenraubs, des Bauernschindens, dauernde Fehden, schlimmste Geldnot). Unter ihm wurde das Land politisch wie wirtschaftlich zerrüttet und jede gesetzliche Ordnung aufgelöst. Er starb 1477 und ist in der Kirche zu Doberan bestattet.

Kopie von Theodor Fischer nach einem späteren ganzfigurigen Gemälde in der Doberaner Kirche.

7) **Magnus II.**, geboren 1441, regierte seit 1477. Ein vorbildlicher, sparsamer Fürst, der mit Erfolg versuchte, die entwertete fürstliche Gewalt wieder zu heben, die Schäden zu heilen und Handel und Wandel zu bessern. Mit unbegrenzter Kraft hielt er in tatkräftiger Alleinherrschaft die einander widerstrebenden Teile Mecklenburgs zusammen. In der Rostocker Domschleife unterstützte er die Universität und bekämpfte die freiheitlichen Regungen Rostocks. Unter ihm wurde Schwerin der Knotenpunkt der Landes-

verwaltung. Er starb 1503 und wurde in der Kirche zu Doberan bestattet.

Vergrößerte Kopie von Theodor Fischer nach einem kleinen ganzfigurigen Gemälde in Schloß Frederiksborg auf Seeland.

8) **Heinrich V.**, der Friedfertige, geboren 1479, regierte seit 1503. Er war eine vorsichtig abwägende, doch wenig tatkräftige Natur, ein Feind einschneidender Maßregeln. Er verhalf der Reformation in Mecklenburg zum Siege, gründete 1533 die erste lutherische Kapelle in Schwerin und trat im gleichen Jahre zum Protestantismus über. Erste Versuche, künftige Landesteilungen zu vermeiden. Unter Heinrichs Regierung schlossen sich 1523 zu Rostock die Stände zwecks Schutzes ihrer Privilegien zur landständischen Union zusammen (Anfänge der landständischen Macht in Mecklenburg). Heinrich starb 1552 zu Schwerin und ist im dortigen Dom bestattet.

Von Theodor Fischer frei erfundenes ganzfiguriges Bildnis nach einem Brustbild in der Gemäldegalerie zu Gotha.

9) **Albrecht VII.**, der Schöne, geboren 1488, regierte seit 1503, in Güstrow allein seit 1534. Infolge prunkhaften Auftretens stark verschuldet, beharrte er im Hinblick auf seine Beziehungen zum Hause Habsburg bei der katholischen Lehre. Seine Versuche, die mecklenburgische Macht auf Dänemark auszudehnen, blieben erfolglos. Wiederaufnahme des alten Kanalprojekts Elbe-Ostsee. Albrecht starb 1547 zu Schwerin und ist in der Kirche zu Doberan bestattet.

Kopie von Theodor Fischer nach einem ganzfigurigen Bildnis von 1587 des Niederländers Cornelius Krommeny in der Doberaner Kirche.

10) **Johann Albrecht I.**, geboren 1525 zu Schwerin, regierte in Güstrow 1547—55, in Schwerin seit 1552. Bedeutender, geistreicher Fürst von regster Unternehmungslust und stärkstem Eifer, führte er trotz zunehmender Verschuldung eine prächtige Hofhaltung, der er durch die Berufung geistig hochstehender Männer besonderen Glanz verlieh. Unter völliger Durchführung der Reformation ordnete er das mecklenburgische Kirchenregiment und schuf eine Geschichtsordnung. Eifriger Förderer von Wissenschaft und Künsten (Gründung der humanistischen Fürstenschule in Schwerin 1552 sowie einer Bibliothek, Erbauung des Fürstenhofs in Wismar und Umgestaltung der jetzt ältesten Teile des Schweriner Schlosses unter Anlehnung an den Stil oberitalienischer Frührenaissancebauten, sog. Johann-Albrechtsstil, Anfänge einer Hofkapelle). Besonderer Freund astronomischer und astrologischer Studien. Eine starke Hemmung seiner inneren und äußeren Politik ergab sich durch längeren Bruderstreit. Infolge seiner Geldnot Machtzuwachs der Stände. Übermalige Aufnahme und fast Vollendung des Kanalprojekts Elbe-Ostsee gemeinsam mit seinem Bruder Ulrich. Johann Albrecht führte für das mecklenburgische

Ahnengalerie.

Fürstenhaus durch Testament die von seinen Nachkommen aber nicht befolgte Erstgeburtserbfolge ein, starb 1576 zu Schwerin und ist dort im Dom bestattet.

Stark restauriertes ganzfiguriges Originalgemälde von 1574 aus der Kirche zu Lübz.

11) Anna Sophie, geboren 1527 als Tochter des Herzogs Albrecht von Preußen, vermählte sich 1555 zu Wismar mit Herzog Johann Albrecht I. Sie starb 1591 zu Lübz und ist im Dom zu Schwerin bestattet.

Stark restauriertes ganzfiguriges Originalgemälde von 1574 aus der Kirche zu Lübz.

12) Ulrich, geboren 1527, seit 1550 Administrator des Bistums Schwerin, regierte, persönlich bescheiden und sparsam, seit 1555 in Güstrow und 1576—85 sowie 1592—1603 als Vormund in Schwerin. Als geistig hochbedeutende Persönlichkeit hatte er rege Beziehungen zu Künstlern und Gelehrten, errichtete 1565 zu Schwerin die gelehrte Stiftsschule, die 1576 mit der Fürstenschule zur Domschule verschmolzen wurde. Förderer von Wissenschaften und Künsten (Wiedererbauung des Schlosses zu Güstrow, Neuordnung des herzoglichen Archivs zu Schwerin). Er starb 1603 zu Güstrow und ist dort im Dom bestattet.

Kopie von Theodor Fischer nach dem ganzfigurigen Ölgemälde von 1587 des Niederländers Cornelius Krommeny, Hofmalers des Herzogs Ulrich, in der Kirche zu Doberan.

13) Carl I., geboren 1540 zu Neustadt, seit 1592 Administrator des Bistums Ratzeburg, regierte seit 1603 in Güstrow und 1603—08 als Vormund in Schwerin. Er starb 1610 zu Güstrow und ist dort im Dom bestattet.

Kopie von Theodor Fischer nach einem ganzfigurigen Gemälde von 1613 des Daniel Block (von 1612—50 in Schwerin nachweisbar) in der Kirche zu Doberan.

14) Johann VII., geboren 1558 zu Schwerin, regierte seit 1576 unter Vormundschaft, seit 1585 selbständig. Ein wohlwollender, aber schwacher, schwermütiger Fürst, endete er 1592 zu Stargard durch Selbstmord in geistiger Unmachtung und wurde im Dom zu Schwerin bestattet.

Kopie von Theodor Fischer nach einem zu Grunde gegangenen ganzfigurigen Gemälde in der Kirche zu Lübz.

15) Sophie, geboren 1569 als Tochter des Herzogs Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorp, vermählte sich 1588 zu Reinbeck mit Herzog Johann VII. Nach kurzer Ehe Witwe geworden, sorgte sie von ihrem Witwensitz Lübz aus unermüdet für das Land und ihre Söhne, besonders während der Vertreibung des Fürstenhauses unter Wallenstein. Sie starb 1634 zu Lübz, wo sie sich das heutige Schloß erbaut hatte, und ist dort in der Kirche bestattet.

Ganzfiguriges Originalgemälde aus der Kirche zu Lübz.

16) **Adolf Friedrich I.**, geboren 1588 zu Schwerin, regierte seit 1592 unter Vormundschaft, seit 1608 selbständig. Er war eine machtvolle Persönlichkeit und schroffe Herrennatur von lebhaftem Geist. In Widerspruch zum Testament des Herzogs Johann Albrecht I. teilte er 1621 mit seinem Bruder Hans Albrecht II. das Land in die Herzogtümer Mecklenburg-Schwerin und Mecklenburg-Güstrow. 1624 wurde er Verweser des Bistums Schwerin. 1628 von Wallenstein vertrieben, eroberte er 1631 mit schwedischer Hilfe Land und Residenz zurück. Er regierte 1636—54 als Vormund auch in Güstrow, verlor 1648 durch den westfälischen Frieden Wismar mit Poel und Neukloster an Schweden, gewann aber dafür die Bistümer Schwerin und Ratzeburg. Trotz aller Bemühungen gelang es ihm nicht, die Wunden des 30jährigen Krieges zu heilen, wie er auch im Kampf mit den Ständen nicht ohne eigenes Verschulden unterlag. Er starb 1658 zu Schwerin und ist in der Kirche zu Doberan bestattet.

Stark restauriertes ganzfiguriges Originalgemälde, vermutlich von Daniel Bloch; im Schweriner Schloß eine Zeitlang als Päckleinwand benutzt.

17) **Marie Katharine**, geboren 1616 als Tochter des Herzogs Julius Ernst von Braunschweig, wurde 1635 zu Schwerin die zweite Gemahlin des Herzogs Adolf Friedrich I. Als Witwe lebte sie in Grabow, wo sie 1665 starb. Sie wurde in der Nikolaikirche zu Schwerin bestattet.

Stark restauriertes ganzfiguriges Originalgemälde, im Schweriner Schloß eine Zeitlang als Päckleinwand benutzt.

18) **Christian I. (Louis)**, geboren 1623 zu Schwerin, seit 1625 Verweser des Bistums Schwerin, regierte seit 1658. Trotz seiner langen, von heftigsten Kämpfen gegen die Stände ausgefüllten Regierung kaum 6 Jahre in der Heimat weilend, lebte er im Glanze Ludwigs XIV. meist in Paris, wo er aus politischen Gründen 1663 zum Katholizismus übertrat und nach seinem Firmpaten, dem König von Frankreich, den Namen „Louis“ annahm. „Er liebte anders keine Beständigkeit, als beständig unbeständig zu sein.“ Er war eine durchaus selbstfüchtige und absolutistisch gerichtete Natur. Unter seiner Regierung ein Versuch, Cleve gegen Mecklenburg einzutauschen. Durch seine französische Politik stürzte er Mecklenburg in viele kriegerische Verwicklungen. Unter ihm ein Zeitalter innerer Streitigkeiten in Mecklenburg, wo er sich freilich durch Abschaffung der Hengenprozesse verdient machte. Er starb 1692 im Haag und ist in der Kirche zu Doberan bestattet.

Original-Brustbild, vermutlich französischer Herkunft. Aus dem Schlosse zu Neustadt.

19) **Habelle Angélique**, geboren 1626 als Tochter des Herzogs Franz III. von Montmorency-Bouteville, Grafen von Luze, Witwe des Herzogs Gaspard von Coligny-Chatillon, vermählte sich 1664 zu Paris mit dem kurz zuvor geschiedenen Herzog Christian I. (Louis). Sie wurde 1672 bei einem Besuch Mecklenburgs zeitweise zur Re-

gentin eingesetzt, lebte lange Zeit in unglücklicher Ehe von ihrem Gemahl getrennt und starb 1695 zu Paris.

Original-Brustbild, vermutlich französischer Herkunft. Aus dem Schlosse zu Neustadt.

20) **Friedrich**, geboren 1638 zu Schwerin, seit 1667 Domherr zu Straßburg, wohnte meist zu Grabow. Dauernde Streitigkeiten mit seinem Bruder Christian I. (Louis), in dessen Regierungstätigkeit er, nachdem er 1675 Thronerbe geworden war, mehrfach eingriff. Er starb 1688 zu Grabow, wurde zunächst dort in der Kirche, 1725 in der Nikolaikirche zu Schwerin bestattet.

Original-Brustbild. Aus dem Schlosse zu Neustadt.

21) **Christine Wilhelmine**, geboren 1653 als Tochter des Landgrafen Wilhelm Christoph von Hessen-Homburg, vermählte sich 1671 zu Wafelingen (Prov. Sachsen) mit Herzog Friedrich. Sie starb 1722 zu Grabow und wurde zunächst dort in der Kirche, 1725 in der Nikolaikirche zu Schwerin bestattet.

Original-Brustbild. Aus dem Schlosse zu Neustadt.

22) **Friedrich Wilhelm**, geboren 1675 zu Grabow, regierte seit 1692 in Mecklenburg-Schwerin. Ein zwar ausschweifender, aber wohlwollender und tüchtiger Fürst, unter dem auch das nach französischem Muster umgestaltete Hofleben einigen Glanz gewann. Sein ganzes Leben hindurch führte er heftigste Kämpfe mit der Ritterschaft. Nach dem Aussterben der Güstrower Linie 1695 nahm er auch von Mecklenburg-Güstrow Besitz, mußte aber in dem die Erstgeburts-Thronfolge festlegenden Hamburger Vergleich 1701 die Errichtung des Herzogtums Mecklenburg-Strelitz zugestehen (letzte Landesteilung). Unter ihm hoben sich langsam die wirtschaftlichen Verhältnisse bei innerer und äußerer Ruhe. Er förderte Handel und Gewerbe und ließ die Schelfe planmäßig zu einer Stadt ausbauen. Er starb 1713 zu Mainz und wurde in der von ihm erbauten Nikolaikirche zu Schwerin (Schelfkirche) bestattet.

Ganzfiguriges Originalgemälde von de Quimper (?). Aus dem Schlosse zu Neustadt.

23) **Sophie Charlotte**, geboren 1678 als Tochter des Landgrafen Karl von Hessen-Kassel, vermählte sich 1704 zu Kassel mit Herzog Friedrich Wilhelm. Sie starb 1749 zu Bülow und ist in der Nikolaikirche zu Schwerin bestattet.

Original-Brustbild. Aus dem Schlosse zu Neustadt.

24) **Karl Leopold**, geboren 1678 zu Grabow, regierte seit 1713. Von despotischem Charakter, gewissenlos, starrköpfig, dazu unerzogen und sittenlos, lag er dauernd in heftigsten Kämpfen mit den Ständen, gegen die er ein russisches Heer herbeirief, wo gegen der Kaiser Exekutionstruppen zum Schutze der Ritterschaft einrücken ließ. Karl Leopolds Regierung brachte über Mecklenburg schwerstes Unheil, sie war eine Zeit höchster Wirrungen und wildester Stürme. Der Herzog wurde 1728 der Regierung enthoben, starb 1747 zu Dömitz und wurde in der Kirche zu Doberan bestattet.

Original-Brustbild. Aus dem Schlosse zu Schwerin.

Ahnengalerie.

25) Katharina Iwanowna, geboren 1692 als Tochter des russischen Zaren Iwan V., wurde 1716 zu Danzig die dritte Gemahlin des Herzogs Karl Leopold. Sie verließ 1722 ihren Gemahl, kehrte nach Rußland zurück und starb 1733 in St. Petersburg, wo sie im Alexander-Newsky-Kloster bestattet wurde.

Original-Brustbild. Aus dem Schlosse zu Schwerin.

26) **Christian II. Ludwig**, geboren 1683 zu Grabow, seit 1728 Landesverwalter, 1733 kaiserlicher Kommissar, folgte 1747 seinem Bruder auf dem Thron. Ein friedliebender, stets vermittelnder Charakter und eifriger Freund der Künste, Gründer der herzoglichen Gemäldegalerie, geschickter und glücklicher Sammler edlen Kunstgewerbes. Durch den landesgrundgesetzlichen Erbvergleich von 1755 beendete er die Streitigkeiten zwischen Landesfürst und Ständen und schuf das bis zur Revolution von 1918 geltende Staatsgrundgesetz. Er starb 1756 zu Schwerin und wurde dort in der Nikolaikirche beigesetzt.

Brustbild von Balthasar Denner (geb. 1685 zu Hamburg, gest. 1749 zu Rostock). Aus der großherzoglichen Gemäldegalerie.

27) **Gustave Caroline**, geboren 1694 zu Strelitz als Tochter des Herzogs Adolf Friedrich II. von Mecklenburg-Strelitz, vermählte sich 1714 zu Güstrow mit Herzog Christian Ludwig. Sie starb 1748 zu Schwerin und ist dort in der Nikolaikirche bestattet.

Brustbild von Balthasar Denner. Aus der großherzoglichen Gemäldegalerie.

28) **Friedrich**, der Fromme, wurde 1717 zu Grabow geboren. Persönlich von friedliebender, stark pietistisch veranlagter Natur, regierte er seit 1756 und suchte durch Sparsamkeit und eine verständige Verwaltung die schweren Kriegsschäden und unsäglichen Kriegsleiden zu lindern. Seit der Auspressung Mecklenburgs durch Preußen, trotzdem Beginn einer Schuldentilgung. Im Streit mit Rostock errichtete er 1760 zu Bülow eine neue Universität, die aber als lebensunfähig 1789 von seinem Nachfolger wieder aufgehoben wurde. Er verlegte die Residenz von Schwerin nach Ludwigslust, wo er Schloß und Stadtkirche erbaute. 1769 schaffte er die Tortur ab, auch machte er sich um die Volksgesundheit verdient. An seinem Hof herrschte ein reges Kunstleben. Er starb 1785 zu Ludwigslust und wurde in der dortigen Stadtkirche bestattet.

Brustbild aus dem Jahre 1766 vom mecklenburgischen Hofmaler Georg David Matthieu (geb. 1737 zu Berlin, seit 1764 Hofmaler in Ludwigslust, gest. 1778 zu Ludwigslust). Aus dem neustädtischen Palais zu Schwerin.

