



**Führer durch das Mecklenburgische Landesmuseum in Schwerin : die Sammlungen im Museum am Alten Garten ; (Mecklenburgische Altertümer, Vorgeschichtliche Abteilung, Gemäldegalerie)**

Schwerin: Mecklenburg. Landesmuseum, 1922

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn769648088>

Druck Freier  Zugang  OCR-Volltext

# Führer

durch das Mecklenburgische  
Landesmuseum in Schwerin.

[27]

Die Sammlungen  
im Museum am Alten Garten  
(Mecklenburgische Altertümer,  
Vorgeschichtliche Abteilung,  
Gemäldegalerie).

Herausgegeben von der  
Museums-Verwaltung.



Schwerin 1922.

MK

12575.

AK-12575.(2.)

# Führer

durch das

Mecklenburgische Landesmuseum  
in Schwerin.

[I]

Die Sammlungen  
im Museum am Alten Garten  
(Mecklenburgische Altertümer, Vorgeschichtliche  
Abteilung, Gemäldegalerie).

Herausgegeben von der Museums-Verwaltung.



Schwerin 1922.




UB Rostock  
28\$ 010 152 539



Die Museumsverwaltung will mit dem Führer nur allgemeine Anregungen geben; weitergehende Absichten wurden durch finanzielle Schwierigkeiten vereitelt. Die Abschnitte „Mecklenburgische Altertümer“ und „Mecklenburgische Kunst“ wurden von Museumsdirektor Professor Dr. Josephi, „Vorgeschichtliche Abteilung“ von Abteilungsvorstand Gymnasialprofessor Dr. Belz, „Gemäldegalerie“ von Konservator Dr. Reifferscheid verfaßt.

---





## Das untere Stockwerk

mit dem Kellergeschoß hat die Sammlung mecklenburgischer Altertümer aufgenommen. Für alle hier aufgestellten Gegenstände ist die Zugehörigkeit zur heimischen Scholle das Entscheidende.

In Mecklenburg gab es zwar eine seit 1 $\frac{1}{2}$  Jahrhunderten gepflegte Sammlung „vaterländischer Altertümer“ (vorgeschichtliche Funde), aber kein eigentliches Heimats- oder Volkskunde-Museum, und so konnten heimische Altertümer der geschichtlichen Zeit nur dann erworben und aufgestellt werden, wenn sie kunstgewerblichen Einschlag hatten. Selbstredend war dieser Zustand auf die Dauer nicht haltbar, und besonders drängte die Kunstgewerbliche Abteilung nach der Befreiung vom Nur-Heimatlichen.

Der Zeitpunkt zur Schaffung einer eigenen Mecklenburgischen Abteilung am Landesmuseum war 1920 gekommen, als die kunstgewerblichen Sammlungen in das Schloß überführt wurden. Das Lückenhafte der neuen Abteilung, die Bevorzugung einiger Sammlungsgebiete, aber auch das völlige Fehlen anderer erklärt sich aus dieser Geschichte. Daß es heute unmöglich ist, das früher Versäumte nachzuholen, liegt auf der Hand, und so wird sich einstweilen die Mecklenburgische Abteilung mit dem geschichtlich Gewordenen begnügen und auf die Abteilungen „Kirchliche Kultur“ und „Bürgerliche Altertümer“, auf das Innungswesen sowie auf eine möglichst umfassende Darstellung der mecklenburgischen Kunst beschränken müssen. Eine wesentliche Lücke wird durch die Überführung der vom Staate angekauften Bauernaltertümer des Prof. Dr. Wossidlo in Waren demnächst ausgefüllt werden.

Der

### Kirchlichen Kultur

sind die Räume A, B, D und E gewidmet; die ersten beiden Säle enthalten Altertümer des Mittelalters, die letzteren kleinen Räume Gegenstände der Folgezeiten. Schon räumlich ergibt sich also dem Beschauer: einerseits der bedeutende, alles überragende Einfluß der mittelalterlichen Kirche, andererseits das Absinken der kirchlichen Kultur in protestantischer Zeit.

Den Eingangsaal

### Raum A

beherrscht wirkungsvoll der frei in der Mitte aufgestellte Kreuzesaltar aus der Kirche der Antoniter-Präzeptorei Tempzin bei Brüel, ein für Mecklenburgs Kunstgeschichte wichtiges Werk, das bald nach

dem Jahre 1400 von einem unter des großen Hamburger Malers Bertram Einfluß stehenden heimischen Maler geschaffen sein wird.

Der geöföfnete Altar ist im Mittelfeld wie auch auf den Flügeln mit Malereien aus der Leidensgeschichte Christi geschmückt: in der Mitte, groß und den Eindruck bestimmend, die Kreuzigung, seitlich von ihr die Vorgänge, die der Kreuzigung unmittelbar vorhergingen oder ihr folgten. Die obere Reihe beginnt links mit dem Gebet am Ölberg, es folgt der Judaskuß, dann rechts vom Hauptbild Christus vor Pilatus und endlich die Geißelung. Dann in der zweiten Reihe links die Dornenkrönung, die Kreuztragung, das Hauptbild der Kreuzigung, die Kreuzabnahme und endlich die Grablegung.

Auf den Außenseiten der Flügel, die bei geschlossenem Altar die Mitteltafel bedecken, ist die Marienlegende, oder richtiger die Geschichte der legendarischen Großeltern und Eltern Christi erzählt: oben zunächst die Verweigerung des Opfers des kinderlosen Joachim, dann weiter nach rechts der Rat des Engels, Joachims und Annas Zusammenkunft bei der Goldenen Pforte zu Jerusalem und die Geburt ihrer Tochter Maria; dann in der zweiten Reihe links der erste Tempelgang der Maria, ihre Deutung der Heiligen Schrift vor den Schriftgelehrten, Josephs Berufung zum Bräutigam durch das Wunder des blühenden Stabes und der Taube und endlich die Vermählung der Maria mit Joseph.

Auf den Türen des Sockels (Predella), der unter schönen gotischen Arkaden einst Reliquien-Behälter barg, ist innen in 6 Bildern die Geschichte der Kreuzeserhöhung erzählt, wie sie dem Künstler die *Legenda aurea* des im 13. Jahrhundert lebenden italienischen Dominikaners Jacobus de Voragine berichtet hat. Von links nach rechts: 1. Der heidnische König Cosdras (richtig: Chosroes) raubt das von der Kaiserin Helena gefundene und in der Grabeskirche zu Jerusalem aufgestellte Kreuz Christi. 2. Als Rächer tötet der römische Kaiser Heraclius den Sohn des Cosdras auf einer Donaubrücke. 3. Heraclius tötet den Cosdras selbst in seinem Turm. 4. Heraclius, mit dem Kreuz zurückkehrend, findet das Tor von Jerusalem geschlossen. 5. Nach Ablegung der kaiserlichen Gewänder öffnet sich das Tor. 6. Heraclius weiht das Kreuz wieder dem Altar der Grabeskirche.

Gegenständlich am interessantesten ist das dritte Bild, in dem sich der Künstler mit allen Mitteln damaliger Kleinmalerei bemüht, eine seltsame Episode der Legende wiederzugeben und glaubhaft zu gestalten. „Da er (Cosdras) aber von Allen wie Gott verehrt werden wollte, errichtete er einen Turm aus Gold, Silber und schimmernden Steinen und brachte dort die Bilder der Sonne, des Mondes und der Sterne an. Durch feine und verborgene Leitungen ließ er wie Gott das Wasser von oben herabfließen, und in einer unterirdischen Grotte gingen Pferde Diergespanne ziehend im Kreise, so daß sie den Turm gleichsam bewegten und ein donnerartiges Geräusch vorkäuschten.“ (Habicht.)

Auf dem vierten Bilde gibt der Engel auf seinem Spruchband die betreffende Stelle der Legende sogar wörtlich in lateinischer Sprache

wieder: „Als der König der Himmel zum Leiden durch dieses Tor einzog, ging er nicht im königlichen Schmuck einher, sondern in niedrigem Gewande.“ Deshalb entledigt sich denn auch der Herrscher seines kaiserlichen Prunks und kann auf dem nächsten Bilde durch das nun wieder geöffnete Stadttor einziehen.

Der Altar ist ein kunst- und kulturgeschichtlich wertvolles Dokument aus der Zeit bald nach dem Jahre 1400. Abgetan ist die alte, ruhige, selbstzufriedene Malerei des frühen Mittelalters; das Auge des Künstlers hat sich geöffnet, der Naturalismus ist erwacht. Aber noch fehlt das Maß einer richtigen Beschränkung; die Fülle des neu Erschautes, des neu Beobachteten ist so groß, daß der Künstler seinen Natursinn zu einem fast barbarischen Realismus steigert, der in der Geißelung Christi und in den unter dem Kreuz würfelnden Kriegsknechten seinen Höhepunkt erreicht. Das neue Sehen, das neue Können führt fast zur Karikatur. Und doch: wie viel wird gegeben! Mit guter Beobachtung ist beispielsweise auf dem Bilde des Ölbergs das Schlafen der 3 Jünger individualisiert, und feinsinnig ist auf dem Bilde der Grablegung dargestellt, wie Maria sich in tiefem Schmerz über den Leichnam des Sohnes werfen will und vom jugendlichen Johannes mit sanfter Gebärde zurückgehalten wird. Fast ein Wunder für ein Werk um 1400!

Die hohe kulturgeschichtliche Bedeutung des Altars beruht darin, daß getreu der mittelalterlichen Kunstauffassung alle Vorgänge so dargestellt werden, als hätten sie sich um das Jahr 1400 in nächster Nähe des Malers abgespielt. Da sind fast mit der Genauigkeit von Modekupfern die Trachten dargestellt, die Vornehm und Gering vor einem halben Jahrtausend hierzulande trug (der berittene Hauptmann unter dem Kreuze!); da finden sich bis ins kleinste genaue Schilderungen aus dem häuslichen Leben jener Zeit, vor allem auf der Flügelaußenseite im Bilde der Geburt der Maria, das nichts anderes als eine Wochenstube in vornehmer mecklenburgischer Hause jener Zeit ist. Und weiter finden sich, um nur noch eines zu erwähnen, überall verstreut die Blumen, die der Maler besonders liebte. Ein Kulturbild von einem ganz merkwürdigen Wirklichkeitsinn! Koloristisch ist auffällig die derb kontrastierende Verwendung des völlig ungebrochenen Rot mit dem kostbaren Ultramarinblau.

Bei einer Würdigung des Altars darf aber nicht übersehen werden, daß zwischen den Malereien des eigentlichen Schreins und denen der Predellen-Flügel ein tiefer, unüberbrückbarer künstlerischer Gegensatz klafft. Der Altar selbst ist ein charakteristisches Erzeugnis unserer heimischen Gegenden, er offenbart eine derbe, knorrige, rücksichtslose Kunst, die ganz im Einklang steht mit niedersächsischer Art und niedersächsischem Wesen. Die Flügelbilder der Predella dagegen erinnern in ihrer feinen, subtilen Technik und ihrer geschickten Ausnutzung des Goldgrunds an Malereien, wie man sie im Mittelalter zur Verzierung köstlicher Bücher fertigte, und verkörpern eine Kunstweise, die am Mittelrhein heimisch ist. Trotz dieses Gegensatzes muß aber der ganze Altar in der gleichen heimischen Werkstätte entstanden sein, wie die



plastischen Trennungsleisten der Bilder oben wie unten beweisen. So ist denn der Altar ein interessantes Zeugnis für den Werkstättenbetrieb jener Zeit: der vom Mittelrhein hergewanderte Geselle schuf die Predella, während der einheimische Meister, dem das Werk verdingt war, den Altar selbst malte.

Von den drei großen Schränken gegenüber der Fensterwand enthalten die beiden seitlichen den größten Teil der Altertümer des Klosters zum Heiligen Kreuz in Rostock. Das von Königin Margaretha von Dänemark um das Jahr 1270 gegründete Cistercienser-Nonnenkloster besaß wie fast jede mittelalterliche Kirche einen Schatz von kirchlichen Geräten, denen sich allerlei Kunstgegenstände, sogar Kuriositäten zugesellt hatten. Die in den beiden seitlichen Schränken aufgestellten Altertümer geben einen guten Einblick in die Vielseitigkeit des Kirchenschatzes selbst eines doch recht kleinen und bescheidenen Klosters, zeigen auch, wie seit Aufkommen des Reliquienkults die Reliquienbehälter die wichtigsten Besitztümer wurden.

Schrank I enthält oben eine große Anzahl Reliquiarien, unter denen der in der Mitte der zweiten Reihe aufgestellte kleine Schrein besonders auffällt. Er ist einem Flügelaltar nachgebildet; im Mittelschrein waren einst in kleinen gotisch verzierten Nischen die Reliquienpartikel aufgestellt. Links davon steht ein figürliches Reliquiarium: Christus zwischen Engeln auf seinem Sarkophag, eine anscheinend um 1400 gefertigte Holzschneiderei. Ganz unten im Schrank liegen zwei mit roter Seide bezogene Kastenreliquiarien, deren eines noch den ganzen alten Reliquien Schmuck mit den Namenszetteln aufweist, wohl Arbeiten der Rostocker Nonnen.

Das Hauptstück dieses Schrankes ist das die Mitte der obersten Reihe einnehmende Andachtsbild in der Technik der Hinterglasmalerei. Es stammt vielleicht noch aus der Zeit der Klostergründung, wenn auch die gepreßten Gipsverzierungen auf den Rahmenleisten eine jüngere Zutat sind. Dargestellt ist in der Mitte Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, dazu Sonne und Mond. Darüber und darunter zwei christliche Tier Symbole: der Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt, und der Löwe, der seine Jungen durch die Gewalt seiner Stimme zum Leben ruft; ferner links Isaaks Opfer und rechts die Erhöhung der Schlange in der Wüste, also die Sinn- und Vorbilder des Erlösungswerkes Christi. In den Ecken finden sich die Symbole der 4 Evangelisten: der Engel des Matthäus, der Löwe des Marcus, der Stier des Lucas und der Adler des Johannes. Alle Bilder sind in einfachster Weise mit Schwarzlot auf die Unterseite der Glasplatte gemalt, dann ist die Platte vergolbet, doch wurden einzelne Teile, wie z. B. die Gewänder, vorher noch mit durchscheinendem roten und grünen Lack unterlegt. Dem Kunststil nach gehört dies Werk der frühen Gotik an: die Zeichnung ist eine außerordentlich strenge und knappe, die Figuren sind lang und hager und nehmen durchweg eine solche Haltung ein, daß die in der Gotik so beliebte S-förmige Linie deutlich in Erscheinung tritt. Nur kurz sei auf die zu beiden Seiten der Hinterglasmalerei aufgestellten

holzgeschnitzten Engel als Leuchterträger hingewiesen; die liebliche, sinnige Art der Gotik spricht sich in ihnen aufs deutlichste aus.

Die Mitte des rechten Schrankes III nimmt eine außergewöhnlich fein geschnitzte, völlig in alter Malerei erhaltene Madonna ein, ein Werk wohl aus der Mitte oder vom Ende des 15. Jahrhunderts. Die Figur ist von den Nonnen mit Gewändern bekleidet: nicht weniger als 3 Mäntel aus kostbaren mittelalterlichen Seidenstoffen Italiens umhüllen die Gestalt der Maria.

Ebenfalls ist ein feines Schnitzwerk aus der Zeit der frühen Gotik die links oben stehende Gruppe der Dreieinigkeit in der Form des sogenannten Gnadenstuhls: der thronende greise Gottvater hält vor sich den gekreuzigten Christus, über dessen Haupt die Taube, das Symbol des Heiligen Geistes, schwebt. Das Gegenstück zu dieser Gruppe, ebenfalls ein Gnadenstuhl, doch fast ein Jahrhundert älter, ist ein Reliquiarium, dessen Inhalt (zahlreiche Knochen) durch eine Öffnung in der Rückseite erblickt werden kann. Interessant ist, daß dies Reliquiarium ursprünglich den thronenden Christus darstellte, der das Zeichen seines Leidens, das Kreuz, vor sich hält. Etwa um das Jahr 1400 hat man dem Kreuz einen Christuskörper aufgenagelt, am oberen Kreuzesende die Taube hinzugefügt und so die beliebte Gruppe des Gnadenstuhls geschaffen.

Sehr häufig finden sich in den Kirchenschätzen naturgeschichtliche Kuriositäten, die wohl meist von Pilgern aus fernen Ländern mitgebracht wurden. So befanden sich im Rostocker Nonnenkloster auch drei Straußeneier, von denen zwei mit einer Aufhängevorrichtung versehen sind. Im Mittelalter sah man die Straußeneier als Symbole der Auferstehung an und hing sie in den Kirchen an Ketten auf. Solche Straußeneier übten auf das mittelalterliche Kirchenvolk eine starke Anziehungskraft aus; ein Schriftsteller des 14. Jahrhunderts (Durandus) berichtet, sie würden in den Kirchen aufgehängt „ut per hoc populus ad ecclesiam trahatur“ (damit dadurch das Volk zur Kirche gezogen würde). Neben den Straußeneiern liegen in Schrank I zwei Rosen aus Jericho.

Im mittleren dieser drei Eisenschränke (II) stehen romanische und gotische kirchliche Geräte aus mecklenburgischen Kirchen. So gleich oben das prachtvolle Vortragskreuz aus der Marienkirche zu Parchim, eine frühgotische Arbeit mit starken Nachklängen des eben überwundenen romanischen Stils.

