



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Andreas Schlüter

Gurlitt, Cornelius

Berlin, 1891

I.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77452](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77452)

I.

Sald werden zwei Jahrhunderte vergangen sein, seit Berlins größter Künstler in die Hauptstadt der Kurfürsten von Brandenburg einzog.

Zwei Jahrhunderte — eine kurze Spanne Zeit für jenen, der die Gesamtentwicklung unseres Volkes überschaut, und eine ferne Weite für den, welcher das Bild jener Tage in der Schilderung aufleben lassen will.

Dem Laien ist's fast unbegreiflich, wie schnell selbst ein großer Mann in Vergessenheit gerathen kann, wie gering oft die Spuren sind, welche sein Leben hinterläßt, wie vereinzelt die Nachrichten sich erhalten, die von seinem Streben und seinen Leiden erzählen. Wohl steht von den Bauwerken und Denkmälern jener Zeit noch die Mehrzahl, wohl sind ihre Inschriften erhalten, aber von dem Leben auf dem Bauplatz und in den Arbeitsstuben der Werkleute, von dem Denken, Ringen und Sorgen der Künstler erhielt sich nur spärliche Kunde: Hier und da findet sich eine Mittheilung, welche über die trockenste Aktenmäßigkeit hinaus geht und etwas von der Stimmung der Zeit uns vermittelt. Aber die Einzelheiten alle geben, zusammengereicht, doch nur ein buntes, der einheitlichen Stimmung entbehrendes Ganzes. Sie sind Streiflichter, nach der jeweiligen Stellung des Berichtenden partiell gefärbte Aeußerungen, deren jede wohl einen berechtigten Kern hat, die aber vom Leser erst fordern, daß er die Parteien und ihr Streben verstehe, und daß er aus ihrer Stimmung heraus ihre Worte beurtheile.

So über Schlüter. Im Gegensatz zu geistesverwandten deutschen Meistern ist sein Name dem Gedächtniß der Nation dauernd

erhalten geblieben. Zwar nicht so, daß man sich allerzeit seiner Bedeutung klar blieb. Aber er genoß das Glück, sein Wirken mit dem des brandenburgischen Staates und des jungen preussischen Königthums verknüpfen zu können. Der Staat, welcher die Wiege der deutschen Zukunft darstellt, und jene Zeit, in der Brandenburg sich aus dem Elend des dreißigjährigen Krieges glanzvoll zur Vormacht des protestantischen Deutschland erhob, — das waren die Grundlagen seines Wirkens. Schlüter's Name verknüpfte sich mit einem der Ausgangspunkte der neueren europäischen Geschichte, mit dem Herrscherstize der Hohenzollern. Ein günstiges Geschick berief ihn dazu, dem jungen Staatswesen die künstlerische Weihe zu geben. Er schuf das ehrene Denkmal des Fürsten, mit dem die mächtig aufsteigende Linie der Hohenzollern beginnt, jenes Denkmal, welches nicht nur dem besten Manne seiner Zeit als Erinnerung dient, sondern auch unbezweifelt uns Deutschen als das beste seiner Zeit erscheint.

Über Schlüter's Name wurde zunächst nur von den heimischen Kunstfreunden genannt. Sein Ruhm drang nicht in die Ferne. Als ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode Patte, ein gründlicher französischer Schriftsteller, die Reiterdenkmale Europa's aufzählte, kannte er wohl die Namen aller ihrer Schöpfer in Italien und Spanien, Frankreich und den Niederlanden — Schlüter's Namen kannte er nicht.¹⁾ Als der Schweizer Füßli 1763 sein Allgemeines Künstler-Lexikon herausgab, eine außerordentliche Leistung für jene Zeit,²⁾ widmete er dem großen Bildhauer des Nordens, in einem Bande von 800 Seiten, den Angaben des Dresdner Kunstgelehrten Heineken folgend,³⁾ neun Zeilen. Er wußte nichts von seinen Bauten. Im Nachtrage von 1767 folgt erst die Nachricht, daß er den Bau des Berliner Schlosses „dirigiret“ habe. Im zweiten Nachtrag von 1771 reihen sich dann einige wenige Anmerkungen über seine Lebensverhältnisse an und im dritten von 1777 mußte wieder ein gutes Theil dessen, was über ihn gesagt war, als unrichtig zurückgenommen werden. Denn seit 1769 war Nicolai's Beschreibung von Berlin und Potsdam erschienen,⁴⁾ welche zuerst Schlüter eine begeisterte Huldigung darbrachte. Aber schon waren fast zwei Menschenleben dahingegangen, ohne daß sich in Berlin Jemand gefunden hätte, Schlüter's Leben der Nachwelt zu schildern. Die

Möglichkeit, unmittelbare Kunde über ihn zu erlangen, war dahin. Kaum war noch einer jener Männer, welche mit Schlüter zusammen gearbeitet hatten, am Leben. War er's, so doch als ein Greis, der aus unreifer Jugendzeit berichten mußte. Die Zeiten und ihr Ausdruck, die Kunst, Alles hatte sich geändert. Nicolai trat an seine Aufgabe heran als Kind seiner Zeit. Und wie regelmäßig eine junge Weltanschauung der verflorenen feindselig gegenübersteht, wie es eine alte Erfahrung ist, daß die Vorwärtstrebenden jene Kunsterscheinungen am meisten hassen oder verspotten, aus deren Einfluß sie sich selbst erst herausreißen mußten, — so war Nicolai, der Freund Lessing's, der begeisterte Verehrer der Antike, der Mann der Aufklärung und der nüchternen Verständigkeit, vielleicht der ungeeignetste Biograph, den Schlüter finden konnte. Denn gerade das, was das Grundwesen des großen Meisters ausmachte, der unbefangene Formendrang, die Lust an reichen, überschwänglichen Gebilden, das Vorwalten der Empfindung über das Erwägen, die sorglose Unmittelbarkeit des Schaffens — Alles das konnte Nicolai seinem schulmäßigen Denken nach weder verstehen noch würdigen. Er glaubte Schlüter zu feiern, indem er ihn vor den Gesetzen der Aesthetik seiner Zeit vertheidigte. Was für Schlüter der Kern der Sache war, nämlich die geistvolle Entfaltung seines bildnerischen Könnens, entschuldigt er als „Auswüchse eines allzureichen Genies“. „Man siehet ein erhabenes Genie, das scherzen möchte!“ sagt er mit Klopstock. Den berauschend üppig vorsprudelnden barocken Reichthum der Gedanken, die Fülle der Schmuckformen bittet er als „kleine Grillen“ zu übersehen, Schlüter's Verstöße gegen jene Regeln der Baukunst, welche später Sulzer in seiner „Theorie der schönen Künste“ entwickelt hatte, als „wichtigere Fehler“ zu verzeihen, um dafür nach dem Vorbilde der in Paris giltigen Schönheitslehre die Proportionen, die Eleganz und die Bequemlichkeit an Schlüter's Bauten zu rühmen. Hätte Schlüter Nicolai's Lob noch zu vernehmen vermocht, es wäre ihm sicher die bitterste Erfahrung seines sorgenvollen Daseins gewesen. Denn das Schiff seines Lebens scheiterte im Kampf gegen jene starr klassischen Gesetze; sein deutsches Wesen bäumte sich auf gegen die von Paris befohlene Schönheitslehre — und nun glaubte ein Nachgeborener ihn zu feiern, indem er ihn,

den Inhalt seines Strebens verkennend, nach den klassicistischen Gesetzen abschätzte!

Und wirklich hat Nicolai's Lob, meinem Ermessen nach, die Erkenntniß von Schlüter's Eigenwesen lange Zeit gehemmt. Dies konnte erst völlig begriffen werden, seit die Nation sich von der blinden Verehrung der Antike frei machte oder besser gesagt, seit sie lernte, daß nicht die antike Form das Vorbildliche für uns sein dürfe, sondern nur die antike Art, die Form aus dem geistigen Leben der Nation selbstständig zu entwickeln. Nicht indem wir griechisch bauen, folgen wir dem Beispiele der perikleischen Zeit, sondern indem wir ebenso sehr aus dem Geiste unseres Volkes und unserer Bedürfnisse unsere Gebilde schaffen, wie es Iktinos und Phidias aus dem Geiste ihrer Heimath thaten. Diese Erkenntniß mußte vorausgehen, ehe wir die Kunstgeschichte auch des 17. und 18. Jahrhunderts verstehen konnten. Wir mußten erst begreifen lernen, daß nicht unser Empfinden über Schön und Häßlich der Maasstab für die Größe der Künstler auch dieser Zeiten bildet, sondern daß Jener ein Meister ist, der seine Welt zur Darstellung bringt, und daß auch der größte Meister nicht außerhalb seiner Zeit stehen kann!

Und so muß man Schlüter aus seiner Zeit heraus verstehen lernen. Die Kunstgeschichte ist nicht Kunstkritik und als solche keineswegs das Weltgericht. Ich will jene Tage nicht anklagen und nicht feiern, ich will sie zu verstehen und verständlich zu machen suchen. Ich will nicht Schlüter's Werke vor den Richterstuhl meiner individuellen Anschauungen ziehen, sondern sie an den Leistungen und Meinungen seiner Zeitgenossen messen. Es ist nicht meine Absicht, die Zahl der Lobschriften auf Schlüter zu vermehren, sondern ich will versuchen zu erklären, warum sich seine Zeitgenossen von ihm abwendeten, warum der große Mann zu Fall kam und Kleinere über ihn triumphirten, welche der nationalen Fortentwicklung willigere Folge leisteten als er. Es ist dem hämischen und fremder Größe abholden Geiste Nicolai's angemessen, allen Jenen, in welchen er Gegner Schlüter's vermuthete, im Uebereifer niedere Zwecke unterzulegen: er stellt die Kunstgenossen Schlüter's geradezu als Gefindel dar, das durch Betrug und Falschheit ihn zu schädigen trachtet. Er erkannte nicht die Vielheit der Bestrebungen jener

Zeit; er vermochte die Wirrnisse der künstlerischen Anschauungen im 18. Jahrhundert noch nicht zu klären und seine kleine Seele sah nur persönliche Bosheit und Neid, wo es sich um einen Kampf der Grundsätze handelte. Dabei mußte ihm der Streit um so verwickelter erscheinen, als er seiner Kunstauffassung nach auf der Seite der Gegner Schlüter's, der Klassicisten, sich hätte stellen müssen. So war er genöthigt, seinen Schützling gegen Angriffe zu vertheidigen, die nie auf ihn gemacht wurden, und seine Gegner wegen Anschauungen zu verurtheilen, die er im Grunde des Herzens selber theilte!

So entstand ein Zerrbild der Kunstgeschichte Berlins in der Zeit Friedrich's I., welches wir jetzt erst wieder in die Richte zu bringen vermögen, nachdem unser Verständniß jener Zeit ein vielseitigeres geworden ist.



Schlüter wurde geboren in Hamburg.⁵⁾ Im Kirchenbuch von St. Michaelis findet sich die Einzeichnung über seine am 22. Mai 1664 gefeierte Taufe in folgenden Worten:

Andreas Schlüter, ehelicher Sohn des Gerhart Schlüter, Gevattern: Andreas Kröger, Jürgen Uelken und Katharina Tidtkens.

Am 17. April 1663 wurde Gerhart Schlüter Bürger von Hamburg. Für ihn trat Andreas Kröger als Bürge auf. Es ist dieser Mann also, der dem jungen Schlüter den Vornamen gab, für das Leben des Vaters einflußreich, vielleicht dessen Schwiegervater gewesen.

Man kann, da die Taufe der Sitte gemäß, zumeist am dritten Tage nach der Geburt abgehalten wurde, den 20. Mai 1664 als Schlüter's Geburtstag gelten lassen.

Es scheint, als ob Schlüter's Vater nicht dauernden Sitz in Hamburg hatte. Nicolai sagt, er sei ein mittelmäßiger Bildhauer gewesen und habe sich früh mit seinem noch sehr jungen Sohne nach Danzig begeben. Er folgte also, wie es scheint, dem Zuge der Mennonitischen Auswanderung und des sie begleitenden niederländischen Handels, den der schwedisch-polnische Krieg aus der Ostsee verdrängt hatte und der nun Schritt für Schritt in seine alten Stellungen wieder einrückte.

Die Familie Schlüter's scheint aus den Niederlanden zu stammen. Der niederländisch-französische Architekt J. B. Broebes schreibt seinen Namen einmal „Sluyter“. ⁶⁾ Es ist ein freundlicher Gedanke, den Berliner Meister als Abkommen eines bedeutenden Ahnen zu betrachten, als Stammvater der Familie jenen flämischen Bildhauer Nicolas Sluter anzusehen, der 1388—1389 das Grab Philipp des Kühnen von Burgund und ferner den Mosesbrunnen zu Dijon schuf, unzweifelhaft einen der ersten Künstler seiner Zeit, einen van Eyck der Bildnerei. Doch fehlt es an jedem Anhalt für diesen Gedanken. Erst im 17. Jahrhundert kommen öfter bedeutendere Männer Namens Schlüter in Holland vor. Jan Pieter Sluyter lebte zu Anfang desselben als Kupferstecher in Utrecht, Pieter Sluiter ist einer von den Stechern, welche an Gerard Hoet's »Tafereelen der Heilige Geschiedenissen« mit arbeitete, einem großartig angelegten Bilderwerke in Kupferstich, welches 1706 in Amsterdam erschien. ⁷⁾ Hendrik Sluiter war ein Prediger aus Wesel, der sich, gleich seinem Bruder Pieter Sluiter, ⁸⁾ mit Leidenschaft dem Jean de Labadie anschloß, jenem schwärmerischen Mystiker, der mit anderen „Wiedergeborenen“ in einer freilich nur durch die Vermögen reicher bekehrter Damen ermöglichten Gütergemeinschaft von ihrer Hände Arbeit leben wollte. ⁹⁾ Anna Maria von Schuurmann, eine ihrer Zeit vielbewunderte gelehrte Schwärmerin, welche selbst in der Malerei, der Plastik und Kupferstechkunst erfahren war, gab dem Kreise gottergebener Männer die Neigung, auch künstlerischen Dingen nahe zu treten. Im Jahre 1669 flüchtete die fromme Gemeinschaft aus Holland fort, verfolgt von der dort übermächtigen Orthodorie. Sie wendete sich später nach Herford, 1672 von hier durch kaiserliches Edikt vertrieben, nach Bremen und faßte endlich in Altona Boden. Dort starb Labadie 1674, die Schuurmann 1678. Die beiden Sluiter waren mit nach Altona gezogen, gingen aber bereits 1672 nach Amerika, wo sie in dem eben aufblühenden New-York sich ansässig machten, das bis zur englischen Eroberung 1664 den Namen Neu-Amsterdam getragen und im Besitz der Holländisch-Ostindischen Colonie gewesen war.

