

Diese kleine Untersuchung über die Wunder in Neuhausen gibt auch Veranlassung zu gewissen allgemeinen Folgerungen. Man hat in der bisherigen baltischen Geschichtsforschung zu wenig Gewicht auf die Bedeutung der Wallfahrtsorte und Reliquienstätten in Alt-Livland gelegt. Es gibt hier sehr viel Beachtenswertes zu berichten, etwa vom heiligen Blut zu Riga, das in einer goldenen Monstranz aufbewahrt wurde, vom heiligen Holz zu Riga, vom Daumen mit Smaragdring des heil. Blasius im Dom zu Dorpat, der heil. Veronika über dem Stadttore zu Dorpat, dem schwarzen Kreuz zu Neu-Pernau, Nagel und Gebeine St. Olafs in Reval usw. Wesentlich sind nicht allein die kultischen Überlieferungen der Reliquienverehrung²⁴, sondern vor allem die durch sie veranlaßten Pilgerfahrten, der große Zustrom von Menschen nach Livland, welche durch Geldspenden und Kriegsdienste zur Aufrechterhaltung nicht nur der Kirchen, sondern auch der Burgen des Landes beitrugen. Es ist sicher, daß ein Großteil der imposanten Bauten des Mittelalters in Livland auch der finanziellen Hilfe der Wallfahrer des In- und Auslandes die Existenz verdankte. Diese Tatsache ist bedeutsam genug, um einmal auch lokalgeschichtliche Quellen der Volksüberlieferung sprechen zu lassen.

Paul Johansen

24) Näheres darüber bei H. v. Bruiningk, Messe und kanonisches Stundengebet nach dem Brauche der Rigaschen Kirche im späteren Mittelalter. Mitteilungen Riga XIX, 1904.

Andreas Schlüter in Warschau*

(Abb. auf Tafel V—VI)

Im letzten Viertel des 17. Jhs. herrschte in Warschau zur Zeit des Königs Jan Sobieski eine außerordentlich reiche Bautätigkeit. Zwei bedeutende Architekten traten neben zahlreichen andern in den Vordergrund. Es waren einmal der Italiener Agostino Locci, der etwa 12 km entfernt von der polnischen Residenzstadt den Sommersitz Wilanów erbaute, dessen Flügel noch August der Starke später erweitern ließ, zum andern aber der Holländer Tylman van Gameren, der zur gleichen Zeit wie Locci damit beschäftigt war, für den Kronreferendaren Jan Dobrogast Krasinski nordwestlich der Krakauer Vorstadt einen Palast fertigzustellen, der in jener Zeit für den großartigsten Adelssitz in Warschau gehalten wurde. Dieser Schloßbau begann 1676 und endete erst 1695. Er war ein stattliches,

*) Bei dem Warschauer Aufstand ist mit dem Brande der Warschauer Zeitung die gesamte über 9000 Exemplare betragende Auflage des Buches: Warschau, hrsg. v. G. Grundmann und A. Schellenberg, Buchverlag Deutscher Osten G. m. b. H., Krakau 1944, vernichtet worden. Ich habe daher in diesem Aufsatz noch einmal Auszüge aus diesem Buch, von dem sich einige wenige Exemplare erhalten haben, zusammen mit solchen aus meinem unten genannten Büchlein des Göttinger Arbeitskreises verarbeitet.

weitausladendes, verputztes Gebäude, ein Gemisch von niederländischen und italienischen Motiven, mit zwei Geschossen und einem Mezzanin darüber, über dessen fünfachsigem, vertikalgegliedertem, vorspringendem Mittelbau sowohl vor dem Platz auf der Haupt-, wie auch auf der Gartenseite ein mächtiger Giebel mit Reliefdarstellungen thronte. Die beiden dreiachsigen Eckbauten waren mit dem Hauptrisalit durch einen zurückspringenden, ehemals mit offenen (später jedoch verglasten) Arkaden versehenen Mitteltrakt, wie auch durch den Fries des Halbgeschosses verbunden. Die Baugeschichte dieses Schlosses hat durch Mißverständnisse, die ein von dem Historiker Baranowski 1910 veröffentlichter Auszug¹ aus dem Rechnungshaushaltungsbuch des Grafen Krasinski infolge der noch mit Lesefehlern verbundenen Lücken hervorgerufen hatte, seitdem in kunstgeschichtlichen Darstellungen eine verzerrte und dadurch unrichtige Beurteilung gefunden. Da Tylman erst 1690 in dem genannten Rechnungsbuch auftritt, und obwohl unter seinen fast tausend Zeichnungen mehrere der Fassade des Krasinskipalastes angehören, glaubte man den ursprünglichen Entwurf dem „Mädchen für alles“ unter den Baumeistern der Sobieski-Epoche, nämlich Joseph Beloti zuschreiben zu können, zumal dessen Name von 1682 bis 1690 mehrfach unter den Baurechnungen zu finden war. Die polnische Kunstgeschichtsforschung einigte sich nun auf die These: Beloti hat den Entwurf geliefert, Tylman ihn überarbeitet und erst ab 1690 dem Bau durch die offenen Galerien und durch die beiden mächtigen Frontgiebel sein charakteristisches Gepräge gegeben. Abgesehen von der inneren Unwahrscheinlichkeit dieses Vorgangs wird diese These durch das Rechnungsbuch selbst ad absurdum geführt. Diese (von mir durchgearbeitete) Quelle schaltet alle Mißverständnisse aus und ergab für die Baugeschichte des Schlosses selbst folgende Tatsachen: Schon vor Beginn des Rechnungsbuches, also vor 1680, war der Palast bereits im Rohbau fertiggestellt. 1680 und 1681 ruhte der Bau, 1683 wurde mit den Schreiner- und Schlosserarbeiten begonnen und die Galerie gepflastert, 1685 lieferte Beloti, nicht als Architekt sondern als Unternehmer, für die Bibliothek den Marmorfußboden. Außerdem wurden die Fenster eingesetzt. Im gleichen Jahr erhielten nicht weniger als 654 von ihnen ihre Verglasung, und die Maler arbeiteten bereits in den Räumen, auch die Dacharbeiter waren am Werk. Dann trat 1687 und 1688 die Ausgestaltung des von der Familie Giza gekauften Gartengrundstückes hinter dem Palais in den Vordergrund. Mit dem Jahre 1689 begann schließlich der letzte Bauabschnitt. Er galt der Innenausstattung und dem Schmuck der östlichen und westlichen Fassade. Erst jetzt treten in den Baurechnungen die Namen des Architekten Tylman²