Zu beiden Seiten stehen zwei bronzene Monstranzen. Tiefer unten ein kupfervergoldetes turmförmiges Gerät zur Aufnahme des Weibrottes (Ciborium), eine Arbeit des 14. Jahrhunderts, aus der Kirche zu Maßlow. In der Nähe befindet sich ein wahrscheinlich aus Mecklenburg stammendes Gießgefäß zur Handwaschung des Priesters bei der Messe (Aquamabile) aus dem 14. oder 15. Jahrhundert in der bekannten grotesken Tiergestalt, dabei zwei prachtvolle romanische Bronzefußleuchter aus Kreien und Valluhn. Darunter stehen eine Anzahl Rauchfässer, die, wie das romanische aus Kreien zeigt, ursprünglich als zwei

an Ketten hängende, mit Laubwerk verzierte durchbrochene Halbkugeln gebildet werden; dann aber unter dem Einfluß der blühenden gotischen Baukunst mit Giebeln und Kuppeln zu einer Art Zentralbau umgestaltet werden, dessen Fenster als Rauchlöcher dienen. Eine Seltenheit ist der im Hintergrunde aufgestellte gotische Abendmahlsbecher aus Zinn, der trotz seiner niedrigen, lastenden Gestalt doch durch senkrechte Grate das Emporschnellen des gotischen Stils zu verkörpern bestrebt ist.

Im unteren Fach stehen zwei merkwürdige bronzene Schalen aus dem 12. Jahrhundert, die eine, aus Krassow bei Wismar stammend, mit aufgelöteten gepreßten Darstellungen des Apostels Petrus; die andere mit merkwürdig rohen gravierten Brustbildern geflügelter Engel wurde 1894 beim Ausschachten für den Neubau der Post in der Kaiser-Wilhelm-Straße zu Schwerin im Erdboden gefunden. Ihre Außenseite ist unverziert, die gravierten Engelsbilder (Tugenden) im Innern schließen sich kreisförmig um ein gleiches Brustbild in der Mitte. Herkunft und Zweck dieser Schale, die noch aus dem 12. Jahrhundert, also der Zeit der Christianisierung Mecklenburgs, stammt, ist unbekannt; man hat diesen mehrfach an der Ostseeküste, aber auch anderwärts vorkommenden Schalen den Namen „Hanseschüsseln“ gegeben.

Zu beiden Seiten dieser Schränke stehen die lebensgroßen Figuren Adams und der Eva vom Lettner der Pfarrkirche zu Güstrow vom Jahre 1516, zwei Bildwerke von derbster Wucht und knorrigster Formengebung, die einen guten Eindruck von dem Können und dem künstlerischen Willen der mecklenburgischen Holzschneider am Ende des Mittelalters geben. Das Material ist das in unseren Gegenden übliche harte Eichenholz, das aber ursprünglich bemalt war.

An der eingebauten Wand zur Rechten der eisernen Wandschränke hängt ein prächtiges altmecklenburger Denkmal: die Tausschale aus der Kirche zu Dassow. Sie stammt aus der Zeit um 1530 und ist laut Inschrift die Stiftung einer Berta Eckerman. Künstlerisch hebt sie sich weit über die anderen Tausschalen der gleichen und der folgenden Zeit hervor, die, wie die anderen Beispiele des Museums beweisen, meist derbe und plumpe Arbeiten sind. Immer und immer wieder tragen sie im Mittelrund die Darstellung der Verkündigung der Maria oder der Kundschafter mit der Traube oder des Lammes mit der Kreuzesfahne, und diese Darstellung pflegt ein sinnloser Buchstabenkranz zu umgeben, aus dem man früher allerlei Geheimnisvolles herauszulesen sich redlich bemühte, während der Grund für die Unlesbarkeit doch kein anderer ist, als daß die Messingschläger zwar den durch die Überlieferung geforderten umrahmenden Spruch einschlagen wollten, aber, des Lesens unkundig, ihre Buchstabenstempel wahl- und sinnlos anwandten.

Die Dassower Schale jedoch erhebt sich künstlerisch hoch über jene Durchschnittswaren des 16. Jahrhunderts. Die Darstellung ist in ihrer Einfachheit ebenso überraschend wie selten. Im Schalenboden befindet sich dem Rande zu die in Unteransicht wiedergegebene Taube des Heiligen Geistes, die nach oben schwebt. Sie ist unter Anwendung reicher Ziselierung in Flachrelief getrieben, und ebenso gehen von ihr nach

allen Seiten plastische Strahlen aus, die symmetrisch den Schalenboden schmücken. Den Schalenrand bedeckt eine in wundervoller spätgotischer Stilisierung gravierte Blätterranke.

Weniger künstlerisch als gegenständlich merkwürdig ist die daneben befestigte holzgeschnitzte Figur, die der Laie für ein Christusbild halten möchte, während sie in Wirklichkeit eine Darstellung der im Mecklenburg des 15. Jahrhunderts besonders häufig verehrten Heiligen Unkummer (in Süddeutschland Wilgefortis genannt) ist. Das Bildwerk entstammt der Zeit um 1500 und befand sich in der Kirche zu Severin bei Parchim. [Eine engverwandte kleinere Darstellung derselben Heiligen aus der Kirche zu Tempzin bei Brüel hängt an der Fensterwand neben dem Tempziner Altar.]

Im frühen Mittelalter war es Sitte gewesen, Christus, bekleidet und mit der Krone auf dem Haupte, als Herrn der Welt vor dem Kreuze darzustellen; um das Jahr 1200 wurde diese Darstellungsweise durch die des nackt am Kreuz hängenden leidenden Christus abgelöst. Wenn sich nun im späten Mittelalter, als man nur die letztere Darstellungsart kannte, in irgendeiner Kirche solch altes Christusbild erhalten hatte, verstand man den tief symbolischen Sinn nicht mehr; man grübelte und so entstand schließlich eine ganz neue Heiligenlegende. Ihr Kern war der lange Rock, der nach der Volksanschauung ein Frauengewand war: sein Träger mußte also eine Frau sein. Daß diese Frau bärtig war, störte die Legendenbildung keineswegs; das hing eben mit ihrem Martyrium zusammen. Vielleicht waren in Severin und Tempzin zufällig solche uralten Christusbilder erhalten geblieben, an die jene neue Legende anknüpfen konnte. Als dann diese alten Bilder dem Holzwurm zum Opfer fielen, mag man zu der Zeit, da die Verehrung dieser wunderlichen Heiligen in unseren Landen ihren Höhepunkt erreichte, also um das Jahr 1500, die hier erhaltenen Bilder geschnitzt haben.

Die Fenster sind ausgefüllt mit frühgotischen Glasmalereien aus Wismarer Kirchen, alle in der alten reinen Technik des Glasmosaiks mit Schwarzlotmusterung.

Die Ausstellung des Rostocker Klosterschatzes setzt sich unter den Fenstern dieses Raumes fort. Hierher gehören die beiden großen Flügelreliquiarien, die an den Innenwänden der eingebauten Nische aufgestellt sind: an ihnen zeigt sich die Auswirkung des Reliquienkults gegen Ende des Mittelalters in höchst eindrucksvoller Form. Die Reliquiarien sind wie Flügelaltäre gebildet; in der Mitte steht eine holzgeschnitzte, dank der geschützten Aufstellung unversehrt in der Farbe erhaltene Figur, einmal das Christuskind, das andere Mal die heilige Anna mit ihrer Tochter Maria und ihrem Enkelkinde Christus (die heilige Anna Selbdritt). Zahlreiche kleine Fächer umgeben diese Figuren, und alles ist über und über mit Reliquien angefüllt, deren jede einzelne in Stoff eingehüllt, mit Flitter bestickt und mit einer auf Pergament geschriebenen Namensangabe versehen ist.

Hauptstücke der Altertümer des Klosters zum Heiligen Kreuz in Rostock sind die zahlreichen Klappaltärchen, die in zwei Pultischen der

Fensterseite ausgelegt sind. Es scheint, als wenn jede der Nonnen solch ein Altärchen in ihrer Zelle gehabt habe. Jedes dieser tragbaren Altärchen hat die Form eines Triptychon, besteht also aus einem Mittelstück mit zwei beweglichen Flügeln. Alle diese Klappaltärchen entstammen der Zeit um 1430; sie machen einen einheitlichen Eindruck, doch lassen sich mit Sicherheit mehrere Künstlerhände unterscheiden, wie auch die Technik nicht immer völlig übereinstimmt. Das Material ist Holz; der größere Teil ist mit Figuren in gewöhnlicher Malerei geziert, während bei dem kleineren Teil das Bild in der Weise entstanden ist, daß auf den versilberten, durch den Firnis goldig leuchtenden Untergrund die religiösen Darstellungen mit schwarzen Konturen und Schraffierungen gemalt wurden; die Fleischteile, die Haare und die Attribute wurden dann mit durchscheinenden Farben ausgefüllt.

Die religiösen Darstellungen der Malereien dieser Klappaltärchen sind einander überraschend ähnlich. Auf der Mitteltafel ist meist der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes dargestellt, doch ist diese Szene gelegentlich zu einer vielfigurigen Gruppe erweitert. Auf die Flügel sind innen, gelegentlich auch außen, einzelne Heilige gemalt, unter denen — seltsam für ein Nonnenkloster — der heilige Christophorus, der das Christkindlein trägt, und der Apostel Jakobus der Ältere mit der weißen Pilgermuschel am Hut die beliebtesten gewesen zu sein scheinen.

Stilistisch gehen diese Malereien, die zweifellos unseren Gegenden entstammen, dieselben Wege wie die Altarmalerei: sie suchen sich mit mehr oder weniger Geschick von der Starrheit der älteren Malweise frei zu machen und, vornehmlich in der Bewegung, eine Charakterisierung zu geben. Hohe künstlerische Absichten treten bei diesen bescheidenen Zweckmalereien nicht in Erscheinung.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts traten neben diese gemalten Tragaltärchen solche aus anderen Stoffen. So befinden sich im Rostocker Klosterschatz zwei Klappaltärchen, deren figürlicher Schmuck in der Technik der Wachsauspressung aus geschnitzter Holzform hergestellt ist: der Beweis eines schon auf Massenherstellung angelegten Betriebs. Das eine dieser Wachs-Triptychon enthält in der Mitte die Gestalt der heiligen Veronica mit dem Schweiß Tuch, auf den Flügeln die Gestalten des Apostelpaares Petrus und Paulus. Die Mitteltafel des anderen, leider stark verletzten Wachs-Altärchens nimmt die sinnige Darstellung der Maria im Rosenhag ein. Ein drittes dieser Altärchen ist ausgelegt mit einer gepreßten Zinnplatte.

Weiter dem Tempziner Altar zu steht vor einer eingebauten Wand eine aus Eichenholz geschnitzte Büste Gottvaters, die trotz ihrer starken Beschädigungen als Kunstwerk von hohem Rang eine packende Wirkung ausübt. Die Büste, als Hochrelief gearbeitet und ursprünglich bemalt, befand sich vermutlich als Mittelpunkt eines Dreifaltigkeitsaltars hinter einer Kreuzigungsgruppe, so wie sie noch heute an dem von dem gleichen Meister geschnitzten Remer-Altar der Nikolaikirche zu Stralsund erscheint. Da dieser Altar 1451 vollendet gewesen sein muß, so ist

damit auch die Entstehungszeit des hochbedeutenden Schweriner Bildwerks annähernd festgestellt.

Daneben an der Fensterwand stehen die beiden ältesten Schnitzwerke Mecklenburgs: die thronenden Madonnen aus den Kirchen zu Banzkow und Belitz.

Die Madonna zu Banzkow gibt gleichsam den Urtypus der thronenden Maria: gerade ausgerichtet sitzt die Gottesmutter da, ein durchaus rohes Werk, und jezt, wo die einstmalige Farbenhülle fehlt, fast wie die Schnitzerei eines ungeübten Kindes wirkend. Aber die Bildnerkunst des frühen Mittelalters war eben eine kindliche, das, was die Schnitzer sahen und nachbildeten, ging nicht über das Allgmeinste hinaus, und so reiht sich auch diese anscheinend so rohe Figur doch durchaus in das allgemeine Kunstschaffen Deutschlands um die Zeit der Wende vom romanischen zum gotischen Stil. Interessanter als die Figur ist der Thron. Er hat die im frühen Mittelalter übliche Kastenform, bei der die starken Eckpfosten mit ihren dicken Knäufen auffällig in Erscheinung treten. Wir ersehen daraus, in eine wie entlegene Zeit die bis auf den heutigen Tag in der Möbelkunst so beliebten Kugeln und Knäufe zurückgehen. Denn daß die Banzkower Madonna der Zeit um 1200 nahe steht, dürfte nicht zweifelhaft sein.

Eine völlig andere Kunstanschauung verkörpert die Madonna aus Belitz. Der Schnitzer dieser Figur vermag schon weit mehr zu sehen, aber unter seinem Messer bildet sich alles zu einer Art Schema um: er stilisiert! Das zeigen ohne weiteres die eigentümlichen Parallelfalten, vor allem aber die Motive am unteren Gewandsaum, der fast wie ein Ornament gebildet ist. Die ganze Auffassung entspricht durchaus der romanischen Kunst, und doch sprechen manche Gründe dafür, daß dieser Schnitzer erst zur Zeit der Frühgotik gearbeitet hat, mithin eine etwas zurückgebliebene Kultur offenbart.

Hinter dem Tempziner Altar ist nahe dem Fenster ein Flügelaltar mit drei großen Heiligenfiguren aufgestellt, der aus der Kirche zu Gadebusch stammt und kurz vor 1500 gemalt sein dürfte. Wo dieser Maler wohnte, erzählt der Altar recht geschwätzig, denn die Landschaft hinter den drei Mittelfiguren ist die Lübecker, und zu dem Bau in der Mitte hat dem Maler zweifellos das dortige Heiliggeisthospital Anregungen gegeben. Auf dem Flügelbilde mit der Goldenen Pforte zu Jerusalem, vor der Joachim und Anna zusammentreffen, findet sich im Hintergrunde sogar die ganze Silhouette der Stadt Lübeck mit ihren charakteristischen Doppeltürmen, und das gleiche friedlich-unorientalische Bild hat Anna, wenn sie durch das Fenster ihres Stübchens in die Ferne blickt. Aus Vergleichen mit Lübecker Arbeiten läßt sich mit Sicherheit feststellen, daß Meister Hermen Rode der Maler dieses Altars war, wenn auch wohl die weit schwächeren Flügelbilder von einem seiner Gesellen herrühren.

Die Hauptbedeutung des Altars beruht auf der wundervollen Farbengebung. Strahlend und licht vereinheitlicht treten die Bilder entgegen, ohne alle jene Dissonanzen, die so oft den Genuß mittelalter-

licher Schöpfungen beeinträchtigen. Auffällig monumental wirken die Figuren trotz ihres nicht allzu großen Maßstabes. Die mittelalterliche Schwäche, die Figuren in allerlei Beiwerk einzuspinnen, ist hier bereits überwunden, und in der Anordnung ist ein besonders feiner Zug, wie Christus, doch eigentlich nicht die Hauptperson der Darstellung, die drei Gestalten zusammenschließt: zur Rechten der Gottesmutter, der Himmelskönigin, steht ihre Mutter Anna, und Christus hascht nach einem ihm von der Großmutter dargereichten Apfel; zur Linken steht aber der greise Vater Joachim und deutet mit sprechender Gebärde auf den Heiland der Welt.

Der Altar ist ein bedeutsames Denkmal der Lübecker Malerei kurz vor 1500 und zeigt, wie starke Anregungen Lübecks führende Künstler von den koloristisch fortgeschrittenen Niederländern erhielten.

Der Weg führt zurück zur Eingangstür, vor der beiderseits die Flügelbilder des Neustädter Altars aufgestellt sind. (Der Altar selbst steht im benachbarten Saale B.) Der Altar, der im Jahre 1435 für die Lübecker Petrikirche geschaffen ist und dort bis zum Jahre 1715 seine Stelle als Hochaltar behauptet hatte, dann aber von den Lübeckern nach Neustadt i. M. geschenkt wurde, zeigt die Entwicklung und Weiterbildung der in der Generation des Meisters des Tempziner Altars neu angekommenen künstlerischen Gedanken. Gegenüber dem Tempziner Altar ist hier alles schon milde und abgeklärt; nur noch in den Marterdarstellungen sehen wir die Nachwirkungen jener grotesken Übertreibungen. Den Hauptfortschritt gegenüber dem älteren Altar weist aber die Farbengebung auf. Zwar der Goldgrund ist noch beibehalten und durch dies stimmungstötende Mittel wird gewaltsam die ganze Darstellung in eine ideale Sphäre gehoben, allein die Farben wirken doch lange nicht mehr so bunt. Dabei ist die Palette eine viel reichere geworden und, was für den milden Eindruck des Ganzen noch viel bestimmender ist, nur ausnahmsweise treten die Farben ungebrosen auf; in der Regel sind sie durch Casuren ihrer grellen Buntheit entkleidet.

Nach einem Blick auf die kostümlich interessante Gruppe des heiligen Georg unter dem Fenster dieses Vorraums, eine wohl um 1510 entstandene Holzschnitzerei aus der Nikolaikirche zu Röbel, führt der Weg in den

## Raum B.

Gleich zur Rechten fällt der Blick auf den Neustädter Altar von 1435, dessen abgenommene Flügel-Außenseiten eben betrachtet wurden. Für die Zeit der Entstehung ist die überreiche Gewandung charakteristisch, die, den Körper völlig verbergend, von einem überschwänglichen Reichtum weicher, runder Falten belebt ist. Das große Können des Lübecker Schnitzers zeigt sich nicht nur in der wundervoll klaren Durchführung dieses Stilprinzips, sondern vor allem in der feinsinnigen Charakterisierung der einzelnen Gestalten. Die zart empfundene, innige Gestalt der den Sohn anbetenden Maria gehört zu dem Schönsten, was uns die deutsche Kunst dieser Zeit hinterlassen hat. Die hohe Bedeutung

des Künstlers tritt noch auffälliger in Erscheinung, wenn die Halbfiguren der unteren Reihe zum Vergleich herangezogen werden, richtige Durchschnittsleistungen jener Zeit, die wohl ein Geselle in der Werkstatt des Meisters geschnitzt hat. Ebenso beweisen die hohen, filigranartig geschnitzten Baldachine einen unererschöpflichen Reichtum der Phantasie wie ein ganz hervorragendes technisches Können. In dieser zweigeschossigen Form kommen sie in unseren Gegenden nur in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor; nach 1450 werden sie immer niedriger und schrumpfen schließlich, wie die anderen Altäre des Raumes zeigen, zu einfachen spitzbogigen Arkaden zusammen.