29) **Luiße Friederike**, geboren 1722 als Tochter des württembergischen Erbprinzen Friedrich Ludwig, vermählte sich 1746 zu Schwedt mit Herzog Friedrich. Sie führte in den Kriegsjahren während der Flucht des Herzogs Verhandlungen mit Preußen, starb 1791 zu Hamburg und ist in der Stadtkirche zu Ludwigslust bestattet.

Brustbild aus dem Jahre 1766 vom mecklenburgischen Hofmaler Georg David Matthieu. Aus dem neustädtischen Palais zu Schwerin.

30) Ludwig, geboren 1725 zu Neustadt, seit 1756 Erbprinz, wohnte in Schwerin. Ein lebensfreudiger Charakter mit künstlerischen Neigungen. Er starb 1778 zu Schwerin, ohne zur Regierung gelangt zu sein, und wurde dort in der Nikolaikirche bestattet.

Brustbild aus dem Jahre 1765 vom mecklenburgischen Hofmaler Georg David Matthieu. Aus dem neustädtischen Palais zu Schwerin.

31) Charlotte Sophie, geboren 1731 als Tochter des Herzogs Franz Josias von Sachsen=Coburg=Saalfeld, vermählte sich 1755 zu Coburg mit Herzog Ludwig. Sie lebte als Witwe im neustädtischen Palais zu Schwerin, starb 1810 zu Schwerin und ist dort in der Nikolaikirche bestattet.

Brustbild aus dem Jahre 1766 vom mecklenburgischen Hofmaler Georg David Matthieu. Aus dem neustädtischen Palais zu Schwerin.

(Die folgenden Bilder befinden sich im Thronsaal):

32) **Friedrich Franz I.**, geboren 1756 zu Schwerin, regierender Herzog seit 1785, brachte in langen lebensfrohen Jahren einer patriarchalischen Regierung Mecklenburg zu hoher Blüte. Er errichtete die oberen Gerichte, hob die Leibeigenschaft auf, förderte das Volksschulwesen, besserte die Verkehrswege und machte Elde und Havel schiffbar. 1803 erwarb er Wismar und Neukloster zurück. 1807 mußte er während der Besetzung Mecklenburgs durch die Franzosen nach Altona flüchten, sagte sich 1813 als erster aller deutschen Fürsten vom Rheinbund los. 1815 erwarb er die großherzogliche Würde. Seine Residenz Ludwigslust schmückte er mit Bauten. Er starb 1837 zu Ludwigslust und wurde in der Kirche zu Doberan bestattet.

Original-Brustbild.

33) Luise, geboren 1756 zu Roda als Tochter des Herzogs August von Sachsen=Gotha=Roda, vermählte sich 1775 zu Schloß Friedenstein in Gotha mit Herzog Friedrich Franz. Sie starb 1808 zu Ludwigslust und ist dort in der Luise-Kapelle bestattet.

Original-Brustbild.

34) Friedrich Ludwig, geboren 1778 zu Ludwigslust, Erbprinz und seit 1815 Erbgroßherzog, betätigte sich als Diplomat am Pariser Hof, führte in den Freiheitskriegen die mecklenburgischen Truppen und starb 1819 zu Ludwigslust, ohne zur Regierung gelangt zu sein. Er wurde in der Helene-Kapelle zu Ludwigslust bestattet.

Brustbild vom mecklenburgischen Hofmaler Rudolf Sührlandt (geb. 1781 zu Ludwigslust, gest. 1862 zu Schwerin).

35) Helene Paulowna, geboren 1784 zu St. Petersburg als Tochter des russischen Zaren Paul, vermählte sich 1799 zu Gatschina mit Erbprinz Friedrich Ludwig. Sie starb schon 1803 zu Ludwigslust und ist dort in der Helene-Kapelle bestattet.

Brustbild von Gerhard von Rügelen (geb. 1772, seit 1805 in Dresden, seit 1811 dafelbst Ehrenmitglied der Akademie, gest. 1820). Vermächtnis der Erzieherin der Großfürstin Miß Syms.

36) **Paul Friedrich**, geboren 1800 zu Ludwigslust, seit 1819 Erbgroßherzog, ein lebensfreudiger Fürst, verlegte 1837 mit seinem Regierungsantritt die Residenz von Ludwigslust nach Schwerin. Er ließ hier mehrere Monumentalgebäude errichten (Marstall, Arsenal); unter seiner Regierung entstand die sog. Paulstadt westlich des Pfaffenteichs sowie der Paulsdamm durch den Schweriner See. Er starb 1842 zu Schwerin und ist dort im Dom bestattet.

Brustbild; Kopie des mecklenburgischen Hofmalers Theodor Schloepke (geb. 1812 und gest. 1878 zu Schwerin).

37) **Alexandrine**, geboren 1803 zu Berlin als Tochter des Königs Friedrich Wilhelm III. von Preußen, vermählte sich 1822 zu Berlin mit Erbgroßherzog Paul Friedrich. Ihr Einfluß war von wesentlicher Bedeutung für die äußere Politik Mecklenburgs im 19. Jahrhundert, vor allem für den Anschluß an Preußen. Gründerin des Alexandrinenstifts in Rostock und in Ludwigslust. Sie starb 1892 zu Schwerin und wurde dort im Dom bestattet.

Brustbild aus dem Jahre 1850 von Joseph Stieler (geb. 1781 zu Mainz, seit 1820 Hofmaler in München, gest. 1858).

38) **Friedrich Franz II.**, geboren 1823 zu Ludwigslust, seit 1837 Erbgroßherzog, folgte 1842 seinem Vater auf dem Thron. 1848 versuchte er vergeblich, dem Lande eine zeitgemäße Verfassung zu geben, war im Kriege 1870/71 Führer einer Armee-Abteilung. Seine Tatkraft äußerte sich auf allen Gebieten der Landesverwaltung, insbesondere rief er eine rege Bautätigkeit ins Leben (Neubau des Schweriner Schlosses 1843—57, Paulskirche zu Schwerin, Universität zu Rostock). Er starb 1883 zu Schwerin und ist dort im Dom beigesetzt.

Ganzfiguriges Ölgemälde aus dem Jahre 1854 von Franz Krüger in Berlin (1797—1857).

39) **Auguste**, geboren 1822 zu Klipphausen bei Dresden als Tochter des Fürsten Heinrich LXIII. von Reuß-Schleiz-Köstritz, vermählte sich 1849 zu Ludwigslust mit Großherzog Friedrich Franz II. Sie starb 1862 zu Schwerin und ist dort im Dom bestattet.

Ganzfiguriges Ölgemälde aus dem Jahre 1856 von Friedrich Raulbach.

40) **Friedrich Franz III.**, geboren 1851 zu Ludwigslust, regierte seit 1883. Er lebte wegen Kränklichkeit meist im Süden und starb 1897 zu Cannes. Er ist in der Helenen-Kapelle zu Ludwigslust bestattet.

Brustbild von Joseph Schretter aus dem Jahre 1898.

(Wieder in der Ahnegalerie):

41) **Friedrich Franz III.** Marmorbüste von Hugo Berwald (geb. 1863 zu Schwerin).

Zwischen den Ahnenbildern sind die Fahnen des mecklenburgischen Militärs aufgestellt. In älteren Zeiten hatte jede Kompagnie ihre Fahne, doch verschwinden diese mit dem Regierungs-

Thronsaal.

antritt des Herzogs Friedrich (1756), und fortan führte jedes der 2 Bataillone eines Regiments im Frieden seine Fahne, im Kriege, wenn die Zahl der Bataillone verdoppelt wurde, das Regiment 4 Fahnen. Die I. Fahne des Regiments oder Bataillons, die Leib- oder Avancierfahne, war weiß, die II., die Retirierfahne, war blau. Seit 1808 wurden nur noch weiße Fahnen verliehen.

Die älteste in der Ahnengalerie aufbewahrte Fahne stammt vom Jahre 1701 und gehörte dem Inf.-Regt. v. Schwerin = v. Bohlen. Sie war ursprünglich doppelt so breit und trug die Devise: Provide et constanter. (Vorausschauend und standhaft.) Aus der Zeit des Herzogs Christian II. Ludwig (1747—1756) stammt die Fahne des Inf.-Regt. Alt-Zülow, deren Wappen von dem Hofmaler Denner gemalt sein soll. Dann folgen die Fahnen der Landwehr-Bataillone, die Dragonerstandarten, die Füsilierfahnen und die Fahne des Jäger-Bataillons. Die Fahne des I. Füsilier-Bataillons wurde 1914 vor Lüttich in einem Augenblick höchster Gefahr von der Stange getrennt und diese versteckt. Behelfsmäßig wurde das Fahnentuch dann später an einer Dragonerlanze befestigt, bis man die alte Stange wieder fand, die mit der Fahne vereint hier zur Aufstellung gelangt ist.

Der Thronsaal.

Unmittelbar an die Ahnengalerie schließt sich der Thronsaal. Seine Ausstattung fällt in die Jahre 1856—58 und geht in der Hauptsache auf Entwürfe August Stülers (1800—65) in Berlin zurück, des Architekten des baulustigen Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.

Der Thronsaal nimmt das obere Stockwerk des in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts erbauten „Bischofshaus“ ein, so genannt, weil es zuerst von Herzog Magnus, 1516—50 Bischof von Schwerin, bewohnt wurde. Schon in alten Zeiten befand sich in diesem Bischofshause die „große Ratsstube“ des Schlosses.

Leppig reiche Renaissanceformen in der Ausgestaltung des 19. Jahrhunderts herrschen in diesem ganz auf feierliche Würde und höfischen Prunk gestimmten Raum. 16 Säulen aus carrarischem Marmor (Pavonazetto) mit Stuck-Kapitellen gliedern die Wände und tragen ein mit Konsolen geschmücktes Gebälk, auf dem in Bogenstellungen die von Engelsgestalten gehaltenen Wappenschilder der 40 mecklenburgischen Städte vertreten sind. Ueber jeder Säule erhebt sich eine Stuck-Statue, die eine Herrschertugend oder eine Betätigung des mecklenburgischen Volkes versinnbildlicht. Diese Statuen stammen von den Bildhauern Genschow aus Rostock, Wiese aus Güstrow und Willgohs aus Dobbertin.

Durchgangszimmer.

Die Decke ist durch reiche Stuckreliefs in Felder eingeteilt mit allegorischen Gemälden und Arabesken. Im Mittelfelde zunächst der Thronwand die Darstellung von „Frömmigkeit“ und „Liebe“, gegenüber „Großmut“ und „Treue“. Originell erscheint die in den äußersten Fries eingefügte Darstellung der Orden des Großherzogs Friedrich Franz II.

Der schön eingelegte Fußboden enthält in der Mittelrosette das Spiegelmonogramm des fürstlichen Bauherrn (Arbeit des Hofstischlermeisters Peters in Schwerin).

Die von Bildhauer F. W. Dankberg in Berlin modellierten eisenvergoldeten Türen wurden 1858 von dem Gräfl. Einsiedelschen Eisenwerk in Lauchhammer gegossen.

Die Thronesseln sind prächtige, reich vergoldete Schnitzarbeiten aus der Rokokozeit; es mag der rechte unter der Regierung des kunstsinigen Herzogs Christian II. Ludwig (1747—56), der linke unter seinem Nachfolger Friedrich (1756—1785), dem Erbauer von Schloß Ludwigslust, entstanden sein. Hinter den Thronen hängt unter reichem Baldachin ein Purpurteppich mit dem großherzoglich mecklenburgischen Wappen in Applikationsstickerei aus dem Jahre 1858 von Lepetit in Paris.

Den Thronen gegenüber sind die Fahnen der Grenadier-Bataillone sowie die Fahnen des mecklenburgischen Landsturms von 1813 aufgestellt. Die Fahne des 3. Bataillons der Grenadiere ging 1914 bei den Kämpfen vor Lüttich verloren. Nach der Eroberung der Festung und der Befreiung der gefangenen Grenadiere aus der Lütticher Zitadelle wurde der Fahnenstock dort in einem Winkel aufgefunden; die Fahne selbst fand sich erst nach der Erstürmung des Forts Loncin in einer dort liegenden Tasche eines deutschen Offiziers. Der Großherzog befestigte sie in feierlicher Parade wieder an ihrem Fahnenstock mit Nägeln, welche Grenadiere des 3. Bataillons ihren Schuhsohlen entnahmen.

Auf den Thronsaal folgen die ehemaligen Privatzimmer der Herzöge und Großherzöge, zunächst ein kleines zum Ausruhen bestimmtes

Durchgangszimmer

mit einem großen Wirkteppich, darstellend den Stammbaum des Königs Gustav I. Wasa von Schweden, des Vaters der Herzogin Christoph zu Mecklenburg. Er ist eine vermutlich in der Kopenhagener Manufaktur gefertigte Arbeit vom Jahre 1588.

Daneben das Doppelbildnis des Güstrower Herzogs Ulrich († 1603) und seiner ihm 1588 anvermählten zweiten Gemahlin Anna von Pommern. Das stark restaurierte Werk stammt wahrscheinlich von dem mecklenburgischen Hofmaler Cornelius Krommeny aus der Zeit um 1588. Als Gegenstück dazu ein Werk der deutschen Renaissance-Malerei: eine Hochzeitschüssel mit der Darstellung der

Dreieinigkeit (Gnadenstuhl) und den Wappen der Lübecker patrizischen Familien Timmermann und Krüselmann. Das feine Stück ward 1540 von dem Lübecker Künstler Johann Kemmer gemalt. Derartige Schüsseln pflegte man auf patrizischen Hochzeiten zum Einsammeln von Geschenken der Gäste zu verwenden.

Gegenüber als interessantes Denkmal der antiquarischen und genealogischen Neigungen des Herzogs Ulrich dessen im Jahre 1593 gemalte Ahnentafel mit Idealbildnissen und Wappen seiner Ahnen.

Der Durchgangsraum öffnet sich zu dem früher als Rauchzimmer dienenden

Turmzimmer.

Hier ist von jeder reicheren Innenausstattung Abstand genommen, und nur ein paar der bei Hofe beliebten japanischen Erzeugnisse aus dem 19. Jahrhundert und der kostbar eingelegte Tisch des hervorragenden Hamburger Marquetterie-Meisters C. F. H. Plambeck vom Jahre 1848 füllen den Raum, um nicht den Blick des Besuchers von der zauberhaft schönen Aussicht aus den Fenstern abzulenken. Wohl das herrlichste Stück Mecklenburger Landes breitet sich tief unter den Fenstern dieses lichtdurchfluteten Rundgemachs aus; ungehindert vermag der Blick nach drei Seiten zu schweifen, weit über den See und die gesegneten Gefilde an den Ufern. Gerade gegenüber liegen die beiden Inseln Kaninchenwerder und weiterhin Ziegelwerder, überragt von den waldigen Höhen des Szeufers zwischen Rabensteinfeld und Görslow. Mehr nach rechts schiebt sich eine Landzunge weit in den See hinein: der einem wi senreichen Park gleichende Kalkwerder; links liegt die Marstallinsel mit dem Bootshause des Ruderklubs und dem annützig im Grünen gelegenen Demmlerschen Monumentalgebäude des einstmaligen großherzoglichen Marstalls.

Der nächste Raum, früher

das Billardzimmer,

erhält seinen Schmuck durch einen vom Bildhauer F. W. Dankberg in Berlin modellierten Gipsfries; er ist die Nachbildung des gemalten Frieses im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin, der auf einen Entwurf von Wilhelm von Kaulbach zurückgeht. Ein besonders kostbares Ausstattungsstück ist die zwischen den Fenstern hängende Spieltischdecke des Herzogs Heinrich, eine vermutlich einheimische Wirkarbeit aus dem Jahre 1523. Der Raum ist jetzt der Geschichte des Schweriner Schlosses gewidmet, und so beherrschen ihn die beiden großen Schloßmodelle, die Demmler, der Baumeister

der Schloßneubauten des 19. Jahrhunderts, kunstvoll fertigen ließ. Das erste Modell ist im Jahre 1843 geschnitten und zeigt das Schloß, wie es aussah, ehe Hammer und Art ihre Abbrucharbeiten begannen. Das zweite Modell läßt Demmlers zur Ausführung bestimmten Neubauplan erkennen, der aber, wie ein Blick auf das jetzige Aeußere des Schloffes beweist, von Demmlers Nachfolger Stüler nicht unerheblich abgeändert wurde.

An den Wänden hängen die zugleich künstlerisch bedeutenden Bildnisse der für die Ausgestaltung des Schloffes in vielhundertjähriger Geschichte maßgebenden fürstlichen Bauherren. Da findet sich in der Mitte der Hauptwand in seinem wohlerhaltenen alten Rahmen das prachtvolle Doppelbildnis des Herzogs paares Johann Albrecht I. (gest. 1576), des Umgestalters des „großen neuen Hauses“, in dem sich dieser Raum befindet, und des „Bischofs-Hauses“, d. h. der beiden Bauten jederseits des hohen Turms, die sich schon äußerlich durch ihren wirksamen Schmuck von roten Reliefziegeln aus der Schloßgruppe herausheben; auch die Schloßkirche ist sein Werk. Neben ihm seine Gemahlin Anna Sophie, eine preußische Prinzessin. Dies auf eine große Eichenholztafel gemalte Doppelbildnis fesselt nicht nur durch die lebenswahre Charakterisierung der Persönlichkeiten, sondern interessiert auch kulturgeschichtlich durch den reichen Prunk, mit dem sich die Großen der Renaissancezeit zu umhüllen und dadurch aus der Masse hervorzuheben liebten. Ehemals befand sich das Bild ein Stockwerk tiefer im Tanzsaal des Herzogs mit der jetzt an der Obotritentreppe eingemauerten griechischen Inschrift: „Nicht ohne Gäste, aber auch nicht mit zu viel Gästen“, es war also der Hauptschmuck von Johann Albrechts Festsaal. Vielleicht ist es um 1574 von Erhard Gaulrap gemalt, dem mecklenburgischen Hofmaler, den Herzog Johann Albrecht bei Lucas Cranach dem Jüngeren in Wittenberg ausbilden ließ. Der nüchterne Wirklichkeitsinn, der sich in diesem Gemälde ausdrückt, läßt sich gut mit der Schule des alten Cranach vereinen.