1) J. T. Baranowski, *Inventarze pałacu Krasieńskich później Rzeczypospolitej*. Warschau 1910.

2) Tylman van Gameren, der Erbauer des Palastes, starb nahezu 80jährig 1708. Er stammte aus Gameren bei Leyden. Seit 1653 war er in Polen, zuerst als Festungsingenieur, später wurde er der Hofarchitekt einer der damals mächtigsten Adelsfamilien in Polen, der Fürsten Lubomirski. Für diese führte er zahlreiche Schloßbauten, so in Landshut, sowie in Lubartów und Puławy aus. 1685 wurde er geadelt. Wie oben gesagt, haben nahezu 1000 seiner Architekturzeichnungen, aus denen hervorgeht, daß er nicht nur ein guter Architekt, sondern auch ein eleganter Zeichner war, sich erhalten und unter diesen mehrere des Krasinskipalastes, aus denen man mit Recht auch seine Urheberschaft an dem Bau herleitete. Die Bauunternehmer Beloti, Affaita, Solari und Maderni haben — das sei ausdrücklich bemerkt — an diesem

und des Bildhauers Schlüter hervor. Tylman erhielt ab 1690 alle halbe Jahre eine Summe von 220 fl. Dieses an sich bescheidene Honorar erklärt sich sehr einfach. Er hatte bereits vor 1680 sein Haupthonorar erhalten. Von 1680 bis 1690 wurden nur Arbeiten ausgeführt, für die die Aufsicht Tylmans nicht unbedingt notwendig war. Möglicherweise hatte er mit ihr Beloti betraut. Nun bei der Beendigung des Baues übernahm er wieder persönlich die Leitung.³ Wenn C. Gurlitt glaubte, wegen ähnlicher Stilmerkmale am Berliner Schloß (und in dem Entwurf für das Charlottenburger Schloß) und am Krasiniskipalast auch dem Architekten Andreas Schlüter einen Anteil an diesem Warschauer Bau zuschreiben zu können, so fällt diese Annahme schon wegen der zeitlichen Unmöglichkeit fort, da Schlüter ja sonst bereits vor 1680 (!) die Entwürfe hätte liefern müssen. Beloti, der auch einzelne Bauten als Architekt ausgeführt hatte, war an diesem Palast ebenso wie später seine italienischen Landsleute Solari und Affaita nur als Bauunternehmer beteiligt.

Hatte Baranowskis Veröffentlichung 1910 die Baugeschichte des Palais schon in ein völlig falsches Licht gerückt, so wiederholte sich das gleiche bei der Frage nach dem Anteil Schlüters an diesem Bau, dessen Namen Baranowski — und das ist sein Verdienst — in dem Rechnungsbuch gefunden und dem er auch mit Recht das Relief des Ostgiebels zugeschrieben hatte. Infolge eines Lesefehlers hat Baranowski jedoch die Kunstgeschichtsforschung für Jahrzehnte auf einen Irrweg geführt, da keiner der polnischen Kunsthistoriker sich die Mühe genommen hatte, das Original des Rechnungsbuches selbst zu überprüfen.⁴ Baranowski hatte nämlich einem in den Rechnungen mehrfach allein oder auch zusammen mit Solari genannten Italiener Maderni eine Entschädigung „für Entwürfe“ (planów) statt für „Steine“ (plazów) zugeteilt. Da nun außerdem dieser Maderni 1695 einen Betrag von 800 fl. „für die Gartenfassade“ erhielt, hatte Lauterbach in seinem Buche über Warschau Maderni zum wahrscheinlichen Urheber des Reliefs in dem Gartengiebel gemacht (1916), eine These, die keinen Widerspruch gefunden hatte. Nun aber geht ganz klar aus den Rechnungen hervor, daß Maderni überhaupt kein Bildhauer war, sondern Palast weder als Architekten noch als bildende Künstler mitgewirkt. Auch Ceroni hat keinen Anteil an diesem Bau. Dieser erhielt nur 1694 nach dem Ausgabenbuch des J. D. Krasinski einen bescheidenen Betrag von 100 fl. als Architekt der Kirche in Wengrow. Es kann sich hierbei nur um die katholische Parochialkirche dieses Ortes handeln. Diese war 1707 fertig, ihr Baumeister bisher unbekannt.