Die in den Sockel des Altars eingelassenen Reliefs (Anbetung der heiligen 3 Könige aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts) sind Reste von Chorstuhlswangen aus der Nikolaikirche zu Köbel.

Gegenüber dem Neustädter Altar erhebt sich frei im Raum eine fein empfundene Gruppe der thronenden Gottesmutter, ein mecklenburgisches Schnitzwerk aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das aus dem Dom zu Schwerin stammt. Die hinter dieser Madonna aufgestellten drei schlafenden Jünger aus der Kirche zu Dobbertin, Reste einer Darstellung von Christi Gebet am Ölberg aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sind ausgezeichnete Beispiele der derben, dabei aber scharf charakterisierenden Art der mecklenburgischen Schnitzkunst.

Unter den in diesem Saal aufgestellten Altären erweckt der in der Mitte der Hauptwand aufgebaute Hochaltar des Schweriner Doms das größte Interesse. Allerdings erscheint er nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt, denn er war bis vor kurzem traurig verstümmelt und die noch dazu nach ganz verschiedenen Gesichtspunkten restaurierten Schnitzwerke entbehrten des sie vereinenden Schreins. Die Zusammenfügung geschah in der Weise, daß alle neuen Teile als neue Zutat kenntlich gemacht wurden.

Im Jahre 1495 errichtete Bischof Konrad Coste diesen Hochaltar, aber er verwandte dabei die steinerne Mitteltafel eines Flügelaltars, die, wie verwandte Arbeiten beweisen, etwa zwei Menschenalter zuvor (um 1430) wahrscheinlich in Lübeck geschaffen war. Um dieser älteren Steintafel eine für den riesigen Dom ausreichende Größe zu schaffen, wurde sie auf einen geschnitzten Sockel (Predella) gestellt, erhielt durch die Figuren der Domheiligen Maria und Johannes sowie durch zwei große, mit Schnitzfiguren bedeckte Flügel die nötige Breite und oben einen geschnitzten Baldachin mit der Stiftungsinschrift.

Während die Schnitzarbeiten nicht allzu hochstehende mecklenburgische Durchschnittsarbeiten der Spätgotik sind, beansprucht die Sandsteintafel ein weit höheres Interesse. Die in merkwürdig tiefer Ausgründung gemeißelten Bildwerke zerfallen in mehrere Einzeldarstellungen; das künstlerische Mittel ihrer Trennung ist recht primitiv, es sind schräg aufsteigende Reihen von Bäumen, die die Tafel in drei gesonderte Zonen zerlegen. In der Mitte ist die figurenreiche Kreuzigung Christi, links die Kreuztragung, rechts oben die Wächter am Grabe Christi, darunter Christi Höllenfahrt.



Es ist eine sehr einfache Kunst, die hier auftritt, eine Kunst, die noch nicht gelernt hat, abgeschlossene künstlerische Bilder zu bieten, eine Kunst, die nur erzählen will. Diese Lust am Fabulieren zeigt sich vor allem im Beiwerk, das durch seine erdrückende Fülle die Hauptdarstellungen so überwuchert, daß man sie mühsam aussondern muß. Auch hier sind ebenso wie bei dem nur wenig älteren Tempziner Altar alle heiligen Geschichten in die Zeit und die Umgebung des Künstlers versetzt, sie werden so dargestellt, als handle es sich um Vorgänge in Lübeck um das Jahr 1430. Darin zeigt sich der naive-kindliche Charakter des mittelalterlichen Künstlers, der sich die heiligen Geschichten nur in der ihm vertrauten Umgebung denken kann.

Die mecklenburgische Schnitzkunst des endenden Mittelalters weist zwei von einander grundverschiedene künstlerische Richtungen auf: die eine, die ruhige, selbstgenügsame, für die es keine eigentlichen künstlerischen Probleme gibt und für die die geschnitzten Teile des Schweriner Domhochaltars, aber auch die meisten der übrigen im mittelalterlichen Raum aufgestellten Schnitzwerke charakteristisch sind. Dagegen die andere Richtung, zweifellos von auswärts her beeinflusst, arbeitet mit Bewegungskontrasten von stärkster Gewaltigkeit. Ein noch verhältnismäßig mildes Beispiel dieser aufgeregten Richtung ist der frei vor dem Domaltar stehende Altar der Kirche zu Granzin bei Lübz, bei dem vornehmlich die Apostelgestalten des linken Flügels das Kecke dieser Kunst veranschaulichen. Wie diese Richtung auf den Faltenwurf einwirkt, wie sie ganz neue Motive ins Leben ruft, zeigen die drei derben größeren Figuren aus dem Altar zu Brudersdorf bei Dargun, die im Durchgang zu Saal C an die Wand geheftet sind.

Nicht weit entfernt vor der dunklen Wand steht das seltene Beispiel einer mittelalterlichen Kanzel (aus Cambs bei Schwaan), daneben hängen schöne alte Messgewänder aus mecklenburgischen Kirchen.

Von den Glasmalereien ist bemerkenswert im linken Fenster links unten die Scheibe mit dem Flechtwerkmuster; sie ist noch romanischen Stils und entstammt der Kirche zu Neukloster; aus Neukloster stammt auch die an die Kunst der Zeitgenossen Dürers gemahnende Scheibe des Engels mit dem Wappen und den Leidensgeräten Christi (rechtes Fenster, rechts unten).

Beachtenswert ist auch das in dem Pulttisch unter dem Fenster ausgelegte kirchliche Kleingerät, vor allem die vielen gläsernen Reliquien-Urnen, die in den Altären mecklenburgischer Kirchen gefunden wurden und deren zeitliche Festlegung durch die einliegenden Urkunden meist ermöglicht ist. Sie beweisen das Vorhandensein einer geschmackvollen Glaskunst.

Der Rundgang führt weiter zu dem beiderseits durch Fenster erhellen großen

### Raum C,

in dessen rückwärtigem Teil die Altertümer des Handwerkerlebens, insbesondere der Innungen, Platz gefunden haben. Das reiche Gemein-

schaftsleben der mecklenburgischen Innungen findet seinen Ausdruck in dem großen Reichtum dieser Abteilung, in den Läden, Fahnen, Stuben- und Herbergszeichen, in dem Trinkgerät aller Art, unter dem die großen Deckelhumpen, die Willkomme, die Hauptrolle spielen. Meist sind sie aus Zinn gefertigt, dem eigentlichen Metall des Haushalts und der Innungen, gelegentlich auch aus Silber, doch sind derartige Arbeiten zum überwiegenden Teil bei den Edelmetallarbeiten im Schloßmuseum aufgestellt worden.

Der eigenartig wichtige Eindruck der Innungs-Willkomme wird noch verstärkt durch eine mehr oder weniger große Anzahl angehängter silberner Schilder, die in Gravierung meist Namen des Stifters, Jahr, sowie das Innungs-Emblem enthalten. Die Willkomme sind meist von vorneherein durchlocht oder mit Ösen versehen, um diese Silberschilder aufzunehmen. Nach einer Angabe des Rostocker Landesarchivars Dr. Krause hatten diese Silberschilder den Zweck, eine Art Reservefonds der Brüderschafts-Krankenkasse zu bilden. Jeder Geselle hatte bei seiner Aufnahme in die Brüderschaft ein Silberschild mit seinem Namen zu stiften, und zwar mußte das Schild ein bestimmtes Mindestgewicht, also einen bestimmten Geldwert haben. Diese Schilder bildeten den Grundstock des Brüderschaftsvermögens; sie wurden an die Trinkgeräte gehängt oder auch einfach in der Innungslade aufbewahrt. Kam die Brüderschaft einmal mit ihren laufenden Einnahmen zu kurz, weil zu viele Kranke zu unterstützen waren, so wurde von den Schildern verkauft. Das war der Hauptzweck dieser Silberschilder, und zwar wurde diese Reserve nur zur größeren Sicherheit in so umständlicher Form niedergelegt, weil zum Verkauf dieser Stücke ein Beschluß vor geöffneter Lade gehörte; das Vermögen war also nicht so leicht anzugreifen wie der gewöhnliche Kassenbestand in gangbarer Münze. Gelegentlich wurde aus eingeschmolzenen Schildern der Schatz an silbernem Trinkgeschirr vergrößert, wie dies z. B. die Inschrift am Wismarer Schlossergesellen-Willkomm von 1694 im Schloßmuseum erzählt.

Der Rundgang führt wieder in Raum B zurück und dann weiter nach

### Raum D,

wo sich die Sammlung von Denkmälern kirchlicher Kultur Mecklenburgs, nunmehr aus der nachmittelalterlichen, der protestantischen Zeit, fortsetzt.

Der in der Mitte des Raumes aufgestellte Freischrank enthält in der Hauptsache zinnerne Geräte aus mecklenburgischen Kirchen. Alle Arbeiten stammen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, sind einheimische mecklenburgische Altertümer und verkörpern im allgemeinen den wichtigen Barockstil. Ganz besonders bezeichnend für diese Kunst sind die schwer und massig aufsteigenden Altarleuchter von wirkungsvoll wichtigem Umriss.

Nach kirchlicher Vorschrift durfte das nicht rostende und von Säuren nicht angegriffene Zinn auch zu Abendmahlsgeräten verwandt

werden. Der älteste zinnerne Abendmahlskelch dieses Schrankes stammt vom Jahre 1684; er war in der Kirche zu Brunow und ist im benachbarten Perleberg geschaffen. Doch gehören die meisten Abendmahlsgeräte aus Zinn erst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der Zeit um 1800 an, also einer Periode allgemeiner Verarmung, da Mecklenburg Preußens Mehlsack gewesen war. Silberne Rokokokelche sind daher in Mecklenburg außerordentlich selten; der einzige Rokokokelch aus Edelmetall mit ausgesprochenen Kunstformen ist der in diesem Schrank aufbewahrte aus der Kirche zu Warsow; er ist von einem Schweriner Goldschmied Martin Gabriel Mumm vermutlich in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts geschaffen. Wegen dieser Herkunft entbehrt der Kelch auch jedes Vergleichs mit dem leicht flüssigen, bizarren französischen Rokoko; er ist schwer und wuchtig im Aufbau, einfach in der Linienführung, derb in der Muschelornamentierung, kurz, er verkörpert ein mecklenburgisches Rokoko.

An der Eingangswand steht ein wuchtiger Sakristeischrank des 17. Jahrhunderts, vermutlich aus dem Holsteinischen stammend. Er ist geschmückt mit den geschnitzten Gestalten der Apostel Petrus und Paulus. Daneben hängen zwei Motiv-Rüstungen aus der Kirche zu Kavelisdorf, die eine ein gerippter Maximilians-Harnisch aus der Zeit um 1520, die andere mehr als ein Jahrhundert jünger aus der Zeit des 30jährigen Krieges.

Die wertvollsten Stücke dieses Raumes sind die drei großen Wirkteppiche mit religiösen Darstellungen. Der über der barocken Tafelung hängende Teppich gehört zu der mehrfach vorkommenden Gattung der Esther-Teppiche (Esther kniet vor Ahasverus); er ist aber roher, ungeschickter in der Technik, barocker in der Zeichnung als die übrigen dem deutschen Norden zuzuschreibenden Ausführungen, deren vollendetster mit mecklenburgischen Bürgerwappen und der Jahreszahl 1594 sich im Breslauer Museum befindet. Die neuere Forschung ist geneigt, Wismar als Sitz dieser Teppich-Industrie anzunehmen, wo in der Zeit von etwa 1550 niederländische Wirker im Dienste der mecklenburgischen Herzöge, zumal der kunstfreudigen Brüder Johann Albrecht I. und Ulrich, tätig waren.

Zu beiden Seiten des Esther-Teppichs hängen in Applikations-technik gearbeitete mecklenburgische Wappen; sie stammen von der Sargdecke des 1713 auf der Rückreise von Aachen in Mainz gestorbenen Herzogs Friedrich Wilhelm.

Ein zweiter Teppich, vermutlich auch aus Wismar, hängt über dem geschnitzten Sakristeischrank; er war ein Rücklaken, besteht aus zwei Stücken und zeigt in drei Darstellungen die parallelen Geschichten der Esther vor Ahasverus, der Bathseba im Bade und der Königin von Saba vor Salomo. Interessant ist, wie alle diese Darstellungen in die Entstehungszeit und in den Kulturkreis des Wirkers übersetzt sind, also ein Kulturbild aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im treuherzigen Sinne eines biederen Bürgersmannes widerspiegeln.

Auch der an der Fensterwand hängende dritte Teppich aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit der Darstellung des biblischen Elieser und der Rebekka dürfte heimischer Kultur entstammen; er befand sich in der Kirche zu Plau.

In dem einen der auf der Fensterbank stehenden Kästen befinden sich eine Anzahl Apostellöffel, die ihren Namen von der sie bekrönenden Apostelfigur ableiten; sie wurden beim Abendmahl gebraucht, um kleine Unreinigkeiten aus dem Opferwein zu entfernen. Zu einem vollständigen Besteck solcher Apostellöffel gehörten im Mittelalter 13 Stück. Im anderen Kasten liegen zahlreiche russische Taschentalärchen, wie sie während der Freiheitskriege in großer Zahl nach Deutschland gelangten und noch heute vielfach in Gräbern russischer Soldaten gefunden werden.

An der Ausgangswand hängt ein Hausaltärchen aus dem Kloster zum Heiligen Kreuz in Rostock, hergestellt in der kostbaren, aber wenig haltbaren Technik der Hinterglasmalerei. Es stammt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, doch hat eine spätere Restaurierung als letzte Tafel den Rest einer frühgotischen Hinterglasmalerei (14. Jahrhundert) eingefügt.

Unter den in der Glasstülpe ausgelegten kirchlichen Stickereien des 16. und 17. Jahrhunderts fällt das in schöner Durchbruchstickerei gearbeitete Kelchtuch aus der Kirche zu Lütgendorf auf, vor allem aber das gestickte Kelchtuch der Kirche zu Zarrentin. Das schlicht weißleinene Kelchtuch wird am Rand umzogen von einem Ornamentsstreifen, der in einfachen Nästichen aus leuchtend roter Seide ein streng stilisiertes Muster in regelmäßiger Wiederholung zur Darstellung bringt: zwei einer Blumenvase zugeneigte Einhörner (Symbol der Reinheit der Maria), getrennt durch eine Blumenvase. Die Technik ist eine sehr einfache: das Ornament ist ohne Zuhilfenahme anderer Materialien zwischen die abgezählten Fäden der Leinwand gestickt, eine bei der Feinheit des Leinwandgrundes erstaunliche Arbeit, aber das Muster ist dabei ausgespart, es hebt sich also weiß ab vom gestickten leuchtendroten Seidengrund. Die Wirkung dieser um 1550 geschaffenen Arbeit von edelster Renaissance-Stilisierung ist eine außerordentlich schöne und kraftvolle trotz der überfeinen Technik.

## Raum E.

Rechts neben dem Eingang steht die aus Eichenholz geschnitzte Kanzel der Klosterkirche zu Doberan, der auch die links vom Eingang aufgestellten Tafelungen angehören. Die Kanzel ist ein treffliches heimisches Werk in edlen Renaissanceformen; sie stammt vom Jahre 1586 und zeigt in den Füllungen neben dem gut geschnitzten Gekreuzigten die Wappen des kunstfreundigen Herzogs Ulrich und seiner Gemahlin Elisabeth von Dänemark, seiner Nessen Johann und Sigismund August.

Über der Kanzel hängt ein Relief aus weißem Marmor: „Lot und seine Töchter“. Es stammt aus der Schweriner Schlosskirche und wurde gegen 1562 von Meister Georg Schröder in Torgau geschaffen.

In einem Tischkasten neben dem Fenster ruht die wächserne Totenmaske des so unheilvoll von 1713—1747 regierenden Herzogs Karl Leopold; sie ist eine Arbeit des als Elfenbeinschnitzer hochberühmten Carl August Lücke. Daneben an der Wand zwei die Reformatoren Luther und Melanchthon darstellenden Reliefbilder aus gepresster Papiermasse; sie gehören zu jenen seltsamen Erzeugnissen, die der Lüneburger Ratsbildhauer Albert von Soest in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschaffen hat.

Im unteren Teil des Raumes steht das Hauptstück der protestantisch-kirchlichen Kunst: der Altar der Schweriner Schloßkirche, der beim Schloßneubau von seiner ursprünglichen Stätte weichen mußte, weil er sich mit den rheinisch-gotischen Formen des Zwinnerschen Chorbaues nicht vertrug. Der Altar, in dessen seitlichen Ansätzen noch leicht der Typus des mittelalterlichen Flügelaltars nachklingt, wurde 1562 vom Torgauer Bildhauer Georg Schröder aus weißem Marmor gemeißelt.

In der Nähe befinden sich allerlei Ausstattungsstücke aus mecklenburgischen Landkirchen, verziert mit der in diesen Gegenden derb-sinnfälligen Holzschnitzerei. Über der Wandtäfelung hängt ein prächtiges Stück ausländischer Herkunft: der Wirkteppich mit der Darstellung des Abendmahls Christi aus dem Dom zu Güstrow. Er ist zweifellos eine Brüsseler Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Ein gutes Beispiel edler Schreinerkunst ist die zwischen beiden Fenstern befindliche, reich mit geschnitzten Wappen verzierte Kanzel aus der Kirche zu Polchow, bei der ein künstlerischer Zusammenhang mit der schönen Doberaner Kanzel nicht abzuweisen sein dürfte.