Altona ¹⁰⁾ ist eine Schöpfung der Unduldsamkeit Hamburgs,

die Niederländischen Mennoniten wurden von den geistigen Vorgängern des Hauptpastors Göze aus dem Weichbilde der „freien“ Hansestadt verdrängt und siedelten sich in dem holsteinischen Dorfe an, das 1664, also zur Zeit von Schlüter's Geburt, Stadtgerechtheit und zahlreichen Zulauf erhielt. Die Freiheit des Bekenntnisses, welches der ausgezeichnete Herzog Friedrich III. von Holstein in seinen Landen eingeführt hatte, jene Duldung, die schon 1619 zur Aufnahme der Arminianer in dem von ihm neu geschaffenen Friedrichstadt führte, wirkte noch jetzt nach. Das Land hob sich geistig unter den Gottorper Herzögen. Für Künstler freilich bot das junge Gemeinwesen noch keine geeignete Heimstätte.

Wenn nun auch Beweise sich für Schlüter's Zugehörigkeit zu den Mennoniten nicht beibringen ließen — es sei denn der, daß er später der einzige Baumeister Berlins war, der keinen militärischen Rang einnahm und daß den Mennoniten die Kriegsdienste verboten sind, — so ist doch der Umstand nicht zu übersehen, daß auch in Petersburg Schlüter gleichzeitig mit den „Danzigern“ auftrat, jenen Handwerkern, welche Peter der Große aus der Mennonitischen Colonie der Weichselstadt an die Nawa zog.

Der Name Schlüter war und ist freilich kein seltener. In Hamburg lebte damals ein Bürgermeister Schlüter. Auch im Brandenburgischen kommt der Name vor. Klöden, einer der Biographen unseres Künstlers,¹¹⁾ weist 1682 einen Rittmeister Hans Schlüter nach, der aus Braunschweigischen Diensten kam, und erwähnt den Kammergerichts-Advokaten Johann Heinrich Schlüter in Berlin, der sogar Bürgermeister wurde. Heute giebt es noch gegen 60 Familien Schlüter in Berlin.¹²⁾



Auch über Schlüter's Aufenthalt in Danzig wissen wir wenig. Sicher steht nur fest, daß der westphälische, meist in Amsterdam wirkende, doch auch in polnischen Diensten beschäftigte Kupferstecher Peter Schenk, der Schlüter wohl zweifellos persönlich kannte, ihn noch 1702 einen Danziger nannte in einem lateinischen Verse, mit welchem er den Erbauer des Berliner Schlosses feierte.

Danzig¹³⁾ bot aber zu jener Zeit der Kunst eine nicht uner-

hebliche Wirkungsstätte. Als eine Stadt von 80000 Einwohnern, stand es an Volksmenge Amsterdam nahe. Als starke Festung schloß es einen mächtigen, damals noch rein polnischen Strom gegen das Meer ab, die Weichsel. Von Dswieczym, oberhalb Krakau, bis an die Mündung berührte sie nur einige 40 Meilen am rechten Ufer bei Marienwerder preußische Lande. Erst 1772, bei der ersten Theilung Polens, kamen Westpreußen, Kulm und die Netzdistrikte an das Reich Friedrich's des Großen. Der polnische Volksstamm der Kassuben wohnte neben deutschen Einwanderern in seinen Niederungen von Thorn bis dicht an Danzig heran. Die Stadt war das Thor des sarmatischen Königreiches gegen die westliche Kultur. Starke Gegensätze begegneten sich hier. Den Kern bildete eine kräftige deutsche und protestantische Bürgerschaft, welche aber ein unseelig heftig geführter Streit zwischen Reformirten und Lutheranern spaltete. Der Handel, die Lebensader der Stadt, hatte gegen Ende des 16. Jahrhunderts einen mächtigen Aufschwung genommen, seit einestheils vor den Spaniern flüchtige Niederländer dorthin übersiedelten, anderentheils durch diese der Danziger Handel im Mittelmeer starke Verbindungen anknüpfte. Damals war die letzte Blüthezeit der Hansa, die durch den großen deutschen Krieg und die Befreiung der Holländer und ihr erneutes Auftreten auf dem Weltmarkt vernichtet wurde. Dem gegenüber stand die Macht des Polenthums und des mit ihm verbündeten Jesuitismus. In den Jahren, in welchen der Handel nach dem Westen brach gelegt wurde, um 1611, erscheinen die ersten Jesuiten in Danzig, beginnt sich dort eine katholische Partei zu bilden, welche in der polnischen Krone ihre Stütze suchte. Noch war Danzig aber ein großer Handelsplatz, eine volkreiche Stadt, noch fand in ununterbrochenem Kommen und Gehen der Austausch der Güter des Westens mit den Nationen des Ostens statt. Noch trafen sich auf der Langgasse, im Artushofe die Polen und Russen mit den seefahrenden Völkern, vor Allem mit den die Meere beherrschenden Holländern zu regem Geschäftsverkehre. Doch auch die Engländer und Schweden hatten hier ihre Faktoreien, führten die Erzeugnisse ihres Fleißes in die betriebsarmen Hinterlande Danzigs ein, um deren unerschöpflichen Reichthum an Getreide, Holz, Vieh dafür einzutauschen. Petersburg war noch nicht gegründet, Danzig neben Königsberg und

Riga der Umschlagshafen für Alles, was an europäischen Erzeugnissen in den fernen Osten eindrang. Danzig zu heben und zu halten, durch seine Flotte den Schweden ein Gegengewicht zu schaffen, war eine der wichtigsten Fragen der polnischen Politik.

Der lang währende, zerstörende Krieg, welchen der Sieg der Schweden und der Friede von Oliva abschloß, hatte die Gefahren von Danzigs Lage inmitten feindlicher Mächte Allen klar gemacht. Die alte Verbindung zwischen Schweden und Polen war dauernd zerbrochen. Weite Küstengebiete, Riga selbst, waren an Schweden gefallen. Seit 1588 der streng katholische Sigismund III., Prinz von Schweden, zum König von Polen erwählt war, seit die leidenschaftliche Verfolgung der Protestanten begonnen, der einseitig jesuitische Zug der Verwaltung in der Republik festen Boden gefaßt hatte, seit Sigismund's zweiter Sohn Johann Kasimir selbst Jesuit geworden und, obgleich Kardinal, doch die Krone Polens angenommen hatte; ferner dann, seit 1656 der König von Schweden und der Kurfürst von Brandenburg vor der Hauptstadt Warschau die polnischen Heere schlugen, — seit diesem Wandel der Dinge war Frankreich, waren Richelieu und Ludwig XIV. die Rettungsanker des zwischen protestantische und griechisch-katholische Mächte eingefeilten Ultramontanismus Polens geworden.

In Johann Sobieski vollzog sich der Umschwung zu Gunsten der Niederländer und Franzosen. Nun begannen auf das geistige Leben Polens die Nationen vorzugsweise einzuwirken, deren Weg nach Warschau über Danzig ging, während früher Krakau mit seinen mitteldeutschen Verbindungen und italienischen Beziehungen der kulturelle Vorort gewesen war. Die Nordseemächte fingen an, sich an der Weichselmündung bemerkbar zu machen, um Polens Stellung zu stützen.

In die Jugendzeit Schlüter's fällt die merkwürdige revolutionäre Bewegung, deren Führer der lutherische Geistliche Megidius Strauch war, einer der wüthendsten Klopffechter des Protestantismus. Scheute er sich doch nicht, um den Reformirten zu schaden, den Katholiken eine Hauptkirche der Stadt anzubieten; so heftig wirkten damals noch auf die Volksmenge die dogmatischen Zänkereien, so tief war noch der Widerstreit der religiösen Parteien, der sich hier wie überall mit socialen Fragen verquickte. Strauch's planlose

agitatorische Thätigkeit hezte die Handwerker gegen die Großbürger, die nur mit Mühe die Freiheiten der Stadt gegen die Begehrlichkeit der polnischen Herren vertheidigten und so sich gezwungen sahen, diesen und dem Katholicismus Zugeständnisse zu machen. So fern dem Knaben Schlüter, der 12 Jahre alt war, als aufständische Zuckungen die Stadt beunruhigten, auch die Betheiligung an solchen Fragen gelegen haben mag, so ist das Vorhandensein scharfer politischer und religiöser Gegensätze doch wohl nicht ohne Einfluß auf ihn gewesen.

Die Stadt, welche noch schwer an den Verlusten trug, die der Krieg ihr zugesügt hatte, lenkte abermals die Augen der nordischen Welt auf sich. Eine schwedische Partei regte sich in den Mauern, welche erst 1656 von der nordischen Großmacht belagert und nur mit Hilfe Polens und einer niederländischen Flotte vertheidigt worden waren. Polen durfte das alte, vielfach gelockerte Verhältniß nicht völlig aufhören lassen, welches Danzig an die Königliche Republik band. Im Jahre 1676, inmitten jener Wirren, welche zusammenfielen mit einem furchtbaren Türkenkriege, kam die Königin von Polen, die ränkevolle Maria Casimira, selbst nach Danzig. Im folgenden Jahre erneuerte sich der Besuch des Hofes in größerem Glanz; König Johann III. Sobieski zog nun mit seiner ganzen Familie in die beunruhigte Stadt ein.

Damals sah Schlüter zum ersten Male seine sonst so ernste Zeit von ihrer glänzenden, festlichen Seite. Die Stadt machte großartige Anstrengungen, den König zu empfangen. Ehrensäulen waren errichtet, die den siegreichen und friedenspendenden Fürsten feierte. Die Großbürger zeigten sich in ihrem besten Schmucke; die Handwerker zogen vor ihm auf und ergötzten ihn durch ihre alten Tänze; im Feuerwerk vergegenwärtigte man die große Niederlage, welche Johann den Türken noch als Krongroßfeldherr 1673 bei Chotschim beigebracht hatte. Das hinderte aber das Fortwuchern des Parteigetriebes nicht: die heftigsten Aufstände gegen den durch des Königs Anwesenheit gesteigerten Uebermuth der Katholischen, die Zerstörung des Karmeliterklosters, dessen Mönche seit unvor-denklicher Zeit zum ersten Male eine öffentliche Procession durch die Stadt zu unternehmen gewagt hatten, die immer leidenschaftlicher werdende politische Spaltung der Bürgerschaft.

Danzig hatte viel im Kriege eingebüßt. Die Veranlassung zum Hader war reichlich. 1678 berechnete die Stadt ihre Schulden mit über 2 Millionen Gulden. Ihr Schulwesen lag darnieder, ihr Handwerk hatte gelitten. Die Kunst hatte sich von der Stadt zurückgezogen. Nun bot sich durch des Königs Unwesenheit Veranlassung zu neuer Förderung. Seit jeher hatte sie künstlerisch enge Verbindungen mit den Niederlanden erhalten, auf welche sie ihre Handelsbeziehungen hinwies. Sie theilte diese Eigenthümlichkeit mit allen Ostseestädten. Seit ein glücklicher Kaper mit einer holländischen Prise das berühmte Tafelbild des jüngsten Gerichts erobert hatte, welches man jetzt Hans Memling zuschreibt, vollzog sich in Frieden und Streit der künstlerische Austausch von der Nord- zur Ostsee. Namentlich in der Renaissancezeit, als durch die neuen Handelswege im Westen die Ostseehäfen an Bedeutung verloren, durch Ausbildung der modernen Staatsmacht die umliegenden Reiche das Uebergewicht über die mehr und mehr unterdrückten Hansestädte gewonnen hatten, in diesen selbst nicht mehr die alte Schaffenskraft wirkte, begann die Unwesenheit niederländischer Künstler in den Häfen der Ostsee eine ständige zu werden. Zu Ende des 16. Jahrhunderts waren selbst die leitenden Architekten Holländer: Jan Vredeman de Vries aus Leeuwarden, der berühmte Kupferstecher und Architekturmalers, arbeitete im Rathhause; Anthony von Obbergen aus Mecheln errichtete 1588 das Hohe Thor und erwarb sich solchen Ruhm, daß Lübeck und Thorn ihn in ihren Dienst ziehen wollten. Wilhelm Bart, vielleicht ursprünglich van der Meer genannt, seit 1585 Danziger Bürger, schuf allerhand Bildnerien im Dienst der Stadt und ihrer Großbürger; die Künstlerfamilie von dem Blocke, ursprünglich aus Mecheln stammend, arbeitete in den Ostseeländern, bis ihre beiden bedeutendsten Mitglieder Wilhelm und Abraham, ausgezeichnete Bildhauer, in einem Jahre (1628) dahinstarben.

Auch in anderen Gebieten der Kunst hatten die Niederländer tüchtige Vertreter nach Danzig gesendet. Unter den heimischen hatte Anton Möller, der „Maler von Danzig“, eine gewisse Berühmtheit um die Wende des Jahrhunderts gehabt. Aber auch er zeigt durchaus niederländische Beeinflussung. Wilhelm Hondius, Jeremias Falck, Peter Schenck und andere tüchtige Maler und Kupferstecher

wirkten im 17. Jahrhundert hier. Ihren Weg wies sie der Handel. Es ist bezeichnend, daß es vorzugsweise Kupferstecher sind, welche die Verbindung zwischen den Niederlanden und Danzig herstellen, Männer, deren Kunst vom Kunsthandel schwer zu trennen ist und deren Ziel der Massenvertrieb sein mußte.

Sie hatten Danzig als Uebergang nach Polen betrachtet und ihre sichere Hand im Bildnißmalen und Kupferstechen den Großen des Königreiches zur Verfügung gestellt. Es waren dies Meister, die sich meist nicht über das Mittelmaaß der niederländischen Kunst erhoben, sie aber auch mit der Sicherheit tüchtiger Schulbildung beherrschten. Sie gaben die Vermittler zwischen Osten und Westen ab, die Träger der Kunst der Ostseeländer. Die heimischen Danziger Maler entfernten sich nicht von jener Schule. Da war Daniel Schults, ein sicherer, etwas trockener Künstler, der bei den Polnischen Großen als Portraitist beliebt war; Andreas Stech,¹⁴⁾ ein Mann, der an Frische der Beobachtung manchem bekannteren Meister der Zeit nicht nachsteht. Seine Bildnisse wurden von den besten Augsburger Kupferstechern vervielfältigt. Nathanael von Schröder, ein Patrizier der Stadt, scheute sich nicht, selbst den Pinsel zu führen. Der berühmteste Bürger der Stadt, der viel gefeierte Astronom Hevelius,¹⁵⁾ hatte selbst die Stecherkunst geübt und zwar für Athanasius Kircher, den großen Jesuiten-Gelehrten. Er ließ von Stech seinen Himmelsatlas herstellen und dessen Sternbilder mit derben, leidenschaftlich bewegten Gestalten erfüllen.

Hevelius bildete den Mittelpunkt des geistigen Lebens der Stadt. Der König Ludwig XIV. schickte ihm einen Jahrsold, König Johann Sobieski verlieh ihm Privilegien, als er bei einem Besuch in Danzig in seine Sternwarte kam. Der Astronom vergalt diese Gnade in noch glänzenderer Weise. Er versetzte den Namen des Königs in den Himmel. Noch heute ist das „Schild des Sobieski“, ein Sternbild in der Milchstraße, nahe dem Himmelsäquator. Stech war es, der zuerst das neue Bild der Himmelskarte einfügte. Mit Ehrfurcht blickte Danzig auf den großen Mann, der den Gestirnen Namen verleihen konnte, der Weichselniederung ein zweiter Copernicus war.