Links hängt das lebensvolle Porträt des Herzogs Adolf Friedrich I. (1588—1658), des Bauherrn der beiderseits an Johann Albrechts Bauten anstoßenden Gebäude mit den vielen Türmen und Zwiebelkuppeln. Das „Haus über der Schloßkirche“ und das „Haus über der Schloßküche“, beide noch unter Johann Albrecht I. erbaut, haben unter seiner Regierung ihre heutige Gestalt gewonnen, und großzügige, unter dem Einfluß der kriegerischen Wirren nicht zur Ausführung gelangte Pläne sollten dem ganzen Schloßkomplex einheitliche Gestalt verleihen. Das Bildnis dieses derben, von Wallenstein mehrere Jahre vertriebenen Fürsten aus der Zeit des 30jährigen Krieges, dessen halbhundertjährige Regierung trotz allerbesten Willens an Entbehrungen, Fehlschlägen und Enttäuschungen überreich war, stammt aus dem Jahre 1650; es ist von einer so vollendeten künstlerischen Feinheit und Vornehmheit in Ausdruck, Auffassung und Farbe, daß es sehr wohl zu verstehen ist, wenn die

Billardzimmer.

älteren Schloßinventare gar den großen Antonis van Dyck als den Meister bezeichneten. Aber dieser lag schon 9 Jahre im Grabe, als das Gemälde entstand.

Das Gegenstück ist das Bildnis des Herzogs Christian II. Ludwig (1683—1756), dessen Bautätigkeit am Schlosse vornehmlich in der Errichtung eines Gebäudes für die von ihm gegründete Gemäldegalerie bestand. Der 1718 zu Paris geborene Franzose Charles Maucourt hat dies Bild 1752 gemalt und hat, als man ihm dafür die ausbedungenen 400 Reichstaler nicht zahlen wollte, Mecklenburg schnöde den Rücken gewandt und das Bild unvollendet zurückgelassen. Die Arbeit ist vermutlich von einem der mecklenburgischen Hofkünstler zu Ende geführt. Das Bild, dessen Hauptschönheit auf dem festlichen Gepräge wundervoller Farben beruht, zeigt eine ganz andere Auffassung als die beiden anderen Bildnisse. Es stammt ja aus dem 18. Jahrhundert, und so muß es sich der Fürst selbst eines so kleinen und damals so armen und zu einem Drittel des Domaniums auswärtigen Mächten verpfändeten Landes gefallen lassen, unter Künstlerhänden zu dem pomphaften Abglanz eines Selbstherrschers im Sinne Ludwigs XIV. zu werden! Und so ist der schlichte und gutherzige Herzog Christian Ludwig, dieser wahre Vater seines Volkes, in einer durchaus wesensfremden theatralischen Aufmachung dargestellt, wie sie sich nun einmal für einen regierenden Fürsten der Rokokozeit ziemte: er trägt eine prächtige Seidenrobe, Allonge-Perücke, dazu Stern und Kette des russischen Andreas-Ordens, Band und Kleinod des damals so hochgeschätzten dänischen Elefantenordens, und feierlich umwallt ihn der hermelin-gefütterte Purpurmantel.

Ein weiteres Bildnis stellt den Hauptbauherrn des Schloßes dar, jenen kunstsinigen Fürsten, dem das Schloß seine Erhaltung und heutige Ausgestaltung verdankt, Großherzog Friedrich Franz II. (1823—83). Es ist die Kopie nach dem Gemälde von Professor Franz Krüger im Thronsaal, das im Jahre 1854, also in der Zeit des Schloßbaues, entstanden ist.

Die letzte, auch heute noch nicht abgeschlossene Bauperiode des Schloßes setzte nach dem großen Brande von 1913 ein. Ihr Bauherr war Großherzog Friedrich Franz IV. (geb. 1882), dessen schönes Bildnis aus dem Jahre des Schloßbrandes von der Hand des im Weltkrieg gefallenen Malers Hellhoff die Eingangswand ziert.

Das auf einer natürlichen Insel im großen See errichtete Schweriner Schloß hat eine uralte Geschichte. Die Ausgrabungen mit ihren Funden aus der Steinzeit (vor 2000 vor Christus) haben bewiesen, daß die Schloßinsel schon in so entfernt liegenden Zeiten der Sitz menschlicher Wohnungen gewesen ist, und dabei ist es wohl

selbstverständlich, daß sie der Sitz der Herrscher war. Denn dies fleckchen Erde, umgeben von Wasser und ringsum gesichert durch Sümpfe und Niederungen, war zu allen Zeiten ein geradezu idealer Ort zur Anlegung einer vor feindlichen Angriffen geschützten Wohnstätte. Zu den Zeiten der Wenden (seit etwa 600 nach Christus) war die Schloßinsel sicher eine Burg der Obotritenfürsten, sogar ihr Hauptsitz, worauf die vielen kleinen wendischen Vorburgen der nächsten Umgebung deuten (Lankow, Wittenförden, Reppin bei Müß), und damals ward hier künstlich ein hoher Wall aufgeschüttet, hinter den in Zeiten der Not die auf dem Alten Garten und der Marstallinsel auf Pfahlbauten wohnenden Obotriten unter den Schutz ihres Fürsten flüchteten. Im Jahre 1018 wird „Suarin“ zum ersten Mal von der Geschichtsschreibung (Chronik des Merseburger Bischofs Thietmar) als eine Feste des Obotritenfürsten Mistizlaw erwähnt (Eroberung durch die Liutizen), dann wieder 1160, als Niklot, der letzte heidnische Herrscher des Landes, vor den heranziehenden Scharen Heinrichs des Löwen von Sachsen seine Burg Schwerin verbrannte und nach Werle zog, um dort den Tod zu erleiden. Als aber vom siegreichen Sachsenherzog Niklots Söhne aus den Schweriner Landen vertrieben wurden und Gunzelin von Hagen als Statthalter über die eroberten Wendenländer und bald darauf (1167) als erster Graf von Schwerin einzog, da scheint er hier mit den Mitteln seiner höheren deutschen Kultur eine deutsche Feste erbaut zu haben, worauf einige dürftige, beim Schloßneubau des 19. Jahrhunderts gefundene Reste (Fundament-Schlete, Topfscherben) hindeuten: also noch vor dem Jahre 1200 wird hier das erste Schloß entstanden sein, das man sich allerdings kaum einfach genug vorstellen kann. In der Zeit nach Wiedergewinnung der Burg durch Niklots Nachkommen (1358) wurde auf der Schloßinsel immer und immer wieder gebaut, doch hat sich aus den älteren Zeiten nichts erhalten. Die ältesten Spuren, die sich bei den Vorarbeiten zum Neubau zeigten, waren mittelalterliche Reste am Zeughaus und im Keller des Bischofshauses. Die jetzigen ältesten Teile sind die allerdings durch die Wiederherstellung in der Mitte des 19. Jahrhunderts fast völlig erneuerten und dabei stark veränderten beiden Bauten jederseits des hohen Turmes. Es sind dies der schon im Jahre 1520 als „das große neue Haus“ bezeichnete Bau (in dem sich auch das Zimmer der Schloßmodelle befindet) und das südlich in stumpfem Winkel anstoßende „Bischofshaus“, dessen Hauptraum heute der Thronsaal bildet. Beide Bauten, Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden, wurden vom kunstfreudigen Herzog Johann Albrecht I. in den Jahren 1553 und 1554 ähnlich dem gleichzeitigen Fürstenhof zu Wismar im Geiste der oberitalienischen Frührenaissance umgestaltet und mit Relieffiegeln aus der Werkstatt des Statius von Düren in Lübeck geschmückt. Auch die im 19. Jahrhundert stark veränderte Obotritentreppe im Schloßhof, der Haupteingang ins Schloß, verdankt diesem Fürsten ihre

Entstehung (1555). Das gleich an der Eingangswand des Saales aufgestellte Schloßmodell (Schrein 1) zeigt alle diese Bauten, wie sie sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts erhalten hatten.

Und weiter zeigt das Schloßmodell die beiden an diesen Kern sich angliedernden, noch jetzt wohl erhaltenen Gebäude: das „Haus über der Schloßkirche“ und „das Haus über der Schloßküche“. Künstlerisch offenbaren diese Bauten eine völlig andere Baugesinnung. Denn wenn sie auch von Herzog Johann Albrecht I. erbaut sind, so wurden sie doch um das Jahr 1620 von Herzog Adolf Friedrich I. im Geiste der niederländischen Renaissance völlig umgestaltet. Im Gegensatz zu den an Italiens Kunst anklingenden Bauten des Herzogs Johann Albrecht „entfaltet sich hier im Sinne nordischer Renaissance jenes reiche und lustige Spiel hoher und steiler Schnecken- giebel 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 Diamantverzierungen bezeichnet. Ihnen entsprechen hoch aus dem Dach aufsteigende Essen mit glockenturmartigen Aufsätzen und gleichen Belastungspyramiden, wie sie die Giebel haben“. Der Emdener Kapitän Ghert Evert Pilot war der Baumeister des Herzogs Adolf Friedrich I.

Nur diese Teile sind in den Neubau des 19. Jahrhunderts aufgenommen; die übrigen Bauten auf der Schloßinsel, deren Namen und Zweck aus der Beschriftung des Schloßmodells zu ersehen ist, mußten beim Neubau fallen. Darunter war nur das 1553 von Herzog Johann Albrecht mit Tonverzierungen geschmückte Zeughaus von größerer Bedeutung, das in der Urkunde von 1520 als das „neue Büchsenhaus“ bezeichnet wird, also wohl ebenso wie das „große neue Haus“ kurz zuvor entstanden ist; ferner der schlichte, aber für die Kunstpflege in Mecklenburg bedeutungsvolle Fachwerkbau der Bildergalerie, der von Herzog Christian II. Ludwig (reg. 1747—56) zur Aufnahme seiner kostbaren Gemäldegalerie aufgeführt wurde.

Wie aus dem Modell des alten Schlosses ersichtlich, war es eine recht unschöne Baugruppe, die im Laufe der Zeit auf der Insel im See entstanden war. Es war kein Schloß im heutigen Sinne, sondern eine Aneinanderreihung verschiedener einzelner Gebäude, aber alles war in Verfall geraten, und nur mühsam konnte für den Landesherrn ein Absteigequartier (im großen neuen Haus), für die jüngeren Prinzen und Prinzessinnen eine bescheidene Wohnstätte (im Zeughaus) aufrecht erhalten werden. Da kam im Jahre 1842 Großherzog Friedrich Franz II. zur Regierung, und eine seiner ersten Taten war, daß er dem Hofbaumeister Demmler den Auftrag erteilte, das Schloß wieder zum Fürstensitz herzustellen. Dabei wurde die Bedingung gestellt, daß alles, was künstlerischen Wert hätte, erhalten bliebe. So kam es, daß der ganze nach der Stadt gelegene Teil abgebrochen wurde, während man die Bauten der

Seeseite schonte. Freilich haben eingreifende Restaurierungs- und Verschönerungsarbeiten auch hier mancherlei künstlerisch verändert.

Am 7. Juni 1842 konnte Demmler dem damals 19jährigen Großherzog seine ersten Entwürfe zum Schloßbau vorlegen (Blatt Nr. 3—5). Merkwürdigerweise hatte er für sie den Stil englischer Neugotik gewählt, der zwar damals in Deutschland sehr beliebt war, der aber zu dem Schweriner Schloß und seiner Geschichte gar keine Beziehungen hat. Wenn heute am Schloß besonders gerühmt wird, daß es sich so prächtig der Landschaft einfüge, so ist von diesem Hauptvorteil in dem ersten Entwurf so gut wie nichts zu spüren. Es ist eine nüchtern-akademische, aber keine künstlerische Leistung; unwillkürlich fühlt man sich dabei an jene schematischen Burgen in den Spielwarenläden erinnert. Das höchste künstlerische Unvermögen zeigt sich aber darin, daß nicht einmal der leiseste Versuch gemacht wurde, die neuen Teile mit den alten künstlerisch zusammenzustimmen. Die Schauseite nach dem Alten Garten und die Fassaden nach dem Schloßgarten und nach dem See, letztere (Blatt 5) mit einem arenaartigen Rundbau ausgestattet, offenbaren die gleiche baukünstlerische Unfähigkeit, hier noch verstärkt durch die Stillosigkeit der einzelnen aneinander gefügten Bauteile und das Ungeschick ihrer Anfügung.

Es war ein grundlegender Fehler Demmlers, alte Renaissancebauten erhalten und mit englischer Neugotik verschmelzen zu wollen. Nur durch die damalige kritiklose Schwärmerei für den englischen Burgenbau ist dieser Mißgriff zu verstehen. Der Großherzog lehnte den Entwurf rundweg ab und befahl einen neuen, für den er sich diese englische Gotik verbat. Er wünschte ausdrücklich, der Neubau solle sich stilistisch an die beiden erhaltenen Bauten niederländischer Renaissance anschließen, die Herzog Adolf Friedrich I. durch seinen Baumeister Ghert Evert Pilotot um 1620 hatte ausführen lassen. Da sich von Pilotots Schloßbauprojekten mehrere erhalten hatten (die interessantesten sind als Blatt 1 und 2 ausgestellt), so befahl der Großherzog, Demmler solle diese zur Grundlage für seine neuen Entwürfe machen.

Die Absicht des Großherzogs, für den Schloßneubau auf diese Pilototschen Entwürfe zurückzugreifen, war insofern gut, als dadurch ganz von selbst eine gewisse stilistische Einheitlichkeit mit den beiden von Pilotot ausgeführten Bauten auf der Schloßinsel gewährleistet schien; sie war aber praktisch undurchführbar, weil die wirklich erhaltenen Pilototschen Bauten nach einem anderen Plan ausgeführt waren. So übernahm denn Demmler von Pilotot eigentlich nur den Gedanken der den Hof umziehenden Arkaden; im übrigen kümmerte er sich um jene älteren Entwürfe nicht, sondern entwarf frei in einem Stil, der sich dem der niederländischen Renaissance annäherte.

Was aber Demmler im Jahre 1843 als zweiten Entwurf dem Großherzog vorlegte (Blatt Nr. 6—10), war ebenso unerfreulich

wie sein erster Entwurf. Zweifellos war das Bauwerk malerischer geworden, es paßte besser in die Landschaft, allein ein Werk, wie etwa das Hauptportal nach dem Alten Garten (Blatt Nr. 6), muß als durchaus verfehlt bezeichnet werden. Das Portal ist ein dem Bauwerk unorganisch vorgesetztes Dekorationsstück ohne jeden Zusammenhang mit der übrigen Architektur. An der Hofgartenfassade (Blatt Nr. 7) klingt der erste gotische Entwurf stärker nach, an der Seeseite (Blatt Nr. 8) werden auch diesmal wieder die alten Teile, die ja doch erhalten bleiben sollten, völlig überdekoriert, und an Stelle des früheren Rundbaues wird ein nicht minder unschöner eckiger Bau vorgeschoben. Die Gesamtansicht von der Seeseite her wirkt arg zerrissen; sie erscheint unkünstlerisch, banal und ohne Sinn für die Schönheit der landschaftlichen Umgebung, lediglich auf dem Papier konstruiert. Interessant ist, daß sich hier zum ersten Male die große Freitreppe findet, die dann bei allen späteren Entwürfen beibehalten wird.

Der Großherzog legte dem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, seinem kunstverständigen Oheim, diese Entwürfe in perspektivischer Zeichnung (Blatt 9 u. 10) vor; das Ergebnis war: ein anderer Baukünstler solle zur Einreichung von Entwürfen aufgefordert werden, und dieser andere war der geniale Wiedererwecker der italienischen Renaissance, Gottfried Semper in Dresden.

Semper erschien im November 1843 in Schwerin und lieferte bereits zu Weihnachten seine Skizzen ab: zum ersten Mal tritt mit diesen Arbeiten die Kunst in den Kreis der Schloßbau-Entwürfe! (Blatt Nr. 11—12).

Als begnadeter Künstler hat Semper den Mut, die zu erhaltenden Teile wirklich unangetastet zu lassen; er entfaltet seine Baukunst nur an den der Stadt zu gelegenen Teilen. Aber diese Bauten sind von hoher künstlerischer Größe! Sempers Neubau hat geradezu majestätische Monumentalität bei streng symmetrischer Gliederung: an einen Zwischenbau (Burgseeflügel) schließen sich zwei gleichartige, durch Portale ausgezeichnete Hauptflügel (zum Alten Garten und zum Schloßgarten), stilistisch völlig aus dem Gedankenkreis der oberitalienischen Hochrenaissance geboren, in ihrer Wucht leicht gemildert durch Zutaten aus dem Formenschatze der französischen Frührenaissance (hochgezogene Dächer, Giebelaufbauten, hohe Schornsteine).