Die Treppe führt hinab zur

### Vorgeschichtlichen Abteilung.

Ein Vorraum enthält die **vergleichende Sammlung**.

Von besonderer Bedeutung sind die reichhaltigen dänischen Funde. Denn Dänemark ist in den älteren vorgeschichtlichen Perioden der Mittelpunkt einer Kulturprovinz gewesen, zu der auch Mecklenburg gehört; zu beachten die trefflich gearbeiteten Steingeräte und einige Modelle von Hünengräbern. — Auch aus den deutschen Nachbarländern sind hinreichend Fundstücke vorhanden, um die Verwandtschaft und die Unterschiede der hier und dort herrschenden Kulturen zum Ausdruck zu bringen.

Aus dem Auslande ein reicher Grabfund der älteren Eisenzeit von Dulci in Etrurien, eine Sammlung von Steingeräten aus Troja, die unser Landsmann Heinrich Schliemann ausgegraben und geschenkt hat (die große Masse der berühmten Trojafunde befindet sich in Berlin), eine Mumie aus Ägypten, eine von dem Herzog Friedrich Wilhelm von Mecklenburg ausgegrabene Mumie von Peru \*) aus dem 16. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, ein Stück von besonderer Bedeutung, weil es die auch hier einst angewendete Hockerstellung der Beerdigten zeigt;

\*) Aus räumlichen Gründen zurzeit im zweiten Hauptsaal der Sammlung ausgestellt.

ferner eine Anzahl Waffen, Geräte und Schmuckstücke von Naturvölkern, deren Kultur den älteren Stufen der heimischen Vorgeschichte gleich steht und aus der daher Verständnis der Herstellung und Benutzung der einfachen Gebrauchsgegenstände zu entnehmen ist.

Mit der Altertümersammlung verbunden ist eine Sammlung der Reste der **alten Tierwelt** (aufgestellt im ersten Saal neben den steinzeitlichen Funden), die in der Vorzeit unseren Boden belebte und mit der der Mensch bei seinem Betreten des Landes sich auseinanderzusetzen hatte.

Die ältesten Stücke gehören der Zeit an, die dem Abschmelzen des Eises folgte (altalluviale Periode): einige Zähne vom Höhlenbär und Mammuth und eine Anzahl Rentierstangen. In geschichtliche Zeit reichen einige jetzt ausgestorbene oder ausgewanderte Arten: der mächtige Urstier (*Bos primigenius*, Tur), von dem wir ein ganzes Skelett (Gr.-Kenzow bei Gadebusch) und einen prächtigen Schädel (Toddin bei Hagenow) besitzen, Wisent und Elch (Beispiel Alt-Karin bei Kröpelin).

Im ersten Saal steht auch ein wohlerhaltener **Einbaum**, aus einer Tanne hergestellt, dessen zeitliche Stellung nicht genauer bestimmt werden kann, aus einem See von Kastorf bei Stavenhagen.

Die dem heimischen Boden entnommene Hinterlassenschaft seiner ältesten Bevölkerung ist in zwei Sälen zur Anschauung gebracht. Mangel an Raum und Gelassen machen zurzeit noch eine den heutigen Ansprüchen genügende Aufstellung unmöglich und nötigen zu einem die Übersicht erschwerenden Zusammendrängen der Gegenstände.

Die Anordnung ist die chronologische nach den drei vorgeschichtlichen Perioden, der Steinzeit, der Bronzezeit, Eisenzeit, und dem Übergange zur Geschichte, der Wendenzeit, und ihren Unterabteilungen; die Einzel-funde und geschlossenen Funde (Gräber, Depots, Siedelungen u. ä.) sind geschieden und die letzteren in geographischer Folge, beginnend im Nordwesten des Landes, geordnet. Die Ordnung ist dieselbe wie in dem (ausliegenden) wissenschaftlichen Katalogwerk R. Belz, Die vorgeschichtlichen Altertümer von Mecklenburg-Schwerin, 1910, und den (an den betreffenden Stellen angebrachten) vier Karten zur Vorgeschichte von Mecklenburg von R. Belz, 1899.

**Steinzeit.** Die frühesten Spuren menschlicher Besiedelung (ältere Steinzeit\*) in Mecklenburg fallen in die dem Abschmelzen der Gletscher der Eiszeit folgende altalluviale Periode. Als Fischer und Jäger fand der Mensch Eingang in das noch unwirtliche Land, wahrscheinlich in einer Zeit, wo Mecklenburg mit Dänemark noch landfest zusammenhing (sog. Ancylusperiode). Einige dahingehörende Fischerei-

\*) Die Funde der ältesten Steinzeit konnten wegen des mangelnden Lichtes nicht am Eingang des Saales untergebracht werden und finden sich in einem Glasbehälter unterhalb des letzten Fensters.

geräte aus Knochen entstammen in tiefer Lagerung einem vertorften See bei Dobbertin.

Deutlicher wird die Kultur der Litorinaperiode, einer Zeit starken Ansteigens der Ostsee und wärmeren Klimas. Die berühmten Kjökkenmøddings (Abfallhaufen von Muschelschalen und Werkzeugen an der Küste) Dänemarks haben wir nicht, da die hiesige Küste in Abbruch liegt, aber eine Anzahl der einfachen Geräte dieser Kultur: derb zugeschlagene Spalter, Schaber und Äxte aus Feuerstein.

Von besonderem Interesse ist ein der Frühzeit zuzuschreibender Grabfund, ein Höckergrab von Plau: der stark rundliche (brachykephale) Schädel hat Zeichen hoher Altertümlichkeit in der Bildung der Augenpartie, der Jochbeine, des Kinnes; als Beigaben hatte der Beerdigte eine Äxt aus Hirschhorn, zurechtgeschnittene Eberhäuer und durchbohrte Hirschzähne.

**Jüngere Steinzeit.** Den einfachen Kulturverhältnissen der älteren Steinzeit gegenüber bedeutet die jüngere Steinzeit einen gewaltigen Fortschritt. Mit ihr tritt Mecklenburg in einen großen Kulturkreis, der seine Hauptverbreitung in den westlichen Ostseeländern hat und den man als nordische Steinzeit oder nach der augenfälligsten Erscheinung, den großen Steingräbern, als Megalithkultur bezeichnet. Die einzelnen Stufen dieser Entwicklung bedürfen noch einer wissenschaftlichen Klärung und sind darum bei der Aufstellung nicht weiter zum Ausdruck gebracht. Ein führendes Merkmal ist, daß das Hauptmaterial, der Feuerstein, jetzt geschliffen wird.

Zunächst die einzelnen Geräteformen (Typen), aufgestellt an der rechten Längswand des ersten Saales. Das Hauptwerkzeug der Zeit ist eine längliche Klinge mit scharfer, breiter Schneide, die zu den verschiedensten Zwecken, besonders zum Schlagen, als Äxt, benutzt werden kann, der sog. Feuersteinkeil. Nach der verschiedenen Bildung des Bahnendes, der Schmalseiten, der Schneide ergeben sich verschiedene Formen, die sich auf fünf Grundformen, die spitznackige, dünnnackige, breitnackige schlanke, breitnackige schwere und Form mit geschweiffter Schneide zurückführen lassen und eine zeitliche Folge herstellen. Es ist eine lange Reihe von Stücken, unter denen solche von hervorragender Arbeit, so der größte Keil von Gutow b. Güstrow, 33 cm lang, auffallen. — Meißel treten gegen die Keile an Zahl zurück, sie zeigen dieselbe Entwicklung vom scharfkantigen bis breitnackigen Typ — Keile aus Felsgestein (besonders Grünstein) sind im Gebiete des nordischen Feuersteins nicht gerade häufig; in der Formgebung zeigen sie eine ähnliche Entwicklung wie die Keile aus Feuerstein. Dagegen gehören Äxte aus Felsgestein zu den Hauptwerkzeugen und Waffen des Steinzeitmenschen. Die Verbindung mit dem Schaft wird nur ausnahmsweise durch eine umlaufende Rille oder Kerbe, häufiger schon durch ein griffartig absetzendes Endstück hergestellt; in der großen Mehrzahl durch ein Schaftloch. Die Formenentwicklung der Schaftlochäxt ist ungemein reich. Von der einfachsten Grundform, dem

durchbohrten rundlichen Stein mit keulen- oder hammerartiger Schlagfläche führt sie zu den elegant geschweiften und sorgsamst ausgearbeiteten Äxten, die sicher als Prunkwaffen aufzufassen sind und in ihrer Formgebung auch schon den Einfluß metallener (kupferner und bronzener) Vorbilder verraten. — Andere Geräte aus Felsgestein, die zum Schlagen, Klopfen u. ä. geeignet sind, sind nicht immer deutbar nach ihrer Bestimmung im einzelnen, so die sonderbaren Schalensteine. Ungemein häufig sind die schmalen länglichen Spanmesser mit scharfen Schneidflächen, die von einem Feuersteinkern (Nucleus) abgeschlagen sind; sie können auch zu Bohrern, Schabern, Pfeilspitzen umgearbeitet werden. Künstlicher sind die mit feiner Muschelung hergerichteten schneidenden oder sägenden halbmondförmigen Klingen (Rückensägen) und ähnlich gearbeiteten spizen Klingen (gebraucht als Lanzenspitzen oder Dolche), deren vollendetste Stücke mit ganz dünnem Blatt und feinst gekrümmtem Griff den Höhepunkt steinzeitlicher Technik aus ihrer Schlussperiode darstellten. — Auch Pfeilspitzen zeigen oft eine große Feinheit der Herstellung. — Unter den derbern Gebrauchsgegenständen fallen besonders die trogformigen Granitblöcke auf, die als Quetschmühlen gedient haben; auch die dazu gehörenden Reibeine sind noch in Massen erhalten.

Außer dem Stein ist auch Horn und Knochen zu Geräten verwendet. Wir werden ihnen in den Gesamtfunden vielfach begegnen. Außer Meißeln und Bohrern besonders auffallend gut gearbeitete Äxte aus Hirschhorn.

Einen Hauptbestandteil des steinzeitlichen Inventars bilden die Töpfereiergefäße (Keramik), welche in den Gräbern und Wohnstellen zutage treten. Die Gefäße haben einen sehr ausgeprägten Stil, der sie nicht nur von denen der folgenden Perioden, sondern auch von gleichzeitigen auswärtigen scharf scheidet. Man sieht darum in dieser „Megalithkeramik“ ein besonderes Merkmal der nordischen Steinzeitkulturgruppe, der auch Mecklenburg angehört. Neben der struktiven Formgebung, welche die einzelnen Teile des Gefäßes scharf zum Ausdruck bringt, ist es besonders die mit tiefen eingeschnittenen oder gestochenen Linien arbeitende Verzierung, welche den Steinzeitgeräten ihren eigentümlichen Charakter gibt.

Unter den Gesamtfunden der jüngeren Steinzeit stehen in erster Linie die Gräberfunde. Die Sammlung enthält den Inhalt von 136 Gräbern. Die Hauptform des steinzeitlichen Grabes ist die aus mächtigen Granitblöcken errichtete Steinkammer („Dolmen“), umgeben von einem rundlichen oder länglichen Hügel. Als Beispiele von Gräbern, die auch durch ihren Inhalt von Bedeutung geworden sind, seien die von Alt Sammit bei Krakow und Blengow bei Neubukow genannt. Daneben, und zwar gleichzeitig kommt aber auch das einfache Flachgrab vor; ein reiches Gräberfeld dieser Art hat eine kleine Insel im Ostorfer See bei Schwerin geboten. Selten ist die jüngste steinzeitliche Grabform, die aus der Steinkammer hervorgegangene Kiste aus Steinplatten. — Von den in den steinzeitlichen Gräbern ge-



borgenen Leichen sind hinreichend Reste bewahrt, um ihren Typus feststellen zu können. Danach liegt überwiegend eine Rasse vor, die als eine der heutigen germanischen verwandte anzusprechen ist. Ein indogermanischer, vielleicht schon germanischer Stamm ist Träger der nordischen Steinzeitkultur gewesen. Es ist von hohem Interesse, daß die Schädel des Ostorfer Grabfeldes, das sich ja durch einen andern Grabgebrauch abhob, auch einen andern, altertümlischeren Schädeltyp zeigen und sichtlich einem andern, wohl älteren und verdrängten, Volke angehören.

Der Inhalt der Gräber besteht aus Geräten, die den Toten mitgegeben wurden: Waffen, besonders Äxten, Schmuck aus Tierzähnen und Bernstein, Tongefäßen. Es sind die oben besprochenen Typen.

Neben den Gräbern sind besonders die Moore eine ergiebige Stätte für Steinzeitfunde (aufgestellt an der hinteren Schmalwand des ersten Saales). Zum Teil entstammen diese der eigentümlichen Gruppe der Pfahlbauten, Wohnanlagen in alten, jetzt vertorften, Wasserbecken, unschätzbar, weil sie den ganzen Haushalt der alten Bevölkerung erhalten haben und aus den Tierknochen, Speiseresten usw. sich ein guter Teil ihres Kulturstandes, z. B. Ernährung, ablesen läßt. Ein ganzer Schrank enthält die Ausbeute des bisher größten mecklenburgischen Pfahlbauens, des vom Lattmoor bei Wismar.

Nicht immer sind die Pfahlbauafunde in Mooren von einer zweiten Gruppe von Moorfundenden zu scheiden, den sog. Depot- und Motivfundenden. Es sind das Stücke meist von besonderer Schönheit, die zu irgendeinem, meist wohl rituellen Zweck, an geschützten Stellen (außer in Seen auch unter Steinen) niedergelegt sind, eine Sitte, der wir eine Anzahl der schönsten Stücke der Sammlung verdanken.

Verhältnismäßig geringfügig ist das Ergebnis der Wohnanlagen auf dem Lande. Es sind meist vertiefte Wohnungen (Grubenwohnungen), welche Reste der Mahlzeiten, Gebrauchsgefäße, auch einige Geräte bewahrt haben.

Desto häufiger sind die Werkstättenfunde (aufgestellt in den Schränken der Fensterwand), welche die Stellen bezeichnen, an denen die Steinzeitleute sich aufgehalten und ihre Geräte bearbeitet haben. Neben zahllosen Abfallsplittern aus Feuerstein finden sich auch sonstige Geräte, besonders Spanmesser, meist in größeren Mengen. Die Lage der Werkstätten auf Inseln und an Seeufern gibt eine Anschauung der steinzeitlichen Siedelungen. Besonders reich sind die Ufer der großen Seen, so die Gegenden von Schwerin und Waren; die ergiebigste Stätte, auch an besseren Geräten, ist das Fischland bei Wustrow.

**Bronzezeit.** Die ältesten Metallfunde sind einige kupferne Flachäxte, welche den Steinzeitleuten aus südlichen Kulturgebieten zugeführt wurden. Auch die ältesten Bronzestücke\*) entstammen diesem Kultur-

\*) Bronze ist eine Mischung von Kupfer und Zinn, im allgemeinen im Verhältnis von 90 : 10.

kreise. Der Schrank (in der Mitte der Fensterwand), der sie birgt, stellt einen besonderen Schatz der Sammlung dar, denn unser Land ist, dank seiner geographischen Lage an der der Elbe folgenden Bernsteinhandelsstraße, an alten Bronzen besonders reich. Auf Grund der eingeführten Stücke hat sich dann eine eigene einheimische Bronzeindustrie gebildet, die älteste nordische Bronzezeit (etwa 2000 bis 1800 vor Chr. G.). Die charakterisierenden Geräte sind Randäxte, dreieckige Dolche, die seltsamen Dolchstäbe (keine Waffen, sondern Stücke von zeremonieller Bedeutung), aus den Dolchen herausgebildete Schwerter, an Schmucksachen Hals- und Armringe, zunächst derbster Art, ursprünglich nur Barren im Handelsverkehr, aus denen dann aber zierlichere Ösenringe gebildet sind und die auch eine Weiterbildung zu Schmuckplatten für den Hals („Halsbergen“) und die Arme erfahren haben.

Gräber dieser Zeit sind noch sehr selten. Die meisten Funde sind Schatz- und Motivfunde. Als Beispiele die Funde von Malchin mit schönem italischem Dolche, Neu Bauhof bei Stavenhagen, Stubbendorf bei Dargun.