Aber auch für ein anderes Gebiet, welches damals der Mathematik zugehörte, hatte Hevelius ein offenes Auge: für die

Baufunst. Er ließ sich von Jeremias Falck, einem geborenen Danziger und dem glänzendsten Stecher seiner Zeit im Norden, die Werke des Lepautre kommen, jenes Meisters, welcher die Barockkunst Italiens mit französischem Klassicismus zu mischen strebte und mit unermüdllichem Eifer dem fortschreitenden Geschmack neue ornamentale Entwürfe entgegenbrachte. Der Handel ging über Hamburg, wohin damals die Künstler geflohen zu sein scheinen, welche der Krieg aus dem vortheilhaften Handelsplatze an der Weichselmündung verdrängt hatte.



Die in Danzig geübte Baukunst war freilich weniger von den neueren Strömungen in den Niederlanden berührt. Die Bauformen sind schwerer zu verpflanzen als jene der beweglicheren Schwesterkünste. Der bevorzugte Architekt Danzigs war Barthel Ranisch, der mit sehr bemerkenswerther Unbefangenheit sich auf den Boden heimischer Kunst stellte. Er gab ein Werk heraus, welches seine Richtung kennzeichnet: „Beschreibung Aller Kirchen-Gebäude der Stadt Danzig“ (Danzig 1695), ein Werk, in dem er namentlich den gothischen Anlagen und ihren „wolgestellten Gewölben“ sein Augenmerk zuwendete, deren „schöne Wissenschaft in vorigen langen Jahren ganz in Vergessenheit gerathen“. Diese Hinneigung zum alten Bauwesen ist bezeichnend für den Mann, wenn er gleich bei eigenen Entwürfen sich dem Geschmacke der Zeit nicht entzog.

Ein günstig benutzter Zufall gab die Veranlassung zum Neubau einer katholischen Kirche in Danzig, deren Architekt Ranisch wurde, seit langer Zeit des ersten Monumentalbaues in der alten Seestadt. Während der Anwesenheit des Königs starb am 29. August 1677 der Fürstprimas von Polen, Andreas Olszowski, Erzbischof von Gnesen und hinterließ 80000 fl. für den Bau einer Kirche; der König stiftete weitere 20000 fl. So entstand an der kleinen Krämergasse die St. Johanneskapelle, meist Königskapelle genannt. Am 21. Juli 1678 wurde mit großem Pomp ihr Grundstein gelegt; 1681 war die Kirche fertig, doch erst 1683 wurde sie geweiht. Der Bau (Fig. 1 und 2) ist keineswegs ein Meisterwerk: zwischen zwei dreistöckigen Gebäuden von je drei Achsen, also echten Danziger Wohnhäusern mit großen Hallen im Erdgeschoß, ist der rechtwinklige Bau

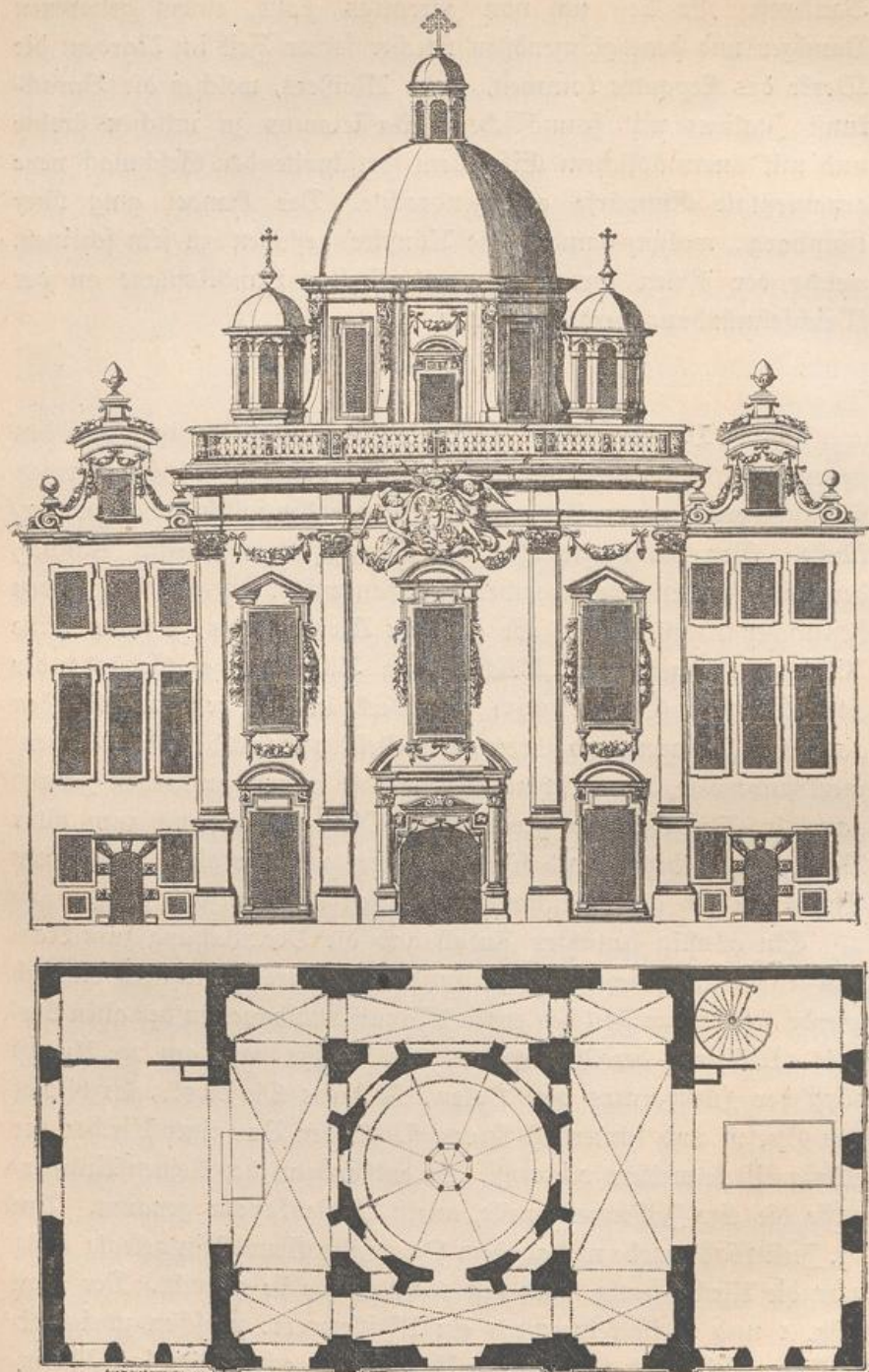


fig. 1 und 2. Johanneskapelle zu Danzig.

derart gegliedert, daß durch vier Pfeiler ein quadratischer Kuppelbau und ein Umgang um denselben geschaffen wird. Die façade ist durch sehr lang gestelzte jonische Pilaster gegliedert und würde ohne künstlerische Bedeutung sein, wenn es nicht wichtig wäre, das einzige Monumentalwerk kennen zu lernen, das in jener Zeit in Danzig entstand. An den Fenstern und Thüren sind die Gewände vielfach verkröpft, die Verdachungen mager. Der plastische Schmuck ist völlig naturalistisch und besteht aus Gehängen von Blumen oder von Bändern. Das große polnische Königswappen halten zwei fliegende Genien: gerade das Bildnerische am Bau zeigt Gedanken, die, wie wir sehen werden, an einem Schlüter'schen Bauwerke selten fehlen. Die Kuppel über der Vierung ist von Nebenkuppeln begleitet und schlicht im Aufriß. Die Streben ähneln Anläufen und enden je in eine Consöle.

Als der Bau begann, war Schlüter 14 Jahre alt; als jener seinem Zwecke übergeben wurde, zählte er erst 19 Jahre. Aber Schlüter sagt in einem Schreiben von 1706, daß er schon 30 Jahre an großen Bauten beschäftigt sei. Er muß also, selbst wenn man eine gelinde Uebertreibung annimmt, sehr früh, schon zur Zeit des Bauanfanges, der Kunst zugeführt sein worden. Das kann nicht überraschen. Der junge Mann, welcher Bildhauer werden wollte, trat damals als Lehrling in eine Lucasbruderschaft ein, die es in Danzig wohl nach niederländischem Vorbilde gegeben haben mochte. So war es in Antwerpen,¹⁶⁾ der Hauptstadt der niederländischen Bildhauerei, wo die Holzschnitzer eine der ältesten, schon 1430 mit den Malern vereinigten Bruderschaften bildeten, obgleich sie 1663, unter der Vorstandschaft des jüngeren David Teniers, den vornehmen Namen einer Akademie annahm. So war es in Brüssel, wo die Bruderschaft sich jenen „vier Gefrönten“ weihte, welche von Alters her die Schutzpatrone der Steinmetzen waren. Jérôme Duquesnoy wurde mit 20 Jahren Meister, Marc Devos mit 25 Jahren. Alle mußten früh in die Werkstätten ihrer Lehrherren eingetreten sein, um mit ganzer Seele und allen Gedanken Künstler zu werden. Also ist es wohl möglich, daß auch Schlüter früh zur Meisterschaft kam.

Wie aber seine Lehre ausah, wissen wir nicht. Nicolai nennt einen gewissen David Sapovius als seinen Lehrmeister. Der Name hat nirgends nachgewiesen werden können, weder in

Danzig noch in Berlin, wohin Schlüter seinen Lehrer später gezogen haben soll. Weder in den Danziger Bürgerrollen, noch in den Zunftlisten der Maurer, Steinmetzen und Bildhauer erscheint sein Name. Es ist immerhin möglich, daß er im Dienste des Königs von Polen gestanden habe.¹⁷⁾ Wir wissen nichts von Sapovius' Werken: sein Name ist somit für die Kunstgeschichte nur ein leerer Schall.

Aber wir können uns den künstlerischen Lebenskreis ungefähr vergegenwärtigen, der unter Danzigs Bildhauern in Schlüter's Jugendzeit herrschte. Dort wirkte Peter Ringering, welcher 1647—1648 allegorische Figuren auf das Langgassenthor schuf, tüchtige Leistungen im Stil der Zeit. Er vollendete damit das von Abraham von dem Blocke begonnene Bauwerk. Caspar Günther wird weiter genannt, der selbst für den kurbrandenburgischen Hof 1663 Aufträge erhielt: er fertigte die Büsten der zwölf ersten römischen Kaiser und Kaiserinnen, welche jetzt im Charlottenburger Park stehen. Diese Arbeiten sind nicht ohne kunstgeschichtlichen Werth. Wenn es gleich dem Bildhauer nicht recht gelang, Leben, Abwechslung und Größe in die Männerköpfe zu bringen, die vielmehr ein erheiterndes Mittelding zwischen spießbürgerlicher Griesgrämlichkeit und verschrobenem Ernst zeigen, so ist das Kostüm doch schon ganz von jenem Klassicismus, der später Schlüter eigen war; sieht man doch selbst in den vielleicht noch weniger gelungenen Frauenköpfen die Absicht, Menschenarten zu zeichnen, das Ich der geschichtlichen Männer und Frauen zur Anschauung zu bringen. Es ist in diesen Köpfen die deutsche Renaissance mit ihrer Unbefangenheit verschwunden und das Barock mit seiner freien Größe noch nicht eingezogen.

Des Weiteren aber bestätigen die Büsten den innigen Zusammenhang der Danziger Kunst mit jener der Niederlande, die Wiederanknüpfung der mit dem Anfange des Jahrhunderts zerstörten Wechselbeziehungen zwischen den Ostseeländern und den handelsmächtigen Heimstätten der Kunst. War diese doch sogar wechselseitig gewesen. Das beweist die achtungsgebietende Künstlererscheinung des Jean van Milder, eines der besten Bildhauer aus der Umgebung des Rubens, der in Königsberg geboren war und stets den Beinamen L'Allemand in Ehren trug. Seine

Schüler kamen zu Ansehen, wie er denn selbst in dem Kreise des Jerôme Duquesnoy und Artus Quellijn eine feste Stellung behauptete.

Die Vermuthung, daß Schlüter am Bau der Königskapelle thätig gewesen sei, findet Nahrung in dem Umstande, daß wir ihn später in Warschau im Dienste des Königs antreffen. P. J. Marperger,¹⁸⁾ in der Folge sein Genosse an der Akademie zu Berlin, sagt, er habe „unterschiedliche Palatia sowohl in, als außerhalb Warschau angegeben und ausgeführt“. Dort also, am mittleren Lauf der Weichsel, werden wir seiner Thätigkeit nachzuspüren haben. Um diese aber zu erkennen, bedarf es noch eines Umblickes über den Stand der Kunst im Allgemeinen.



Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts vollzog sich eine Rückwärtsbewegung der europäischen Kunst aus dem Norden nach ihrem Quelllande im Süden. Das Fortschreiten des reformatorischen Gedankens war durch die Jesuiten zum Stillstand gebracht, der Protestantismus war in Vertheidigungsstellung zurückgedrängt worden. Mächtig erhob sich die neu durchgeistigte katholische Kirche und erfüllte die ihr anhängenden Völker mit einem Zuge brünstiger Frömmigkeit. Spanien und Belgien, diese stärksten Bollwerke des Jesuitismus, wurden die Leiter im künstlerischen Schaffen; sie gaben dem nur mühsam zu gleicher Stärke der religiösen Bewegung sich aufraffenden Italien tiefgehende Anregung. Von außen her, von den Grenzen der Kampfgebiete, wurde in die römische Kirche der erneute Ernst hineingetragen, der sie zur Durchführung des während der Renaissancezeit fast hoffnungslos gewordenen Kampfes gegen den Humanismus und die aus ihm gezogenen folgerungen befähigte.

Kurz vor Ausbruch des dreißigjährigen Ringens in Deutschland besaßen nordische Künstler den maßgebenden Einfluß in ganz Europa und auch in Italien. Rubens und van Dyck lehrten dort einen gesunden Realismus im Bildniß; Giovanni da Bologna und François Duquesnoy waren die leitenden Bildhauer in Florenz und Rom; Poussin eröffnete der Naturbetrachtung neue Wege.

¹⁸⁾ Gerlitt, Andr. Schlüter.

für die entsprechende Entwicklung der Bildnerei in den Niederlanden selbst waren namentlich Rubens und Duquesnoy von Bedeutung gewesen. Ersterer, der große Meister des Colorits, der kräftigen Zeichnung, des schwungvollen Realismus und doch auch der stilvollen Steigerung aller Lebensformen, wurde nicht nur in der Malerei der Lehrer seines Volkes, er sammelte auch Bildhauer und Architekten um sich. Er umfaßte das ganze Kunstschaffen seiner Zeit und drückte es in die Formen seines Geistes. Unter den Bildhauern, welche sich seine Schüler nannten, stehen am höchsten Lucas Jaidherbe und Artus Quellijn. Aber auch die Brüder François und Jérôme Duquesnoy hatten ihm nahe gestanden. Seinem Einfluß verdankte es der ältere und bedeutendere, François, daß er vom Erzherzog Albert nach Italien gesendet wurde, wo er bis an seinen Tod blieb. All diesen Meistern hat die Kunstgeschichte den Platz bisher versagt, welchen sie ihrer Bedeutung nach verdienen. Man hat es sich nicht angelegen sein lassen, zu erklären, warum in Bernini's Kunst plötzlich ein nordischer Zug kam, warum er die gewundenen Säulen seiner Kathedra von St. Peter, welche Duquesnoy mit feinem Sinne für plastische Wirkung mit Kinderfiguren zwischen Laubwerk schmückte, gerade in diesen, für Italien seltenen, im Norden heimischen Formen ausstattete; warum in der Tribuna die Wolken und Engelchöre erscheinen, die im Norden längst schon erfunden waren; warum plötzlich die malerische Kunstauffassung den architektonischen Grundzug durchbrach, welcher Bernini sonst stets eigen blieb. Und trotz der barocken Neigungen war Duquesnoy der Freund und Studiengenosse Poussin's. Auch er vertiefte sich in die Antike, suchte an ihrer Einfachheit zu lernen, ihre Unbefangenheit in sich aufzunehmen. Seine berühmten Kinderfiguren sprechen hierfür, jene heiteren, vollsaftigen Wesen, welche denen des Rubens entsprechend, in einer über das Leben hinausgreifenden Gesundheit ein von den Beschwerden der Welt und der eigenen Unbeholfenheit unabhängiges Dasein führen.