3) Während des Krasiniskipalais-Baues arbeitete Tylman in Warschau an dem Badehaus des Schlosses Ujazdów, das er von 1683 bis 1690 für den Großmarschall Fürsten St. H. Lubomirski erbaute und das hundert Jahre später in Merlinis Lustschloß Łazienki aufging, vielleicht auch an dem Umbau des späteren Palais Brühl, sicher aber an der Benediktinerinnenkirche zum Hl. Sakrament, der Sakramentinerinnenkirche St. Kasimir, die 1687 beendet wurde, und an der Bernhardinerkirche St. Bonifaz in Czerniaków, deren Entwurf 1689 auf Tylman zurückgeht, während Affaita das Innere ausführte. Daß er auch am Schloß Wilanów gearbeitet hat, ist nicht bewiesen, sogar unwahrscheinlich. Man versteht daher ohne weiteres, daß der vielbeschäftigte Architekt in den achtziger Jahren am Bau des Krasiniskipalastes eine Pause einlegte.

4) Das Original des Rechnungsbuches wurde von mir unter der Signatur no 4258 im Staatsarchiv in Warschau eingesehen. Interessant ist, daß es s. Zt. immerhin 6 Jahre dauerte, bis die Entdeckung Schlüters am Krasiniskipalast durch Baranowski endlich während des Weltkrieges 1916 durch J. Kothé, Ein Werk Schlüters in Warschau, Zentralblatt der Bauverwaltung, XXXVI (1916), S. 477, bekannt wurde.



Abb. 1

*Krasinski-Palais, Warschau. Ostfassade
Im Giebelfeld: Zweikampf des Corvinus
Foto Marburg*



Abb. 2

*Krasiński-Palais, Warschau
Westgiebel, 1691—92: Triumph des Cäsar
(Wappendekoration etwa 1930)*

*Aufnahme: Verwaltung der ehem. Staatl. Schlösser und Gärten,
Berlin-Charlottenburg*

genau wie Beloti, Affaita und Solari, mit welchem letzterem er in einer engeren geschäftlichen Verbindung stand, ein Bauunternehmer.⁵

Auch bei den Eintragungen über Schlüter beging Baranowski mehrere Fehler. Einzelne Zahlungen an Schlüter oder dessen Mittelsmänner übersah er ganz, einen Betrag über 1000 fl. an Schlüter gab er Tylman, einen anderen trug er zweimal ein und schließlich entging ihm, daß an einer Stelle Schlüter nicht Florinen, sondern Thaler empfing. Infolgedessen ist auch die von ihm errechnete Summe irreführend. Schlüter hat vom Ende 1689 bis zu seiner 1693 abgeschlossenen Arbeit einschließlich der „dem Friedrich für Schlüter“ ausgezahlten Restsumme zu Anfang 1694 insgesamt 8185 fl. ausgezahlt erhalten. In dieser Summe sind für die Wappendekoration (es ist nicht ganz deutlich, ob es sich nicht um zwei Wappen handelte) 1085 fl., vielleicht auch (mit einem 1693 gezahlten Betrag von 600 fl.) 1685 fl. enthalten. Demnach verbleiben für die anderen Arbeiten noch mindestens 6500 fl. Ende 1692 wurde der Kontrakt „Wappen“ abgeschlossen. Daß Schlüter schon damals ein sehr rascher Arbeiter war, geht daraus hervor, daß er neben dem figürlichen Wappen (oder waren es gar zwei?), was nicht die einzige Arbeit für den Krasińskipalast im Jahre 1693 war, außerdem noch die vier Marmorepitaphien für die beiden Kirchen in Żółkiew im Auftrage des Königs Jan Sobieski ausführte. Es ist deshalb klar, daß er zu dem Giebelrelief der Ostseite nicht drei Jahre brauchte, und daß das Honorar von 5500 bzw. 6500 fl. für dieses allein eine sonst nicht zu erklärende Überzahlung bedeutet hätte. Da nun außerdem das in den Rechnungen zweimal vorkommende „frontispicz“ sowohl auf das Relief der Stadt- wie der Gartenseite angewendet werden kann, so ist die Schlußfolgerung, daß Schlüter, zumal er in den Jahren 1689 bis 1694 der einzige Bildhauer am Krasiński-palast war, alle beiden Palastgiebel mit Reliefs geschmückt hat, die einzig mögliche. Wäre die Arbeit am Giebel der Gartenseite nicht in dem Vertrag mit Schlüter enthalten gewesen, so müßte sie an irgendeiner Stelle in dem Rechnungsbuch, und zwar wohl mit dem Namen des Künstlers aufgeführt sein. Dies ist aber nicht der Fall.⁶