Auf Grund dieser ältesten, zum Teil eingeführten Bronzen hat sich dann die ältere nordische Bronzezeit der westbaltischen Länder entwickelt, in der Mecklenburg-Schwerin eine hervorragende Stellung einnimmt (etwa 1800 bis 1200 vor Chr. G.). Die Funde geben ein glänzendes Bild einer auch künstlerisch hoch stehenden eigenartigen Kultur (die Einzelfunde in einem freistehenden Kasten in der Mitte des ersten Saales, die Depot- und Motivfunde in einem Kasten der Fensterwand, die die große Masse bildenden Grabfunde in der Mitte der beiden Säle). — Schon die Ornamentik mit ihren feinen, leicht geführten gepunzten Linienmotiven (Dreiecke, sog. „Wolfszahn“, und als Lieblingsmotiv der Zeit die Spirale) gibt der Periode ihren eigenen vornehmen Stil, der auch in der Formengebung der Geräte zum Ausdruck kommt. — Die wichtigsten Geräte sind: Äxte, sowohl Gebrauchsgegenstand wie Waffe, in dieser Zeit als Absaxaxt („Paalstab“) oder Tüllenaxt („Telt“) gebildet; Schwerter, mit gegossenem Griff künstlichster Arbeit und feinsten Form oder mit Vorrichtung zur Befestigung eines Griffes aus vergänglichem Material (durch Griffangel oder Griffzunge); Dolche, Lanzen- spizen, Pfeilspitzen, selten aus Bronze, meist in alter Weise aus Feuerstein. Außgeräte aus Bronze sind seltener, doch kommen Sichel, Meißel und Messer vor. Die Messer dienen zum Teil als Rasiermesser und finden sich oft mit Pinzetten zusammen. — Sehr reich, besonders in den Frauengräbern, ist der Schmuck: Nadeln der verschiedensten, zum Teil sehr künstlichen Form, Gewandnadeln („Fibeln“) von größter Zierlichkeit und überraschenden Formen, Halsbergen, Halsringe, Arm- und Fußringe, darunter eine mecklenburgische Eigentümlichkeit, die mit großen Spiralplatten versehenen „Handbergen“, Wunderwerke der Technik. Neben der Bronze wird auch das Gold zu Ringen reichlich verwendet: gewundene Handringe, oft mit Spiralen, sind ein beliebter Schmuck in reich ausgestatteten Männergräbern, anscheinend

ein Würdezeichen; kleine Spiralsringe in Frauengräbern dienten als Haarschmuck. Auch Bernsteinperlen und die aus weiter Ferne eingeführten Glasperlen zieren die Frauengräber. Zu den Besonderheiten gehören die zierlichen, best ornamentierten kleinen Schmuckdosen der Frauengräber und das seltsame Blashorn von Wismar mit bisher undeutbaren figürlichen Darstellungen. — Die aufgeführten Bronzegegenstände sind einheimische Arbeit; ihre Technik ist der Guß. Daneben finden sich eingeführte, aus dem europäischen Süden stammende, so besonders getriebene Bronzegefäße, unter denen der vielgenannte Wagen von Peccatel, eine Schale auf Rädern, sichtlich ein Stück mit ritueller Bedeutung, ein Hauptstück unserer Sammlung bildet.

Die Hauptfundstellen der älteren Bronzezeit sind die stattlichen Grabhügel aus Erdaufwurf, sog. Kegelgräber, die noch in großer Zahl unsern Boden zieren. In der Tiefe war der Tote in einem Eichen-sarge beigesetzt im reichsten Schmucke seiner Waffen und Tracht; am Ende der Periode kommt auch der Leichenbrand auf. Der Inhalt des Königs-berges von Ruchow bei Sternberg und des Kannenberges von Friedrichsruhe bei Crinitz ist in ursprünglicher Lagerung zur Aufstellung gebracht. Von anderen Kegelgräbern besonders zu beachten die von Peccatel bei Schwerin, Poltnitz bei Neustadt, Slate bei Parchim, Friedrichsruhe bei Parchim, Granzin bei Lübz, Dabel bei Sternberg, Bredentin bei Güstrow, Alt-Sammit bei Krakow, Schwaan, Blengow bei Neubukow, Stülow bei Doberan.

Die jüngere Bronzezeit (1200—750) stellt eine bedeutende Veränderung des gesamten Kulturinhalts dar. Der Leichenbrand herrscht unbedingt, damit hören die Hügelgräber auf, und die Grabform wird die Beisetzung in Tonurnen, die unter niedrigen Hügeln und zuletzt in großen einförmigen ausgedehnten Urnenfeldern beigesetzt werden. Zwei solcher Urnenstellungen, von Wischuer bei Neubukow und Probst-Woos bei Dömitz, sind ausgestellt. Diese Funde füllen die rechte Fensterwand des zweiten Saales. Die Urnen sind einfache tonbraune Töpfe, besondere Formen, so die Hausurnen, sind selten (Beispiel von Kiekindemark bei Parchim). Der Inhalt der Urnen besteht aus kleinem Toilettengerät: Messer, Nadeln, Pinzetten. Das matte Bild der Gräber wird ergänzt durch die zum Teil glänzenden Depot- und Motivfunde, an denen diese Periode besonders reich ist (Beispiel der Fund von Brook bei Lübz). Dahin gehören auch die Gießer- und Händlerfunde, bestehend aus Altmetall, Gußformen und Gußstücken, ein wichtiger Beleg für die einheimische Herstellung der Bronzegegenstände. — In der jüngeren Bronzezeit besteht ein reger Verkehr mit dem Auslande, und eine Anzahl schöner Stücke (aufgestellt in einem Schranke vor dem zweiten Fenster) hat den Weg zu uns gefunden: Schwerter aus Ungarn und der Westschweiz, ein Helm aus Ungarn, getriebene Bronzegefäße aus Italien; auch das erste Eisen kommt in dieser Zeit in das Land.

Auch die einheimische Technik steht auf hoher Stufe und stellt eine schöne Nachblüte dar. Originell ist besonders die Ornamentik, die stark

bewegte Kurven bevorzugt (vgl. die Hängebecken in dem Schranke am zweiten Fenster). Unter den Geräten, die einen starken Materialaufwand und gegen den Schluß der Periode eine Neigung zu barocker Formengebung und allmähliche Verkümmerng zeigen, seien genannt: Schwerter, besonders ein Stück von Rothenmoor bei Malchin mit goldüberzogenem Griff, Tüllenärzte, Fibeln mit stark gewölbter Platte, Halsringe, ein Lieblings schmuck der Zeit, meist gewunden („Torques“), große Spiralarmsringe, Goldringe (sog. „Eidringe“), Trompeten („Buren“).

**Eisenzeit.** Auch die Eisenzeit zerfällt in mehrere, getrennt aufgestellte Abschnitte. Die ältere Eisenzeit (750 v. Chr. bis Chr. G.) ist an museal wirkenden Stücken die ärmste Periode der Vorgeschichte, dabei aber durch Grabfunde so reich vertreten wie keine zweite, auch von besonderer Bedeutung für die Landesgeschichte, weil mit ihr die geschichtliche Überlieferung einsetzt. Die Grabform ist das Urnenfeld, und zwar sind die Urnenfelder meist sehr ausgedehnt und im ganzen Lande zahlreich. Aufgestellt eine Urnenstellung von Püttelkow bei Wittenburg. Die Funde der älteren Eisenzeit finden sich an der Eingangswand und der Fensterwand des zweiten Saales. Die Urnen sind in älterer Zeit einfache braune Töpfe, später schön, schwarz, von fremder Formengebung. Ihr Inhalt ist geringfügig: Toilettegegenstände (Gürtelteile, Nadeln, Messer aus meist ganz zerrostetem Eisen und Bronze). Die Stücke sind wenig original; auch Mecklenburg steht in dieser Zeit unter dem Einfluß der südlichen Nachbarkulturen: erst der Hallstatt, dann der Latène. Waffen fehlen die ganze Zeit hindurch; charakteristische Formen sind die Gürtelhaken und Gewandnadeln (Fibeln) im Latènestil, besonders aber die ausgezeichnet gearbeiteten Schmuckringe mit Zacken und Scharnierverschluß, die unter dem [irrtümlichen] Namen „Wendische Krone“ gehen (Langen Trechow bei Bützow, Lüthßen).

Den zweiten Abschnitt der Eisenzeit (Chr. G. bis 400 n. Chr.) bezeichnet man nach dem die damalige Kulturwelt beherrschenden Volke als römische Eisenzeit, womit aber nicht gesagt sein soll, daß die Gegenstände sämtlich oder überwiegend römischer Herkunft seien (aufgestellt an der linken Fensterwand und in den letzten freistehenden Schränken des zweiten Saales). In dem älteren Teile des Abschnittes (die beiden ersten Jahrhunderte umfassend) tritt ein völliger Umschwung der Ausstattung ein. Die Grabform bleibt das Urnenfeld, aber die Urnen werden jetzt reich mit Waffen und Schmuck ausgestattet, so daß diese Periode neben der älteren Bronzezeit die reichste unserer Vorgeschichte bildet.

Die Funde sind nicht gleichartig im Lande verteilt, sondern häufen sich in der Gegend von Hagenow—Wittenburg und sind dort wohl dem Stamme der Langobarden zuzuschreiben; die reichsten Felder sind die von Hagenow und Körchow bei Wittenburg. In den Gräbern finden sich prächtige römische Einfuhrgegenstände, besonders Tafelgeschirr. Bronzene Eimer und Kannen von Hagenow, eine große bronzene Schale aus

Dobbin bei Krakow, eine silberne, reichverzierte Schale von Gr. Kelle bei Röbel (aufgestellt in einem freistehenden Schranke am Ende des Saales) gehören zu den Glanzstücken der Sammlung. Die große Masse der Fundstücke ist aber einheimische Arbeit, so wenig auch die oft überzierliche Gestaltung der Schmucksachen zu dem landläufigen Bilde von den alten Germanen passen will. Auch Waffen finden sich jetzt wieder, Schwerter, zurückgehend auf die auch von den Germanen benützte gallische (Latène-) Form, Lanzenspitzen, Schildbeschlüge, besonders charakteristische Schildbuckel, ein Kettenpanzer; auch seltsame Sporen, sog. Stuhlsproten, sind ein beliebtes Ausrüstungsstück, ebenso die Beschlüge von Trinkhörnern. Ein kulturgeschichtlich interessanter Zug ist die Beigabe von Würfeln in den Totenurnen. — Schmuckringe sind selten geworden, eine außerordentlich feine gewundene Halskette aus Gold stammt von Wotenz bei Grevesmühlen. Ein unentbehrliches Toilettestück ist die Gewandnadel („Fibel“), die jetzt in großer Anzahl und feinsten Ausführung vorkommt (aus Silber, Bronze, Eisen). — Eigenartig und anziehend die Urnen: in eigentümlicher Technik (Rollstempel) verziert, besonders mit dem klassischen Muster des Mäander und von tiefschwarzer Färbung.

In der späteren römischen Eisenzeit, 200 bis 400 n. Chr. (aufgestellt in den letzten Schränken der linken Fensterwand), werden die Funde spärlicher und beschränken sich im wesentlichen auf den Westen des Landes; das größte Feld ist das von Prißler bei Lübbtheen. Waffen werden sehr selten; eine Charakterform der Zeit ist die „Armbrustfibel“. Neben den Urnenfeldern, die die Masse der Grabfelder bilden, erscheint nun auch das Skelettgrab, sicher eine Nachahmung fremder Grabstätte, oft mit reicher Ausstattung, die das Grabfeld von Häven bei Brüel zu einem der wichtigsten Fundorte des Landes macht. Die Ausstattung besteht aus Tafelgerät und Toilettestücken: Bronze (oder richtiger Messing-) gefäße, Eimer, Schalen, Siebe, Kasserolen, auch Glasschalen und Glasperlen sind Einfuhr aus römischen Provinzen, auch die Fibeln, z. T. Silber mit Glasbelag, gehen auf einen dem Norden fremden Geschmack zurück.

Aus der Völkerwanderungszeit besitzen wir nur noch vereinzelte Funde (aufgestellt in einem Glasbehälter am Ende des Saales.) Das Skelettgrab ist allein im Gebrauch. Die Ausstattung wird wieder reich, Schwerter, Äxte usw. Der wichtigste Fund ist der von Teterow: ein Doppelgrab mit prachtvollem, riesigem Schwert, Pfeilspitzen, Trinkbecher aus Glas und Ton, Würfel, Bronzeschalen. Damit schließt um das Jahr 500 n. Chr. die alte Germanenzeit ab.

**Wendenzeit.** Die wendischen Altertümer (an der hintern Schmalwand des zweiten Saales) stellen einen starken Kulturrückgang dar. Die wendische Keramik ist zunächst von größter Einfachheit, später, nachdem der Gebrauch der Töpferscheibe allgemein geworden ist, wird die Arbeit besser, Formen und Verzierungen gefälliger; das Hauptmuster, an dem wendische Töpferei leicht zu erkennen ist, ist die Wellenlinie.

Wendische Fundplätze sind im Lande sehr häufig: die Gräber sind Skelettgräber, aber die alte Sitte des Leichenbrandes hat nicht ganz aufgehört; die Beigaben beschränken sich auf Messer und „Schläfenringe“, das einzige eigentümlich wendische Schmuckstück. Eine ergiebige Fundstätte sind die Burgwälle, die ja auch für die Geschichte des Landes von großer Bedeutung sind. Allerdings bestehen die Funde ganz überwiegend aus Scherben. Beispiele aus den wichtigsten Burgwällen (Schwerin, Dobin, Mecklenburg, Ilow, Bühow, Werle, Caschendorf bei Malchow, Quezin bei Plau, Neu-Nieköhr bei Gnoien u. a.) sind zur Ausstellung gebracht. Ein eichener Pfosten mit primitiver Gesichtsdarstellung von Behren-Lübchin stellt wohl einen wendischen Götzen dar. Bei der Armut der wendischen Kultur sind von besonderem Interesse die „Hacksilberfunde“, mit denen die Wenden Anteil an dem Handel der mohamedanischen Reiche in Vorderasien mit den skandinavischen Ländern nahmen: Münzen, zum Teil arabische, feine Schmucksachen, besonders geflochtene Ringe, die aber nicht zum Gebrauch, sondern nur als Wertmetall benutzt wurden. Der bedeutendste Fund stammt von Schwaan und ist gegen 1030 vergraben (aufgestellt in einem Glasbehälter an der Tür).

Mit der deutschen Kolonisation am Ende des zwölften Jahrhunderts schließt die wendische Periode und damit die Vorgeschichte des Landes ab.

Wieder die Treppe empor und durch den Eingangssaal zurück zum Vorplatz. Von dort zwischen zwei jener mächtigen geschnitzten Schränke hindurch, wie sie im beginnenden 18. Jahrhundert an der deutschen Seeküste üblich sind, in den

### Raum F.

Er enthält bürgerliche Altertümer mecklenburgischer Herkunft. Die Bestände entbehren noch jeglicher Abrundung und müssen einstweilen noch als Magazinierung angesehen werden. Lediglich die Sammlung der Mörser ist museumsreif: angeordnet unter den 5 Fenstern, zeigt sie von links nach rechts fortschreitend, die Entwicklung des Mörsers von der Zeit des gotischen Mittelalters bis ins 19. Jahrhundert.

Der Weg führt zurück zum Vorplatz und von dort links in die Abteilung mecklenburgischer Kunst, deren erster Saal

### Raum G

die Werke der älteren Zeit enthält. Wenn man die Mäzenatentätigkeit des Herzogs Christian II. Ludwig (1747—1756) überblickt, jenes Fürsten, dem es gelang, eine Galerie von großer holländischer Kunst in Mecklenburg zu schaffen, so ist fast unerklärlich, wie wenig Verständnis er gegenüber der deutschen Malerei seiner eignen Zeit gehabt hat. Denn seine von ihm mit Aufträgen überhäuftem Hofmaler Findorf und Thiele

(Abteilung I) waren nicht einmal winzige Sternlein am Himmel der deutschen Kunst.

Seltsamerweise hat der den bildenden Künsten wenig geneigte Herzog Friedrich (1756—1785) aus der zeitgenössischen Kunst Wertvolleres hinterlassen als sein kunstfreudiger Vorgänger, nur deshalb, weil Rudolf Kaplunger, sein Bildhauer, und Georg David Matthieu, sein Hofmaler, die sonst an den kleinen Fürstenhöfen tätigen Künstler erheblich überragten. Kaplungers Entwürfe zu den Dachfiguren des Schlosses Ludwigslust befinden sich in den Glaschränken dieses Saales; geschaffen um 1775, geben sie Zeugnis von dem hervorragenden Können dieses von der deutschen Kunstgeschichte leider nicht genügend gewürdigten Meisters. Des Hofmalers Matthieu Werke füllen die Nischen II und III; sein Pinsel zauberte Kunstwerke ins Leben, denen man nie und nimmer ansehen würde, auf wie kunstarmem Boden sie erwachsen.

Nur dem engsten Hofkreise widmete Matthieu seine Kunst, vielleicht nicht ganz freiwillig, denn seine volkstümlichen Bilder („Alte bei brennender Kerze“ in Nische III) muten gequält an und lassen in nichts den Meister ahnen, dessen Pinsel die Seide knistern, den Samt gleißen macht. Wohl das beste seiner Werke ist das Halbbildnis des Herrn von Uedom (Nische II), allerdings auch das für Matthieus Kunst charakteristischste. Der Kopf ist außerordentlich schön ausgeführt, die Hände sind mit wunderbarer Delikatesse gegeben; mit vollendeter Sicherheit tritt der Meister als Stoffmaler und als feinsinniger Rokoko-Kolorist entgegen. Dagegen vom Innenleben dieses von tiefsten Leidenschaften durchrüttelten Menschen erzählt das Bildnis gar nichts, Matthieus Kunst bleibt völlig an der Oberfläche haften. Daraus erkennt man die Schwächen dieses typischen Hofmalers, dem der äußere Schein alles, das wirkliche Sein dagegen nichts bedeutet, dem nichts ferner lag als Lebens- und Menschenchicksale zu malen.

Ebenso ist's mit dem gegenüber hängenden Bildnis der Herzogin Sophie Friederike; die Neunjährige wird unter dem Zwange höfischer Etikette zu einer Dame, die in genau der gleichen konventionellen Weise lächelt wie Uedom, jedoch als Prinzessin um eine Schattierung huldvoller; und daselbe gilt von dem repräsentativen Bildnis der Herzogin Luise Friederike (Nische II und Nische III, Rückwand), deren Gesicht nicht das Geringsste von ihrer Tüchtigkeit und ihrem ehrenfesten Charakter erzählt. Das fein gepuderte und rosig geschminkte Antlitz unter dem kunstvoll frisierten Haar deutet in nichts auf menschliche, auf Herzenseigenschaften. Aber in der Darstellung der Äußerlichkeiten, in der Wiedergabe des Drum und Dran, des blendenden Scheins, da zeigt sich der bedeutende Künstler, der mit feinsten Koloristik trotz der geistigen Leere Meisterwerke entstehen läßt.