An der Seeseite bleiben die alten Teile im wesentlichen wie sie waren; nur erscheint hier zum ersten Mal der den ganzen Schloßbau beherrschende große Turm, dazu bestimmt, den niedrigen alten Bauteilen das ästhetische Gleichgewicht gegenüber den höheren der Stadtseite zu halten. Demmler hatte mit seinen hier vorgelagerten niedrigen Saalbauten den Eindruck des Absinkens dieser Teile noch verstärkt. Mit dem hohen Turm war nunmehr das schwierigste baukünstlerische Problem gelöst: in der Seitenansicht werden die im

Eindruck vorher auseinanderfallenden Baumassen durch eine wichtige Vertikale zusammengerissen.

Während bei einer erneuten Besprechung in Berlin die dortige Hofgesellschaft dem Großherzog dringend zur Ausführung des Semperschen Entwurfes riet, entschloß sich dennoch der Großherzog, vielleicht angesichts der für die kleine Schloßinsel allzu gewaltigen Kühnheit dieses Entwurfs, bei Demmler zu bleiben, und schickte ihn und seinen Baukondukteur Willebrand auf eine Studienreise, vornehmlich nach Frankreich. Als sie zurückgekehrt waren, legte Demmler neue Entwürfe vor, die so völlig unter dem Banne des 1526 von König Franz I. erbauten Schlosses zu Chambord stehen, daß man in vielen Einzelheiten sogar von einer Kopie sprechen kann (vergl. 2 Original-Radierungen von Schloß Chambord im benachbarten Adjutantenzimmer). Diese Entwürfe (vergl. das zweite Schloßmodell) wurden im März 1845 zur Ausführung genehmigt.

Eine tiefe Kluft gähnt zwischen den früheren Entwürfen Demmlers und dem zur Ausführung bestimmten Modell. Gewiß, das Hauptproblem mit dem hohen Turm und der Erhaltung der alten Teile war inzwischen von Semper gelöst, und die Einwirkung von Chambord hat das Ihre getan, allein den unerfreulichen älteren Versuchen Demmlers gegenüber zeigt der neue Entwurf glücklicherweise eine völlige geistige Umwandlung im monumentalen Sinne.

Woher das gekommen, dafür gibt das Blatt Nr. 13 die Erklärung. Diese Skizze zeigt das Schloß im wesentlichen so, wie es nachher wurde, nur lautet ihre Unterschrift: „Erste Idee zur äußeren Ansicht des Großh. Schlosses zu Schwerin von der Stadtseite aus, in ca. einer Stunde skizziert von H. Willebrand“.

Nach dieser überraschenden Urkunde steht nun fest, daß der für das heutige Schloß entscheidende Entwurf nicht von Demmler, sondern von seinem Baukondukteur Willebrand herrührt. Dadurch erklärt sich mit einem Schlage der plötzliche Umschwung in der Baugesinnung: eine künstlerisch weit begabtere Persönlichkeit, als es Demmler war, die aber bescheiden hinter ihrem Meister zurücktrat, ist hier am Werke gewesen. Das zeigt sich auch in der Weiterbehandlung dieses ersten Entwurfs. Beim Vergleiche mit Demmlers Schloßmodell (Schrein 2) sieht man deutlich, wie der Willebrandsche Entwurf unter Demmlers Händen nüchterner geworden ist. Als unvoretheilhaft sind auch die übertrieben hochgezeirrten Fassadentürme anzusehen, das allerschlimmste jedoch ist, daß Demmler den zwar recht unschönen Kuppelbau zwischen den Fassadentürmen aus Willebrands Entwurf beseitigte, aber mangels besserer eigener Ideen auf den seltsamen Gedanken verfiel, hier den Hauptturm des Schlosses zu Chambord, jenen merkwürdigen Donjon, einfach zu kopieren (vergl. die Radierung im Adjutantenzimmer).

Als dann unter den Nachwehen der Revolution von 1848 Demmler von seinem Amte entfernt wurde, trat der Berliner Oberhofbaurat Stüler an seine Stelle. Seine Abweichungen vom

Adjutantenzimmer.

Demmlerschen Plan sind im allgemeinen nur unwesentlich; durchgreifend verändert wurde lediglich die Schaufseite nach dem Alten Garten, wo sofort der Donjon verschwand, um wieder im Sinne Willebrands einer Kuppel zu weichen. Daneben wurde die Sechsfensterfront Demmlers in eine rhythmischere Fünffensterfront umgewandelt, und an Stelle von Demmlers oder richtiger gesagt Willebrands so unschön gerade abschneidender Galerie wurde die im Verhältnis zum übrigen stilistisch wenig glückliche Niflothalle errichtet, die allerdings in der Fernwirkung einen starken malerischen Reiz ausübt. Ebenso stellte Stüler die Semperschen Terrassen wieder her.

Ein merkwürdiger Zwispalt geht durch den stolzen Bau des Schweriner Schlosses; wer kritisch zu sein vermag, wird ihn ganz verschieden beurteilen, je nachdem er ihn bei unbarmherzig klarem Tageslicht oder in romantischer Licht- und Luststimmung betrachtet. Der Schloßneubau ist ein konstruiertes Gebilde ohne gewaltigen künstlerischen Schwung, gelegentlich und in Einzelheiten ein wenig unbefriedigend. Das empfindet der Beschauer, mag er sich nun über den Grund klar sein oder nicht, stets bei nüchternem Tageslicht. Aber, wenn der Mond am jenseitigen Seeufer emporsteigt, wenn dann vielleicht gar noch Raureif die Zäune und Türmchen bedeckt oder wenn die letzten Strahlen der untergehenden Sonne die Zinnen und Giebel vergolden, dann zeigt sich in merkwürdiger Ausprägung, daß jene Männer, die dies Bauwerk erfannen und damit eigentlich ein Stück Frankreich nach Mecklenburg verpflanzten, letzten Endes doch Romantiker waren und so, vielleicht sehr gegen ihren eigenen Willen, mehr für das Gemüt, als für den künstlerischen Verstand schufen. So ist hier in Mecklenburgs herrlichster Landschaft ein Bauwerk entstanden, einem Jeden unvergänglich, dem es in romantischer Stimmung wie ein Märchenschloß entgegentrat.

Der nächste Raum, das

Adjutantenzimmer,

ist mit einigen Bildern aus der neueren Geschichte des Schweriner Schlosses geschmückt; auch kann man hier an zwei Radierungen des O. de Rochebrune von 1863 und 1864 jenen Bau kennen lernen, welcher der Schweriner Neuschöpfung der Jahre 1845—1857 als Vorbild diente: das Schloß des französischen Königs Franz I. (1515 bis 1547) zu Chambord.

Ein hervorragendes Kunstwerk aus der Porzellanmanufaktur Sevres ist die von Chaudet modellierte Biskuit-Büste des ersten Napoleon; die vornehme, allem Kleinlichen abholde Zurückhaltung der Kunst des Empire hat dies Bildnis ins Ideale gesteigert.

Als Einleitung zu dem sich anschließenden Münzkabinet sind in den beiden Fensterkästen Münzen aus der vorgeschichtlichen Zeit Mecklenburgs ausgelegt, und zwar die nachweislich in Mecklenburg gefundenen römischen Münzen, deren Fundort sicher feststeht, ferner eine Auswahl aus den Funden der Wendenzeit, durch die ein Bild von dem im 10. und 11. Jahrhundert, also vor Beginn der eigentlich einheimischen Prägung im Lande umlaufenden Gelde gegeben werden soll.

Funde römischer Münzen (Kasten I) kommen in Mecklenburg nur vereinzelt vor; weit zahlreicher sind Funde dieser Art in Preußen, in Hinterpommern sowie im östlichen Skandinavien. Da sich römische Münzen seit der Zeit Kaiser Marc Aurels (161—180) in den Funden ganz erheblich mehren, so darf man vermuten, daß die Gotenwanderungen auf den Handel und damit auch auf den Münzverkehr eingewirkt haben, von dem also nach Mecklenburg nur unbedeutende Abzweigungen gelangten. „Der Münzverkehr ist der Ausdruck der Verbindungen, welche die ausgewanderten Goten mit ihren zurückgebliebenen Stammesgenossen unterhielten“ (Beltz).

Zur Zeit der Wendenherrschaft (um 600—1160) sind im Münzwesen zwei Abschnitte zu unterscheiden.

1) Die ältere Zeit des arabischen Handels. Die Wenden waren die Zwischenhändler zunächst des arabisch-nordischen Verkehrs, dessen Weg von der Wolga bis nach Skandinavien durch die Münzfunde deutlich bestimmt werden kann. Dementsprechend sind für die ältere Wendenzeit die zahlreichen Funde arabischer Münzen, vereint mit meist absichtlich zerstörten Schmuckgegenständen (Hacksilberfunde), charakteristisch. Aus dieser seltsamen Vermischung ergibt sich, daß im Gebiet der Wenden die Münzen nicht als Wertzeichen dienten, sondern daß sie mit dem Hacksilber nach Gewicht verhandelt wurden. Zum Abwägen bediente man sich kleiner bronzenener Wagen. Die Blütezeit des arabisch-nordischen Handels scheint das 9. und 10. Jahrhundert gewesen zu sein. Wie die geringfügigen Funde arabischer Münzen hierzulande beweisen, hat aber Mecklenburg an diesem Handel nur einen verhältnismäßig geringen Anteil gehabt.

2) Die jüngere Zeit des deutschen Handels. Eine Aenderung der Handelsverhältnisse bahnte sich im 10. Jahrhundert an, als die Wenden mit ihren deutschen Nachbarn engere Handelsbeziehungen anknüpften. Dies zeigt sich ganz auffällig durch die starke Zunahme deutscher Münzen im Wendenlande. Daneben treten in den Schatzfunden vor allem englische Münzen auf. Häufig mit dänischen untermischt, liefern sie den Beweis, daß sich damals ein Handel über Dänemark nach England ausgebildet hatte. Die arabischen Münzen treten mehr und mehr zurück, um schließlich bald nach dem Jahre 1000 fast ganz aufzuhören: türkische Vorstöße hatten den Weg nach dem Orient unterbrochen.

Bibliothekszimmer (Münzkabinett)

Auch noch in anderer Hinsicht unterscheiden sich die Münzfunde der älteren von denen der jüngeren Zeit. Die deutschen Münzen wurden allmählich nicht mehr zerhackt, sondern entweder unverfehrt gelassen oder in ganz regelmäßige Teile zerschnitten: die Wenden hatten gelernt, die deutschen Münzen nicht mehr als Silber nach Gewicht, sondern wirklich als Münzen, d. h. als Wertzeichen zu benutzen, während sie die in völlig unregelmäßige Stücke zerhackten arabischen Dirhems und englischen Pennies noch immer daneben nach Gewicht zu tauschen pflegten.

Der bedeutendste Silberfund aus Mecklenburgs Wendenzeit ist der am linken Ufer der Warnow unweit der Burg Werle geborgene Schwaaner Schatz, der um das Jahr 1030 vergraben sein dürfte. Er steht gewissermaßen zwischen den beiden großen Abschnitten der wendischen Münzgeschichte, indem er neben zahlreichen ganzen und zerhackten Schmuckstücken, Barren, Geldplatten und Geldringen zwar noch viele, wenn auch der Zahl nach nicht überwiegende orientalische Münzen enthält, andererseits aber in der Hauptmasse aus deutschen Münzen besteht. Auch noch in anderer Hinsicht charakterisiert sich der Schwaaner Schatzfund als Denkmal einer Uebergangszeit: genau wie die meisten Silbergeräte, so sind auch die ausländischen Münzen in überwiegender Zahl zu ganz willkürlichen Bruchstücken zerhackt, während die deutschen Münzen, sofern sie nicht unverfehrt blieben, gern in regelmäßige Teilstücke (Hälften, Viertel) zerschnitten wurden.

Mit Niclots Tod 1160 endet die wendische Periode und damit die Vorgeschichte Mecklenburgs; das geschichtliche Zeitalter beginnt, und mit ihm die Christianisierung. Die Entwicklung des nun einsetzenden eigentlich mecklenburgischen Münzwesens von den Anfängen bis auf die Gegenwart, soll im nächstfolgenden

Bibliothekszimmer (Münzkabinett)

zur Schau gebracht werden. An die reichen Prägungen der Landesherren schließen sich die nicht minder bedeutungsvollen Reihen der Hansestädte Rostock und Wismar und die bescheidenen Prägungen der Landstädte an.

Die Medaillen des ehemaligen Fürstenhauses und ausgewählte Schaustücke der Städte haben ihren Platz in den Fensterkästen.

Auf die Darstellung des einheimischen Münzwesens soll eine Uebersicht über die angrenzenden Münzgebiete, mit denen Mecklenburg in Wechselbeziehungen stand, folgen.

(Die Gesamtausstellung war bei der Drucklegung noch nicht abgeschlossen.)

Kleine Audienz.

Der Rundgang führt weiter zu den seit dem 16. Jahrhundert dem persönlichen Gebrauch der Landesherren vorbehaltenen Zimmern über der Schloßküche, zunächst in die

Kleine Audienz.

Hier sind die Wände mit einer kostbaren punzierten Ledertapete bekleidet, vermutlich aus dem 17. Jahrhundert und niederländischer Herkunft. Die Tapete ist aus rechteckigen Ledertafeln zusammengesetzt, deren Technik die folgende ist: nachdem das Leder mit Silber überzogen war, wurde die Musterung mit verschiedenartigen Punzen eingeschlagen und dann das Ganze zur Erzielung eines goldigen Tons mit Firnis überstrichen; dann wurden Grund und Muster mit (durchscheinenden) Lasurfarben aufgemalt, so daß der Silbergrund metallisch durch die Farbe schimmert. Die angewandten Lasurfarben sind grün und rot.

Dieser Wandbespannung entsprechend ist die Kleine Audienz durch Aufstellung einiger prunkvoller Barockmöbel auf die Zeit um 1700 gestimmt. Unter ihnen ist das schönste der Schreibtisch, vermutlich aus dem Kreise des Charles-André-Bouille in Paris (um 1642—1732), des Erfinders oder doch wohl Hauptvertreters der nach ihm benannten Bouille-Technik. Die überraschend wirkungsvollen Arbeiten dieser Einlege-Technik aus verschiedenen Stoffen wurden hergestellt, indem man zwei gleich große und gleich starke Schichten (hier von Schildpatt und Messing) aufeinander befestigte und sie dann mit einer feinen Säge ausschneidet; dann löste man die Schichten von einander und setzte die eine in die andere, so daß also Grund und Muster verschiedenen Werkstoffen angehören. Die so gebildeten Flächen wurden durch eine reiche Bronzemonierung zusammengehalten. Zwar geht durch diese Verzierung der Holzcharakter der Möbel völlig verloren, aber diese Umstilisierung lag im Charakter der Zeit, und es läßt sich nicht verkennen, daß dadurch Prunkstücke entstanden, die trefflich dem Luxusbedürfnis des französischen Hofes entgegenkamen.

Vortreffliche Erzeugnisse des 17. Jahrhunderts sind auch die beiden anderen Schränke, vor allem das mit Elfenbein belegte Kabinett, dessen Hauptschmuck Pietradura-Inkrustationen bilden. Dies sogenannte Florentiner Mosaik ist kein Mosaik im eigentlichen Sinne, also keine aus Stiften zusammengesetzte Arbeit, sondern besteht aus ausgeschnittenen Platten, in die nach Art der Holzeinlege-Arbeiten größere Stücke farbigen Gesteins kunstvoll eingefügt sind. Der Schrank selbst ist, wie der eingebrannte Pinienzapfen, das Wappenbild Augsburgs, beweist, in der alten Reichsstadt am Lech gefertigt.

Der andere Schrank gewinnt seine Eigenart ebenfalls durch Pietradura-Arbeiten, zwischen die im mittleren Felde der untersten Reihe eine Füllung aus Breccienmarmor eingefügt ist, einem Na-

turerzeugnis, das in eigentümlicher Weise künstliche Ruinendarstellungen vortäuscht.

Drei Fürstenbildnisse aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geben den Wänden künstlerischen Schmuck. Nächst dem Fenster das koloristisch feine Bildnis des Herzogs Christian I. (Louis) in altem holzgeschnitzten Rahmen mit dem Spiegelmonogramm des Herzogs. Es ist ein hervorragendes Meisterwerk, aller Wahrscheinlichkeit nach französischer Herkunft. Die Künstlerbezeichnung „Vignon 1688“ hat sich leider als gefälscht erwiesen, auch wäre die Jahreszahl 1688 für den 1623 geborenen Herzog zu spät. Das in kräftigen Farbenkontrasten schwelgende Bildnis ist von bestrickendem Reiz, das gepuderte und leicht geschminkte Antlitz blickt seltsam lebenswahr unter der lang herabwallenden Perücke hervor. Unwillkürlich erinnert man sich vor diesem schönen, aber, wie der Ausdruck der Augen verrät, wenig geistvollen Antlitz an die Worte der derben, mit ihrem Urtheil stets den Nagel auf den Kopf treffenden Eifelotte von der Pfalz, die über Christian Louis schreibt: „Er war wohl erzogen, konnte über die Maaßen wohl sprechen; man konnte ihm kein Anrecht geben, wenn man ihn hörte, aber alles, was er tat, war arger als ein Kind von sechs Jahren tun könnte.“ (Vergl. Ahnengalerie Nr. 18.)