Auch Bernini's so außerordentliche Feinheit in der Behandlung des Bildnisses ist von den Niederländern beeinflusst. Wie in der Malerei, so hatten diese sich auch in der Bildnerei eine kräftige Sicherheit in der Darstellung des Menschlich-Eigenartigen errungen. Ihre künstlerische Absicht war die Ergründung und Wiedergabe

des einzelnen Ich mit allen seinen Vorzügen und Sonderbarkeiten. Aber mehr und mehr wurde die Eigenheit Herrin über das dargestellte Wesen. Mit der Aufmerksamkeit auf das Besondere in der menschlichen Erscheinung wuchs dessen Einfluß, kam es zur bevorzugten Darstellung gerade dieses, zur Wiedergabe eines gesteigerten, erhöhten Daseins. Und wie zum Erfassen eines Menschen ein schneller Blick besser geeignet ist als die stetige Genauigkeit etwa der photographischen Maschine, wie es für jene Zeit nothwendig wurde, das Portrait in einem bestimmten Augenblick festzuhalten, um ihm damit seine Eigenart zu sichern, so kam auch in die Bildnerei das der Kunst jener Zeit innewohnende Streben zur Geltung, die Wirkung für den ersten Blick des Beschauers zu gestalten, auf die Ueberraschung des Auges, das Erstaunen des Betrachtenden, die schlagende Wirkung hin zu arbeiten. Darum wurden die hastigen Bewegungen in Stein und Metall festgehalten, fliegende Gewänder, stürmischer Ausdruck der Köpfe — Erscheinungsformen, die meist richtig beobachtet sind, aber dem dieser Kunstgrundsätze Entwöhnten als Uebertreibungen und Verzerrungen erscheinen. Bernini's Eigenart und Ruhm beruht mit darin, daß er im höchsten Grade der Bildnerei den Zug der Augenblicklichkeit gab, daß er eine Schnelligkeit des Auges besaß, welche ihn befähigte, Formen in den raschesten Bewegungen festzuhalten und nachzubilden.

Die nordischen Künstler schwankten zwischen dem Wesen des Bernini und des Rubens. Während der französische Bildhauer Puget sich ganz dem leidenschaftlich bewegten Zuge der Italiener hingab, folgte der Niederländer Quelljin der Art des Antwerpner Meisters. Auch seine Gestalten sind von feuriger Sinnesart. Auch sie sind heftig bewegt, in kühnen Stellungen. Aber die Formen behalten einen ruhigeren Fluß, sie bauen sich klarer auf, sie sind sinnlicher, lebenswahrer, einfacher empfunden. Schon ihr niederländisch fettes Fleisch, ihre innere Behäbigkeit und Selbstzufriedenheit unterscheidet sie von der über menschliches Maaß gesteigerten Gefühlsschwärmerei der römischen Kunstart. In geistlichen wie in weltlichen Dingen harmloser sich äußernd, entbehren sie des Büssersinnes und der Gluth des Südens. Namentlich ist über Quelljin's Arbeiten die frische lebendigen Genießens gegossen. Er war es, der die Bildnerei der Rubens'schen Schule aus katholischen Landen

nach Amsterdam trug, in die große protestantische Seestadt, welche damals wie keine zweite den Welthandel beherrschte. Somit wurde sie ihrem ursprünglichen Gebiete, der Heiligendarstellung, entzogen und weltlichen Dingen zugeführt. Während faidherbe, dem Zuge der belgischen Baukunst folgend, von Rubens zu barockerem Schaffen überging, den Italienern sich nähernd, Heiligenstatuen von übertriebener Hingabe an das Gebet schuf, füllten Quelljin und seine Genossen das Rathhaus zu Amsterdam mit einer Schaar heiterer Erscheinungen, in derber Weltlichkeit strotzenden Gottheiten, mit einer Fülle durchaus naturalistisch behandelten Ornaments, mit Gehängen aus Waffen und Geräthen, Pflanzen und Thieren, in welchen allen sich die unbestochenen Sinne wie die breite Behäbigkeit des Niederländers köstlich offenbaren.



Das Rathhaus zu Amsterdam¹⁹⁾ wurde für den ganzen Norden ein maasgebendes Werk. An räumlicher Ausdehnung gewaltig, wegen der Zahl und der Größe der für den Geschäftsverkehr bestimmten Gemächer viel bewundert, ist es doch in der Architektur von einer überraschenden Schlichtheit. Der strenge Sinn des Protestantismus in seiner Verstandesmäßigkeit und Nüchternheit spricht sich in ihm aus. Seit die Waffenruhe mit Spanien der Stadt 1609 die Arme frei gemacht hatte, seitdem Antwerpens Handel überwunden, die Hanse durch den Krieg brach gelegt worden war, die ostindische Colonie dem Mutterlande ungeheure Vortheile zuführte, wuchs die Einwohnerzahl Amsterdams auf 100000 Seelen an. Nur Paris, London und Neapel wetteiferten mit der holländischen Hauptstadt. An Reichthum des Bürgerstandes, an Thatkraft im Handel, an Umfang der Beziehungen zur ganzen entdeckten Welt war aber kein Ort jener Stadt überlegen, deren Inneres von Canälen durchzogen und in allen Theilen für den Seehandel eingerichtet war. Aber doch kam es hier nicht zu einem Kunstleben, gleich dem von Venedig, der in vielen Dingen so verwandten Handelsrepublik. Wohl entstanden an den Grachten, zwischen den alten Backsteingiebeln Bauwerke in den neueren strengeren Formen palladianischer Architektur,

wohl war man sich mit Stolz ihrer Regelrichtigkeit bewußt, aber für eine große, fürstliche Darstellung des Reichthums, wie in Italien, war der Kaufmann des Nordens zu nüchtern. Statt sich Schlösser zu bauen, errichteten die reichen Amsterdamer zierlich abgetheilte Gärten mit steifen Landhäusern; statt für großartige Prachtentfaltung ihr Vermögen zu verwenden, zahlten sie bis zu 13 000 fl. für eine Tulpenzwiebel; statt an der Größe ihres Besitzes sich zu erfreuen, bemühten sie sich denselben bürgerlich bequem und reinlich zu halten. Während drüben im katholischen Belgien die Kirchen sich mit Kunstwerken füllten, waren es in Holland die Schützen- und Gildenbilder, welchen die Kunst sich vorzugsweise zuwendete: dort ein religiöser Idealismus, hier die Kraft bürgerlichen Daseins, die Darstellung der wirkenden Männer im Staatswesen; dort ein auf dem Realismus sich aufbauender Idealismus, hier ein auf der idealen Weltauffassung des werththätig-nützlichen Daseins begründeter, unverfälschter Sinn für das Thatsächliche, Wirkliche!

So offenbart sich am Amsterdamer Rathhaus der streng bürgerliche Geist der Stadt. Alles ist an ihm wohlgeordnet, der Grundriß mit höchster Sorgfalt ausgebildet, das Nebensächliche unterdrückt, die Zweckmäßigkeit zum Herrn über die Gestaltung gemacht. In jener Zeit Hollands, in welcher die freieren Regungen in der Kirche unterdrückt wurden, ein Oldenbarneveld auf dem Blutgerüst starb, ein Hugo Grotius im Gefängniß schmachtete, weil sie über die mehr oder minder läppischen theologischen Streitigkeiten sich nicht wie ihre Zeitgenossen ereifern konnten — in dieser Zeit liebte man es auch in der Baukunst sich an feste Gesetze, an unumstößliche Dogmen zu halten. Und diese fand man in der Antike, in deren Erklärern Vitruv, Vignola, Palladio. Die letzten Reste der frischere Renaissancekunst Hollands schwanden vor der faden Regelrichtigkeit dahin, welche sich nun aller Bauten bemächtigte. Amsterdam ist voll von Giebelhäusern in sperriger, nüchterner Pilasterarchitektur, mit gewandelosen, lang gestreckten Fenstern und einigen naturalistischen Blumengehängen in Relief als einzigem Schmuck.

Die Kahlheit des holländischen Handelsgeistes offenbart sich in diesen Bauten, deren System Vingboons in einem großen Kupferwerke darlegte.²⁰⁾ Auch das Rathhaus zeigt nichts Anderes als eine Uebertragung jener Formen in's Große. Es äußert sich nicht als

das Werk eines starken, leitenden Willens, sondern als das einer Republik, einer Vielheit von Gleichberechtigten.

So stehen Architektur und Bildnerei an diesem Bau in einem ungelösten Gegensatz. Die breite Fülle der plastischen Formen durchbricht daher auch überall die von der Baukunst beabsichtigte Wirkung: nicht der Architekt ist der Herr im Bau, der Bildhauer macht ihm den Ruhm streitig! Das Rathhaus ist fast mehr eine Schöpfung des Artus Quelljin als des Jacob van Campen!



Die Vermittlung zwischen den hier noch gegensätzlich zu einander stehenden Kunstanschauungen gaben die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch in den Niederlanden einflußreich werdenden Franzosen. Auch sie waren leidenschaftliche Verehrer des klassischen Geistes. Frankreich und Holland wetteiferten damals in der Ergründung der alten Kunst. Aber das reichere nationale Leben von Paris und die Versetzung des ganzen Landes mit dem Geiste des Jesuitismus, des sinnlich erregten Katholicismus, hatte eine vollere, saftigere, frischere Kunst hervorgebracht, hatte bewirkt, daß die Erscheinungsformen, die sich in Quelljin und Campen noch gegenüberstanden, dort zu jenem einheitlichen Kunstgebilde wurden, welchem Versailles seine Ausschmückung verdankt.

Der klassische Geist hatte zum Theil auch die belgischen Bildhauer erfaßt. Er trat überall dort hervor, wo er auf verwandte Strömungen in der Baukunst stieß. Sein eigentliches Wirkungsfeld eröffnete sich erst, als er in Paris Boden fand. Seit Rubens dort den Luxembourgen ausgemalt hatte, beginnt ein erneutes Wirken des belgischen Einflusses. Die geistigen Strömungen unter Ludwig XIV., namentlich seit dem Siege der Devoten, förderten denselben mächtig. Er begegnete sich mit dem Barock Italiens, dessen Vorkämpfer Lebrun war. Aber in Paris mäßigte sich an dem geschulten Formensinn der französischen Nation die wilde Gluth, stellte sie sich unter die Obhut der Regel, wurde sie höfisch, wie es der Katholicismus geworden war. Die niederländischen Bildhauer in Paris, an ihrer Spitze Martin van den Bogaard, den man dort Desjardins nannte, folgten der von Poussin eingeleiteten Schwenkung zu strengeren Formen, ohne den

unbefangenen Naturalismus aufzugeben, welcher damals das Sondergut der Niederländer gewesen zu sein scheint.²¹⁾

In Deutschland hatten die Niederländer die Plastik völlig beherrscht. Antonius de Jerun,²²⁾ Alexander Colin,²³⁾ Adrian de Vries,²⁴⁾ Peter Candid,²⁵⁾ Hubert Gerhard, Gerhard Heinrich²⁶⁾ und Andere übertrugen hierhin jene Kunst, welche Giovanni da Bologna, der Sohn einer den spanischen Niederlanden benachbarten Seestadt, Boulogne's, in Florenz ausgeübt hatte. Auch in Deutschland war der niederländische Einfluß nicht rein, auch hier hatte es italienischer Vorarbeit bedurft, um die Mischung von Stilgefühl und Naturalismus lebenskräftig zu machen, die sich in den scharf umzeichneten, geschlossen entworfenen Gestalten der Meister der deutschen Hochrenaissance kennzeichnet. Aber nun einmal dem Schönheitsempfinden der deutschen Nation nahe geführt, erfüllte sie deren Sinn auf lange Zeit in vorbildlicher Kraft. In breiter Menge schlossen sich, namentlich in Süddeutschland, die Bildhauer der Schule des Giovanni an. Sie schufen eine Kunst, welche auf die Niederländer und in letzter Linie ungleich mehr auf Sansovino und die Oberitaliener zurückzuführen ist, als auf Michelangelo und auf das römische Barock.



Erst nach dem dreißigjährigen Kriege wurde das Barock in Süddeutschland mächtig. In Oesterreich begann eine italienische Bildhauerschule sich einzurichten. Das bedeutende Wirken des Antonio Dario²⁷⁾ in Salzburg, der seit 1664 für Erzbischof Guidobald den Hofbrunnen, eines der größten Schmuckwerke dieser Art auf deutschem Boden, errichtete, war hierbei von entscheidender Wirkung. In Wien fanden Bologneser Meister Arbeit und Einfluß, in Sachsen hatte der Komasse Toffeni schon vor dem Kriege eine Schule gebildet. Um die achtziger Jahre traten dann deutsche Künstler in den Vordergrund und wurden auch für Norddeutschland bedeutsam. Als typisch für sie mag der Oberbayer Balthasar Permoser²⁸⁾ gelten, der in Berlin und Dresden sich einen weithin glänzenden Namen erwarb. Jener Johann Adam Weißfirchner,²⁹⁾ welcher das Schloß Eggenberg bei Graz mit im Geiste Titian's gehaltenen Gemälden schmückte, und der neben der be-

rühmten Stuccatorenfamilie der Carlone⁸⁰⁾ zuerst seine jenseits der Alpen erlernte Kunst als Deutscher zur Geltung brachte, war sein frühester Lehrer gewesen. Bei diesem hatte Permoser eine tüchtige zeichnerische Technik und eine stilvolle Auffassung der Figur erlernen können. Später wandte sich der junge, 1650 geborene Künstler nach Salzburg, dem glänzenden Sterne Dario's zu. Dort lernte er an jenen meisterhaften Gestalten, den von leidenschaftlichem Schwung bewegten Flußpferden, den riesigen Menschenleibern die Freiheit in der Behandlung der augenblicklichen Bewegung. Vierzehn Jahre lebte er dann in Florenz, wo er in den Bannkreis jenes Mannes trat, dessen gewaltige Begabung damals alle Aufstrebenden an sich zog, des Pietro da Cortona. Er arbeitete wahrscheinlich mit an den berühmten Decken des Palazzo Pitti, den Vorbildern für Lebrun's Ausschmückung von Versailles, denn er befand sich im Dienste des Großherzoges, dem er auch seine Kunst in Behandlung des Elfenbeins lieb. Auch große statuarische Arbeiten fielen dem deutschen Meister in Florenz zu.