Es ist seltsam, wie einerseits die Begabung zum Stofflichen und Koloristischen, andererseits der Mangel der Begabung für das Seelische Matthieu gewissermaßen zum Hofporträtisten geboren sein

lassen. Schon das 18. Jahrhundert hat dies deutlich erkannt, wie ein kleines Gedicht von Johann Friedrich Löwen beweist, der Matthieu folgendermaßen anspricht:

Dein Tuch bezaubert und Dein Pinsel spricht;  
 Doch könntest Du zu Falten im Gesicht  
 Des Herzens Falten malen;  
 Dann, junger Künstler! wärst Du nicht  
 Mit Millionen zu bezahlen!  
 Doch riet ich's Deinem Pinsel nicht;  
 Kein Prinz, kein Hofmann ließ sich malen!

Die Kunst Matthieus fand noch einen schwachen Nachhall in den Werken seines Verwandten Ch r. F r i e d r. R e i n h o l d L i s z e w s k y, dessen Selbstbildnis (Mische III Nr. 612) in unmittelbarer Anlehnung an Matthieu geschaffen ist; dann aber trat unter dem den bildenden Künsten verhältnismäßig gleichgültig gegenüberstehenden Herzog Friedrich Franz (I.) Stagnation ein. Der Hof versagte völlig und mit ihm naturgemäß das ganze Land, da es neben dem Hof in Mecklenburg kein kunstförderndes Zentrum gab. Des Herzogs Hofmaler Seehas, Joh. Suhrlandt (Abt. V, Nr. 1321) und Friedrich Lenthe waren Künstler ohne jegliche Bedeutung, und so ist es kein Zufall, daß sich aus dem Zeitalter des Klassizismus in der mecklenburgischen Galerie nur ein einziges bedeutsames Werk befindet: das an die Schmalwand gehängte prächtige Bildnis des Baron von Rohrscheidt von der Hand des Schweriners Johann Carl Wilck (1772—1819).

Wilck gehörte bis vor kurzem zu den vergessenen Künstlern; denn nur drei Werke hat er hinterlassen, von denen aber das Rohrscheidt-Bildnis einsam auf künstlerischer Höhe steht. Er ging künstlerisch rasch zu Grunde, und sein hervorragendes Talent endete in der Herstellung Nürnberger Dosenmalereien.

Nicht etwa in der Darstellung eines pretiösen alten Herrn hat das Rohrscheidt-Bildnis von 1804 seine große künstlerische Bedeutung, sondern in dem Wie dieser Darstellung: die koloristischen Eigenschaften sind es, die aufs höchste fesseln und dem Gemälde seinen hohen Rang unter den Werken des Klassizismus anweisen. Der ganze dargestellte Raum ist in einem lichtgrauen Ton gehalten, durch den stellenweise braune und rosa Farbentöne brechen, alles von einer solchen Zartheit, daß die Pastellmalerei als Vorbild unverkennbar ist. Dazu aber steht in stärkstem Gegensatz die von ganz anderem Augenpunkt und mit ganz anderem Maßstab übergroß in die Landschaft komponierte Figur, bei der die ungebrochenen Farben in unvergleichlicher Frische vorherrschen. Vor allem treten dem Beschauer Gesicht und Hände mit koloristischer Vollkraft entgegen. Es scheint, als wenn Wilck das für seine Zeit Unerhörte, völlig Neue dem großen Watteau abgelauscht hat.



In den übrigen Sälen dieser Abteilung

## Raum H bis L

sind Gemälde und plastische Arbeiten von mecklenburgischen Künstlern der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart ausgestellt. Da die Hängung und Aufstellung dieser Werke häufigen Veränderungen unterworfen ist, kann der Führer auf sie nicht eingehen.

# Die Gemäldegalerie im oberen Stockwerk.

## Raum I.

Der Rundgang durch die Gemäldegalerie beginnt in den Kabinetten rechter Hand mit den in Raum I ausgestellten Werken **altdeutscher Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts**. Das Mittelalter ist nur spärlich vertreten, da alle Werke aus mecklenburgischen Kirchen im Untergeschoß des Museums, in den Räumen der mittelalterlich-kirchlichen Kultur Mecklenburgs, eine Heimstätte gefunden haben.

So gehört dem niederdeutschen Kunstgebiet lediglich eine auf Goldgrund gemalte „Kreuztragung“ (Nr. 744) an, aus einem spätmittelalterlichen Altarwerk, der Arbeit eines keineswegs hervorragenden Durchschnittsmeisters. Besser tritt Cöln in Erscheinung, das führende Kunstzentrum des mittelalterlichen Deutschland, durch das große Mittelstück eines Heiligenaltars von der Hand des bizarren, in den grämlichen Gesichtszügen seiner Figuren bereits durch niederländischen Realismus beeinflussten Meisters von St. Severin (Nr. 570).

Unter den oberdeutschen Werken ist nur wenig hervorzuheben, so die „Krankenheilung des Evangelisten Johannes“ (Nr. 823 B) aus der Werkstatt des Hans Pleidenwurff in Nürnberg. Für den grobsinnlich-derben Geschmack der Zeit ist charakteristisch des Hans Leonhard Schäuffelin Werk „Kreuz Christi und die Freuden der Welt“ (Nr. 933). Der humanistisch gerichteten Seite des Zeitalters entspricht dagegen „Belsazers Gastmahl in Babylon“ aus dem Jahre 1544 (Nr. 817 A) vom Nürnberger Georg Pencz; es zeigt, wie sich im 16. Jahrhundert starke italienische Stilelemente (Architektur, Einzelfiguren) in der oberdeutschen Malerei geltend machten.

Künstlerisch höher stehen die Bildnisdarstellungen. Dies hängt damit zusammen, daß das Porträt im 16. Jahrhundert durch die erhöhte Bewertung der Einzelpersonlichkeit ein besonderes Gedeihen fand. Lucas Cranach d. Ältere, der Maler der deutschen Reformation,

ist mehrfach vertreten. Selten aber hat der sich nur allzu oft Wiederholende eine solche künstlerische Feinheit und Freiheit erreicht wie in dem Bildchen mit der Halbfigur Kaiser Karls V. (Nr. 159). Dies hervorragende Kabinettstück der Bildniskunst des damals 76jährigen Meisters ist im Wettstreit mit Tizian entstanden und sucht dem Kaiser unter Vermeidung alles höfischen Prunkes rein menschlich, in schlichtester, lebenswahrer Darstellung gerecht zu werden. Ganz anders stellt sich Cranach zu dem ihm eng befreundeten Luther, indem er dessen breit untersetzte Figur als lebensgroße Nischenfigur (Nr. 169) monumentalisiert und dem eben Verstorbenen noch dadurch seine Huldigung erweist, daß er bewußt oder unbewußt sein Bild zu einer Art kirchlichem Kultbild macht.

Im übrigen verdient noch das dem Schwaben Strigel zugeschriebene, sprechend lebensvolle Bildnis der Margaretha von Parma (Nr. 994) wegen seiner koloristischen Feinheit besondere Aufmerksamkeit, ebenso das in dem Liegekasten befindliche, unverkennbar dem Kreise des jüngeren Holbein angehörige Rundbild: außergewöhnlich schön in Zeichnung und Farbe, ist es mit H. B. 1581 signiert und darf wohl dem Hans Bock in Basel zugeschrieben werden.

## Raum II.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts sich nur wenig heraushebt. Unter den Folgen des 30jährigen Krieges lag Deutschland darnieder, bedeutende bodenständig schaffende Künstlerpersönlichkeiten waren etwas Ungewöhnliches, und so trat wieder die Eigenart der Deutschen in Erscheinung, sich nach fremden Vorbildern umzusehen, wenn das eigenschöpferische Talent versagt. Italien und Holland, das gerade im 17. Jahrhundert seine höchste Blütezeit durchlebte, zogen die deutschen Künstler in hellen Scharen an, die nun bestrebt waren, mit den dort ansässigen Künstlern zu wetteifern und deren Eigenart anzunehmen.

Beide Richtungen, der ältere Einfluß Italiens wie der jüngere Hollands, lassen sich in Raum II trefflich verfolgen. Einer der bekanntesten süddeutschen Maler aus der Zeit um 1600, der in München und Augsburg tätige Hans Rottenhammer, ist mit zwei durchaus italienisch empfundenen Bildern vertreten, von denen die 1597 entstandene „Ruhe auf der Flucht“ (Nr. 896) mit ihrem spezifisch venezianischen Kolorit geradezu auf Tintoretto weist. Für den holländischen Stil waren dann später infolge ihrer Handelsbeziehungen vor allem Frankfurt und Hamburg die Vermittlungsstätten, ebenso, durch Familienbeziehungen, der Hof des Großen Kurfürsten in Berlin. Aus dem Frankfurter Kunstkreis stammen Johann Heinrich Roos (Nr. 882 bis 884) und Abraham Mignon (Nr. 674 und 675), während Michael Willmann („Raub der Europa“, Nr. 1120), Ottmar Elliger (Nr. 337) und Broderus Mathisen (Nr. 643) zu den am Berliner Hof Tätigen gehören. Schon die Motive

(Stilleben, Tierbilder), aber auch Licht- und Luststimmungen weisen auf diesen holländischen Einfluß hin.

Das stärkste Talent dieses Raumes ist der Leipziger Nikolaus Knupper, in dem sich der Einfluß holländischer und italienischer Malerei, durch einen Aufenthalt des Künstlers in Utrecht vermittelt, kreuzt. Für diese Kunst ist bezeichnend seine malerische Glanzleistung „Jagd nach dem Glück“ von 1651 (Nr. 567), während die biblischen Szenen zu beiden Seiten (Nr. 568 und 569) vorwiegend die Schulung an Rembrandtschen Werken verraten.

### Raum III

enthält die **Altniederländer**, also die Werke vor der auch künstlerisch so tief einschneidenden Trennung der nördlichen und der südlichen Provinzen (Holländer und Flamen).

Die erste Blüte altniederländischer Malkunst (van Eyck) im 15. Jahrhundert ist im Landesmuseum nicht vertreten, vielmehr gehören die frühesten der hier vorhandenen Stücke bereits dem Anfange des 16. Jahrhunderts an. Es sind in der Hauptsache Flügelaltäre oder vereinzelte Teile von solchen, mithin Darstellungen vorwiegend kirchlicher Kunst, aber auch Bilder und Bildnisse für den Hausbedarf. So viele Künstlerpersönlichkeiten es sind, ebenso mannigfach sind die Wege und Ziele ihres künstlerischen Schaffens.

Zeitlich steht an der Spitze der um 1510 in den Niederlanden nachweisbare Meister der Magdalenen-Legende (Nr. 748). Auf zwei Altarflügeln ist hier die großfigurige Darstellung Christi gegeben, der nach seiner Auferstehung der Magdalena als Gärtner erscheint, ein in der altniederländischen Kunst sehr beliebtes Motiv, vorn mit knieenden, von ihren Schutzheiligen empfohlenen Stifterfiguren. Farbengebung und vor allem die Landschaft weisen darauf hin, wie dieser Meister im wesentlichen die alten Traditionen weiterführt. Ein wenig später mag das dem Cornelius Engelbrechtseu zugeschriebene Flügelaltärchen entstanden sein (Nr. 339) mit kleinen ausführlichen Einzelszenen aus der Auferstehungsgeschichte, bedeutsam durch die Veranschaulichung des niederländischen Realismus. Wieder wesentlich anders gibt sich die glitzernd prunkende, modisch veräußerlichte Art des Herri met de Bles in der „Königin von Saba vor Salomo“ (Nr. 599). Marinus von Konnerswale bietet in seinem „Heiligen Hieronymus“ (Nr. 638) eine Lieblingsfigur jenes sinnierend forschenden Zeitalters in genrehast-realistischer Weise. Künstlerisch am bedeutsamsten ist jedoch des Bernaert van Orley „Opfer Abrahams“ (Nr. 757), bei dem sich merkwürdig deutlich der Einfluß Italiens in der koloristischen Vereinfachung des Bildes, aber auch in der Pose des unten stehenden Knechtes offenbart.

Nur durch die Person der Dargestellten wichtig sind die Bildnisse des Wiedertäufer-Königs Johann Boeckelsen von Leiden und das seiner Gemahlin (Nr. 870 und 871), denen gegenüber die feintonigen Bildnisse

eines Amsterdamer Bildnismalers vom Ende des 16. Jahrhunderts schon Vorläufer der späteren hohen altholländischen Bildniskunst darstellen.

### Raum IV

und der sich unmittelbar anschließende Oberlichtsaal (Raum V) enthalten Werke der **flämischen Malerei**, deren ältere Meister im wesentlichen als Fortsetzer der altniederländischen Tradition gelten können.

Ungewöhnlich reich sind zunächst Architektur- und Landschaftsmaler der Frühzeit vertreten. Das vordem nie dagewesene Motiv, einen Innenraum um seiner selbst willen zu malen, wird in folgerichtiger Entwicklung zu einer echt niederländischen Licht- und Luftmalerei fortgebildet. Am Anfang dieser neuen Kunstrichtung steht Hendrik van Steenwyck, der ein in lichthem hellbraunen Ton gehaltenes „Innere eines fürstlichen Renaissance-Palastes“ aus dem Jahre 1611 (Nr. 976) geschaffen hat, mit einer tadelnden, durch einen gelehrigen Esel belustigten Gesellschaft als Staffage. In seinen späteren Werken geht dann der gleiche Meister zu stärkeren Lichteffekten über. Er bedient sich hierzu des Fackellichts mit düsteren Schatten in kellerartigen Hallenbauten, die mit biblischen Staffagen wie der „Verleugnung des Herrn“ (Nr. 977) oder der „Befreiung des Petrus aus dem Gefängnis“ (Nr. 978 und 979) den Käusern schmachhaft gemacht werden. Peter Neefs der Ältere, sein Schüler, bevorzugt dagegen weiträumige gotische Hallenkirchen, zunächst noch bei Kerzen- und Fackelbeleuchtung (Nr. 717 und 718), dann aber auch bei vollem Tageslicht (Nr. 716, 719, 720). In routinierter, wenn auch nicht vollwertiger Weise wird von Peter Neefs dem Jüngeren die Art des Vaters und Lehrers fortgesetzt (Nr. 721 und 722).

Auch die Landschaftsmaler dieser Zeit erscheinen an ganz bestimmte Schemen gebunden. Sie haben eine ausgesprochen miniaturartige Malweise, und da sie die Luftperspektive nicht kennen, beschränken sie ihre Farbenwahl in der Hauptsache auf die drei kullissenartig scharf von einander getrennten Farbentöne Braun für den Vordergrund, Grün für den Mittelgrund und Blau für den Hintergrund. Paulus Brill (Nr. 110 und 111), Jan Bruegel der Ältere (Nr. 118 und 120) und David Teniers der Ältere (Nr. 1001 und 1002) sind Hauptvertreter dieser nach italienischem Muster komponierenden Übergangsmeister.

### Raum V

mit Brüsseler Wirkteppichen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts festlich geschmückt, ist dem **Zeitalter des Peter Paul Rubens** gewidmet, der als gewaltiger Erneuerer und Vollender der flämischen Malerei auf all ihren Schaffensgebieten bahnbrechend wirkte.

Gleich das Mittelbild der Hauptwand, „Lot und seine Töchter“ (Nr. 899), deutet, wie Forschungen aus jüngster Zeit nachgewiesen

haben, auf die eigenhändige Betätigung des großen Vlamen; seinem mittelbaren Einfluß unterstehen die prunkvoll-dekorativen Fruchtstilleben zu beiden Seiten (Nr. 415 und 416) von J. P. Gillemans d. Ä.

Charakteristischer ist Jacob Jordaens als „echtester flämischer Maler“ vertreten, dessen derbe Richtung unverhülltester Sinnlichkeit in der „Nächtlichen Erscheinung“ (Nr. 547) drastisch zum Ausdruck gelangt. „Die Geburt der roten Rose“ (Nr. 547a) daneben zeigt zwar die gleiche Freude in der sinnlichen Wiedergabe der gleichen üppigen Körperformen, wird jedoch durch das Motiv wie das umrahmende farbenprächtige Blumengehänge, von der Hand des Jan Bruegel, in eine höhere Sphäre gehoben.

Kein Zufall ist's, wenn die Bauernmaler damals eine besondere Beliebtheit erlangten. Unübertroffen steht hier, buchstäblich als verkommene Genie, Adriaen Brouwer da, der in der „Bauerngesellschaft“ (Nr. 117) das ihm wohlvertraute zügellose Treiben von Bauern und Dirnen in seiner Urwüchsigkeit zu erfassen und eine selbst wüste Szene durch liebevolles Herausholen der ihr eigenen letzten Stimmungs- und Farbenwerte künstlerisch zu meistern versteht.

Gegenüber dem geradezu herausfordernd kecken Realismus eines Brouwer kamen die Werke des David Teniers des Jüngeren (an der gegenüberliegenden Wand) dem allgemeinen Geschmack der Zeitgenossen mehr entgegen. Ungeachtet aller hohen malerischen Qualitäten wie in der „Dorfschenke“ (Nr. 1010) oder gar dem „Fischzug im Dorfteich“ (Nr. 1006) haftet ihnen etwas Zurechtgemachtes, Gefestelltes, Nachempfundenenes an.

## Raum VI.

Der anschließende Saal enthält gesondert vom Rundgang eine nur äußerlich in sich abgerundete Sammlung von Werken **italienischer Kunst**, die zwar keine Kenntnis der italienischen Malerschulen vermitteln, aber doch einen allgemeinen Überblick über die künstlerische Gesamtentwicklung im Laufe der Jahrhunderte zu geben vermögen.