Auch die beiden anderen Bildnisse — Erbprinz Karl zu Güstrow und seine Gemahlin Markgräfin Marie Amalie von Brandenburg — sind vortreffliche Persönlichkeits schilderungen im Geschmack des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Gideon Romandeu, ein Franzose von Geburt, dann im Dienst des Kurfürsten von Brandenburg, hat 1688 diese Werke geschaffen. Besonders fesselt das Bildnis der damals eben vermählten Erbprinzessin durch seine künstlerische Ausgestaltung, wie auch vor allem durch die wirkungsvolle, echt barocke Aufmachung.

Vor dem Spiegel steht die ausgezeichnet durchgebildete Büste eines unbekanntem vornehmen Herrn. Sie ist das Werk eines französischen Tonbildners in der Zeit um 1700.

In den Pultischen vor den Fenstern lenken drei mittelalterliche Elfenbeinwerke den Blick auf sich. Archäologisch am wertvollsten ist der in der Mitte ausgelegte Reliquienkasten, dessen Ursprungsort bisher nicht festgestellt werden konnte. Dies merkwürdige Werk stammt aus dem Nachlaß des letzten Kurfürsten von Cöln, Maximilian Erzherzog von Oesterreich, und ist aus einem Stück gearbeitet. Im Innern befinden sich sechs ausgehöhlte viereckige Behältnisse mit Einzeldeckeln. Wahrscheinlich ist diese Kostbarkeit ein orientalisches Erzeugnis des 8. oder 9. Jahrhunderts.

Zu beiden Seiten des Reliquariums liegen kleine tragbare Altärchen, Diptychen genannt, aus 2 zusammenklappbaren Elfenbeintafeln bestehend, deren Innenseiten reich mit Schnitzereien verziert sind. Ursprünglich wohl in Frankreich entstanden, wurden der-

artige gotische Diptychen in Deutschland, vornehmlich in den Rheinlanden, während des 14. Jahrhunderts, der Blütezeit des gotischen Stils, in großer Zahl gefertigt. Das kleinere Diptychon stammt ebenfalls aus dem Nachlaß des Kurfürsten Maximilian; das größere ist dagegen alter herzoglich mecklenburgischer Besitz; es wurde von Herzog Friedrich dem Frommen (reg. 1756—85), zu einem Gebetbuch eingebunden, regelmäßig zur Andacht benutzt.

Der zweite Pulkaften enthält eine geschichtlich geordnete Sammlung von Ringen, die, zumeist bei Kirchenrestaurierungen und in verlassenen Kirchhöfen gefunden, wohl als Symbole treuer Liebe den Verstorbenen auch im Grabe belassen sind. Die Sammlung beginnt mit einem wundervollen Goldring aus der römischen Kaiserzeit, der in der Gegend von Wittenburg gefunden sein soll. Dieser Ring ist der prächtigste der ganzen Sammlung: er besteht aus einem einzigen Draht, dessen schön verschlungene Windungen auch das Schaustück bilden. Die nächstfolgenden Ringe, alle dem Mittelalter entstammend, zeigen deutlich das Hauptmerkmal der mittelalterlichen Kultur: die das ganze öffentliche und private Leben durchsetzende Beziehung zur Religion. Aus der Renaissancezeit sind bemerkenswert die beiden Doberaner Abts-Ringe mit dem Namenszuge Christi. Unter den Ringen der Barockzeit verdient der wichtige Siegelring eines mecklenburgischen Herzogs besondere Beachtung: er entstammt noch der Zeit vor der Wappenerhebung unter Herzog Christian I. (Louis) von 1658, zeigt demnach noch das fünffeldrige mecklenburgische Wappen an Stelle des durch Zutritt der Bistümer Schwerin und Rakeburg nach dem 30jährigen Kriege geschaffenen heutigen siebenfeldrigen. Vielleicht hat Herzog Adolf Friedrich I. († 1658), der von Wallenstein Vertriebene, den Ring getragen.

Die Ringe des 18. Jahrhunderts in ihren vielerlei Schmuckformen werden zierlicher, um dann wieder in der Zeit um 1800 unter dem Einfluß der Mode des Empire an Umfang zuzunehmen. Sehr hübsch macht sich der Empire-Ring, dessen zweispitziges Schaustück mit einer anmutig zusammengesetzten Landschaft (Baum — Altar — Tempel) geschmückt ist; von vornehmster Wirkung erscheint der Ring mit dem Miniaturbildnis der Herzogin Luise, des ersten Großherzogs Friedrich Franz Gemahlin (gest. 1808). Im Eisenschmuck tritt uns die eiserne Zeit der Freiheitskriege entgegen („Gold gab ich für Eisen“), das hausbackene Biedermeier mit der Reihenfolge sentimentaler Glaube—Liebe—Hoffnung-Ringe und Haarbeitzen. Als interessante Beispiele für die Versuche der Zeit um 1830, aus dem Tiefstand herauszukommen, mögen jene Ringe gelten, die unter Zurückgreifen auf die Formen des Kokoko wieder die feine Technik des geschnittenen mehrfarbigen Goldes („à quatre couleurs“) zum Leben erwecken wollten. Für diese Kampfkunst, nicht minder aber auch für ihr hohes technisches Können sind 3 mit Haareinlagen versehene Ringe aus den Jahren 1832 und 1838 charakteristisch. Den

Schluß der ganzen Reihenfolge bildet ein eiserner Kriegsring von 1914 für geopfertes Edelmetall.

Die beiden großen Wandschränke enthalten Edelmetallarbeiten vom Ende des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, also Beispiele des Renaissancestils, des Barock und des Rokoko. Das edelste Erzeugnis deutscher Renaissancekunst ist hier der Deckelpokal der Wismarer Krämer-Innung von 1600. Er ist durch die eingeschlagenen Marken als Arbeit des Wismarer Goldschmieds Jakob Eggeler gesichert. (Schränk I, links oben.) Im Gegensatz zu der dem Ueberirdischen zustrebenden Gotik wurzelt die Renaissancekultur rein im Irdischen, und so verläßt auch die Renaissancekunst sofort die von der Gotik untrennbare Neigung zum Aufstreben. Der Renaissance-Pokal steht wuchtig und fest da, sein derber Umriß, der lastend zum Boden niederzieht, spricht klar und deutlich den Gedanken an Erdschwere aus. So fehlen denn alle einheitlich von unten nach oben schnellenden Linien; vielmehr bestimmen die wagerechten Teilungen den künstlerischen Eindruck. Das in der Gotik übliche Ineinanderfließen von Schaft und Körper ist fortgefallen: jedes Einzelstück führt sein Eigenleben und übt seine eigenen künstlerischen Funktionen aus. In vollem Einklang damit stehen meist die der Umwelt entnommenen Schmuckformen, die der Künstler in verschwenderischem Reichtum über sein Werk ausgeschüttet hat: Früchte, Blumen, Ranken, Baldachine, alles scheinbar willkürlich, und doch tatsächlich in strenger Gesetzmäßigkeit über das Kunstwerk verteilt. Dabei geben zierlich getriebene Rahmen erwünschte Gelegenheit, noch allerlei weltliche Darstellungen in antiker Verbrämung einzufügen. Trotz allen Reichtums ordnet sich aber der Schmuck dem Ganzen unter, er will die einzelnen Glieder zieren und hervorheben, will ihre Wirkung noch steigern, nicht aber sie erdrücken oder gar verwischen.

Auch die beiden neben dem Krämerwillkomm aufgestellten Innungs-Trinkgeräte entstammen der goldenen Renaissancezeit. Links steht der Willkomm des Amts der Knozfmacher zu Schwerin, eine Arbeit des Rostocker Goldschmieds Caspar Hornemann um 1590, rechts der Willkomm des Wismarer Schusteramts, der um die gleiche Zeit aus der Werkstatt des Nürnberger Goldschmieds Hans Zeiher hervorgegangen ist. Obwohl beide Arbeiten aus weit von einander gelegenen Kunstgebieten stammen, ähneln sie doch einander überraschend und beweisen dadurch, wie die Benutzung von Ornamentstichen als Vorlagen, aber auch die Wanderungen der Gesellen zu einer Einheitlichkeit der Stilentwicklung führten.

Im Gegensatz zu diesen drei Musterleistungen zeigen die übrigen Innungspokale in der obersten Reihe von Schränk II ein merkwürdiges Festhalten an den künstlerischen Schmuckformen des Mittelalters. Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein scheint für die Innungen der stark entartete gotische Typus das Ideal eines Willkomm gewesen zu sein. Denn wenn auch im allgemeinen Aufbau die waga-

recht gliedernden Einschnürungen und Wulste der Renaissance angewandt wurden, so blieben doch noch immer die spitz verlaufenden gotischen Buckel als hauptsächlichste Ziermotive. Diese Buckel ließ man gern blank den Spiegelreflex des edlen Materials zur Wirkung bringen, während man die flach auslaufenden Spitzen mit reicher Treibarbeit auszustatten liebte. Im Gegensatz zu der aufstrebenden Neigung dieser gotisierenden Buckel wird der Schaft in der Regel zu einem selbständigen Zwischenstück, meist in Vasenform, das weder nach unten noch nach oben organischen Zusammenhang besitzt. Bezeichnende Beispiele dieser in den alten Ueberlieferungen stecken gebliebenen Kunstweise der Zünfte sind die Willkomm der Wismarer Schuhmachergesellen von 1677, gefertigt von dem Goldschmied Timotheus Bilenberg in Wismar, und der Wismarer Schmiedegesellen von 1692, eine Arbeit des Wismarer Goldschmieds Joh. Georg Beitz. Einen letzten Nachklang der spitzigen Buckel spürt man in dem sonst völlig renaissancegemäßen Willkomm der Wismarer Schlossergesellen von 1694, den der Wismarer Steffen Bornemann geschaffen hat.

Für die Auswirkung oder, wenn man will, Entartung des Renaissancestils zum Barock und Rokoko ist der übergroße Willkomm des Mülleramts zu Waren bezeichnend, eine Arbeit des Warenauer Goldschmieds J. E. Berner um das Jahr 1760. (Der letzte Willkomm der Reihe.) Der überreiche, dabei aber recht spießbürgerliche Schmuck wird hier überhaupt nicht mehr durch strukturelle Rücksichten gezügelt, das Ornament überzieht den ganzen Pokal, es gleitet über alle einzelnen Teile, Ausladungen und Einschnürungen, veranschaulicht also klar das mangelnde Bewußtsein für künstlerische Unterordnung des Schmucks unter die tektonische Gliederung.

Ein erlesenes Werk der Renaissancezeit ist wieder die prächtige Seemuschelkanne in Gestalt eines Drachen (Schränk I, links, Mittelreihe). Vermutlich handelt es sich um eine Cölner Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts. Die Treibarbeit ist so außergewöhnlich fein, das Ornament in seiner Erfindung so schön, die Ausnutzung des matten Opalfierens der Muschel im Gegensatz zum warmgoldigen Glanz des Metalls so vornehm künstlerisch, daß man das Werk vorbehaltlos bewundern könnte, wenn nicht im Jahre 1752 Herzog Christian II. Ludwig durch seinen Bildhauer Busch einen an sich zwar wirkungsvollen, aber stilistisch dem Oberteil doch gar zu sehr widersprechenden Bronzefuß in reichstem Rokokostil hätte anfügen lassen.

Besonders hervorgehoben sei das kleine Hausaltärchen (Schränk I, rechts, oben), das mit seinem eleganten Aufbau, mit seiner zierlichen Treib- und Punzarbeit, mit seinen feinen Ornamenten ein Glanzstück deutscher Kleinarbeit ist. Die Halbfiguren des Mittelfeldes sind getrieben und ziseliert, dabei ist der Farbenton aufs feinste künstlerisch ausgenutzt; alles andere ist gegossen und dann nachgearbeitet. Es ist ein ausgesprochen süddeutsches Gebilde, obwohl es aus der Kirche zu Alt-Waarz in Mecklenburg stammt. Nach

alten Nachrichten hat eine Frau von Verzen-Roggow, geb. Schertlin von Burtenbach, das Altärchen aus ihrer württembergischen Heimat mitgebracht. Es ist eine schwäbische Arbeit, und Matthäus Wallbaum, der 1553—1634 lebte und in Augsburg wirkte, ist wahrscheinlich der Verfertiger.

Eine Anzahl prächtiger Elfenbeinpokale ist über beide Schränke verteilt. In wirkungsvollster Schnitzerei, hergestellt aus dem unteren hohlen Teil des Elefantenzahnes, stellen sie meist Szenen aus der griechischen Sagenwelt dar. Die Herkunft dieser zu den schönsten kunstgewerblichen Erzeugnissen zu rechnenden Schnitzereien festzustellen, ist schwierig; auch die Fassungen in kostbarer silbervergoldeter Treibarbeit geben darüber keinen Aufschluß, da die Goldschmiede die — wohl meist in Süddeutschland geschnitzten — fertigen Pokalringe erwarben und dann in Silber faßten. Doch trägt das Silberwerk einer Kanne von 1654 das Zeichen des Hamburger Goldschmieds Franz von Dort, eine zweite das des Augsburger Joh. Heinr. Mannlich, eine dritte einen unbekanntem Augsburger Meisterstempel. Das Vorwiegen Augsburgs erklärt sich durch den unumstrittenen Vorrang Augsburgs als Goldschmiede-Kunststätte in der Zeit des Barock.

In Schrank II (links, mittlere Reihe) steht eine elegante Kanne, die auch wieder aus einer in reich gravierte Silberarbeit gefaßten Seeschncke (turbo marmoratus) gefertigt ist. Dem Kunststil nach dürfte das Stück um das Jahr 1600 im Süden Deutschlands entstanden sein.

Prachtvolle Arbeiten sind die Silberkannen beiderseits des aus Elfenbein geschnitzten Schädels (Schrank II, rechts, mittlere Reihe). Die linke mit zylindrischem Körper und reicher Gravierung ist von hervorragender Schönheit, nicht nur in Abmessungen, Verhältnissen und Umriß, sondern auch in den Gravierungen. Drei Soldaten in der reichen malerischen Tracht des 30jährigen Krieges (Fahnenträger — Offizier — Trommler) sind dargestellt, zwischen ihnen groteske Masken. Im Innern deuten vier Nägel auf die Nagelprobe. Trotz der weltlichen Darstellung und trotz des augenscheinlich weltlichen Zwecks ist die Kanne doch schon bald nach ihrer Entstehung zu einer Altarkanne geworden, denn wir lesen auf dem Deckel, daß die Domina Regina Schraders dies schöne Kunstwerk 1656 dem Kloster zum heiligen Kreuz in Rostock geweiht hat. — Ausgesprochen weltlich ist der silberne Humpen rechts vom Schädel, ausgefaßt mit mecklenburgischen Talern. Er stammt vom Ende des 17. Jahrhunderts. Prätig ist der Henkel mit seinen wundervoll wichtigen Barockformen.

In den untersten Reihen beider Schränke stehen verschiedene Kunstdrechslereien aus Elfenbein, die deutlich Zeugnis ablegen von dem hohen Können dieser mit Vorliebe auch von den Fürsten geübten Handwerkskunst. Kunstvoll gedrechselte Stücke höchsteigener Arbeit pflegten sich im 17. und 18. Jahrhundert hohe Herren gern

Arbeitszimmer.

gegenseitig zum Geschenk zu machen, ja man trieb einen wahren Kultus mit ihnen, und so wanderten sie vielfach in die alten fürstlichen Kunst- und Wunderkammern, die Vorgänger unserer Museen. Man war in dieser Kunst so weit vorgeschritten, daß man nicht nur rund abdrehete, sondern auch vielseitige, eckige und ovale, ja sogar gebuckelte Gebilde auf der Drehbank herzustellen verstand; schon im 17. Jahrhundert hatte man für derartige Gefäße mit passformigem Querschnitt den Namen „passicht“ (vergl. die Stücke unten rechts in Schrank I). Die bereits damals einsetzende, dem 18. Jahrhundert geläufige Ausartung dieser Kunst zur Künstelei, läßt sich auch in der Schweriner Sammlung verfolgen (Schrank II, unterste Reihe links: gebuckelte Oblatendose des Gothaer Kunstdrechslers Johann Eisenberg von 1631; ferner verschiedene Stücke im Ministerzimmer, Schrank I). Derartige Spielereien hatten in Nürnberg ihren Mittelpunkt und werden daher gern den Mitgliedern der Nürnberger Kunstdrechsler-Familie Zick zugeschrieben. Unter ihnen war Lorenz Zick (gest. 1666) durch seine aus einem Stück Elfenbein gefertigten, beweglich ineinander geschachtelten kugelförmigen Körper berühmt, sein Sohn Stephan Zick (gest. 1715) und sein Verwandter David Zick (gest. 1777) durch die Herstellung der angeblich von den Ingolstädter Jesuiten erfundenen elfenbeinernen Dreifaltigkeitsringe: aus einem einzigen Stück gearbeitete drei Ringe, die sich schlangenartig umeinander winden, ohne sich gegenseitig zu berühren. Auch diese Arten seltsamer Drechsler-Spielereien sind im Landesmuseum vertreten (Ministerzimmer, Schrank I, zweite Borte von unten: der Dreifaltigkeitsring ist eine Arbeit des A. C. Frahm vom Jahre 1752.).