Dort lernte er die damals modische Kunst Italiens kennen und übertrug sie an die norddeutschen Höfe. Zunächst nach Dresden, wo er seinen Ruhm begründete, nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch seine Künstlerlaunen. In den Jahren 1704—1710, in welchen der nordische Krieg die Kunstthätigkeit in Sachsen brach legte, war Permoser in Berlin. Was der meistelfertige Künstler, der vielleicht damals den bedeutendsten Ruhm in Deutschland besaß, dort geschaffen, wissen wir nicht. Es lassen sich nur kleine Werke nachweisen, an denen er seine Sicherheit in der Behandlung des Marmors zeigte.

An seinen Werken ist Alles in Schwung und stürmischer Bewegung. An den weiblichen Körpern ist das fette Glatt, die weiche Rundung auf's Höchste getrieben. Das „klassische Profil“ führte zu eigenthümlichem Zuspitzen der Nase, die Hinterköpfe wurden flach gebildet, die Hälse und alle Gliedmaßen lang. Das Ideal, welches durch Permoser's Schüler J. J. Kändler in die Porzellanfiguren übertragen wurde, zeigte sich in seinen Werken. Die Bewegungen sind heftig und doch süßlich. Noch stilistischer sind die Männer. Namentlich Greise sind beliebt: Muskelballen ohne verbindendes Fett, verrenkte Leiber, magere, sehnige, gestreckte Gestalten. Aber der Fluß der Linien ist stets

meisterhaft, die Anatomie außerordentlich sicher. Das Gewand ist in breiten Flächen mit scharfen Falten gebildet, sehr reich, oft knitterig im Wurf. Die Absicht ist nicht die des Naturalismus, wie bei der Niederländischen Kunst. Es ist dem Ideal ein übermächtiger Einfluß auf die Form eingeräumt. Aber es ist weniger ein geistiges Ideal als ein körperliches. Permoser schafft zwar fast nur allegorisirende Gestalten, aber seine Allegorie bezieht sich nicht auf tiefsinnige Dinge sondern auf alltägliche Erscheinungen. Sie ist derb, oft roh. Das deutsche Wesen jener Zeit tritt zu Tage: die Lust nach Auffallendem, Besonderem, die für feinere Unterschiede schwerer zugängliche Art der im Kriege verrohten Nation, das Suchen nach zuckendem Gesichtsausdruck und nach starker Erschütterung der Nerven. Damals gingen über die deutschen Bühnen die von furchtbaren Worten und Thaten triefenden, bombastischen Stücke des Lohenstein und Gryphius; die deutsche Baukunst erfreute sich der stärksten Formen: der gewundenen Säulen, der über die Gesimse weggreifenden Consolen und des zweifellosesten Realismus, sei es an Gerippen oder an Blumengehängen — überall trat die Verhärtung der Herzen hervor.

In Dresden hatte Permoser schon eine nicht unbedeutende Kunstübung angetroffen. Dorthin war durch Melchior Barthel venetianisches Empfinden verpflanzt worden. Dieser merkwürdige Künstler war in Rom zu Ehren gelangt, hatte in Venedig die eigenartige Grabpyramide des Malers Melchiore Lanza in SS. Giovanni e Paolo mitten zwischen die Meisterwerke des Lombardi und Leopardi gesetzt und für Balthasare Longhena, den großen Barockbaumeister, das gewaltige Denkmal des Dogen Giovanni Pesaro in S. Maria dei Frari ausgeführt²¹⁾ und dabei sich ganz erfüllt mit dem Formenüberfluß und dem fecken Naturalismus der Venetianer Schule. Dann war er nach Dresden zurückgekehrt, wo er Grabmäler von einer Unzweifelhaftigkeit der Wahrheit ausführte, die sich bis in die Wiedergabe der letzten Thorheit des A la mode-Wesens erstreckte. Aber schon 1674 ereilte ihn der Tod.

Als das Palais im großen Garten errichtet wurde, war die Sculptur aber schon wieder in die Bahnen der Niederlande gelenkt, zeigen sich die fetten, rundlichen Formen, welche Rubens die Welt als schön zu erkennen gezwungen hatte, an den die Nischen des merkwürdigen Bauwerkes füllenden Statuen.

Neben Permoser aber waren noch andere Süddeutsche nach dem Norden gezogen. Jene Schule, welche die Bauthätigkeit der Klöster in den Alpenlanden hervorgerufen hatte, die, von Tyrol ausgehend, Bayern und Schwaben erfüllte, fand in der Bildhauerfamilie Kern aus Forchtenberg ihren Anhalt.³²⁾ Einer der zahlreichen Meister derselben, Leonhard Kern, war 1648 in Berlin. Es sind dies Meister von großer Sicherheit innerhalb ihres manierirten Stiles, von einem starken Gefühl für reiche Umrisslinie, heftige Bewegung, ausgearbeitete Muskulatur, Männer, welche dem niederländischen Wesen und seiner sicheren Ruhe, seiner fortschreitenden Abklärung durch die Antike und seiner bequemen Rundung einen leidenschaftlichen, übertriebenen Schwung entgegensetzen.

Im fernen Osten war die italienische Bildnerei vorwiegend. Polen³³⁾ war ihr ein altes Besitzthum seit der Renaissance, welche hier in ihren frühen Tagen ein von polnisch-nationaler Einmischung fast unberührtes Dasein führte. In Krakau, Gnesen, Warschau sieht man Kapellen und Grabmäler, die sich von jenen Italiens zwar hinsichtlich der Vollendung, nicht aber hinsichtlich der künstlerischen Absicht unterscheiden. Der Jesuitismus hatte sich fast ausschließlich der Meister aus dem Süden bedient. Das größte barocke Sculpturwerk des Landes, die 1644 geschaffene, 10 Fuß hohe Säulenstatue des Königs Sigismund in Warschau fertigten Costante Tencalla und der Bologneser Bildhauer Clemente Molli in kräftigen italienischen Formen.³⁴⁾

So standen auch in den Ostseeländern zwei fremde Völker dem nationalen Kunstbetriebe gegenüber, die Italiener und die Niederländer. Oft genug war dieser Gegensatz ein feindlicher. Mit den Jesuiten kamen aus den südlichen Abhängen der Alpen ununterbrochen jene faustsicheren Künstler, welche Süddeutschland bis zum Erwachen einer nationalen Kunst, also etwa bis 1680, völlig beherrschten. Sie drangen auf dem Landwege vor, und zwar kann man im Allgemeinen annehmen, daß ihr Werth als Künstler mit der Entfernung von der Heimath nachläßt. Man war an den deutschen Höfen, in den großen Klöstern froh, einen tüchtigen Mann gefunden zu haben, und ließ nur den ungenügenden weiter ziehen. So siebte man die Talente auf und nur die gröberen Kräfte wanderten in die ferne. Die italienischen Baukünstler, welche Polen während

des 17. Jahrhunderts besessen hatte, sind fast durchweg unbedeutend. Erst die bestimmte Absicht auf Verbesserung der Kunstverhältnisse und die unmittelbare Verbindung polnischer Fürsten mit Italien schuf Wandel. Namentlich die Anwesenheit des Benedetto Odescalchi, späteren Papst Innocenz XI. in Polen, war hierbei von Einfluß. Aber nach und nach vollzog sich der Umschwung zu Gunsten der Niederlande und deren Hinterland Frankreich.

Dies zeigt sich im Hause der Sobieski selbst.³⁵⁾



Jacob Sobieski, der Vater des Siegers vor Wien, war ein Mann von reichem Wissen und ungeheurem Vermögen gewesen, der mit König Wladislaw VI. in dem Bestreben wetteiferte, sein Vaterland mit Kunstschätzen zu schmücken. Sein Schloß Zulkiew war eines der schönsten im Lande und — was schon etwas sagen wollte — in Ziegel aufgeführt. Seine reiche Hofhaltung, die Zahl wohlhabender Juden, die diese anzog, gaben der Stadt, welche an das Schloß sich anfügte, Bedeutung. Viel bewundert aber war das Dominicanerkloster, welches seine Gattin gründete und durch aus Italien berufene Maler und Bildhauer zu einem der reichsten in Polen machen ließ, namentlich aber die zugehörige Kirche, deren Kuppel in Kupfer, deren Dächer in Blei gedeckt waren. Aber trotz dieser, mehr aus religiösen wie aus künstlerischen Empfindungen erwachsener Schöpfungen war dem Jacob Sobieski die Kunst doch wohl nicht viel mehr als ein äußerer Schmuck des fürstengleichen Haushaltes, den er in der Mitte eines gewaltigen Trosses hielt. Der Becher und eine rohe Prunksucht, wüste feste, denen meist die Faust oder das Schwert ein jähes Ende bereiteten, eine Herrschaft, die sich auch auf die Peitsche stützen zu müssen glaubte, der gewaltige Aufwand von Glanz — Alles deutet noch auf Halbbarbarei.

Früh wurde sein Sohn auf Reisen gesendet, 1645 erschien Johann Sobieski am Hofe der Königin Anna von Oesterreich in Paris, ein vornehmer junger Pole von jener natürlichen Freiheit des Benehmens, welche sein Volk auszeichnet, ein schöner, starker Mann, dessen Erscheinung die Frauen lebhaft für ihn einnahm. Seine Liebeleien in Paris bereiteten ihm später noch ernste Sorgen. Er betheiligte sich an einer wegen ihres orientalischen Prunkes viel bewunderten polnischen

Gesandtschaft, welche die schöne Marie von Gonzaga als Gattin dem König Wladislaw zuführte. Es war dies jene merkwürdige Frau, welche nach einander mit zwei Brüdern den Thron Polens theilen sollte. Sie war die Trägerin französischen Wesens nach dem Norden, sie milderte die Sitten jener Großen, von welchen Madame de Motteville sagte, sie besäßen in ihrer rohen Pracht wohl Diamanten, nicht aber Wäsche. Inzwischen bildete sich Sobieski in den Sälen der Herzogin von Longueville in den Künsten des Pariser Hofes weiter. Viele jener Männer, die später Frankreich zu dem vorherrschenden Lande Europas machen halfen, waren in diesem Kreise jung, in welchem sich der Glanz französischer Tapferkeit und Opferwilligkeit, der Feinheit wie des Edelsinnes widerspiegelte. Eine der französischen Begleiterinnen der Königin Marie Louise war Marie Casimire de la Grange d'Arquin. Diese, die Schwägerin des Marquis von Bethune, des späteren Gesandten Frankreichs in Polen und die Enkelnichte des Marschalls von Montigny, eines der ersten Hofleute Ludwig's XIV., erwählte sich der früh durch seinen Reichthum wie durch seinen Kriegsrühm zu Einfluß gelangte Sobieski zur Gemahlin.

Diese Frau echt Pariser Blutes war unzweifelhaft von großem Einfluß auf Polen. Ihr ganzes Denken und Streben richtete sich nach der Heimath. Der brennende Ehrgeiz, der ihr Herz verknöcherte und ihre Frauenwürde beeinträchtigte, war darauf gerichtet, durch die Krone Polens für sich und die Ihrigen eine Stellung neben dem Sonnenkönige sich zu erwerben. Die Größe des Königs von Frankreich schwebte ihr stets als der Maasstab der eigenen Bedeutung vor Augen, ihm gleich zu sein, war der Gedanke, der ihre Thaten beherrschte. Die vornehme Kühle, mit der ihre Freundschaftswerbungen in Frankreich abgewiesen wurden, bildete ihre bittersten Enttäuschungen.

Die Machtentfaltung Sobieski's begann, seit er von dem Entsatze von Wien zurückgekehrt war. Das siegestrunkene polnische Volk baute seinem Herrscher Triumphbogen, als er Weihnachten 1683 in Krakau nach nur viermonatlichem Feldzug mit unermesslicher Beute einzog. Es war unter seiner Führung Gewaltiges geschehen. Der Erbfeind der Christenheit war in einer Weise geschlagen, daß er für alle Zeiten das Vorwärtsdrängen

vergaß. Nie haben die Türken seit jener Niederlage vor Wien wieder einen Frieden geschlossen, der ihnen Landwerb zuführte. Ihr Reich war in's innerste Mark getroffen. Polen hatte entscheidenden Antheil an einem Siege genommen, dessen Früchte zwar Oesterreich zu Gute kamen, dessen politische Bedeutung aber überall empfunden wurde. Ludwig XIV. sah mit Aerger und Neid nach Osten, nach jenem Halbbarbaren, dessen Ruhm so hoch stieg, indem er dem Kaiser, dem alten Feinde Frankreichs, die Arme zum Kampfe am Rhein frei machte.



Polen stand selten höher in der Meinung der Welt. Der Ruhm des Königs und seiner Heere verbarg die tiefen Spaltungen der Republik: jene schwärende Wunde der Bauernsklaverei, welche den ganzen Volkskörper lähmte, jene unbezähmte Freiheit des Ritterstandes, der durch sein Liberum veto jede Staatsleitung zur Verzweiflung bringen mußte, jenen gänzlichen Mangel an Gewerbe, Handel, Verwaltung, Eintracht; Polen war nicht mächtig, obgleich es einen siegreichen König und ein starkes Heer besaß.

Als Johann Sobieski später einen Wandel im bürgerlichen Leben seines Volkes anzubahnen strebte, waren wieder die Holländer jene Nation, welche er begünstigte. Mit ihnen schloß er Handelsverträge, ihre Schiffe waren es vorzugsweise, welche die Hauptausfuhr aus Danzig besorgten, jene Getreidemengen weiter beförderten, welche die Weichsel auf breitem Rücken gegen Norden trug. Von ihnen erkaufte die großen Herren, was ihnen zur so beliebten Nachahmung französischer Sitten nothwendig erschien. Sie brachten auf ihren Schiffen Künstler und Kunstwerke in das von zahlreichen Kriegstürmen schwer sich erholende Land und statteten es mit dem Glanz einer überfeinerten Kultur aus.