An der Eingangswand hängen die ältesten Tafelbilder dieses Saales: „Pfingstwunder“ und „Tod der Maria“ (Nr. 1056 und 1057). Schon vor 1400 in Venedig entstanden, stammen sie aus der Zeit der künstlerischen Abhängigkeit der Lagunenstadt vom byzantinischen Osten, woraus sich der Eindruck des fremdartig Alttertümlichen, des Erstarrten, erklärt. Diese rein gegenständliche Darstellungsart kann sich bei den heiligen Personen gar nicht genug tun in eitel Gold und prächtigen Farben und sucht die Heilsgeschichten, so gut sie es vermag, mit ausgesprochener Lehrhaftigkeit zu veranschaulichen.

Der fromme Mailänder Klostermaler Borgognone, „Thronende Maria“ (Nr. 96), strebt trotz der noch mittelalterlich reichen Reliefvergoldung wie der Heraushebung der Hauptfiguren, nach formaler Schönheit. Die Vorschriften der Theoretiker (Leonardo da Vinci) fast übertreibend, konstruiert er den figürlichen Aufbau nach Dreiecksschemen

und bringt in der steinernen Thronbank die neuen Renaissanceformen zur Geltung.

An der linken Seite des Eingangs erscheint die für einen Sproß der Altoviti in Florenz gemalte, dem dortigen Kunstkreise erwachsene „Pietà“ von 1500 (Nr. 1044a) schon durch die angewandte Technik (Tempera) herber. In gehaltenem Schmerz — die Darstellung des Leidens widerspricht italienischem Schönheitsempfinden — wird die Gottesmutter mit dem Leichnam Christi dargestellt, nach mittelalterlicher Weise zwischen Heiligen, aber, und das ist das Neue, vor heimischer Landschaft statt des Goldgrundes. Doch schließt der ungleiche Maßstab von Gruppe und Landschaft deren räumliche Verbindung noch aus.

An der gegenüberliegenden Wand fesseln neben dem tüchtigen Werk des Bartolomeo Montagna mit dem auferstehenden Christus (Nr. 697) liebevoll-fromme Madonnenschilderungen, zart in der Form und duftig in der Farbe, vor oberitalienischen Landschaftshintergründen (Nr. 152 und 406a).

In die Zeit der höchsten Blüte venezianischer Malerei führt sodann des Parrasio Micheli „Musikalische Unterhaltung“ (Wandmitte, Nr. 660 a). Es ist nur das Werk eines Schülers des großen Tizian, und doch, wie lebt und leuchtet in ihm die große klassische Kunst! Tizianisch sind die lichtumflössenen vollen Formen, die tiefen satten Farben, der Blondine unvergleichlicher Fleischton. Zu beiden Seiten Werke des Venezianers Tintoretto, stattliche repräsentative Bildnisse des Admirals und Dogen Sebastiano Deniero und eines venezianischen Adligen (Nr. 876 und 877), Stücke stärkster Charakterisierungskunst, dabei schon im barocken Sinne aus dunklen Grundtönen herausentwickelt. Der Ausblick auf die Seeschlacht bei Lepanto auf dem Bildnisse des Admirals wie der auf einen wohlgepflegten Garten bei dem anderen soll Wesenszüge der Dargestellten wieder spiegeln.

Die weitere Entwicklung zeigt dann das Bildnis des Anatomen Bontius Leo (Nr. 833), von Bassano, das den Arzt in seiner Tätigkeit vorführt; der reichgeschnitzte vergoldete Rahmen ist der ursprüngliche.

Diesen Werken der klassischen und nachklassischen Malerei fügen sich zwanglos klassisch zu nennende Werke der spanischen Kunst an, die, mit der italienischen eng verknüpft, erst um 1600 zur Blüte gelangt. Die beiden vorhandenen Gemälde, beide mit Darstellungen von Heiligen (Nr. 867a und 968a) verkörpern die gleichzeitigen Kunstströmungen eines grobsinnlich-derben Naturalismus und einer ebenso inbrünstigen Religiosität.

Die hier angeschlossenen italienischen Gemälde des 17. Jahrhunderts wollen Handlungen geben, die auf starke, bisweilen gewagte Licht- und Farbeneffekte gestimmt und in der Bewegung bis zur leidenschaftlichen Erregtheit gesteigert sind. Gleichzeitig gelingt die Bewältigung selbst unübersehbarer Massen gleichsam spielend. Einen Höhepunkt fast schon ekstatischer Kunst bietet die „Vision des heiligen Bruno“ (Nr. 132 a), von Coppola Canziano, während die

Schlachtenbilder des Simonini aus Parma (Nr. 956 a und b) an die Stelle inbrünstiger, sinnlich-erregter Religiosität hitzige Kampfgetümmel von unerhört grausamer Wildheit setzen.

Den Abschluß bilden aus der Zeit der Nachblüte venezianischer Kunst im 18. Jahrhundert Palastarchitekturen (Nr. 53 und 54) des jüngeren Canaletto, die aber in ihrer bleiernen Luft und ihren schwärzlichen Schatten bereits den fern der Lagunenstadt alternden Künstler charakterisieren.

Unter den plastischen Arbeiten sind zwei Werke der

### Antike

von überragender Bedeutung.

Zunächst der Torso einer Aphrodite, ein griechisches Originalwerk aus der Blütezeit attischer Kunst im vierten Jahrhundert vor Christus. Aus dem herrlichen kristallinischen Inselmarmor gemeißelt, stellt es die Göttin dar, wie sie zum Bade bereit, ein Geräusch vernimmt und sich schamhaft zusammenschmiegt, in der ganzen idealen Auffassung und der technischen Vollendung des präzitetischen Zeitalters. Anders die 1868 bei Terracina gefundene Marmorherme des Homer. Sie stammt aus griechisch-hellenistischer Zeit im zweiten Jahrhundert vor Christus. Mit dem damals geradezu ans Pathologische grenzenden Realismus wird die Greisenhaftigkeit und die Blindheit des Dichters erschütternd zum Ausdruck gebracht, verklärt und ins Ideale gewandelt freilich durch die gesteigerte Kraft dichterischen Schauens.

Zurück durch den vlämischen Saal gelangt man in

### Raum VII.

Hier beginnen die Werke aus der Glanzzeit **holländischer Malerei**, die den eigentlichen Grundstock der Sammeltätigkeit Herzogs Christian II. Ludwig († 1756) bilden.

In der Flucht der Oberlichtsäle sind zunächst die Werke der bodenständigen holländischen Kunst angeordnet mit Frans Hals und Rembrandt als Mittelpunkten.

Durch den glücklichen Ausgang der Unabhängigkeitskämpfe Hollands war das Bürgertum zu Wohlstand gelangt und begann, vornehmlich die Bildnismaler in einem bisher nicht gekannten Umfange zu beschäftigen. Dadurch erklärt sich der ausgesprochen bürgerliche Grundzug dieser neuen Porträtkunst wie auch ihr augenfälliges Überwiegen.

Von dem gefeiertsten Bildnismaler damaliger Zeit, **Miereveld**, der außer den prinzlichen Statthaltern der Niederlande auch Bürger malte, besitzt das Museum das Bildnis des Kupferstechers Willem Jacobsz Delff von 1638 (Nr. 661). Ein geradezu erstaunliches Charakterisierungsvermögen vornehm bürgerlicher Art spricht aus ihm. Dabei ruht in diesem mit besonderer Liebe von dem Siebzigjährigen geschaffenen Bildnis seines Schwiegersohns der künstlerische Schwerpunkt in der

malerischen Heraushebung lediglich des Kopfes zur Charakterisierung des ganzen Menschen.

Lehrreich ist, an den Werken des van Ceulen zu verfolgen, wie dieser im Porträt des englischen Hofarchitekten Inigo Jones (Nr. 542) die aristokratische Malweise eines van Dyck angenommen hat, während das Brustbild eines Holländers (Nr. 543) durchaus heimisch-bürgerlicher Art ist.

Seelisch mehr in die Tiefe geht des Thomas de Keyser Meisterwerk „Ehepaar im Park“ (Nr. 561).

Geniale Improvisationen eines Malergenies aber sind die beiden „Lachenden Jungen“ (Nr. 444 und 445) des Frans Hals. In glücklicher Stunde mit denkbar wenigen Pinselstrichen rasch auf das Holz geworfen, zählten diese Augenblickseinfälle von jeher zu den Hauptstücken der Schweriner Galerie. Es sind zwei Jungen, voll von übermütigster Lebenslust und heiterstem Genießen, von einer Frische und Unmittelbarkeit, die jeder Beschreibung spottet.

Dagegen desselben Künstlers „Herrenbildnis“ (Nr. 446) in ihrer Mitte wie ganz anders! Keck herausfordernd Blick und Haltung: ganz Frans Hals. Alles aber sorgsam durchgearbeitet, wie es ein zahlender Auftraggeber verlangen konnte. Dabei ist ungewöhnlich fein die Modellierung, der gelbbraune Fleischton des schwermütig schönen Kopfes, der sich wirkungsvoll von dem Graugrün des Hintergrundes wie gegen das helle Weiß des Halskragens abhebt.

Wie die Entwicklung des bürgerlichen Bildnisses, so war die des Seestücks eine im wesentlichen holländische Angelegenheit. Sie setzt ein mit Werken erzählenden Inhalts aus der Geschichte der Freiheitskämpfe. Eines der ältesten Beispiele, wenn nicht überhaupt das älteste dieser Gattung von der Hand des Droom aus dem Jahre 1594 (Nr. 1098 b) behandelt die Vertreibung der Spanier aus dem Hafen von Dordrecht. Die Hauptsache sind dabei die Kriegsschiffe, die mit all ihren Einzelheiten bis ins kleinste wiedergegeben werden.

Demgegenüber hat es dem Nachahmer des Jan Porcellis (Nr. 834 und 834 a) die bewegte See angetan, das Wüten und Tosen der Elemente; in seiner Tonmalerei von Wasser und Himmel duldet er Schiffe nur als Staffage.

Von den Marinen des Dlieger knüpft die eine (Nr. 1085) noch an die ältere Richtung an, während die „Stille See“ aus dem Jahre 1654 (Nr. 1086) bereits die abgeklärte klassische Form des holländischen Seestücks gewonnen hat. Unverkennbar tritt hier der Einfluß des großen Stimmungslandschafters van Goyen zutage, der auch im Landesmuseum durch zwei ausgezeichnete Werke (Nr. 426 a und 426 b) aus der Zeit seiner künstlerischen Höhe vertreten ist. van Goyen hat zuerst die grandiose Schönheit des sonnendurchleuchteten Wolkenhimmels gestaltet und Sonnenlicht, Luft und Wolken zu bildbestimmenden Faktoren gemacht.



Die letztgenannten Werke vermitteln bereits den Übergang zu

### Raum VIII,

der in die **Hochblüte holländischer Malerei** einführt.

Von Rembrandt selbst stammt das fast lebensgroße „Bildnis eines Alten Mannes“ (Nr. 854), das der Fünfundzwanzigjährige um das Jahr 1631 geschaffen hat. Schon in dieser Bildnisstudie meistert er das Lichtproblem, dem sich alles unterordnen muß. So konzentriert sich auf der hohen, von Runzeln durchfurchten Stirn das volle Licht, um sich von dort über Antlitz, Haar, Bart und Mantel zu breiten und, alle festen Formen gleichsam auflösend, bis in die letzte Farbenpartikel zu dringen.

Die Wirkung Rembrandtscher Kunst war ungeheuer. Aus der großen Zahl derer, die es ihm nachtaten, ohne ihn freilich erreichen zu können, seien nur Livens (Nr. 600), Bol (Nr. 90 und 91) und Koninck (Nr. 575—578) angeführt. Sie sind mit Bildnissen und alttestamentarischen Darstellungen vertreten.

Ein zweiter Großer, noch dazu aus Rembrandts nächster Nähe, ist der frühverstorbene Karel Fabritius mit seinem „Landsknecht“ (Nr. 341). Trotz der Jahreszahl 1654 mutet das Bild völlig modern an, ein Musterbeispiel dafür, daß alle große Kunst zeitlos ist. Bewunderungswürdig erscheint, wie das Werk in seiner Selbstverständlichkeit packt: schlicht in seinem dem Leben abgelauchten Motiv und einfach, ja sparsam in der Farbengebung wirkt es durch den wunderbaren Kontrast von lichtester Farbe und Hellbunke.

In der holländischen Genremalerei erreicht das bürgerliche Sittenbild unter Jan Steen und Gerard Terborch seinen Höhepunkt. Wenn auch die in diesen Bildern enthaltenen Anspielungen dem heutigen Betrachter nicht so geläufig sind wie dem Holländer des 17. Jahrhunderts, so vermag er sich doch ganz in deren künstlerische Seite zu vertiefen. Steen ist derber in der Darstellung, farbiger in der Bildwirkung wie seine „Liebeskranke“ (Nr. 974) zeigt, während Terborch, der Maler der vornehmen Gesellschaft, in dem „Glas Wein“ (Nr. 1011) zurückhaltend seine Farben abwägt und diese nach dem Vorbilde des großen Spaniers Delasquez vor eine perlgraue Wand bringt, als Grundton des Bildes aber ein gedämpftes bräunliches Gelb wählt.

Noch ein zweites hervorragendes Werk des Terborch besitzt das Landesmuseum in dem „Lesenden jungen Mann“ (Nr. 1012), das die feinen malerischen Vorzüge des vorigen vielleicht noch in der Steigerung bringt.

Unter den Landschaftsmalern steht Jacob Ruysdael obenan. Seine „Berglandschaft mit Wasserfall“ (Nr. 910) gibt den künstlerischen Wiederhall aus der Zeit der Kämpfe und der Enttäuschungen des Einsamen. Doch stören die von Singelbach hineingemalten Figuren den Eindruck des großartigen, auf schwermütige Einsamkeit gestimmten Naturschauspiels.

Dorbei an Hondecoeters koloristischem Meisterstück des „Hahnenkampfes“ (Nr. 505) gelangt man zu den Werken des Wouwerman (Nr. 1126—1130) und des Potter (Nr. 837—839 und 841), die in charakteristischen Stücken ihrer Blütezeit ungewöhnlich reich vertreten sind.

Endlich sei noch auf die beiden Glanzstücke der Architekturmalerei hingewiesen, die das, was einst die Steenwyck und Neefs (Raum IV) begonnen hatten, in der Vollendung bieten. Daß nicht die Architektur selbst, vielmehr das Malerische des Innenraums den Architekturmaler der Blütezeit Endzweck war, offenbart des Antony de Lorme „Innenansicht der Hauptkirche zu Rotterdam“ vom Jahre 1658 (Nr. 618). Wäre es dem Künstler lediglich um eine möglichst wirksame Innenansicht der Rotterdamer Kirche zu tun gewesen, dann hätte er fraglos einen anderen Standpunkt gewählt; was er geben will, ist das Malerische, die lichte Klarheit des gewaltigen Innenraums an einem sonnenhellen Tage, das lustige Spiel von Licht und Schatten, von Sonnenstrahlen und indirekt beleuchteten Flächen. Farbenprächtiger tritt dann das gleiche Streben im „Innern der Kirche zu Delft“ (Nr. 1087), von Hendrik van Dielt zutage.

Im anschließenden Rundsaal

## Raum IX

sind gesondert die Arbeiten der **Feinmaler** untergebracht, jener eigenartigen Künstlergruppe, die man mit Recht als die Totengräber der großen holländischen Kunst bezeichnet hat. Ihre auf das Kleinste und Alltäglichsie eingestellten Werke von peinlichster Sauberkeit und Genauigkeit wurden von dem spießbürgerlichen Holland mit wahren Phantasiopreisen bezahlt, während die wirklich Großen darben und verelendeten.

An der vorspringenden Mittelwand finden sich drei Werke des Hauptes dieser Feinmaler, des Rembrandtschülers Gerard Dou; das charakteristischste ist „die Wurzeln schabende Köchin“ (Nr. 328), weil sich aus diesem Bild die Eigenart der Feinmaler am sinnfälligsten ablesen läßt. Geistiges oder Seelisches wird vom Künstler nicht verlangt, und so konzentriert er sich, seines Publikums sicher, auf die malerische Außenerscheinung (der Kohlkopf ist ihm wichtiger als der Menschenkopf!), führt diese allerdings mit einer erstaunlichen technischen Bravour durch. Doch verliert er, und das ist das Bedeutende an ihm, über all seinen Feinheiten nicht den Blick für das Bildhafte und die malerische Gesamtwirkung.

Auf der gleichen künstlerischen Höhe steht seines Schülers Frans van Mieris „Dame am Klavier“ (Nr. 666), ein Kabinettstück geschmackvollster Farbgebung. Auch hier soll man mit der Lupe seine Freude an all den Einzelheiten steigern, soll alles mit derselben liebevollen Sorgfalt aufspüren, mit der es gemalt wurde.

Solange die Feinmalerei den Geschmack hatte, sich der Gesamthaltung des Bildes unterzuordnen, bleibt sie erträglich; unter den

Epigonen wird sie zur Manier, das Kunstwerk wird zur Künstelei. Das zeigt aufs deutlichste des Adriaen van der Werff „Simson und Delila“ (Nr. 1115), in der ein heroischer Vorgang durch die Technik der Feinmalerei geradezu herabgewürdigt ist: die glatte temperamentlose Malweise ist nicht imstande, dem gewaltigen Vorwurf gerecht zu werden. Dazu kommt dann noch die fast widerwärtige Pose, das Raffiniert-Sinnliche der ganzen Auffassung. So zeigt sich aufs klarste der Verfall bis zur vollständigen Entartung.

## Raum X.

Hier wird die bodenständige hohe Kunst des Raums VIII bis in die Spätzeit fortgeführt. Für diese spätere Zeit ist bezeichnend eine zunehmende Vorliebe für das Stilleben aller Gattungen.