Zwischen den Wandschränken und der Tür befindet sich ein bedeutungsvolles Denkmal der mecklenburgischen Wirtschaftsgeschichte: die Inschrifttafel des Herzogs Ulrich zu Mecklenburg (1547 bis 1603) auf die Vollendung des Elbe-Ostseekanals im Jahre 1578 (des sog. Wallensteingrabens). Es ist eine zum Teil vergoldete und bemalte geätzte Solnhofener Kalksteinplatte. Die lateinische Inschrift lautet in freier Uebersetzung: „Der erlauchte Fürst, Herr Ulrich Herzog von Mecklenburg, ließ — nur bedacht auf das Wohl seiner Untertanen — nach weiser Entschlieung und auf herzogliche Kosten einen Kanal zwischen der Nordsee und der Ostsee herstellen und eröffnete als erster den zusammenhängenden Schifffahrtsweg von der Elbe durch die Elde in den Schweriner See und von da in die Ostsee bei Wismar, und ersparte hierdurch dem Handel weite Umwege zur Vermeidung enger und gefährlicher Wege. Im Jahre 1578.“ (Vergl. Ahnengalerie 4. 9. 10 und 12.)

Das ehemalige

Arbeitszimmer

birgt in der Hauptsache die durch den kunstsinigen Herzog Christian II. Ludwig (1683—1756) gesammelte Abteilung der El-

fenbeinschnitzereien, die in überwiegender Zahl der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstammen. Nur wenige der hier aufgestellten Stücke sind nicht alter höfischer Besitz, wie etwa die elfenbeinernen Pokalringe, die 1818 aus dem Nachlaß des Cölnler Kurfürsten Maximilian angekauft wurden, und einige der Silbersachen aus dem Eigentum des 1879 zu Wismar verstorbenen Sammlers David Thormann.

Die Elfenbeinschnitzkunst, die ihre erste große Blütezeit im Mittelalter gehabt hatte, blühte im 17. und 18. Jahrhundert zum zweiten Male auf. Der Grund hierfür war zunächst nur ein äußerlicher. Durch die Seeverbindung mit Ostindien konnte das damals seltene und kostbare Elfenbein in großen Mengen in Europa eingeführt werden: es wurde seit dem 17. Jahrhundert das bevorzugte Material der Kleinbildnerei, bis es vom Porzellan abgelöst wurde.

Aber auch aus einem künstlerischen Grunde erwuchs diese zweite Blüte. Das Barock liebte die Darstellung nackter menschlicher Körper, und für die Darstellung der glatten menschlichen Haut, ihres warmen, weichen Eindrucks, gab es schlechterdings kein geeigneteres Material als das Elfenbein. So ist es denn auch kein Zufall, daß die Elfenbeinschnitzkunst fast ganz auf Färbung verzichtete, daß sie die hohe Schönheit des natürlichen Gelbweiß mit seiner zarten Struktur für sich allein wirken ließ, ja sogar durch Anwendung geeigneter Techniken diese natürlichen Eigenschaften nach Möglichkeit noch zu steigern wußte.

Einige der im Schloßmuseum aufgestellten Elfenbeinschnitzereien lassen sich mit Künstlernamen verbinden, deren Träger geschätzte Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts sind. So finden sich hier mehrere Mitglieder der vornehmlich in Dresden wirkenden Familie Lücke vertreten, von denen Carl August der Jüngere von etwa 1738—1757 mecklenburgischer Kabinettsbildhauer war; auch der Deutsch-Römer Sporer sei genannt, dann der in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Cöln wirkende Melchior Paulus, der Bremer Theophil Wilh. Frese (gest. 1763) und der vornehmlich für den Braunschweiger Hof tätige Peter Henke, von Ausländern der Pariser Jean du Vivier, König Ludwigs XV. berühmter Medailleur.

In den Werken dieser gefeierten Künstler zeigt sich das hohe künstlerische und technische Können der Elfenbeinschnitzer des 18. Jahrhunderts, aber ebenso in zahlreichen Werken, die, wie es bei der Elfenbeinkunst die Regel ist, keine Künstlerbezeichnung aufzuweisen haben. Besondere Beachtung verdient die in Schrank I, rechts oben, aufgestellte lebensvolle Standfigur eines vornehmen Herrn von der Hand des sonst unbekanntes G. R. Kielmannsack, nicht minder die beiden vortrefflich als Rundbildwerke komponierten Gruppen Sporer's von 1748 „Herakles und die Hydra“ sowie „Apolon, die Python Schlange tötend“. Beide offenbaren augenfällig den Zwang der Naturform des Elfenbeinzahnes für den künstlerischen Aufbau. Als verblüffende Tierstudien lenken Carl August Lückes

fecke Pferdedarstellungen von 1752 (ebenda, aber auch in Schrank II, rechts unten) die Aufmerksamkeit auf sich; für die technisch raffinierte und elegante Durchbildung nackter menschlicher Körper ist Diviers „Codesgott“ von 1732 bezeichnend. Freses „Sieger Milo“ von 1726 verrät die erstaunliche Sicherheit dieses Künstlers in der Beherrschung der Körperformen, aber auch seine übertrieben ängstliche Wiedergabe aller kleinsten Kleinigkeiten. Das Relief des Melchior Paulus von 1713 „Christus am Ölberg“ (Schrank I, links, mittlere Borte) interessiert durch die barocke, der künstlerischen Ueberlieferung durchaus gegensätzliche Auffassung des biblischen Vorgangs. Peter Henkes „Madonna“, ebenso seine „Judith“ (beide in Schrank II, links, mittlere Borte) sind bezeichnend für die feinen Werken eigentümliche Anruhe in der Wiedergabe der Gewandteile. Auch die ursprünglich für Silberpokale bestimmten Elfenbeinringe unbekannter, aber wohl süddeutscher Herkunft, sind von außergewöhnlicher Feinheit.

In Schrank I (links oben) steht die Gruppe eines Bettlers in einer Hütte, auf deren Dach ein seine Läuse absuchender Junge sitzt. Die Technik ist die des Münchener Simon Troger, (gest. um 1769), der die Figuren aus dem braunen Holz der Zuckertanne schnitzte, die Fleischteile aber aus Elfenbein einsetzte. Eine echt barocke Technik, Leute darzustellen mit arg zerlumpten Kleidern, durch die das weiße Fleisch hindurchschimmert. Die neben dieser Gruppe stehenden Einzelfiguren „Judith mit dem Haupte des Holofernes“ und „David mit der Schleuder“ zeigen die gleiche Technik in etwas vornehmerer Abwandlung; sie rühren von einem sonst unbekanntem Schnitzer Matthias Kolb her.

In Schrank II (links oben) fesseln vor allem die vorzügliche Statuette eines sächsischen Berghauptmanns und der in derselben Reihe aufgestellte zierlich durchbrochene Pokal mit bewegtem Tierrелеф.

Als prachtvolle Barockarbeit wirkt das silbergetriebene Weihwasserbecken mit der vollrund gearbeiteten Gestalt des Gekreuzigten, ein köstliches Stück aus dem Nachlaß des Kurfürsten von Cöln, dessen Künstler leider unbekannt ist. Weiter unten (Schrank II, links, mittlere Borte) steht die meisterhaft als Rundgruppe komponierte Elfenbeinschnitzerei „Kain und Abel“, das wuchtige Werk eines unbekanntem Schnitzers D. H.

Der gesondert stehende Wandschrank III birgt einige Arbeiten der Troger-Art, hier besonders merkwürdig, weil die Figuren in seltsamen Schaubuden zu Gruppen zusammengeschlossen sind. Doch überwiegen in Schrank III die Arbeiten der Edelmetallkunst, nicht selten in Verbindung mit Elfenbein. Für diese Vereinigung zweier Materialien und Techniken sind vor allem die drei Einzelfigürchen auf quadratischem Sockel bezeichnend: humorvolle Haupttypen der im 18. Jahrhundert so beliebten italienischen Komödie. Besonders die feinen Sockel ziehen um der farbigen, leuchtenden Schönheit des durchscheinenden Emails willen immer wieder den Blick auf sich.

Drei in Silber getriebene Tiere geben Kunde von dem Tafel-Schmuck jener Zeit; sie stammen aus dem Eigentum der Lüneburger Salzkun- und Patrizierfamilie von Stern, und Vergleiche mit unzweifelhaften Lüneburger Arbeiten des späten 17. Jahrhunderts beweisen, daß es sich hier um Spätlinge der einst so blühenden Lüneburger Edelmetallkunst handelt.

Beiderseits dieses Schrankes hängen immerwährende Kalender, deren einer die Jahreszahl 1744 trägt. Die kunstfreundige Rokokozeit verstand es, selbst solche Utensilien reich und vornehm zu kleinen Prunkstücken zu gestalten.

In dem einen Tisch vor dem Fenster sind Karikaturen ausgelegt, die sich seit der Renaissancezeit (Leonardo da Vinci) außerordentlicher Beliebtheit erfreuten; ein zweiter Tisch enthält Idealbildnisse von römischen Kaisern und ihren Gemahlinnen.

Im Freischrank vor dem anderen Fenster sind eine Anzahl besonders wertvoller Einzelstücke aus verschiedenen Zeiten ausgestellt. Die oberste Reihe nehmen einige kunstvoll geschnitzte Bernsteinarbeiten ein: Leuchter, Deckelkrüge, Kassetten; sie stammen wohl aus dem 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts und werden in Danzig gearbeitet sein, wo sich bei der Nähe der preussischen Bernsteinküste ein reges Kunsthandwerk in diesem Material entwickelt hatte.

In der Mitte unterhalb der Bernsteinsachen steht das kostbarste Stück der ganzen Sammlung: die in vergoldetes Silber gefaßte Kanne mit Hinterglasmalerei. Sie gehört zum ältesten Kunstbesitz des landesfürstlichen Hauses. Ihre Fassung ist durch die städtische Beschaumarke N und durch die Meistermarke (Löwenkopf mit darüber stehendem C) als das Werk des 1618 verstorbenen Nürnberger Goldschmieds Christoph Jamnitzer gesichert.

Die Kanne stellt ein vortreffliches Werk der Renaissancekunst dar; bedeutsam sind, abgesehen von den Formen des Schmucks, die starke Betonung der wagerechten Gliederungen und die starke Ausnutzung des Wechsels von Licht und Schatten im glänzenden vergoldeten Material. Allerdings künden sich dabei im Einklang mit der Entstehungszeit schon allerlei willkürliche Einzelheiten an, die man als Erscheinungen des Barockstils anzusehen pflegt. Für dessen Einwirkung ist insbesondere die Durchbildung des Henkels charakteristisch, da hier bereits ausgebildetes Rollwerk auftritt und das ganze Gebilde mit feinen Ausladungen die für die eigentliche Renaissance bezeichnende strenge Gesetzmäßigkeit des Anrisses verläßt. Aber nicht nur der Henkel, auch die Umrisse der Kanne selbst entfernen sich von der folgerichtigen Gesetzmäßigkeit des Aufbaues, allerdings noch immer nicht so weit, daß man schon von einem barocken Kunstwerk sprechen könnte. Echt renaissancegemäß ist hingegen die vornehm zurückhaltende Unterordnung der Goldschmiedekunst unter die Glasmalerei, deren Bedeutung zu heben, der Goldschmied sein bestes Können einsetzt.

Die Malerei des Glases ist auffallend schön. Dargestellt sind im Stil und im Geschmack des ausgehenden 16. Jahrhunderts, in der Art wie sie etwa der Münchener Rottenhammer liebte, drei weibliche Gestalten aus dem alten Testament: Jael mit Hammer und Nagel, die in der Bibel ungenannte Mörderin des Abimelech mit einem Stein in den erhobenen Händen und Judith mit dem Schwert und dem Haupte des Holofernes.

Die außergewöhnliche Wirkung dieser Glasmalereien ist nur durch eine besondere, unendlich schwierige, aber leider auch nicht sehr dauerhafte Technik errungen worden, die man als Hinterglasmalerei bezeichnet. Die Farben sind von hinten her auf das Glas gebracht, dabei sind die Fleischteile der Gestalten und die parkettierten Fußböden einfach mit undurchsichtigen Farben gemalt, während die Draperien und alle die Bildflächen umfassenden Ranken und Blätter mit den sich darin lustig tummelnden Vögeln aus der einheitlichen Vergoldung ausschraffiert und dann mit roten, grünen und schwarzen Lackfarben hintermalt sind. Diese Lackfarben sind aber halbdurchsichtig und erhalten ihre dem Email gleichkommende Wirkung durch dahintergelegte glatte und gefitterte Zinnblätter.

Die Anforderungen dieser Technik an den Künstler sind weit höhere als bei der gewöhnlichen Malerei: die letzten, feinsten Modellierungen mußten zuerst gemacht werden, erst dann konnte der gröbere Teil der Malerei folgen. Das ist also ein der üblichen Malerei entgegengesetztes Verfahren, das jede nachträgliche Verbesserung ausschließt. Aber trotz dieser ausgeklügelten Technik ist das Werk keine technische Künstelei oder gar Spielerei geworden, vielmehr steht die Technik durchaus im Dienste eines hohen künstlerischen Gedankens: nur durch sie war es möglich, den eigenartigen emailartigen Schimmer hervorzubringen und so die Glasmalerei mit dem Glanz der Goldfassung zu vereinheitlichen.

Ein Musterbeispiel vornehmer Goldschmiedekunst ist der neben dem Jamnitzer Krug stehende Deckelbecher mit zarten spät-barocken Ornamenten, für das mecklenburgische Landesmuseum besonders wichtig als heimische Arbeit: Johann Heinrich Klähn hat sie geschaffen, ein Güstrower Goldschmied, der um 1700 wirkte. Mehr in das Gebiet der Kuriositäten gehört das am Fensterpfeiler aufgestellte Prunkgefäß aus dem 17. oder dem Anfang des 18. Jahrhunderts, bei dem vortreffliche Schnitzkunst leider an ein häßliches Material (Rhinozeroshorn) verschwendet wurde.

In die Formenwelt des ausgehenden Mittelalters führt die Emailmalerei mit der Darstellung der Verkündigung Mariae zurück; sie stammt aus der Stätte höchster Entfaltung der Schmelzmalerei, aus Limoges, und Jean Pénicaud wird dies Werk bald nach 1500 geschaffen haben. Die kupferne Platte ist ohne trennende Stege, Gruben oder Relieferungen mit einem Schmelzgrund zugedeckt, auf den die Darstellung mit Schmelzfarben aufgetragen ist. Edelsteinartige Verzierungen an Heiligenscheinen und Gewandborten

sind mit Metallfolien unterlegt, um den Glanz der Farben zu steigern. Allerdings ist die technische Schwierigkeit der Emailmalerei eine so bedeutende, daß die Wirkung nie an die eigentliche Malerei heranreichen kann. Die hohe Wertschätzung dieser Limoges-Arbeiten erklärt sich wohl in erster Linie aus der Künstlichkeit des Verfahrens, das übrigens, wie unser Beispiel zeigt, nicht allzu dauerhaft war.

Fremdländischen Ursprungs wie die Limoges-Platte ist auch das silbervergoldete Prozessionskreuz aus Sizilien, vermutlich eine italienische Arbeit des 15. Jahrhunderts. Einst mögen ihm Ueberzüge von durchsichtigem Email, von dem sich nur dürftige Spuren erhalten haben, ein farbenprächtiges Gepräge verliehen haben.

Wundervolle Erzeugnisse der Kleinkunst der Rokokozeit sind die beiden zu unterst liegenden Anhänger mit den Monatsdarstellungen: ein jeder Monat ist durch den ihm eigenen Edelstein verkörpert, in den wieder das Zeichen des zugehörigen Sternbildes geschnitten ist. Diese um 1752 geschaffene Goldschmiedearbeit aus der Werkstätte des Berliner Hofjuweliers Beaudesson ist von zartester Schönheit und legt deutlich Zeugnis ab von der durch die Kunstpflege Friedrichs des Großen gehobenen Berliner Edelmetallkunst.

Im anschließenden

Turmzimmer

ist die kleine Wachsrelieffammlung des Herzogs Friedrich (reg. 1756—85) untergebracht. Die Kunstwerke stammen, wie aus Urkunden nachzuweisen ist, vom herzoglichen Kabinetts-Bildhauer Johann Eckstein. Mit außergewöhnlichem Geschick beherrschte dieser Künstler die Technik des Wachsboffierens, mit nicht minderem Geschick verstand er es, seinen Werken eine naturalistische Färbung zu verleihen. So wird es begreiflich, daß gerade er in London so viel Anklang fand, daß er ausersehen wurde, die königliche Familie zu porträtieren. Bezeichnend ist, daß ein der bildenden Kunst außerhalb der höfischen Repräsentation im allgemeinen so gleichgültig gegenüberstehender Fürst wie Herzog Friedrich gerade an diesen durch ihren natürlichen Eindruck blendenden Arbeiten einen solchen Gefallen fand, daß er den für seine Sinnesart ungewöhnlich großen Kunstankauf beschloß. Zur Beurteilung von Ecksteins Arbeitsweise ist der Vergleich seines Reliefs „Le couché de la mariée“ mit dem als Vorbild dienenden Kupferstich des P. A. Baudouin wichtig. Man gewinnt dadurch einen guten Eindruck von dieser vorzugsweise nicht frei schöpferischen Kunst.