5) Ich zitiere nach A. Lauterbach, Warschau, Leipzig 1918, S. 80: „Die drei vortrefflichen Steinfiguren über dem Giebel sind in den Jahren 1682–83, also noch vor Schlüters Ankunft in Warschau, von einem „Danziger Steinmetzen“ ausgeführt. Der Giebel der Gartenfassade, der den Triumphzug Cäsars darstellt, scheint von Maderni ausgeführt zu sein, denn die Rechnungen aus dem 1693. Jahre erwähnen: Herr Maderni für Entwürfe, und die aus dem Jahre 1695: Herrn Maderni für die Gartenfassade.“ Nur daraus erklärt sich, daß auch K. v. Eichborn (Warschau. Werden und Vergehen s. Baudenkmäler. Leipzig o. J. (1919), S. 53) fast hilflos den beiden Giebelreliefs Schlüters gegenübersteht. Seine „Beurteilung“ stellt nämlich hinsichtlich der beiden Reliefs diese geradezu auf den Kopf. Nach ihm zeigt das Ostrelief „... in geschickter, wohl abgewogener Zusammensetzung von Voll- und Halbfiguren, links die Römer, rechts die Gallier, und in feiner Perspektive als Hintergrund des kämpfenden Paares eine ideale Ansicht des alten Rom. Die den Giebel bekronenden, gut bewegten drei Figuren stammen den Baurechnungen nach nicht von Schlüter; das Relief des Giebelfeldes der Gartenseite, welches den Einzug Cäsars in Rom schildert, verrät schon in seiner nüchternen Ausführung eine andere Hand“.

6) Zur Korrektur der ungenauen und falschen Zitate der Baranowskischen Veröffentlichung lasse ich, unabhängig von J. Kothe, die Schlüter betreffenden Angaben in genauer Übersetzung folgen:

Ordnet man rein schematisch die Eintragungen des Rechnungsbuches, so kommt man zu folgendem Resultat: die Arbeit Schlüters ist in drei Phasen zu gliedern. Die erste umfaßt die Zeit von 1689 bis 1691, in der er bestimmte, jedoch nicht besonders genannte Arbeiten an dem Palast ausführte, die zweite von 1691 bis 1692 betrifft die Reliefs an den beiden Giebeln, und schließlich läuft von 1692 bis Ende 1693 die Ausführung der Wappendekoration. Es ist wohl sicher, daß also auch Schlüter im Jahre 1690 die drei Figuren des Westgiebels und die Modelle für die Kragsteine geschaffen hat, und daß ferner mit dem Begriff der „frontispicz“ nicht nur die beiden Tympana, sondern auch die zwei Giebel einschließlich der beiden auf ihnen ruhenden Sklavenpaare gemeint sind.

Der Zweikampf des Corvinus auf dem Ostgiebel hat einigen Kunsthistorikern großes Unbehagen, ja Zweifel verursacht⁷, denn seine Qualität war mit den grandiosen Schöpfungen des Künstlers in Berlin, wo ein Meisterwerk das andere ablöste, nicht in Einklang zu bringen. So kam H. Ladendorf bei der Häufigkeit des Namens auf den Gedanken, daß der Warschauer Schlüter mit dem Berliner Bildhauer unter Umständen gar nicht identisch sein könnte, zumal der Vorname des Künstlers in den Warschauer Akten nicht genannt worden sei.⁸ Dieser Zweifel ist nun durch die von mir erfolgte Auffindung der Taufeinträge seiner beiden in der polnischen Hauptstadt geborenen Kinder, wie auch durch die Verträge in Żółkiew, die den Vornamen des Künstlers kennen, widerlegt.⁹ Wir müssen daher endgültig den frommen Wunsch begraben, daß Schlüter schon vom ersten Werk an der überragende Künstler gewesen sein soll, und nüchtern die Tatsache feststellen, daß eben auch ein Schlüter eine anderen Sterblichen ähnliche Entwicklung durchgemacht hat. Es ist außerordentlich schwer, auf Grund allein rein stilkritischer Untersuchungen bei Schlüters Jugendwerken zu festen Resultaten zu kommen, da dieser aus dem Vollen schöpfende Bildhauer sich niemals in seinen eigenen Werken wiederholt und man wegen des dem

1689	Schlüter laut Kontrakt	1200 fl. Auszahlung	180 Thl.
	Demselben für Einkauf von 8 Steinen	300 fl.	45 Thl.
1691	Herrn Schlüter lt. Kontrakt	frontispicz	1500 fl.
1692	Herrn Schlüter		1000 fl.
	Schlüter ad rationen fl. 1500 St. Johann-Rate		1000 fl.
	Slüter		1000 fl.
	12. Sept. Herrn Schlüter lt. Kontrakt		500 fl.
	Schlüter laut Kontrakt	frontispicz	500 fl.
	Schlüter ad rationen	Wappen an der Fassade	400 fl.
1693	Schlüter lt. Kontrakt	Wappen	300 fl.
	Herrn Schlüter		600 fl.
	Herrn Benjamin für die beendete Arbeit	Schlüter	185 fl.
	Herr Schlüter hat aus seinen Kontrakten nur noch		200 fl. zu erhalten
1694	Rest für das Wappen dem Friedrich für Schlüter		200 fl.

(Typisch für Baranowski ist, daß er „Schlütter“ statt Schlüter, „Belloti“ statt Beloti aus der Handschrift zitiert).