Den Uebermuth der polnischen Großen, ihre königgleiche, keinerlei Macht über sich anerkennende Stellung bewunderten europäische Reisende ebenso wie den Mangel so vieles dessen, was diese für vornehm, ja für nothwendig im Leben hielten. Sie sahen jene Landsitze, in welchen die ersten Würdenträger der Republik „Hof“ hielten: „Rattenester“, mit niederen Kiegelwänden, hohen Stroh-

dächern, durch deren Sparren der Rauch seinen Weg suchte. Diese „Schlösser“ waren nur von Pfahlzäunen, in Art der spanischen Reiter, als einziger Umfriedigung, eingefast und unterschieden sich wenig von den Dorfhäusern ringsum, die, im Schmutz begraben, zottigen Männern mit grimmen Schnauzbärten, nackten Kindern ein trauriges Heini boten. Der Graf Wielopolski, der Großkanzler von Polen, bewohnte in Obory die Strohütte eines Landjunkers, der Erzbischof Wirzbicki von Gnesen wohnte in einem Fachwerkbau zu Gury. Nur selten begegnete der Reisende einem vereinzelt Herrensitze, welchen Italiener in Backstein errichtet hatten. In diesem wirkte dann meist die Ueberlieferung nach, welche sich auf den großen Scamozzi bezog, der einst mit einer venetianischen Gesandtschaft in Polen gelebt und dort auch gebaut hatte. Aber auch diese Häuser waren im Innern meist leer, denn wenn ihre Bewohner zum Reichstag oder auf ein anderes Schloß zogen — und noch war ganz Polen auf dem Wanderfuße — trug jeder das Seine mit fort, wie aus einem Feldlager, und schlug es neu auf, wo er zu rasten gedachte. Es war noch ein Zug alten Sarmatenthums in dem merkwürdigen Volke. Gleich Dasen erhoben sich unter diesen Herrensitzen Schlösser wie Pulawy bei Kazimirz, die trefflich gepflegte Besitzung des Groß-Kronmarschalls Stanislaus Lubomirski, deren Anlage um einen Saal, mit hoher Vorhalle, reich durch vergoldete Täfelung, Malerei und Marmor geschmückte Zimmer »à l'italienne« entworfen war, also eine Anlage nach Art der französischen einstöckigen Villen, welche damals, seit der Erbauung des Palais Bourbon in Paris, Mode zu werden begannen. Der Garten mit seinen Terrassen und seinem prachtvollen Thor umschloß diese Perle der Baukunst. Nicht minder reich war Podohorce bei Brody, ein Bau von geschmackvoller Anlage, ein Wohnhaus mit zwei kleinen Pavillons und einem spitzen Thurm in der Mitte, aus Ziegel errichtet, mit Steingliederungen, mehr eine Villa als das Schloß eines großen Herren. Den auf einem Berge gelegenen Bau umgrenzten Festungswerke, doch schienen sie fast mehr zur Zierde als zur Vertheidigung geschaffen. Den Hof umgaben überdeckte Gallerien, die Thore waren von Säulen getragen, eine Kuppel erhob sich über der Treppe. In der Mitte lag die Kapelle, deren Kuppel dem Schloßchen Ansehen gab. Die reichen Gärten vervollständigten das Bild eines vor-

nehmen Herrensitze, welcher den französischen Reisenden Beaujeu an St. Germain erinnerte. Aber die Aufstände in der Ukraine und die Streifzüge der Kosacken zerstörten das zierliche Werk. Das Schloß Jaworow in Galizien verglichen die Polen sogar mit Versailles.



Die Gewerbe, der Handel, aller Handwerksbetrieb der Städte war in den Händen von Ausländern. In den Handelsplätzen mischten sich abendländische Kaufleute mit Griechen, Armeniern, Rumänen und Levantiniern. Die wichtigste Rolle nahmen im Handel die Holländer, im Gewerbe die Deutschen ein. Ein schweres Hinderniß für das Fortschreiten der Kultur aber war die kirchliche Unduldsamkeit: Holländer und Deutsche waren zumeist Protestanten. Das Gesetz verbot diesen die dauernde Niederlassung. Schwer lastete auf dem ganzen Lande das Gewicht der übermächtigen römischen Kirche.

In den armseligen Dörfern, in den kümmerlichen, sich Städte nennenden Märkten sah man reiche Kirchen, welche slavische Hingebung gestiftet und mit äußerem Prunk ausgestattet hatte. Polen war, nach Beaujeu, katholisch bis zum Aberglauben. Ein Viertel des Landes war im Besitz der Klöster und der Jesuiten. Jeder Große hielt es für seine Pflicht, der Kirche Schenkungen zu machen. Das Volk darbt unter der rohen Gewalt ihrer Herren, die Mönche wohnten bequem, waren geachtet, reich versehen mit allen Gütern. Die weltliche Art der Bischöfe, ihre auffällige Tracht, ihre Trunksucht fiel selbst dem Reisenden auf, der aus dem sittenlosen Paris Ludwig's XIV. kam. Nur zu oft vermachten Reiche ihr Vermögen an Orden zum Nachtheil ihrer gesetzlichen Erben. Noch heute ist die Verehrungsart in polnischen Kirchen eine andere als in italienischen: man küßt beim Eintreten den Boden, vornehme Sünderinnen werfen sich vor den Altären der Länge nach auf den Boden und drücken das Gesicht auf das Steinpflaster, welches der grobe Schuh der Bauern beschmutzte, Jedermann zieht den Hut, wenn er an der Thüre einer Kirche vorbeigeht!

So waren denn auch die Kirchen Polens die hervorragendsten Bauten. Beaujeu fand um Lemberg die Festungswerke aus

Geldmangel unvollendet, die Klöster aber in vollem Bau und an jenen Stellen errichtet, welche sich zur Beschließung der Stadt am besten eigneten. Man hoffte sicherer durch gute als durch starke Werke die Türken abzuhalten. Der ständige Begleiter der römischen Kirche in slavischen Ländern waren die Maurer der norditalienischen Berge, jene werktüchtige Schaar von Bauarbeitern, welche einst den Deutschen die Renaissance lehrten, dann als Gipsler ihnen die römischen Formen des Barock übermittelten und heute noch an den Eisenbahnen der ganzen Welt thätig sind. Sie haben dem Kirchenbau der östlichen Länder eine Einheit der Grundform gegeben, die nur leichte Schwankungen nach den wechselnden Richtungen des Mutterlandes erhielt. Es findet sich da wenig von der geistreichen Selbstständigkeit süddeutscher und belgischer Barockmeister, die großen Vorbilder Vignola's und Palladio's werden in ermüdender Gleichförmigkeit wiederholt, die Bauten unterscheiden sich nur durch die Größe, durch die reichere oder schlichtere Ausbildung der Grundformen von einander. Das Dresdener Kupferstichcabinet besitzt ein fälschlich dem Gaetano Chiazveri zugeschriebenes Skizzenbuch eines wohl oberitalienischen Architekten, welcher Polen um 1700 bereiste und ein Bild von dessen Kunst giebt. Er zeigt die Kirchen mit barockem Hauptschiff, Seitenkapellen zwischen den Wandarkaden, schmalen Chor oder im besten Fall eine dreischiffige Anlage mit Kuppelvierung oder eine Nachbildung des Gesù zu Rom, bei dem sich zwischen Langhaus und Chor ein Querflügel mit Kuppelvierung legt — All dies in trockenen Formen der derb gezeichneten Ordnungen, zwischen durch aber deutsche Barockaltäre, Chorstühle, Orgeln, Herrenstübchen, kurz die Tischlerei fast ganz in jenen Formen, welche die bürgerlichen Kreise unserer norddeutschen von Holland abhängigen Städte im 17. Jahrhundert ausgebildet hatten.



Warschau erschien Beaujeu als ein Nest von der Größe von St. Denis, obgleich es an Umfang die Ausdehnung von Orleans habe. Die Stadt umgab ein Kranz von Landhäusern, in welchen der Adel während der Reichstage seine Zusammenkünfte, seine feste abhielt. Die alte Stadt bot dem Beschauer wenig Beachtenswerthes:

niedere Mauer, veraltete Thürme; der Graben fehlte sogar, die drei Thore waren kunstlos. Als Citadelle diente das Königsschloß. Vielleicht ist dessen fünfeckige Grundform eine Rückerinnerung an Caprarola, an Vignola's berühmte Schöpfung nahe bei Rom, das Muster eines festen Hauses nach den damals neuesten Grundsätzen der Belagerungskunst. Die gothische Stadtkirche war durch einen langen Gang mit dem Schloß verbunden, welches Eigenthum der Republik, Sitz der höchsten Behörden war, und von dieser dem König als Wohnung überwiesen wurde, wie dem Dogen von Venedig jener Palast an der Riva degli Schiavoni. Sonst war die alte polnische Hauptstadt arm an Kunstschmuck. Sie gleicht einer schlesischen oder sächsischen Landstadt: hohe Giebelhäuser, schmale Bauten, die sich um den rechtwinkligen Markt und in engen Straßen drängen. Hierin unterscheidet sie sich von der platzverschwenderischen Bauart slavischer Ortschaften, mit ihren einstöckigen Gebäuden, ihrem ackerbürgerlichen Grundwesen. Innerhalb der Mauern wohnten damals schon in den einst für den Adel erbauten Häusern Kaufleute, Künstler und Beamte. Jetzt haben die Juden diese verdrängt, die früher am „Mistberge“ angesiedelt lebten. Die Vorstädte waren nach polnischer Weise weitläufig angelegt. In diesen hatte jetzt der Adel, hatten die Klöster ihren Sitz. Breite, ungepflasterte, im Winter unergründlich schmutzige Straßen wechselten mit von Mauern umgebenen Gärten und großen Höfen, welche zwischen jenen von Gutsanlagen und von Schlössern die Mitte inne hielten. Es haben sich im Dresdner Staatsarchiv Pläne solcher Herrensitze erhalten.⁸⁶⁾ So das Haus der Bielinski, der Jamojski: es waren im besten Falle zweistöckige, breit ausgedehnte Anlagen, mit großen Räumen, einem in der Mitte das ganze Stockwerk durchschneidenden Vorfaal, an den Ecken je einem Ausbau, der noch an die Bastionen mahnt, durch die man die Umfassungsmauern bestreichen wollte. Zu beiden Seiten der Höfe zogen sich auch hier die Wirthschaftsgebäude hin, welche völlig ländlich erschienen, nur daß sie außer den Pferden und dem Bedarfe für das Haus kein Vieh beherbergten, und daß die Erscheinung als Gutshof sich nicht zu sehr dem ganzen Dasein aufdrängte. In diese Häuser, welche durch ein paar Pilaster und einen breiten, mit Relieffornament verzierten Giebel schon für reich geschmückt galten, deren wichtigster, doch oft vernachlässigter Schmuck der weiße Anstrich des Putzes

war, führten die prächtigen Herren der königlichen Republik jene Pariser Frauen ein, welche, wie Marie Louise von Gonzaga, die Kunst der geselligen Form und die der Ränke, die Prachtentfaltung und die Sittenlosigkeit von der Seine an die Weichsel getragen hatten; in solchem Hause gingen bei einem Brande dem Grafen Zamojski für 3 Millionen Livres Stoffe, Geräthe, Silber zu Grunde, für solches Haus beschuf er in sechs Monaten neu, was er an einem Tage verloren hatte.

Beaujeu sagt, er kenne keine so kunstarme Stadt, als Warschau war. Nur das große Denkmal des Königs Sigismund III. († 1632) vor dem Schlosse erklärte er für ein gelungenes Kunstwerk: es war eine jener Säulen, wie sie auf dem Hof zu Wien, vor dem Rathhaus zu München und auf dem Großen Ring zu Prag stehen, ein Werk von tüchtiger Formenbildung. Warschau hatte aber schon bessere Zeiten gesehen. Jetzt lag Ujasdow, das Schloß des Königs Wladislaw IV. († 1648), oftmals der Sitz der Reichstage, in Trümmern: eine ausgedehnte Anlage, mit Thürmen an den Ecken, die in den Formen den Jesuitenbauten Böhmens entsprach.⁸⁷⁾ Der Maler Toma Dolabella, ein Mann, der aus zweiter Hand von Paolo Veronese seine Kunst erlernt hatte, schmückte diesen Königssitz. Die Marmorsäulen am Portal sind das Meistgerühmte an dem jetzt zu einer Kaserne der russischen Garde-Grenadiere umgestalteten Schlosse. Näher der Stadt stand der Palast des Königs Johann Kasimir, gleich jenem zerstört oder doch vernachlässigt, weiter jener des Großschatzmeisters von Polen, Graf Morstin, beides weitläufige Bauten, von bescheidenem Kunstwerth. Auch an Kirchen und Klöstern fehlte es nicht, namentlich nicht in der Krafauer Vorstadt, die sich nach Süden längs des Höhenrandes an der Weichsel hinzog und einen prächtigen Ueberblick nach Praga und über die weite, unermessliche Tiefebene jenseits des breiten flusses gewährte.

So also war das Land und war dessen Hauptstadt, als Schlüter in die Dienste des Königs Johann Sobieski trat. Dieser selbst war bemüht, auch das Bauwesen seines Landes zu heben. Von den 500 000 Thln., welche er, der „geizigste und reichste König Polens“, wie Dr. Bernhard Connor sagt, jährlich ersparte, ließ er „unterschiedliche, feine Häuser aufbauen, beides, in Reussen und in anderen Gegenden des Königsreichs; insonderheit aber ließ er drei Meilen

von Warschau ein nettes Landhaus aufführen, welches Villa nova genannt wird und sehr prächtig ausgeziert ist“.



Da es den polnischen Königen verboten war, einen Zoll breit Boden zu erwerben, hatte Soberski's Großstallmeister Matteus Mateinski