Es folgt das

Fächerzimmer,

ein kleiner Raum, der in seiner Ausstattung auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts gestimmt ist. Hier wird eine auserlesen schöne Sammlung von Fächern des 18. und 19. Jahrhunderts geboten; sie gehörte der verstorbenen Herzogin Johann Albrecht zu Mecklen-

burg, einer geborenen Prinzessin von Sachsen-Weimar-Eisenach, und wurde im Einklang mit einer lehtwilligen Verfügung des Herzogs Johann Albrecht im Jahre 1921 angekauft.

Die prächtigsten Stücke vornehmsten Rokokostils sind in den beiden Wandschränken aufgestellt; außer durch ihre malerischen Feinheiten sind sie bewunderungswert durch die dem Rokoko-Zeitalter eigne geschmackvolle Verbindung von Perlmutter oder Elfenbein mit Metallauflagen. Insbesondere spricht sich ein hervorragendes Farbenempfinden darin aus, wie das Perlmutter der Fächergestelle seinen milden opalisierenden Glanz durch die raffiniert erfundene Gold- und Silber-Inkrustation entfalten kann. Im mittleren Siegefaßen befinden sich Fächer vom Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Sie entbehren des großen Reichtums der Rokokozeit (die Pailletten-Fächer sind hierfür charakteristisch) und zeigen einerseits, wie schon vor dem Hereinbrechen der großen Revolution ein furchtsames Ahnen durch die Moden geht, andererseits wie nach dem vornehmen Empire das spießbürgerliche Biedermeier seltsame Erscheinungen zeitigt, wie etwa die drei Holzfächer mit den aufgeklebten Kupferstichen dartun, die sich bei jedem Fächerschlag verändern.

Arbeiten des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts, z. T. aus dem ostasiatischen Kunstkreis, finden sich in den Pultischen vor dem Fenster. Interessant ist das am Schluß der Reihenfolge liegende moderne Erzeugnis mit Malerei von J. Marshall; es zeigt, wie die Fächerkunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ihrer Ausnutzung des Opalglanges des edelmetallbelegten Perlmuttergestells auf die vornehme Kunst des Rokoko zurückgriff.

Zwischen den Fächern sind allerlei kunstgewerbliche Kleinigkeiten ausgestellt, die der Zeit der nächstliegenden Fächer entstammen. Nur die Miniaturbildnisse sind zum Teil älter und gehen noch auf das 17. Jahrhundert zurück. Die Technik dieser vor allem im 18. Jahrhundert mit Vorliebe zu Geschenkzwecken verwandten Bildniskunst, ist eine mannigfaltige: die dauerhafteste, allerdings auch kostbarste, ist die des Email auf Kupfergrund, auch Oel- oder Lackmalerei auf Kupfer kommen nicht selten vor. Am gebräuchlichsten ist aber Elfenbein als Malgrund, vor allem in den Spätzeiten der Miniaturmalerei.

Unter den Ausstattungsstücken dieses Raumes ist besonders schön die Louis-Seize-Standuhr aus vergoldeter Bronze auf dem Kamin. Sie ist zweifellos Pariser Arbeit; schon 1772 war sie im Besitz des Hofes nach einem von dem Hofmaler G. D. Matthieu stammenden Oelbildnis des Herzogs Friedrich aus diesem Jahr. Dort zielt die Uhr den Ludwigs-Luster Schreibtisch des Dargestellten.

Von besonderem Reiz ist endlich das kleine Kinderstühlchen aus vergoldeter Holzschneiderei mit Seidenstickerei; sicher stammt es aus Paris, vielleicht sogar aus dem Nachlaß der unglücklichen Königin Marie Antoinette (gest. 1793), aus dem die herzoglich mecklenburgische Familie nachweisbar manche erlesenen Stücke erwarb.

Empire-Zimmer.

An den Wänden einige interessante Frauenbildnisse der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Fensterwand gegenüber das der Herzogin Ulrike zu Mecklenburg, aus deren gealtertem Gesicht noch immer viel von früherer Schönheit, aber auch von mancherlei stürmischem Erleben spricht; es stammt von der Hand des Hofmalers Siscowsky aus dem Jahre 1780.

An der Eingangswand das aus der Zeit um 1780 stammende weniger bedeutende Bildnis der Herzogin Luise Friederike, Gemahlin des Herzogs Friedrich, die man wohl als die geistige Urheberin des Schlosses Ludwigslust anzusehen hat; gegenüber das feste Bildnis einer rassistigen russischen Prinzessin um 1800, vermutlich eine Schwester der mecklenburgischen Herzogin Helene Paulowna, also eine Tochter des Zaren Paul.

Die im übrigen die Wände schmückenden englischen und französischen Kupferstiche entstammen sämtlich dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts.

Empire-Zimmer.

Der Raum, in dem im Jahre 1883 Großherzog Friedrich Franz II. seine Augen schloß, ist, da spätere Umbauten von der im Schloß sonst allerorts gewährten pietätvollen Erhaltung des Gewesenen erhoben, zu einem einheitlichen Wohnraum umgestaltet und hat das Schlafzimmer des Herzogs Friedrich Franz aus dem Palais zu Doberan aufgenommen.

Das von dem tüchtigen Baumeister Carl Theodor Severin erbaute und um das Jahr 1810 vollendete Doberaner Palais wurde durchweg mit neuen Möbeln ausgestattet, die, der Gesinnung dieses patriarchalischen Fürsten entsprechend, nachweislich alle in Mecklenburg gefertigt worden waren. Eine gute Quelle dafür war vorhanden, indem der Herzog von jeher der schon im 18. Jahrhundert gegründeten „Herzogl. Meuble und Bronze-Fabrique“ in Ludwigslust seine besondere Vorliebe und Förderung zugewandt hatte, einer kunstgewerblichen Anstalt, die seltsamerweise ihren besonderen Stolz darin setzte, alle möglichen Bildhauerwerke in Papiermasse zu kopieren.

Die Doberaner Schlafzimmereinrichtung, die wie viele andere prächtige Stücke des Schloßmuseums eine Leihgabe des ehemaligen Landesherrn ist, verkörpert also ihrer Entstehungszeit gemäß den Empire-Stil, aber einen Empire-Stil in mecklenburgischem Sinne, der sich weit von der kalt-vornehmen Pracht des sonst üblichen Empire-Mobiliars in anderen Schlössern unterscheidet. Das hier Geschaffene ist gleichsam ein Wiederklang des Grundwesens dieses ersten mecklenburgischen Großherzogs, dessen große Volkstümmlichkeit nicht zuletzt beruhte auf einer unausgeglichenen Mischung von Vornehmheit und Stolz mit schlichtem Bürgertum, auf einem Zwiespalt von Despotismus harmloser Art mit der echt patriarchalischen Gesinnung eines zwar auch für sich, aber doch immer in allererster Linie für sein Volk sorgenden Fürsten. Die Vornehmheit des Empire

bleibt auch in diesen Möbeln, aber sie ist doch durchsetzt mit einer behäbigen, bürgerlichen Art, wie sie eben dem Charakter des Mecklenburgers wesenseins ist. Mit Herzog Friedrich Franz ist die vor dem durchaus international gestimmte Kunstpflege des mecklenburgischen Hofes ganz ausgesprochen heimatisch geworden; ihre Erzeugnisse sind nicht mehr, wie etwa Herzog Christians II. Ludwig Sammlungsstücke oder Herzog Friedrichs Ludwigs-luster Schloßeinrichtung Fremdkörper, sondern, aus heimischem Boden entsprossen, von heimischem Wesen erfüllt. In diesem Sinne wollen diese behäbig-prunkvollen Möbelstücke angesehen und gewertet sein. Originell ist dabei, wie sich die Bestimmung für das Doberaner Palais durch die Schmuckformen der meisten Stücke des Mobiliars hindurchzieht: am Kronleuchter, am Bett, an den Wandtischen, überall erscheint als Hauptmotiv der Schwan, das Wappentier Doberans.

Die Einrichtung ist nicht einheitlich; manche Sachen, wie etwa die biedermeierischen Vasen unter den Glasstürzen oder auch die prachtvolle Berliner Prunkvase mit den Mosaiktechnik vortäuschenden Malereien sind wohl erst in späteren Lebensjahren des Großherzogs hinzugekommen. Auch die schönen vergoldeten Spiegel offenbaren eine andersgerichtete Kunstanschauung. Aber die Pietät, vielleicht auch eine gewisse Notwendigkeit, ließ ihr Verbleiben als angemessen erscheinen. Der Ofen, der zeitlich gut zu dem Mobiliat paßt, ist aus einem oberösterreichischen Schloß übertragen.

Vielleicht das schönste Stück dieser Einrichtung ist die dem Ofen benachbarte Stuhuh. Die ganze Vornehmheit, die unnachahmliche Abgeklärtheit des Empirestils spricht sich in der Mädchen-gestalt aus, die mit schöner Pose auf einem tischartigen Sockel sitzt. Friedrich Franz hat diese wahrscheinlich aus Paris stammende Uhr noch in einem zweiten Exemplar besessen; er hat sie als vornehmes Dankgeschenk dem Erbauer seines Doberaner Palais, dem Baumeister Severin, überreicht.

Mehrfach kehrt im Schmuck dieser auf lineare Schönheit gestimmten Empire-Kunstwerke die schön verfließende Rückenlinie einer sitzenden menschlichen Figur wieder; so auch auf dem schönen Bilde, das die Hauptwand ziert. Die „Erfindung der Malerei“ ist dargestellt; eine junge Griechin wünscht den Umriß ihres Geliebten im Bilde festzuhalten, sie setzt ihn, von einer Seite scharf beleuchtet, vor eine helle Wand und zieht die Umrisse des Schattens nach. Der Künstler dieses Gemäldes, in dessen Formen wie Farbengebung in gleicher Weise der Adel der Empirekunst zum Ausdruck kommt, ist der Pariser Louis Ducis; um 1808 wird das Bild gemalt sein, da es in diesem Jahre im Pariser Salon ausgestellt war.

Der Lehnstuhl stammt zwar auch aus dem Doberaner Palais, gehört aber, wie schon seine Aufstellung am Fenster dartun soll, nicht zu der Schlafzimmereinrichtung; gegenüber den übrigen Stücken verkörpert er etwas Internationales; vielleicht ist er Pariser Import und dürfte dann aus der damals hochberühmten Werkstätte

des Jacob Desmalter stammen, von dem ganz ähnliche Arbeiten bekannt sind. Jacob Desmalter war es, der Madame Récamiers Haus einrichtete, in Paris einstimmig anerkannt als Stätte vornehmsten Geschmacks.

Das frühere

Ministerzimmer

ist wie die Kleine Audienz durch eine kostbare alte Ledertapete bemerkenswert. Hier aber ist die Technik eine andere. Das Muster ist nicht durch Einschlagen von Formeisen (Punzierung) hergestellt, sondern das ganze Muster der einzelnen quadratischen Lederstücke ist aufgepreßt: man schnitzte das Muster vertieft in einen quadratischen Holzblock, übertrug es durch Pressung des angefeuchteten Leders auf die Ledertafel, dann erst wurde die reliefierte Fläche mit Silber und goldigem Firnis gefärbt, und auf diesen Untergrund das Muster mit deckenden Oelfarben (rot, grau, grün) gemalt.

In zwei Wandchränken sind kunstgewerbliche Erzeugnisse des Rokoko und der klassifizierenden Stile (Louis-Seize, Empire, Biedermeier) ausgestellt. Besonders lenken die Aufmerksamkeit auf sich (Schrank I) die in allerlei Nutzgeräte eingefügten Porzellangebilde. Meist sind es Meißener Figürchen der Händlerzeit, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris in größere Bronzegebilde wie Uhrgehäuse, Leuchter und Potpourris eingefügt wurden, ein Beweis für die ungeheuerere Wertschätzung der Erzeugnisse Meißens. An einem Schreibgeschirr finden sich ostasiatische Tassen vereint mit einem Meißener Figürchen. In Schrank II stehen Arbeiten der klassifizierenden Stile, unter denen vor allem der einfache, aber echt pariserisch vornehme Einband der mecklenburgischen Rheinbundakte vom Jahre 1808 die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Zu unterst eine kostbare Malachit-Schreibgarnitur, wahrscheinlich das Hochzeitsgeschenk der russischen Zarenfamilie an Erbgroßherzogin Alexandrine (1822).

Der frei vor dem Fenster stehende Schrank birgt weitere Erzeugnisse der klassifizierenden Stile. Am edelsten sind die beiden Leuchter und das Potpourri, die zu oberst stehen; sie sind vermutlich Pariser Arbeiten der Zeit um 1800, standen im Palais zu Rostock und haben ihres Gleichen noch mehrere im Schloß zu Ludwigslust. Die eingeglasten Pasten aus der Zeit um 1819 (Fensterseite, unten), jene einst so hochgefeierte Erfindung der Firma Desprez in Paris, werden heutzutage wohl nur noch als Merkwürdigkeit gewürdigt werden.

Dagegen fühlt die Jetztzeit verwandte Saiten erklingen bei der Betrachtung des zierlichen, formenschönen Eisenschmucks. Es war kunstgeschichtlich ein glücklicher Zufall, daß gerade zur Zeit der großen Goldmobilmachung bei Beginn der Freiheitskriege eine ganz neue und eigenartige Schmuckkunst in höchster Blüte stand: der Eisenguß. „Gold gab ich für Eisen“, unter diesem Schlagwort stand die ganze opferwillige Bewegung des Jahres 1813. Man hat wohl gemeint, erst mit dem Jahre 1813, also mit dem Zeitalter der Entbehrung des

Edelmetalls, sei der Eisenschmuck aufgekommen; das ist ein Irrtum, denn bereits seit 1804 wirkte zu Berlin die Königliche Eisengießerei, die Haupterzeugerin dieser unnachahmlich feinen Schmuckstücke. Auch befinden sich ja unter dem im Erkerzimmer des Schloßmuseums ausgestellten Schmuck der bereits 1810 verstorbenen Königin Luise von Preußen außerordentlich schöne Schmuckstücke dieser Art. Aber zunächst, das heißt in der Zeit des Empire, liebte die Mode keineswegs den so farbenschlachten Eisenschmuck, und so konnte es geschehen, daß erst 1813 unter dem Zwange der bitteren Not der Eisenschmuck wirklich hochkam. Selbstverständlich sprach bei dieser nun rasch wachsenden Neigung für den Eisenschmuck auch ein allgemein vaterländisches Gefühl mit, das im Eisen gewissermaßen ein Symbol der damaligen harten Zeit sah. Wie wenig für die Beurteilung der Eisenschmuck-Mode gerade dies vaterländische Gefühl unterschätzt werden darf, ergibt sich ja klar aus den Worten des Königs Friedrich Wilhelm III. bei Stiftung des Eisernen Kreuzes: „Das sichtbare, für die ganze Generation bleibende bedeutungsvolle Andenken an diese eiserne Zeit ist ganz eisern“ . . . Das Eisene Kreuz mit der Jahreszahl 1813 soll die eiserne Zeit, aus welcher nur Eisen und Standhaftigkeit retten kann, andeuten.“

Der fein durchbrochene Schmuck, den die Berliner Königliche Eisengießerei lieferte, gehörte zu den Wunderwerken der Kleinkunst: überall in der ganzen Welt wurde er von den Damen erstrebt, in Amerika verkaufte man ihn als „fer de Berlin“, in Paris als „fonte de Berlin“. In feinsten filigranartiger Ausführung boten sich diese technisch und künstlerisch vollendeten Schöpfungen dar, deren schwarz gefirnister Ueberzug trotz seiner Schlichtheit dennoch von feinstem künstlerischen Reiz war. Die Formen waren in der ersten Zeit natürlich rein klassizistisch, aber schon bald drangen auch romantische Elemente ein, vor allem Spitzbogen und die besonders beliebten Weinreben.

Für die technische Vollendung, die hohe künstlerische Schönheit und die lebenswürdige Feinheit, aber auch für den eigenartig klassizistisch-romantischen Mischstil der meisten Berliner Erzeugnisse aus der Glanzzeit nach den Befreiungskriegen ist das Armband charakteristisch, dessen einzelne Glieder aus Weinreben und klassisch ornamentierten Spitzbogen bestehen; es mag um das Jahr 1815 geschaffen sein.

Wie die in den Schränken ausgestellten kunstgewerblichen Gegenstände aus dem 18. in das fortgeschrittene 19. Jahrhundert hinüberleiten, so ist durch die aufgehängten fürstlichen Bildnisse der Versuch einer Verknüpfung des der Vergangenheit gewidmeten Schloßmuseums mit unserer eignen Zeit gemacht. Aus der Biedermeierzeit findet sich das lebenswürdige Bildnis des jugendlichen Erbgroßherzogs Paul Friedrich, gemalt, wie der Mont Blanc im Hintergrund andeutet, in Genf, wo der Herzog studierte. Firmin Massot ist der Maler des Bildes und 1818 das Entstehungsjahr.