7) E. Benkard, Andreas Schlüter. (Meister der Plastik.) Frankfurt a. M. 1925. S. 6.

8) H. Ladendorf, Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Deutscher Verein für Kunstgeschichte. Berlin 1935. S. 145, Anmerkung 45.

9) A. Schellenberg, Andreas Schlüter, Der Göttinger Arbeitskreis, Heft 14. Holzner Verlag Kitzingen/Main. S. 25.

unmittelbaren Gegenüber sich entziehenden Standortes mehr oder weniger auf den Vergleich durch Fotografien angewiesen ist.

Das Ostrelief hat nun einmal seine großen Schwächen. Am besten gelungen ist der Zweikampf, der in seiner dramatischen Lebendigkeit auch des reifen Künstlers würdig ist. Aber das in den beiden Zwickeln zusammengedrückte Volk ist in der Komposition ausgesprochen schwach, und die zwei sofort den Blick des Beschauers auf sich ziehenden Pferde mit ihren theatralisch gestikulierenden Reitern sind von einer so hölzernen Steifheit, daß man in der Erinnerung an das majestätische Roß des Großen Kurfürsten nur sich wundern kann. W. Boeck¹⁰ versuchte den Widerspruch durch die Annahme zu lösen, daß Schlüter am Krasińskipalast nicht frei nach eigenen Entwürfen, sondern nach Vorlagen italienischer Künstler habe arbeiten müssen. Es ist aber ganz ausgeschlossen, daß Schlüter einen Vertrag unterzeichnet hat, der ihm derart seine künstlerische Initiative genommen hätte. Bei der hohen Qualität des Gartenreliefs kann eine von ihm benutzte fremde Vorlage überhaupt nicht in Erwägung gezogen werden. Der Hinweis genügt, daß das Ostrelief sehr wahrscheinlich Schlüters erster Monumentalauftrag war und daß die nach seinem Modell arbeitenden Steinmetzen der Schwäche der Aufgabe entsprechend auch nicht mehr leisten konnten. Nein, es ist ganz klar, Schlüter konnte mit diesem Werk selbst nicht zufrieden sein. Man hat angesichts des zweiten Giebelwerkes fast den Eindruck, als ob der Künstler etwas wiedergutmachen hatte. Eine kaum faßbare Wandlung, ja eine ans Wunderbare grenzende künstlerische Steigerung muß sich in ihm nach der Vollendung des ersten Tympanons vollzogen haben, denn mit dem Triumphzug Caesars erreichte Schlüter eine Qualität, aus der sich seine späteren Meisterwerke mühelos erklären lassen.

War in dem Ostrelief die Bildmitte durch die Kampfszene frei und aufgelockert, klar getrennt von den Figurenknäueln in den Zwickeln, so beherrscht im Relief des Westgiebels ein figurenreiches, aber klar akzentuiertes Motiv die Mitte, während nur einige wenige, die dramatische Bewegung steigernde Figuren die Dreieckswinkel beleben. Kaum merklich aus der Mittelachse nach rechts gerückt zieht der in der Quadriga sitzende, stolz aufgerichtete, dem Beschauer sein schönes Gesicht zukehrende Caesar die Augen auf sich. Von ihm läuft der Blick zu dem kräftigen, in verhaltenem Laufschrift das sich wild aufbäumende vordere Pferd zurückreisenden Rosselenker. Die Gruppe der Tiere ist voller dramatischer Spannung. Aus dem rechten Giebelwinkel grüßen und winken Zuschauer, tief in den linken hineingedrängt hält Chronos mit der Sense der ebenfalls geflügelten Klio die Tafel, auf der sie den Sieg des Triumphators mit dem Griffel einträgt.

Das mächtige Bild ist von seltener Klarheit. Virtuos ganz im Sinne des Barock, wie aus dem Relief die Vollplastik — der Arm des Rossebändigers sowie die Vorderbeine des sich aufbäumenden Pferdes — organisch herauswächst! Wir haben ohne jeden Zweifel in diesem Werk den zur vollen künstlerischen Reife erwachten Meister, der noch vor der Mitte der Dreißig steht. Es ist seltsam, daß man bisher zwar die schwache Leistung des Ostgiebels dem Künstler zuschreiben konnte, diesem erstaunlichen Werk aber blind gegenüberstand.

Vergleichen wir die Figuren des „Danziger Steinmetzen“ mit denen des Westgiebels, so sind, wie man zunächst erwarten konnte, zwischen ihnen keineswegs die Qualitätsunterschiede wie zwischen den beiden Reliefs festzustellen. Die auf einem Sockel stehende Gestalt des Corvinus ist in dem Augenblick dargestellt, da der Rabe

10) W. Boeck, Andreas Schlüter in Polen. In: Jomsburg 3. Jg. 1939. S. 303—311.

sich ihm von rückwärts auf den Helm setzt. Zusammenzuckend beugt er den Kopf nach vorne zur Seite, einen Augenblick gibt der Schild Brust und Kopf frei und der gestreckte Arm hält das Schwert nach außen gerichtet, als sei eine Kampfpause eingetreten. Diese ganze Bewegung des Erschreckens überträgt sich auch auf den Schritt. Das linke Bein ist vorgestellt, die Sohle des rechten Fußes hat sich gehoben, die ganze Gestalt ist vom Kopf bis zum Fuß von einer einheitlichen dramatischen Bewegung erfaßt, die man am besten einfach als „schlüterisch“ bezeichnen muß. Der rechte der beiden Sklaven hebt seinen runden Kopf und sieht erstaunt der Szene über sich zu, während der linke bärtige Sklave sinnend dem Vorgang den Rücken zukehrt und in die Ferne schaut. Wir erkennen in beiden die Männermasken der Kragsteine wieder.