Der ausgesprochenen Blumenliebhaberei in Holland verdankt das Blumenstilleben seine Förderung, das in dem meisterhaften „Blumen- und Fruchtgehänge“ (Nr. 464) des Jan de Heem auf höchster Höhe erscheint. Dabei weist die leuchtende Farbenpracht des Bildes auf die Tätigkeit des Künstlers in Flandern.

Zahllos sind die mannigfachen holländischen „Frühstückstische“. Selten aber erreichen sie eine solche Feinheit und Delikatesse in der malerischen Ausgestaltung wie des Willem Claesz Heda „Frühstückstisch“ von 1649 (Nr. 460). Das Spiel, die Reflexe, die Brechungen des Lichts sind unübertrefflich beobachtet und nicht minder beachtenswert ist, wie ein wohlabgewogener Grundton das Vielerlei von Gegenständen zum Bildganzen vereint.

Diesen Werken der klassischen Periode gegenüber stehen nun die Stücke aus der Zeit des Verfalls holländischer Malerei. Auf die übertrieben hohe Bewertung der Blumen- und Fruchtstücke eines Jan van Huysum (Nr. 537—541) zur Zeit der Erwerbung deutet die große Anzahl der Bilder dieses Meisters. In der Tat, diese in ihrer Naturtreue schier bis zur Sinnestäuschung gehenden Virtuosenstücke, die für den heutigen Geschmack etwas Peinlich-Öldruckhaftes haben, wurden von dem Besteller, dem Herzog Christian II. Ludwig, nach den erhaltenen Akten mit tausend Goldgulden das Stück bezahlt, einer schon für damalige Zeit außergewöhnlichen Summe.

## Raum XI

führt in den Kreis der nach italienischem Vorbild schaffenden holländischen Meister, auf die Italiens Kunst, Italiens Naturschönheiten und Ruinenherrlichkeiten einen unwiderstehlichen Anreiz übten. Die Bewegung verläuft zur Entwicklung der bodenständigen holländischen Kunst parallel.

Gegenständlich handelt es sich um Figürliches und um Landschaftsdarstellungen, in denen sich freilich der Holländer nie zu verleugnen vermag.

So nimmt Hendrik Terbrugghen in der „Befreiung Petri aus dem Gefängnisse“ von 1629 (Nr. 1014) zwar das große, wenn auch leere Pathos eines Caravaggio an, übernimmt auch dessen Freude an gewagten Verkürzungen seiner Figuren, aber, statt das von obenher einfallende Tageslicht bloß materisch-effektivoll zu gestalten, macht er es als Holländer zum Stimmungsträger des Raumes.

Auch des Nicolas Berchem Landschaften sind nur dem Anschein nach italienisch; lediglich der Gegenstand seiner Bilder ist als Folge seines Aufenthaltes in Italien von dorthier genommen, nicht aber seine Malweise. Gerade die „Italienische Ruinenlandschaft“ (Nr. 55) zeigt dies augenfällig trotz der Ruinen, trotz des Motivs mitsamt den italienischen Bauertrachten. Denn wo bleibt italienische Landschaftsstimmung, wo der italienische Farbenzauber? Vielmehr ist in Licht- und Farbenbehandlung, diesen Wesenheiten, Berchem Holländer geblieben.

Und nun gar Adriaen van de Velde, der große holländische Stimmungsmaler, der Italien niemals gesehen hat! Sein „Römisches Fährboot“ von 1659 (Nr. 1051) ist gleichfalls nur italienisch gestellt, wie auch in dem feinsten seiner im Landesmuseum befindlichen Gemälde, dem „Heiligen Hieronymus“ (Nr. 1052) lediglich die Aktfigur als solche italienischer Formenfreude entlehnt ward.

Mehr „italianisiert“ erscheint daneben des Jan Both „Südlische Wald- und Gebirgslandschaft“ (Nr. 99), eines der hervorragendsten Werke dieses Künstlers überhaupt, das daneben auch in dem Nachleuchtenlassen der untergehenden Sonne den Einfluß eines Franzosen, nämlich des Claude Lorrain verrät.

Der anstoßende

### Große neue Saal

gliedert sich nicht in den Rundgang ein. Er mußte aus technischen Gründen eine Auswahl zumeist großformatiger **neuerer deutscher Gemälde** aufnehmen. Es sind in der Hauptsache Zufallserwerbungen, deren Fortsetzung bei der jetzt notwendig gewordenen Beschränkung auf Werke mecklenburgischer Kunst unterbleibt.

Das Monumentalgemälde an der Schmalwand „Niklots Tod“ von dem Schweriner Hofmaler Theodor Schloepke (Nr. 1274), das wegen seiner Größe nicht in der Abteilung mecklenburgischer Kunst untergebracht werden konnte, erfreut sich in ganz Mecklenburg einer besonderen Volkstümlichkeit. Der Künstler schildert in der Art seines Lehrers Horace Vernet — das Bild wurde 1857 in Paris gemalt — den Tod des Stammvaters des mecklenburgischen Fürstenhauses bei Burg Werle.

Der Rundgang setzt sich in den gegenüberliegenden Kabinetten fort.

### Raum XII.

Zu dem bereits betrachteten Einfluß der **italienischen** gesellt sich hier der **Einfluß französischer Kunst** auf die holländische Malerei der Verfallszeit.

Einmal vollzieht sich nach französischem Vorbild der Übergang zur arkadischen Landschaft, wofür die Arbeiten des Jan Glauber (Nr. 421) und des Albert Meyering (Nr. 659 und 660), beiderseits des Eingangs, Beispiele bieten; andererseits mehrten sich aber die kleinformatigen südlichen Gebirgs- und Grottenlandschaften, die in französischem Geschmack mit Dianen, Nymphen, Satyrn oder beim Bade überraschten Mädchen bevölkert sind.

### Raum XIII.

Selbst in den wenigen hier zur Schau gebrachten **Werken französischer Malerei** lassen sich deutlich zwei Richtungen verfolgen, von denen die ältere fremden Einflüssen untersteht, die jüngere dagegen national-französisch ist.

So ist das dem Fenster zunächst hängende, noch aus dem 16. Jahrhundert stammende kleine Brustbild in der Art des Jean Clouet (Nr. 144) kunstgeschichtlich darum merkwürdig, weil durch diesen Künstler altniederländische Malweise auf französischen Boden verpflanzt ward. Die darunter befindliche „Reiterschlacht“ des Jacques Courtois (Nr. 153) geht auf italienische Vorbilder des 17. Jahrhunderts zurück, wie auch des Eustache Le Sueur allzu akademisches Bild „Paulus in Ephesus“ (Nr. 999) eingehende Raphaëlstudien erkennen läßt.

Wesentlich anders geartet sind ihnen gegenüber die vorhandenen Arbeiten der Schule eines Charles Lebrun mit Huldigungsdarstellungen aus dem Leben Alexanders des Großen (Nr. 593 a und b), die aber in ihrer theatralisch-pomphaften Aufmachung als Huldigungen für Ludwig XIV. verstanden sein wollen. Mehr oder minder dekorative Schaustücke einer Kunst, die zu glänzen, ja zu blenden versteht, sind die Bildnisse eines Mignard (Nr. 673), eines Largillière (Nr. 592), eines Pesne.

Daß die eigentlichen Rokokomaler völlig fehlen, ist für die Geschmacksrichtung Herzogs Christian II. Ludwig, dieses Rokokofürsten, sehr bezeichnend.

Die Werke französischer Malerei setzen sich in dem benachbarten

### Raum XIV

fort, wo eine Auslese von Gemälden des Jean Baptiste Oudry, jenes im 18. Jahrhundert hochberühmten französischen Malers Aufnahme gefunden hat. Ihn schätzte Herzog Christian II. Ludwig unter den zeitgenössischen Künstlern am höchsten, und so besitzt das Landesmuseum nicht weniger als 44 Gemälde seiner Hand. Das früheste von ihnen, „Die Befreiung Petri“ vom Jahre 1713 (Nr. 765), ist eine durchaus konventionelle Schöpfung, in der die besondere Begabung des Tiermalers noch nicht zu ihrem Rechte kommt, leer in der Auffassung, flau in der Färbung. Dagegen tritt des Künstlers Meisterschaft an dem im gleichen Jahre gemalten „Stilleben“ (Nr. 769) zutage, das völlig im Banne der alten Niederländer geschaffen ist. Zu einer

Dirtnosität hat sich dies Nachfühlen der Holländer in der „Gemüsequirlande“ (Nr. 768) gesteigert, die ebenso gut ein de Heem gemalt haben könnte. Sie hat dem Künstler den vielbenedicteten Sitz in der Akademie eingetragen. Zweifellos ist Oudry's bedeutendste Leistung der „Tote Kranich“ (Nr. 804), ein Werk, dessen Abmessungen zur gesonderten Aufhängung zwangen. Hier offenbart sich das volle Talent des geborenen Tiermalers, der als Zeichner wie als Maler zu den ersten seiner Zeit gehörte. Wundervoll abgerundet baut sich das Ganze auf; durch wirkungsvollste Lichtführung wird das seidig-weiche Gefieder in seiner Stofflichkeit charakterisiert, dessen Silberton die bildbestimmende Farbenote darstellt.

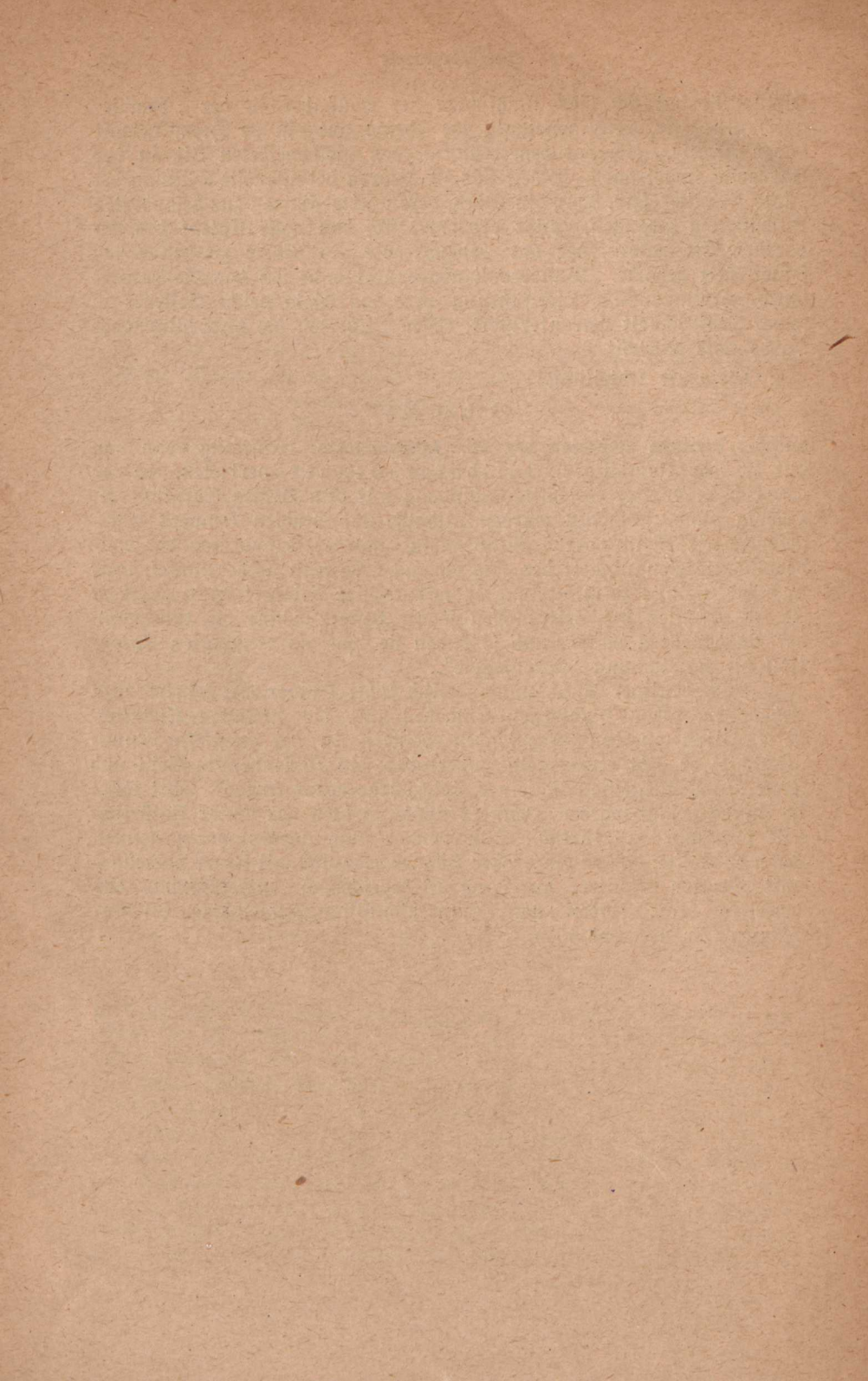
Die letzte Abteilung

### Raum XV

enthält **deutsche Arbeiten des 18. Jahrhunderts**. Auffällig reich und gut ist der Hamburger Balthasar Denner vertreten, da er dauernd in engster Geschäftsverbindung mit dem Herzog Christian II. Ludwig stand. Damals wurden Bildnisse und Studien Denners höher geschätzt als Meisterwerke Rembrandts, und der Grund war die vielbewunderte Genauigkeit der Ausführung. Da fehlt keine Runzel, jede, auch die kleinste Hautfältelung ist mit größter Feinheit wiedergegeben. Ja, es rühmten die Zeitgenossen sogar, Denner könne die Hautporen der Dargestellten malen, und so gaben sie ihm als ernsthaften Ehrentitel die Bezeichnung „Porenmaler“.

Nach heutiger Anschauung freilich zählt Denner mit seinem allzu liebevollen, allzu nüchternen Eingehen auf die kleinsten Kleinlichkeiten nicht zu den bedeutenden Geistern in der deutschen Kunstgeschichte; er gibt etwas rein Äußerliches; ein Versenken in Geist und Seele des Dargestellten ist seiner Spießbürgernatur versagt. Mit Recht ist einmal gesagt worden, Denners Köpfe wirkten vor lauter Natürlichkeit durchaus unnatürlich. Daß Denner auch anders malen konnte, wenn er wollte, daß er ein großer Kömmer war und mit seiner porzellanhaft-geleckten Manier nur dem Modegeschmack entgegenkam, das beweisen seine beiden ganz impressionistisch aufgefaßten Bildnis-Skizzen (Nr. 176 und 177).

---



3. März 1968

15. Juli 1967





So nimmt Hendrik Terbrugghen Petri aus dem Gefängnisse" von 1629 (Nr. 10 wenn auch leere Pathos eines Caravaggio an, in Freude an gewagten Verkürzungen seiner Figuren von obenher einfallende Tageslicht bloß materisch macht er es als Holländer zum Stimmungsträger.

Auch des Nicolas Berchem Landschaftschein nach italienisch; lediglich der Gegenstand Folge seines Aufenthaltes in Italien von dort aber seine Malweise. Gerade die „Italienische (Nr. 55) zeigt dies augenfällig trotz der Ruin mitsamt den italienischen Bauertrachten. Denn Landschaftsstimmung, wo der italienische Farben in Licht- und Farbenbehandlung, diesen Wesenheit geblieben.

Und nun gar Adriaen van de Velde, Stimmungsmaler, der Italien niemals gesehen Fahrboot" von 1659 (Nr. 1051) ist gleichfalls nur wie auch in dem feinsten seiner im Landesmuseum dem „Heiligen Hieronymus" (Nr. 1052) lediglich italienischer Formenfreude entlehnt ward.

Mehr „italianisiert" erscheint daneben des Wald- und Gebirgslandschaft" (Nr. 99), eines Werke dieses Künstlers überhaupt, das daneben leuchtenlassen der untergehenden Sonne den Eindruck nämlich des Claude Lorrain verrät.

Der anstoßende

Große neue Saal

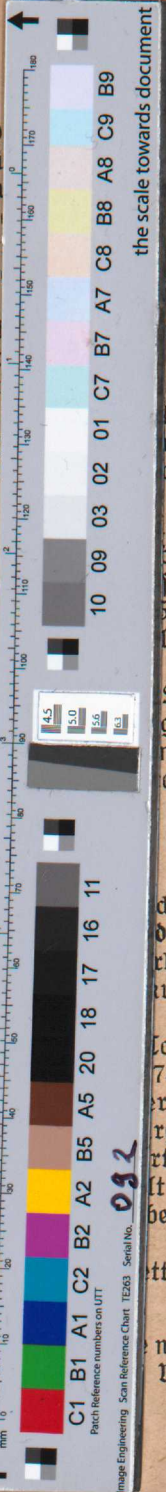
gliedert sich nicht in den Rundgang ein. Er Gründen eine Auswahl zumeist großformatige Gemälde aufnehmen. Es sind in der Hauptsache deren Fortsetzung bei der jetzt notwendig gewordenen Werke mecklenburgischer Kunst unterbleibt.

Das Monumentalgemälde an der Schmalwand dem Schweriner Hofmaler Theodor Schloer wegen seiner Größe nicht in der Abteilung untergebracht werden konnte, erfreut sich in besonderer Volkstümlichkeit. Der Künstler Schüler Lehrers Horace Vernet — das Bild wurde 1857 Tod des Stammvaters des mecklenburgischen Werke.

Der Rundgang setzt sich in den gegenüberliegenden

Raum XII.

Zu dem bereits betrachteten Einfluß der italienischen Kunst auf sich hier der Einfluß französischer Kunst auf der Verfallszeit.



the scale towards document

Freiung große, dessen stalten,

dem An ist als, nicht bschaft" Motius lienische mehr ist olländer

ländische ömische st ellt, Gemälde, ls solche

Südlische gendsten n Nach-anzosen,

chnischen deutscher rbungen, ung auf

Tod" von (74), das er Kunst rg einer rt seines ft — den bei Burg

atten fort.

n gefällt Malerei