In die Mitte des Jahrhunderts, da die nüchtern-ehrliche Art der Berliner Schule als Inbegriff höchster Bildniskunst galt, leitet

fahnenzimmer.

das Bildnis des Zaren Nikolaus I. aus dem Jahre 1855. Der Meister dieses ausgezeichneten Bildnisses ist Franz Krüger (1797 bis 1857), wohl der vornehmste und gefeiertste Vertreter der älteren Berliner Bildniskunst, dessen schlichte, anspruchslose Auffassung in Verbindung mit rücksichtslosester Naturwahrheit auch dies Bildnis zu einem so anziehenden macht.

Wenn Krüger als der Hauptvertreter der älteren Berliner Bildnismalerei bezeichnet werden muß, so kann, wenn auch nicht ganz so ausgesprochen, Gustav Richter (1823—1884) als einer der hervorragendsten Vertreter der jüngeren Berliner Bildnismalerei benannt werden. Von Richter, dem bevorzugten Bildnismaler der Aristokratie und des reichen Bürgertums, stammt das über dem Kamin befindliche ganzfigurige Bildnis der schönen Herzogin Marie zu Mecklenburg, gemalt 1874, dem Jahr ihrer Vermählung mit dem russischen Großfürsten Wladimir Alexandrowitsch. Man muß es dem Künstler nachrühmen, daß er es in unnachahmlicher Weise verstanden hat, die Schönheit, Lieblichkeit und Vornehmheit der Erscheinung in koloristisch meisterhafter Weise wiederzugeben.

Aus der allerletzten Vergangenheit stammt das Bildnis der Großherzogin Alexandrine (die Gesichtszüge gemalt im letzten Lebensjahre der Großherzogin 1891, das übrige später vollendet) von J. von Blitz; dann das koloristisch eindrucksvolle Bildnis des Herzogs Friedrich Wilhelm, gemalt 1898 von Max Koner in Berlin, endlich das Bildnis des Großherzogs Friedrich Franz III., bald nach 1900 von der Hand Josef Schretters.

Der Rundgang führt zurück durch die Kleine Audienz und das Bibliothekzimmer (Münzkabinett) zum letzten Raum des Hauptgeschosses, dem

fahnenzimmer.

Während zur großherzoglichen Zeit hier die Fahnen der Schweriner Grenadiere aufgestellt waren, ist jetzt für den kleinen Raum im Anschluß an das benachbarte, der mecklenburgischen Münz- und Medaillenkunde gewidmete Bibliothekzimmer eine kleine Ausstellung ausgewählter Medaillen und Plaketten nicht-mecklenburgischer Herkunft geplant. Die Durchführung ist erst nach Drucklegung möglich.

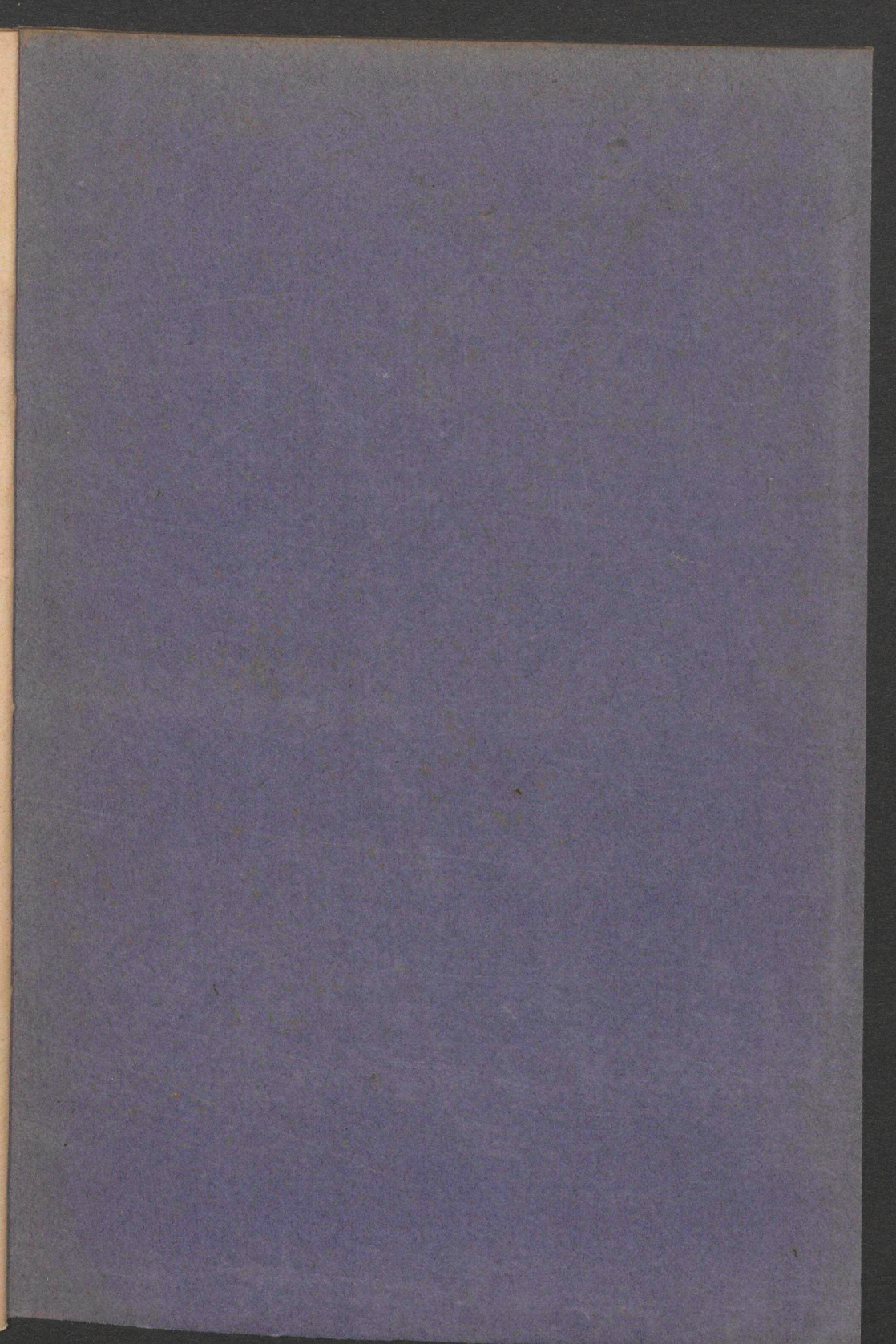
Einstweilen enthalten die beiden mittleren Pultschränke Eisenguß-Medaillen und Plaketten in Ergänzung der im Ministerzimmer aufgestellten Eisengußarbeiten. In dem einen Pult sind Bildnismedaillons der Kgl. Eisengießerei zu Berlin ausgelegt; sie stammen meist aus dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, also aus der Zeit unmittelbar nach den Freiheitskriegen. Diese Rundbildnisse von oft klassischer Vornehmheit verdanken durchweg einem Manne, dem ausgezeichneten Medailleur Leonhard Posch, ihre Entstehung, den die 1803 gegründete Kgl. Eisengießerei bereits im folgenden Jahre auf Gottfried Schadows Betreiben aus Wien berufen hatte. Posch modellierte die Bildnisse in Wachs; nach diesen

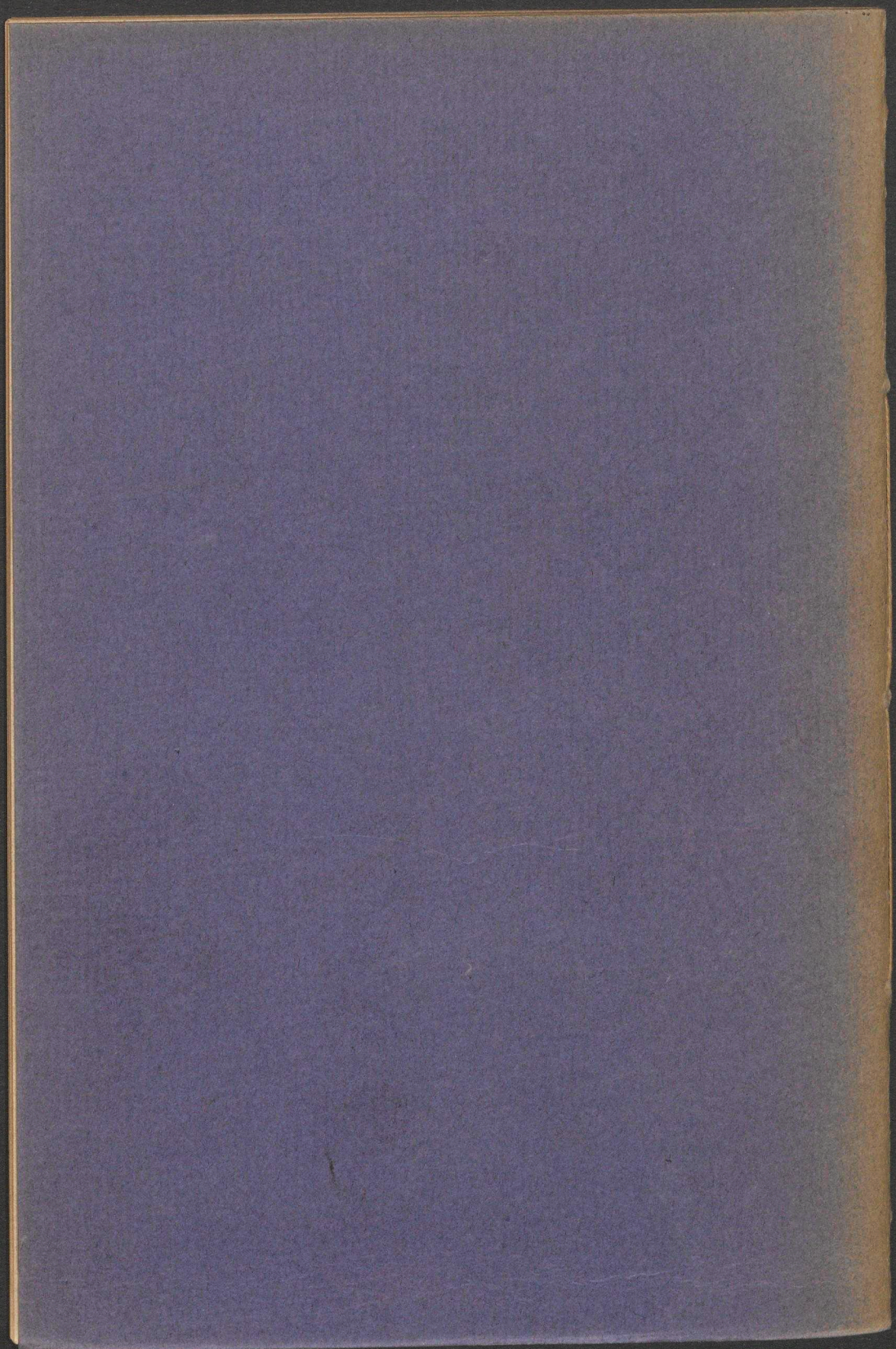
wurden Bleimodelle gegossen, deren Ausdrücke in Sand als Formen für den Eisenguß dienten. Die hervorragende Technik des Berliner Kunstinstituts kommt besonders durch das leichte Gewicht und die dünne Wandung zur Geltung. Die mit Silberrand eingefassten Rundbilder wurden zu Geschenken für fürstliche Personen verwandt.

Im anderen Pult haben allerlei Eisengußplaketten Aufnahme gefunden. Unter ihnen fesseln die hübschen Neujahrskarten der Kgl. Eisengießerei besonders durch ihre technische Feinheit. Diese Neujahrskarten gab die Berliner Eisengießerei nach dem ersten Jahr ihrer Tätigkeit 1805 bis 1848, dem Jahr ihrer Vernichtung durch einen Brand, alljährlich heraus. Sie wurden in schönen Etuis an den König, die königliche Familie, Behörden und Geschäftsfreunde versandt. In zartem Relief sind auf den Neujahrskarten Erzeugnisse der Eisengießerei aus dem Vorjahre dargestellt, zu Anfang (1805—10) auch wohl Ansichten von der Fabrik und zum Schluß solche von Monumentalgebäuden (1840—48). Die frühesten Neujahrskarten von 1805—16 sind die seltensten und schönsten; sie sind vom Graveur Louis Beyerhaus modelliert (vergl. die Karten aus dem Kriegsjahre 1814 mit dem Berliner Zeughaus, Kanonen und Eisernen Kreuzen, ferner von 1816 mit den Namenszügen Alexanders I. von Rußland und Friedrich Wilhelms III. von Preußen, einem Dampfwagen, Kanone und Grabdenkmalen, von denen das ganz rechts der Frau Major von Klinggräff aus Chemnitz in Mecklenburg errichtet wurde). Von Louis Beyerhaus stammen auch die Wunschkarten von 1820 und 1822. Die Karte von 1820 zeigt unten eine Schale mit einem Kampf der Centauren, sowie eine von Rauch modellierte Büste Blüchers, beide Stücke im Besitz des Landesmuseums (Ministerzimmer: Freischrank); die von 1822 bringt sechs Statuen von dem Schinkelschen Eisenguß-Denkmal auf dem Kreuzberg in Berlin. Die nüchterne Karte von 1824 ist von König modelliert; sie stellt dar ein Pferd zwischen zwei Kriegerdenkmälern sowie die neue Friedrichsbrücke in Berlin. Die ebenfalls sehr einfache Karte von 1826, modelliert von Brandt, zeigt das Rauchsche Blücherdenkmal in Breslau zwischen zwei Löwen.

Wesentlich schwächer sind die Erzeugnisse eines Konkurrenz-Instituts, der Kgl. Preussischen Sayner Hütte, die von 1816 bis in die fünfziger Jahre ebenfalls Neujahrskarten versandte; sie sind modelliert von Zumpft und stellen mittelalterliche Bauten des westlichen Deutschland dar.

Die Wände zieren vier auf Kupfer gemalte Bildnisse von jugendlichen Herzögen und Herzoginnen des mecklenburgischen Hauses; Balthasar Demmer, der norddeutsche Modemaler des 18. Jahrhunderts, hat sie 1735 mit der ihm eigenen überfeinen Technik geschaffen. In der Nische endlich befindet sich ein riesiges Schwarzkunstblatt: Kaiser Karl VI, der letzte des Hauses Habsburg, vom Augsburgburger Georg Philipp Rugendas.





Fahnenzimmer.

en Bleimodelle gegossen, deren Ausdrücke in Sand als Formen
Eisenguß dienten. Die hervorragende Technik des Berliner
Instituts kommt besonders durch das leichte Gewicht und die
Ausführung zur Geltung. Die mit Silberrand eingefassten
Karten wurden zu Geschenken für fürstliche Personen verwandt.
deren Pult haben allerlei Eisengußplaketten Aufnahme
gefunden. Unter ihnen fesseln die hübschen Neujahrskarten der Kgl.
Preussischen Hof- und Münzstätte besonders durch ihre technische Feinheit. Diese Neu-
jahrskarten der Berliner Eisengießerei nach dem ersten Jahr ihrer
Tätigkeit 1848, dem Jahr ihrer Vernichtung durch einen
Brand aus. Sie wurden in schönen Etuis an den König,
die verschiedenen Behörden und Geschäftsfreunde versandt.
In zahlreichen Exemplaren auf den Neujahrskarten Erzeugnisse der Eisen-
gießerei dargestellt, zu Anfang (1805—10) auch
wohl Aufsichten von Fabriken und zum Schluß solche von Monumen-
talgebäuden. Die frühesten Neujahrskarten von 1805—16
sind die seltesten; sie sind vom Graveur Louis Beyer-
haus modelliert. Die Karten aus dem Kriegsjahre 1814 mit
dem Berliner Kreuzen und Eisernen Kreuzen, ferner
von 1816 mit dem Alexander I. von Rußland
Friedrich Wilhelms I. von Preußen, einem Dampfwagen, Kanone
und Grabdenkmälern (ein ganz rechts der Frau Major
von Klinggräff aus Glogau, eine in Glogau errichtet wurde). Von
Louis Beyerhaus stammen die Neujahrskarten von 1820 und 1822.
Die Karte von 1820 zeigt eine Gruppe von Centauren, sowie eine von
Centauren, sowie eine von Centauren. Die Karte von 1822 zeigt
Stücke im Besitz des Landes (die Karte zeigt ein Herzogzimmer: Freischrank);
die von 1822 bringt sechs Stücke (die Karte zeigt ein Schinkelschen Eisenguß-
Denkmal auf dem Kreuzberg (die Karte zeigt ein nüchternes Karte von
1824 ist von König modelliert; die Karte zeigt ein Opfer zwischen zwei
Kriegerdenkmälern sowie die neue Karte von Berlin. Die Karte
ebenfalls sehr einfache Karte von Berlin von Brandt, zeigt
das Rauchsche Blücherdenkmal in Berlin mit zwei Löwen.
Wesentlich schwächer sind die Karten der Konkurrenz-
Instituts, der Kgl. Preussischen Sayner Hof- und Münzstätte.
die fünfziger Jahre ebenfalls Neujahrskarten, die sind mo-
delliert von Zumpft und stellen mittelalterliche westlichen
Deutschland dar.

Die Wände zieren vier auf Kupfer ge-
gossene Herzsögen und Herzoginnen des med.
Balthasar Demmer, der norddeutsche Modema-
hundert, hat sie 1735 mit der ihm eigenen über-
schaffen. In der Nische endlich befindet sich ein
Kunstblatt: Kaiser Karl VI, der letzte des Hauses
Augsburger Georg Philipp Rugendas.