Am äußersten rechten Giebelende steht eine nackte Kriegergestalt, deren Rücken und Schulter ein kurzer Mantel bedeckt. Die linke Schulter ist stark geneigt, die Hüfte entsprechend eingeknickt, das linke Spielbein vorgestellt, so daß die Bewegung vom Helmbusch bis zu den Zehen in einer Bogenlinie ausschwingt. Die Rechte umgreift das kurze, nach oben gerichtete Schwert. Auf dem linken Giebeldreieck gegenüber der Jünglingsgestalt blickt eine behelmte, weitgewandete Frauenfigur mit Schwert und Speer, den Bogenrhythmus ihres Pendants noch einmal aufnehmend, vor sich über die Stadt. Wir können in ihr Minerva, in dem Krieger Mars vermuten. Diese drei Figuren auf dem Ostgiebel sind eine erstaunliche Leistung. Als Werke eines „Steinmetzen“ machen sie auch einem Schlüter alle Ehre.

Die Figuren des Westgiebels stellen in der Mitte Caesar, zur Linken die kranzschwingende Gloria, zur Rechten eine Männergestalt, vielleicht einen dem Feldherrn huldigenden poeta, dar. Im Caesar und in der Gloria wiederholt sich der Bogenrhythmus, während der poeta innerhalb der gesamten Figurengruppe durch den weitgebauchten Mantel und den gezackten Umriß wie ein Fremdkörper wirkt. Er scheint mir einer fünfzig Jahre späteren Stilperiode anzugehören und dürfte an die Stelle einer beschädigten oder herabgestürzten Figur Schlüters getreten sein. Die künstlerische Qualität dieser beiden Gestalten auf der Westseite, die von Schlüter 1689 und 1690 zugleich mit den Sklaven und den Modellen für die Kragsteine geschaffen worden sind, ist keineswegs jener überlegen, die der „Danziger Steinmetz“ sechs Jahre früher schon bewiesen hatte. Bei der Beurteilung der Kragsteinköpfe, die natürlich sofort die Erinnerung an die Kriegermasken Schlüters im Hofe des Zeughauses wecken, müssen wir uns darüber klar sein, daß bei aller äußeren Ähnlichkeit die Aufgabe selbst in beiden Fällen eine grundverschiedene war.

Hier am Krasińskipalast waren an den Fenstereinrahmungen der Außenfassade je 2 Köpfe anzubringen. Sicher um der Ersparnis willen wurden dem Künstler für die 27 Paare nur je vier verschiedene Typen zugestanden. Es handelte sich also um ein rein dekoratives, allein der Architektur sich unterordnendes Ornament ohne eine tiefere inhaltliche Bedeutung. Beim Zeughaus konnte Schlüter, ungehemmt durch die Kostenfrage oder Wünsche des Architekten, aus der Tiefe seines Schöpfungstums heraus jenes grandiose Meisterwerk gestalten, das im einzelnen wie vor allem als Ganzes kein Gegenstück hat. Schlüter schuf am Krasińskipalast Typen, die serienweise von Steinmetzen ausgeführt wurden, am Zeughaus dagegen einem Gesamtplan eingeordnete Einzelkunstwerke von solcher Meisterschaft, daß sie von den nach den Modellen arbeitenden Bildhauern die stärkste Einfühlung und das Letzte an technischem Können verlangten. Aber selbst bei den Masken in Warschau können wir Verbindungen zu späteren Werken Schlüters feststellen. Den bärtigen Männerkopf finden wir in einer

Variante an der Urne des Epitaphs des Stanislaw Danilowicz in Żółkiew¹¹, bei dem Widderkopf könnte man an den Schädel des Kamels in der Supraporte Europa im Rittersaal des Berliner Schlosses denken. So ist das Motiv des geflügelten Chronos und die Gestalt der auf eine Tafel schreibenden Klio mehrfach im Werk des Meisters in Berlin als Variante zu finden, und die Quadriga des Caesar hat ein Gegenstück in einem Relief in der Deckenkehlung der Roten Adler-Kammer in dem von Hirschen gezogenen Wagen der Diana. Bei dem unergründlichen Phantasie_reichtum Schlüters, der mit jedem Werk etwas Neues schuf, ist letzten Endes bei Vergleichen der Hauptmaßstab die Qualität.