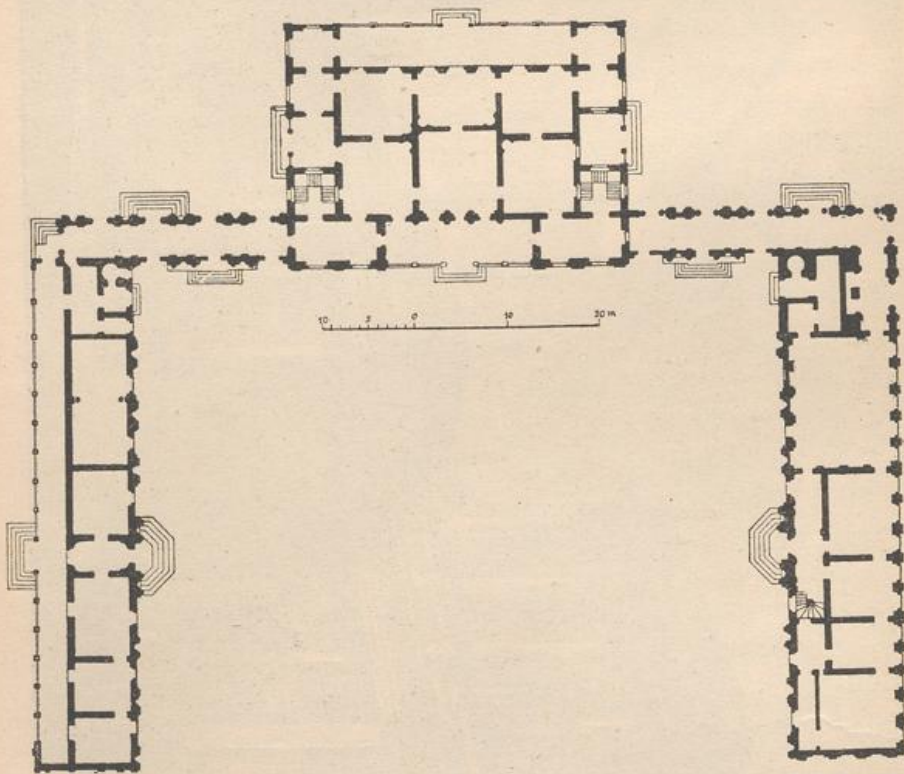
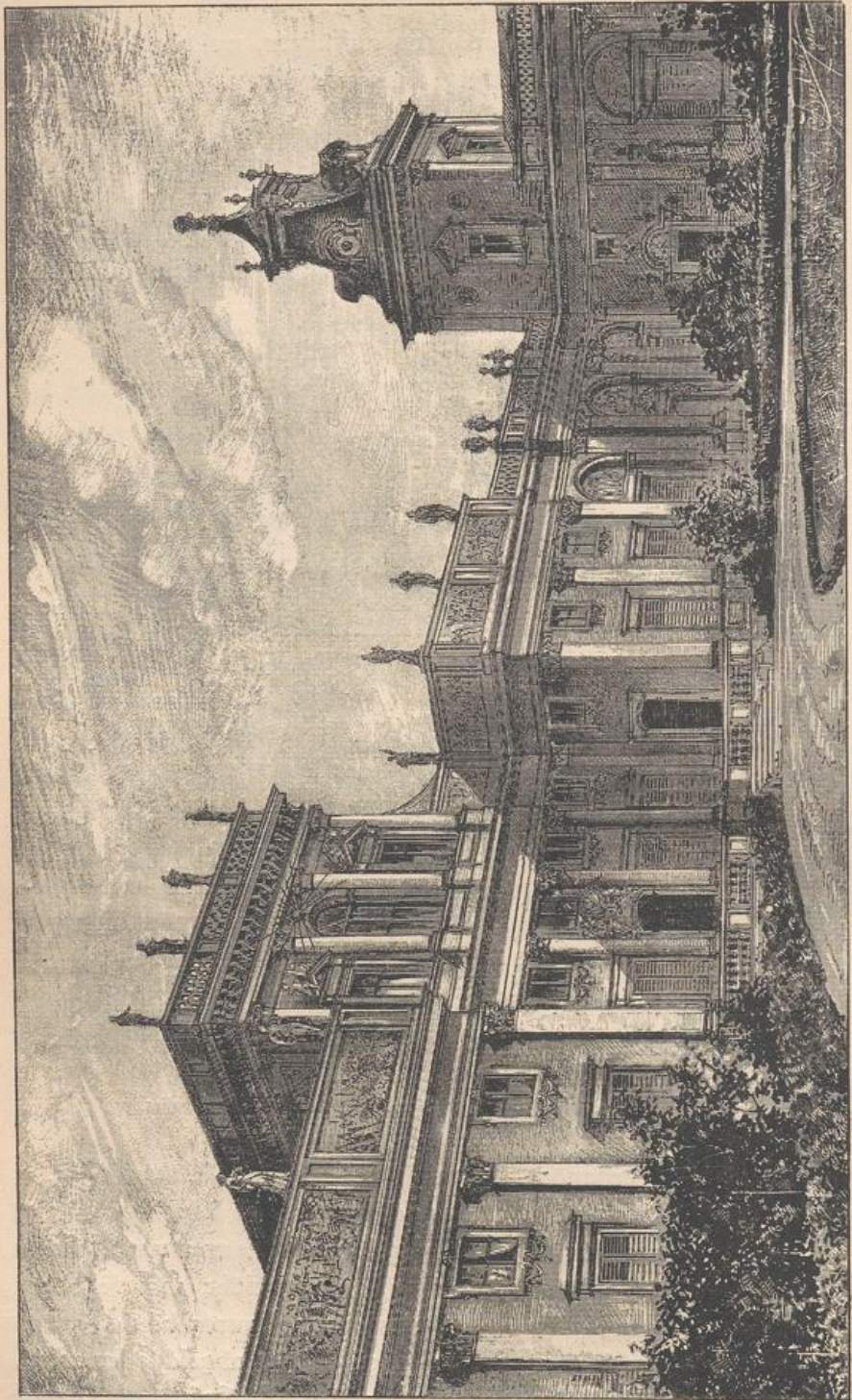


Fig. 3. Schloß Willanow bei Warschau. Grundriß des Erdgeschosses.

für ihn solchen erstanden, worauf das Schloß Willanow (fig. 3 und 4) errichtet wurde. Beaujeu schildert es in folgender Weise:

„Das Königshaus ist von Ziegel errichtet, von gewöhnlicher Bauart (d'un ordre assez commun), wenig Höhe und sehr geringer Ausdehnung. Es besteht aus einem Hauptgebäude (corps de logis), das durch zwei pavillonartige Bauten abgeschlossen wird, und aus zwei getrennten Flügeln, welche den Hof zum Viereck



Schloß Willanow, Ansicht vom Hofe aus.

formen. Die Ausschmückung des Innern besteht aus einigen Frescomalereien, einigen Büsten, einigen Flachbildnereien und vielen Gemälden, welche der König ansammelte, seit der Marquis von Bethune seinen Geschmack auf die Malerei lenkte. Das Schloß enthält ferner noch einigen Aufputz (ajustement), wie Marmorlaminae, Getäfel in Tischlerarbeit, gemalte und vergoldete Wandverkleidungen.

„Aber — Alles in Allem — Willanow ist weniger das Haus eines Königs, als die Wohnung eines Mannes mittleren Standes, und kommt jenen nicht gleich, welche die französischen bürgerlichen Geldleute oder wohlhabenden Richter (gens de robe un peu riches) in der Umgegend von Paris erbauen ließen. Der Garten, das Parterre, die Obstanlagen (vergers), welche das Schloß umgeben, sind ganz gewöhnlich: keine Wasserkünste, keine Laubenanlage (couvert).“

Aus dieser Erklärung ist es schwer, sich ein klares Bild des Schlosses zu schaffen. Heute besteht es aus einem Mittelbau, mit je zwei Vorbauten an den Ecken beider façaden, die man wohl im Französischen mit dem Namen Pavillon bezeichnen könnte. Die Flügel sind aber nicht mehr „getrennt“ (separés), sondern durch je einen Gang, an dessen Ende ein Thurm steht, mit dem Hauptbau verbunden. Diese Bauthteile entstammen demnach sicher der Zeit nach Beaujeu's Besuch, nach 1679, also jener Zeit, in welcher Schlüter am polnischen Hofe sich befand.

Beaujeu war drei Jahre nach der Krönung, fünf Jahre nach dem Regierungsantritte Sobieski's in Warschau. Polnische Quellen geben nun an, Sobieski habe das Schloß nach eigenem Plane unter Leitung des Architekten Agostino Locci erbaut. Eine andere Quelle sagt, Giuseppe Belotti habe den Hauptplan entworfen und Sobieski ihn sowohl nach eigenen Gedanken, als auch nach Rathschlägen geändert, die ihm Locci, Ceroni und wohl auch Affati, italienische in Warschau beschäftigte Architekten, gegeben hätten. Die Quellen, welche hierüber Auskunft geben könnten, liegen noch unberührt im Berliner Staatsarchive, da die Sobieski'schen Acten in Folge des Streites mit dem sächsischen Hause anfangs in die Bibliothek zu Breslau, später nach Berlin gebracht worden sind.⁸⁸⁾

In den Jahren 1686—1694 war Locci, welcher später in

den Adelsstand erhoben wurde, urkundlich nachweisbar der Leiter des Schloßbaues. Schlüter kann also in dieser Zeit nur eine beratende Stimme am Bau gehabt haben und wird wohl vorzugsweise an dessen bildnerischer Ausstattung thätig gewesen sein. Leider hat diese durch vielfaches Uebermalen stark gelitten. Ein Brief vom 13. November 1686 bekundet, daß damals der Bau bereits fertig war, daß man Dachfenster einsetzte, und zwar eines in der Mitte gegen den Garten zu, sowie daß man Statuen an der Hofseite aufstellte. Aber noch 1694 wurden „Vordermauern“ gebaut, scheint man also Erweiterungen und Umgestaltungen vorgenommen zu haben.

Nach alledem hat sich die Bauentwicklung wahrscheinlich in folgender Weise gestaltet. Zunächst entstand der Mittelbau mit seinen vier Eckvorlagen. Dieser Grundriß entspricht vollständig dem älterer polnischer Schlösser. Noch heute sieht man ihn wiederholt an den Adelspalästen der Warschauer Vorstädte. Die alte, von Locci geschaffene facade ist gegen den Garten zu erhalten. Sie zeigt ein Erdgeschoß in einfacher Architektur, nur mit Ortsteinstreifen an den Ecken, darüber ein Halbgeschoß mit reicher Stuckverzierung, Gehängen, Rundbildern u. s. w., an denen vielleicht Schlüter schon Antheil hat. Ueber dem im Sinne der in Süddeutschland wirkenden Italiener gebildeten Hauptgesimse liegt das flache Dach. Dieser Bautheil bildet ein Ganzes für sich und unterscheidet sich merklich von den späteren Anbauten. Zu diesen gehört unzweifelhaft der Aufbau eines im Verhältnisse etwas zu hohen dritten Geschosses über der Mitte des Baues, der jenes Dachfenster von 1686 verdrängt haben muß. An der Gartenseite zeigt dieser Aufbau Formen, welche darauf schließen lassen, daß König August der Starke hier erst durch seinen Architekten M. D. Pöppelmann Aenderungen vornehmen ließ.³⁹⁾ Ein weiteres künstlerisches Ganze bildet aber die „Vordermauer“ nach dem Hof, sowie die Architektur der Verbindungsgänge und der Flügel. Diese scheint demnach der Zeit um 1694 anzugehören, in welcher zwar Locci noch den Bau leitete, Schlüter aber im königlichen Dienste war. Damals, seit die inneren Wirren, welche die Königin und die Fürsten Sapieha heraufbeschworen, stets unerquicklicher wurden, begann der der Politik müde König mehr und mehr sich zurückzuziehen, die Welt zu fliehen, an die

Erhaltung seines Besitzes, an die Verbesserung seiner Güter zu denken. Er hatte zwar die Macht des Geldes in der Politik zu sehr fürchten gelernt, um dasselbe leichtfertig auszugeben. Die Reichstage führten ihn aber immer nach Willanow, wenn er auch sonst lieber in Zulkiew weilte oder nomadisch von Schloß zu Schloß zog. Während die Königin dies Wanderleben nur wie einen Wechsel der Bühne betrachtete, um ihren festen, ihren Ballen und Opern neuen Reiz zu geben, während sie von höfischen Geistlichen italienische und französische Stücke dichten und vom Marquis d'Urquin, ihrem Vater, einrichten ließ, zog ihr sich Gatte mißmuthig von der Krone zurück, um sich in Ermahnungen zur Eintracht zu erschöpfen. Zu dieser Zeit wendete er sich ernstern, wissenschaftlichen Bestrebungen zu, förderte er den Buchdruck, namentlich aber die Volksdichtung, in der er selbst sich übte, und damals scheint er auch wieder seiner Lieblingschöpfung Willanow erhöhte Theilnahme zugewendet zu haben. Wurde doch gerade damals in Warschau die Vermählung der Tochter Sobieski's, Theresia Kunigunde, mit dem Kurfürsten von Bayern, Max Emanuel, dem spanischen Statthalter in den Niederlanden, begangen, welche der letzte Glanzpunkt der ihrem Verfall entgegenstehenden Regierung eines der besten Polenkönige war.

Die neueren Bautheile von Willanow zeigen, im Gegensatz zu den älteren, klassischere Formen. Die beiden Geschosse sind an der Hofseite in eine korinthische Wandpfeiler-Ordnung zusammengefaßt, das Hauptgesims hat streng palladianische Bildung. Ueber dem Gesims erhebt sich eine hohe Attika mit Relief-Darstellungen von Schlachten und Kriegsscenen aus dem Leben Johann Sobieski's. Diese in ihrem derben Realismus — man sieht eiserne Lanzen aus dem Stuckbilde vorragen — mahnen an spätere Werke Schlüter's. Auch die älteren Flügelbauten zeigen dieselbe Architektur, welche wohl das Werk Locci's sein kann. Aber hier, wie an den nach 1684 entstandenen Verbindungsgängen vom Wohnhaus zu den Flügeln, erhielt die Formgebung eine auffallende Steigerung: zahlreiche Vorsprünge, triumphbogenartige Thore, Blendarkaden, Thüren mit Hermengewänden, abgebrochenen Giebeln und Reliefmedaillons, Nischen, Büsten auf Consolen, namentlich aber zahlreichen Reliefs, — kurz eine fröhliche Vielgestaltigkeit, eine zierlichere Detailbehandlung, die merklich von den trockenen, älteren

polnischen Werken absticht. Hier, an dieser neuen Ausschmückung des Schlosses, dürfte Schlüter mitgewirkt haben, hier ist seine Hand zu suchen.

Ebenso sind die Aufbauten über die beiden Untergeschosse wohl schwerlich vor 1684 entstanden. Das Gesims am Mittelpavillon und an den beiden Thürmen ist durchaus nicht italienisch. Es entspricht zwar fast vollständig demjenigen an den unbezweifelten Schlüter zugesprochenen Theilen des Berliner Schlosses, welches in letzter Linie auf Vignola's Lehrbuch zurückzuführen ist. Aber in Italien galt damals Vignola schon als überwundener Standpunkt, während im Norden sich ihm die Aufmerksamkeit wieder zuwendete. Wer z. B. Daviler's, 1691 erschienenenes, weit verbreitetes Lehrbuch *Cours d'Architecture* durchsieht, wer Lepautre's Stiche kennt, wird viele Gedanken des Baues in diesen französischen Quellen wiederfinden, wenn gleich ein barockes Mehr, eine gewisse Neigung zu volleren, reicherer Gestaltungen überall durchdringt. Sehr bezeichnend ist die Ausbildung der Thurmhelme. Die Anläufe von den Ecken sind entlehnt von der Kuppel der Königskapelle in Danzig; die Dachfenster haben eine für Schlüter durchaus eigenartige Bekrönung, wie denn auch die den Bau abschließende Atlasfigur an seinen Thurmentwürfen regelmäßig Gegenstücke erhielt.

Es zeigt Willanow in diesen Theilen etwa jenen Stil, welchen Marot in den Niederlanden vertrat. Dort vereinte sich eben die breite Art Rubens' mit der feineren, vorsichtigeren der Holländer zu einem eigenartigen Gemische von bildnerischer Freiheit und architektonischer Gebundenheit. Italienisch im Sinne des 17. Jahrhunderts ist am Schlosse fast nichts mehr. Die derbere, auf einheitliche Wirkung drängende Kunst der Zeit Bernini's findet man hier nicht wieder. Selbst die in Deutschland geschaffenen Werke bologneser Künstler, wie etwa das für die Tochter Sobieski's erbaute Schloßchen Lustheim bei Schleißheim, von Agostino Barella, zeigen stets einen mehr einheitlichen, mehr auf Gesamtwirkung berechneten Entwurf, als dieser Bau, der, in Theile zerfallend, in der Einzelbildung den Reiz sucht.