Aus dem Rechnungsbuch des Grafen ersahen wir, daß der Begriff von „frontispiz“ im Pluralsinne gebraucht war. Das gleiche können wir auch bei der Bezeichnung „Wappen“ feststellen. Im Zweiten Weltkrieg war auf beiden Seiten des Gebäudes, im Osten wie im Westen, je eine figürliche Wappendekoration mit Schildhaltern angebracht. Sie waren jedoch erst 1932 im Sinne des Barock von dem polnischen Bildhauer Jan Biernacki ausgeführt worden. Wohin das Original Schlüters gekommen ist, war nicht zu erfahren. 1765 wurde der Krasinski-palast von dem polnischen Staat angekauft, aber mit der ausdrücklichen Bedingung, daß das große Wappen nicht entfernt werden dürfte. Das Gebäude erhielt nach der Erwerbung durch den Staat die Bezeichnung „Palast der Republik“. Es ist mir leider nicht gelungen, auf Grund alter Stiche festzustellen, wann das Wappen Schlüters an dem Gebäude verschwunden ist. Da der Palast zur Zeit Merlinis (1782) wie auch des Architekten Aigner (1822) wegen Brandschaden wesentliche Veränderungen erlitt, dürfte das Wappen in dieser Zeit verlorengegangen sein.

Vor der endgültigen Vernichtung des Schlosses 1944 waren noch besonders zwei Räume beachtenswert. Im großen Saal des ersten Stockwerkes auf der Gartenseite befanden sich einige Wandpilaster, deren Atlantenhermen aus Stuck den Eindruck hinterließen, daß sie wahrscheinlich Nachbildungen der Merlinizeit nach ehemaligen Barockoriginalen waren. Es besteht durchaus die Möglichkeit, daß auch Schlüter bei der Ausgestaltung dieses Raumes Stuckarbeiten ausführte. Dagegen lehne ich ganz entschieden die Annahme einer Mitarbeit des Künstlers an der Plastik des „Mars“ (gemeint ist ein Corvinus) im nördlichen Vestibül, wie ich schon an anderer Stelle darlegte, ab. Ich vermute in dieser Plastik die Probearbeit eines Steinmetzen, die später der Graf verworfen hat, nachdem der „Danziger Steinmetz“, der von innen her an die Gestalt heranging, die Aufgabe unstreitig besser gelöst hatte.

Vor dem letzten Krieg hatte die polnische Kunstgeschichtsforschung sich erfreulich viel mit Schlüter beschäftigt. Vor allem glaubte man dem Künstler an den verschiedensten Stellen zu begegnen. Natürlich lag die Frage nahe, zumal man bisher ja nur das Ostrelief des Krasinski-palais kannte, ob Schlüter nicht doch noch bei dem größten Bauauftrag dieser Epoche, dem Schloß Wilanów Jan Sobieskis, beteiligt war, oder ob er nicht auch von Tylman, mit dem er gemeinsam am Krasinski-palais gearbeitet hatte, bei dessen anderen Arbeiten beschäftigt wurde. Um die letzte Frage vorwegzunehmen, halte ich noch am ehesten persönliche Arbeiten unseres Künstlers in der Bernhardinerkirche in Czerniaków, sowie in den noch auf Tylman zurückgehenden Räumen des alten Badehauses im heutigen Łazienkischloßchen für möglich.

Bei Wilanów ist vor allem daran zu denken, daß im Laufe der mehr als 250 letzten

11) T. Mańkowski, Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera. In: „Dawna Sztuka“ II. Lemberg 1939. H. 3, S. 219 ff.

Jahre mehrere freistehende Plastiken vor allem auf dem Haupteingang des Schlosses verlorengegangen oder später erneuert worden sind, und daß der Relieffries des Danziger Bildhauers Schwaner erst vor einigen Jahrzehnten restauriert worden ist. Mit der Stilkritik kommt man bei dem jungen Schlüter allein nicht aus, wenn man nicht auch noch andere Quellen zu Hilfe holen kann. Die Hauptquelle für die Baugeschichte des Schlosses Wilanów sind die Briefe des Agostino Locci, die er von 1681 bis 1694 in polnischer Sprache an den König Sobieski richtete und die früher im Preussischen Geheimen Staatsarchiv in Berlin-Dahlem sich befanden. Sie wurden veröffentlicht und kunstgeschichtlich ausgewertet von J. Starzyński.¹² Über die Arbeiten, die er in Wilanów stilkritisch Andreas Schlüter zuschreibt, kann man kaum ernsthaft diskutieren. Warum hat in den Briefen über Wilanów der König überhaupt nichts von einem Bildhauer Schlüter durch Locci gehört? Erst später, als Schlüter 1692 am Krasińskipalast arbeitete, wurde er auf Veranlassung des Italieners zum König nach Żółkiew gerufen. Die alte Behauptung Marpergers in seiner „Historie und Leben der berühmtesten Baumeister“, Hamburg 1711, daß Schlüter „unterschiedliche Paläste sowohl in wie außerhalb Warschaws angegeben und ausgeführt“ habe, spukte auch vor dem letzten Kriege noch bei manchen Polen. Mit Ladendorf und anderen kommt Schlüter nicht für seine vorberliner Zeit als Architekt in Frage.

Es sei hier noch erwähnt, daß erst kurz vor Ausbruch des letzten Krieges die Arbeit von T. Mańkowski in Lemberg bekannt wurde, aus der hervorging, daß Andreas Schlüter von dem polnischen König einen Auftrag als Bildhauer in Żółkiew erhalten hatte.¹³

In den letzten Tagen des Juli 1944 stand der Krasińskipalast in Warschau noch unbeschädigt. Am 1. August begann der Aufstand dieser Stadt, der einen Teil der wichtigsten und schönsten Gebäude in Trümmer legte. Anfang September war von dem ganzen, ehemals so stolzen Gebäude des Krasińskipalastes nur noch die Westfront mit dem Giebel übrig, im November fiel auch dieser in sich zusammen. Ich habe jedoch die Hoffnung, daß bedeutende polnische Kunstgelehrte, die um meine Entdeckung der Arbeiten Schlüters am Krasińskipalast wußten, auch an diesem Platz als Denkmalspfleger nach der Besetzung der Stadt durch die Russen manches haben retten können. Es ist dringend zu hoffen, daß, nachdem der Kunstgeschichte diese Werke Schlüters neu geschenkt wurden, diese nicht als dauernder Verlust abzuschreiben sind.

Zum Schluß sei noch ein Wort über die Familie des Künstlers angefügt. Wir wissen bis heute noch nicht, wann der Künstler geboren und gestorben ist. Auch steht noch nicht mit Sicherheit fest, ob sein Leben in Petersburg endete. Ladendorf hat von den Kindern des Meisters festgestellt: einen Sohn und eine Tochter, die beide 1714 noch am Leben waren, und außerdem einen früh verstorbenen Knaben (1699). Ich fand in Warschau die Taufeinträge einer Tochter 1690 und eines Sohnes 1693. Für die Frage, wann Schlüter geboren ist, sind zunächst die Daten seines ältesten Sohnes Daniel wichtig. Dieser wurde nach Ladendorf 1713 als Meister erwähnt, war damals also mindestens 25 Jahre. Da diesem im gleichen Jahr ein Sohn starb, muß er also bei normalen Verhältnissen schon 1711 verheiratet gewesen, demnach um 1686 geboren sein. Sein Vater Andreas Schlüter hatte also 1685 oder früher geheiratet. Dies paßt ausgezeichnet damit zusammen, daß Schlüter nach seinen eigenen Worten mehr als dreißig Jahre im Bauwesen tätig war, und es besteht kein

12) J. Starzyński, Wilanów. Warschau 1933.

13) T. Mańkowski, Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera.

Grund, ihm dies nicht zu glauben. Wir müssen, wenn wir ihm dabei ein Alter von 15 bis 16 Jahren für den Anfang zuerkennen, für seine Geburt 1659 bis 1660 annehmen, wobei wir stets mit knappsten Ziffern rechnen.

Nach allen den zahlreichen Umwegen, die die Forschung zur Festlegung von Andreas Schlüters Geburtstag gegangen ist, scheint nun der von E. Keyser gefundene Andreas wirklich der richtige zu sein. Es ist der am 13. VII. 1659 in Danzig geborene Andreas Schlüter. Ich brauche hier nicht noch einmal die Gründe und Gegengründe Keyzers auseinanderzusetzen. Für mich hat es die höchste Wahrscheinlichkeit für sich, daß wir endlich in diesem Andreas Schlüter den richtigen und damit den gottbegnadeten Künstler gefunden haben. Möge daher endlich aus den Lexika das seit Gurlitt in die Kunstgeschichte eingeführte Geburtsjahr 1664 verschwinden und dafür die Zahl 1659 treten. Ich bin überzeugt, daß das letzte Wort noch nicht gesprochen ist. Wo ist die Frau des Künstlers, wo sind seine Söhne und Töchter gestorben?

Alfred Schellenberg

Neue Beiträge zur Schlüter-Forschung

(Abb. auf Tafel IV, VII, VIII)

Das Wissen um Leben und Werk des großen Barockbildhauers Andreas Schlüter ist in den letzten Jahren wesentlich bereichert worden. Dies gilt vor allem von seiner ersten Schaffensperiode, die im polnischen Raum liegt und 1694 mit der Übersiedlung nach Berlin abschließt. Im folgenden soll über einige neue Forschungen berichtet werden, die der deutschen Kunstgeschichte fast unbekannt geblieben sind.

Polen:

Um die Erforschung von Schlüters Werk in Polen hat sich vor allem T. Mańkowski verdient gemacht. Ausgehend von den von ihm als Werke Schlüters erkannten Grabmälern in der Pfarrkirche zu Żółkiew (Jakob Sobieski und Stanisław Daniłowicz)¹, versucht Mańkowski, durch stilistische Vergleiche einerseits mit jenen Plastiken in Żółkiew und andererseits mit Schlüters reifen Werken in Berlin, in der plastischen Dekoration von Schloß Wilanów, dem Zentrum der vielfältigen Kunstbestrebungen Johann Sobieskis, Schlüters Hand zu erkennen.² Dabei nimmt er mit gutem

1) T. Mańkowski, Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera (unbekannte Plastiken von Andreas Schlüter). In: Dawna Sztuka 2. 1939 (3), 219 ff. Über Mańkowski's Forschungen berichtet mit einigen Abbildungen W. Boeck, Andreas Schlüter in Polen. In: Jomsburg 3. 1939, 303—311.

2) Ich fuße im folgenden auf dem kurzen Bericht Mańkowski's in: Biuletyn historii sztuki i kultury 8. 1946 (1/2), 108—109. Seine ausführlichere Darstellung in: Prace komisji historii sztuki 8. 1939—46 (2), 151—181, war während der Abfassung dieses Aufsatzes nicht zugänglich.