Dieser Reiz ist aber in hohem Grade erreicht. Das Schloß, jetzt Besitz der Gräfin Potocka, ist von eigenartiger Schönheit. Es hat etwas Märchenhaftes, diesen vortrefflich erhaltenen, in hellstem

Weiß der Bemalung glänzenden, reich gegliederten Bau plötzlich aus der Dede der polnischen Landschaft, aus der Halbkultur, aus dem tiefen Dunkel des Tannenwaldes hervorleuchten zu sehen. Die Gruppierung der Bautheile erinnert an den Zwinger zu Dresden, die malerische Umrißlinie des Baues, namentlich der Thürme, die Menge der Bildnerieen, die anmuthige Vertheilung der reich gegliederten Massen lassen das breit um einen wohlgepflegten Hof sich hinlagernde Schloß als ein Muster der Wohnlichkeit erscheinen. Es ist weniger ein Königssitz, als eine höchst bequeme Villa im Geiste des Palladio, also in jenem Verstande, welchen man damals in England und den Niederlanden am besten zu würdigen wußte. Der Mangel an Repräsentation ist das Entscheidende für den Bau. Darum versuchte auch König August der Starke, der Nachfolger Sobieski's, wie aus zahlreichen Plänen in Dresdens Hauptstaatsarchiv hervorgeht, den Mitteltheil reicher, massiger zu gestalten. Denn er forderte Anderes von einem Schlosse, als Willanow bot. Seinem ursprünglich durchaus deutschen Prachtbedürfniß genügte der Bau nicht. So mag es auch Schlüter ergangen sein. Ihm möchte ich den vorzugsweise plastischen Schmuck zuweisen, der hier, wie später am Berliner Zeughause, der Anlage barockes Leben giebt.

Betrachten wir die Einzelheiten: Da sind zunächst Büsten in reichlicher Anzahl, die in Durchführung und Grundwesen genau jenen des Caspar Günther aus Danzig entsprechen. Da sind Statuen von jener festen Haltung, jener Rundung der Formen, jener Klarheit des Faltenwurfes, wie sie Arthus Quelljin geschaffen hatte. Namentlich jene acht Bildwerke über der Hofansicht des Mittelbaues sind theilweise unmittelbar dem Rathhaus in Amsterdam nachgebildet. An Frische der Auffassung und gesunder Fülle der Leiber, an ächt plastischem Leben sind sie das Beste am Bau. Barocker sind die rein decorativen Figuren, die schwebenden, Posaune blasenden Genien über der Hauptthüre — an Bewegung und Einzelbildung späteren Schlüter'schen Werken nahe verwandt, die Hermen an den Thüren in die Verbindungsgänge, die Verdachungen jener in die Thürme. Sehr merkwürdig ist die Behandlung der Reliefs an der Attika des Mittelbaues und in den Bogenfeldern der Blendarkaden. Zunächst fällt der Mangel an

Verständniß für Reliefperspective auf. Wo Architektur im Relief vorkommt, ist sie in der Regel im Aufriß dargestellt. Die Italiener, Meister in der Behandlung der plastischen Perspektiv-Darstellung schon seit Sansovino und Bramante, würden sich die Gelegenheit zur Bethätigung ihres Könnens nicht haben entgehen lassen. Dagegen hätten sie Bäume, Städte und dergl. Naturalistisches darzustellen wohl vermieden, während sich hier auf den Reliefs Reiter gestalten, Kämpfende, Felte zc. in jener malerischen Weise drängen, wie etwa an des Niederländers Collin's Reliefs am Grabmal Kaiser Maximilian's I. zu Innsbruck oder wie in den getriebenen Reliefs deutscher Meister des 17. Jahrhunderts. Im Costüm ist die classische Haltung fast ganz durchgeführt, König Johann erscheint im Triumphzug, unter dem Baldachin, im Türkenkampf dahersprengend, in römischem Imperatorengewande mit leichten Unbequemungen an die reale Wahrheit. Die Reliefs, an welchen einzelne Gestalten von großer Schönheit sind, verdienen im Bilde vervielfältigt zu werden.

Wenn auch der Fachmann sehr gut verschiedene Künstlerhände am Bau wie an seiner bildnerischen Ausstattung zu unterscheiden vermag, so bildet Willanow doch ein künstlerisches Ganze, eine wahre Perle barocker Architektur. Es ist ein Werk voll Anmuth und Reichthum, voll vornehmer Durchbildung. Dazu ist diesem Schloß das Glück beschieden gewesen, daß es fast völlig im alten Stande erhalten geblieben ist. Seine jetzigen Besitzer haben nur im linken Flügel eine Gallerie für ihre Gemäldesammlung angelegt, sonst nirgends etwas verändert, so daß das Schloß noch aussieht, als habe König August II. gestern aus demselben Abschied genommen. Da sind noch die alten geschorenen Sammete und Brokate, die Stuckdecken, welche Schlüter's Meisterhand nicht unwürdig sind, die Stühle mit ihren Aubüßons, die Gobelins an den Wänden. In den Schränken sieht man die prächtigsten Emaillen, Möbel von hoher Feinheit der Gestaltung, die vielfach an jene des kgl. Schlosses in Dresden erinnern, ja Gegenstände, deren Herkunft aus den Dresdener Sammlungen unverkennbar ist, wie die Fülle von kostbaren Porzellanen, Gläser und deutsche Steinzeuge, welche die kleinen Gelasse des Obergeschosses zu einem keramischen Museum von hohem Werthe werden lassen. Und All

dies ist noch in der alten Aufstellung, noch liegen in den Schränken die an König Johann Sobieski mahnenden Andenken, noch stehen die alten Leuchter, Dosen, Geschirre auf den Tischen, noch liegen die alten orientalischen Teppiche auf dem Boden, noch sind die Räume erfüllt von dem eigenthümlichen Zauber, welchen der Blick in lang vergangene Zeiten enthüllt, von dem Hauch verflossener Jahrhunderte, der selbst dem kleinen deutschen Dolmetsch, den ich zur Besichtigung des Schlosses mitgenommen hatte, die geschwähzige Zunge meistern lehrte und mit seinem feierlichen Ernst erfüllte.

Und wenn man, aus dem Hauptgebäude rückseitig heraustretend, in den bis dicht an's Schloß und seine Terrassen sich herandrängenden Tannenwald sich ergeht, so erscheint es einem fast wie ein Traum in dieser halben Wildniß, unter den langen grauen Wolkenzügen, welche über der unermesslichen Ebene lagern, die Kunstarten Italiens und Hollands unter deutscher Mitwirkung fern von ihren Sitzen vereint zu finden in einem Werke, dessen ganze Erscheinung dem Deutschen doch so mächtig heimathliche Empfindungen zu erwecken weiß.⁴⁰⁾



Der zweite Bau, welcher während Schlüter's Anwesenheit in Warschau entstand, war das Palais Krasinski (fig. 5). Als den Schöpfer des „Hauptplanes“ zu diesem prächtigen, wirkungsvollen Werke nennt Sobieszanski⁴¹⁾ den Giuseppe Belotti, denselben, welchem er auch Willanow zuweist. Auf welchen Gründen diese Annahme sich aufbaut, ist nicht klar, doch kann sie bei der Gewissenhaftigkeit des Gewährsmannes nicht bezweifelt werden. Die Anlage entspricht dem Schema der polnisch-italienischen Bauten. Auch hier finden sich an der Ecke jene vier „Pavillons“, welche wir in Willanow kennen lernten. Die 19 Fenster breiten dreigeschoßigen Hauptansichten gegen einen jetzt zum öffentlichen Platze gewordenen Hof und gegen den prächtigen, noch im Stil der Zeit erhaltenen Garten zeigen eine sichere, kräftige Formbehandlung, eine jonische Wand-säulen-Ordnung über gequadertem Erdgeschoß. Gegen den Hof leidet der Bau unter dem starken Wechsel der Fenster motive, die Gartenseite ist schlichter. Das Detail ist kräftig und minder elegant

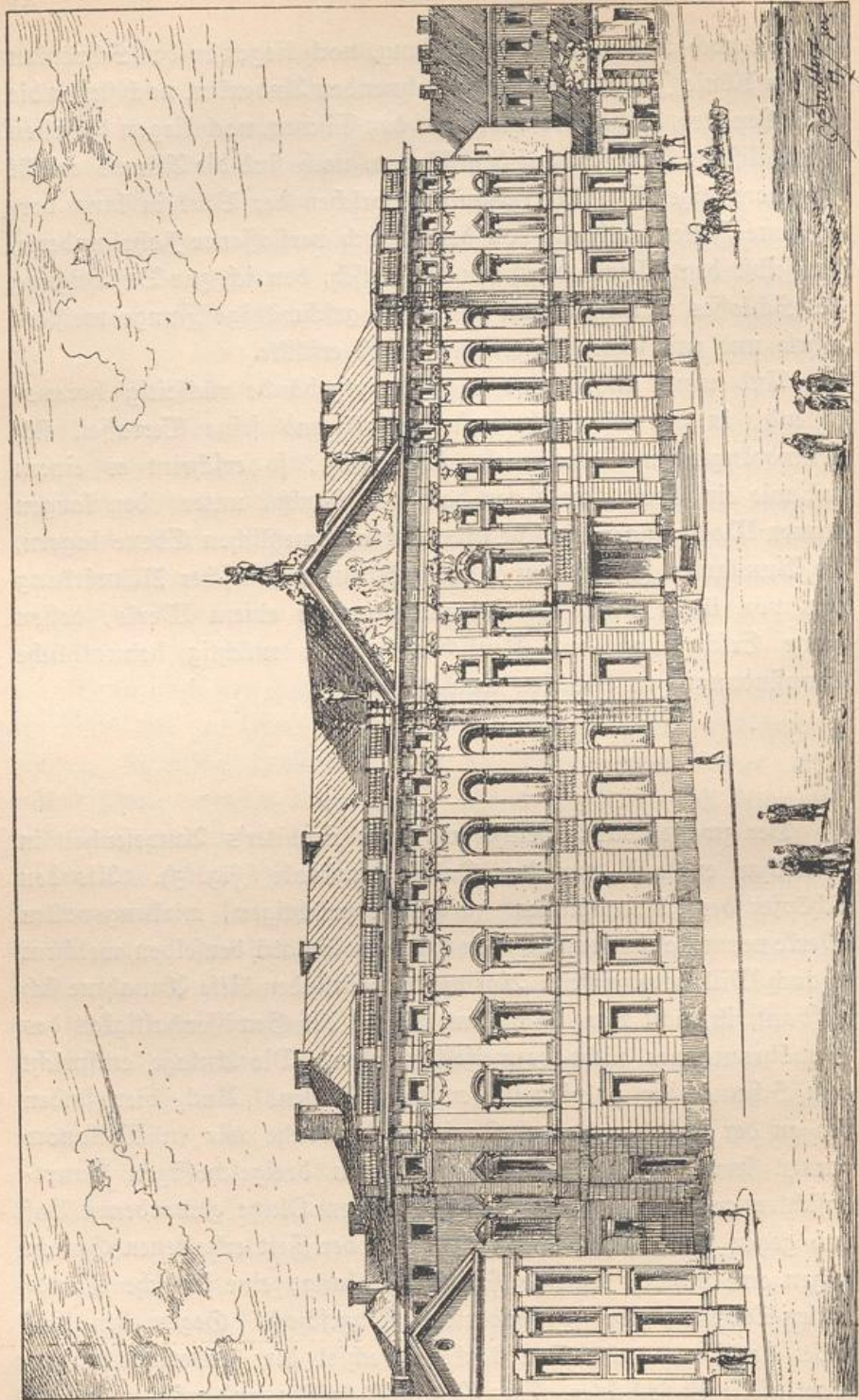


fig. 5. Palais Krasiński zu Warschau. Hofansicht.

als in Willanow, aber gleich der starken lothrechten Theilung der Fronten unitalienisch. Um 1680 waren jenseits der Alpen überhaupt an Palästen durch zwei Geschosse reichende Pilasterstellungen noch selten ausgeführt worden. Dies System machte erst Bernini's Palazzo Odescalchi zu Rom beliebt, nachdem es in Bologna ausgebildet worden war. Aber an den italienischen Bauten ist das Erdgeschosß in der Regel ungegliedert oder besteht es aus einer gequadrerten Arkadenreihe. Unter die Pilaster hohen Postamenten verwandte Eisenen zu stellen, also die lothrechte Theilung über die Ordnung hinaus zu erstrecken, ist gegen das Empfinden Roms und Italiens. Dergleichen erinnere ich mich dort erst am Palazzo Capodimonte in Neapel gesehen zu haben, welcher 1738 begonnen wurde. In den Niederlanden findet man diese Anordnung früher, z. B. an der Waage am alten Markt zu Brüssel, einer Anlage, die aus sechs je vierstöckigen und dreiachsiggen engen Giebelhäusern sich zusammensetzt, aber doch aus einer regelmäßigen Flucht von 20 Pilastern über hohen Erdgeschosß-Mauerstreifen besteht.

Dieser Bau hat auch ein charakteristisches Merkmal niederländischer Monumentalbauten, den großen mit Relief geschmückten Giebel, welcher auch das Prunkstück des Rathhauses zu Amsterdam bildet. Italien liebte diese Kunstform nicht, Frankreich wendete sie nur in kleinerem Maaßstabe an. Dagegen findet sie sich in großartiger Entwicklung am Palais Krasinski. Auch dort erhebt er sich über den mittleren Vorsprung, ist er mit landschaftlich behandelten Reliefs geschmückt, mächtigen Kriegsscenen in niederländisch breiter Behandlung.

Der übrige bildnerische Schmuck besteht wieder in Blumengehängen und einigen Statuen. Das Detail ist sonst ziemlich nüchtern. Nur der in den Fries hineingebaute Mezzanin, ein früher in Belgien als in Italien auftretender Baugedanke, ist beachtenswerth; ebenso die Vasen über den Fenstern des Mittelbaues, eine Uebertragung eines beliebten Sopraporten-Motives nach Außen. Namentlich im Mittelbau zeigen sich Details, welche den später von Schlüter verwendeten sehr ähnlich sind. Aecht deutsch ist auch die Balconanlage vor dem Hauptthor mit ihren gekuppelten Säulen. Dergleichen kann man an den Barockpalästen Deutschlands im 17. Jahrhundert aller Orten sehen. Der ganze Bau stellt also

abermals eine Durchdringung der verschiedenen in Warschau herrschenden Bauschulen dar, bei der dem Deutsch-Niederländer hauptsächlich der plastische Schmuck zufiel.

Der Grundriß zeigt keine bemerkenswerthen Eigenschaften, außer die bei der Treppenanlage sich bemerklich machende Schmalheit des langgestreckten Schlosses. Er ist wohl auch nicht mehr ganz der alte, da das Palais ausbrannte und wiederholt umgebaut wurde, zuletzt zu Ende des vorigen Jahrhunderts, als er zu einem Regierungsgebäude, die „Comission“ genannt, eingerichtet wurde. Es ist daher nicht möglich, Klarheit in die Baugeschichte des Palais zu bringen. Sein erster Besitzer, nach dem Zürner'schen Stadtplane noch 1738, der Woywode von Plock, hatte seinen Sitz zu Plock, jener Stadt an der Weichsel, die etwa auf halbem Wege von Danzig nach Warschau liegt. Schlüter könnte also von dorthier nach der Hauptstadt gekommen sein. Sehr großen Einfluß auf die architektonische Gestaltung des Baues möchte auch ich ihm aber nicht zuschreiben.⁴²⁾ Das Mittelrisalit zeigt noch die meiste Uebereinstimmung mit seiner späteren Kunstart. Man vergleiche aber etwa das um dieselbe Zeit von Deutsch-Italienern erbaute Palais Czernin zu Prag mit dem vorliegenden Bau, um zu erkennen, daß im Entwurf und namentlich in der Einzelbehandlung hier den barocken Drang mäßigende niederländische Einflüsse schalteten.

