

Umbau des Berliner Schlosses, den er ab 1698 leitete, schuf er diejenigen Werke, die seinen Ruhm bis heute begründen. Nach dem Desaster mit dem Münzturm – Schlüter hatte die statischen Probleme unterschätzt, so dass der fast vollendete Turm 1706 abgetragen werden musste – folgte seine Entlassung als Schlossbaudirektor. Er blieb sieben weitere Jahre in Berlin als Hofbildhauer, lebte jedoch fortan zurückgezogen. 1711/1712 entstand noch das Landhaus Kameke. Nach dem Tod Friedrichs I. 1713 trat er in die Dienste Zar Peters des Großen und ging nach St. Petersburg, wo er bereits ein Jahr später starb.

Danzig, Warschau, Berlin und St. Petersburg – dies sind die bekannten Stationen seines Lebens und Wirkens. Gehören diese Städte und die zugehörigen Länder Polen, Brandenburg-Preußen und Russland zu Mitteleuropa? Oder beginnt spätestens bei St. Petersburg dann doch einmal Osteuropa, wozu heute anscheinend kein Land und keine Region mehr gerne gehört? Eine um 1700 gültige geographisch-politische Klassifizierung findet sich in der in Frankfurt am Main herausgegebenen Zeitchronik des »Theatrum Europaeum«. ¹ Ereignisse aus Danzig, Berlin, Warschau und St. Petersburg werden hier in zwei unterschiedlichen Kapiteln notiert. Berlin ist unter der Rubrik »Preussisch-Brandenburgische Geschichte« geführt, die übrigen drei Städte unter dem Begriff »Nordische Geschichte«. Zu den »nordischen« Staaten werden außer Polen und Russland auch Schweden und Dänemark gerechnet. Damit tritt ein Kulturraum in Erscheinung, der um 1700 als Einheit gesehen wurde, durch den modernen Begriff Mitteleuropa jedoch nicht erfasst, ja ausgeblendet wird. ²

Schlüters Danziger Herkunft und seine mehrjährige Tätigkeit am Warschauer Hof hätten ab dem 19. Jahrhundert Anlass für die Streitfrage liefern können, ob er Deutscher oder Pole sei. erinnert sei hier an die jahrzehntelangen heftigen Debatten zwischen polnischen und deutschen Gelehrten um die Vereinnahmung des sowohl in Nürnberg als auch in Krakau (Kraków) tätigen Veit Stoß. ³ Im Falle Schlüters ist dies allerdings nie geschehen. Zwar gehörte Danzig um 1700 zu Polen. Doch hatte die Stadt weitgehende Sonderrechte und war sprachlich, kulturell und nicht zuletzt auch durch die Religion ihrer Bevölkerung überwiegend deutsch geprägt. Am Ende des 18. Jahrhunderts, als die seriöse Schlüter-Forschung einsetzte, gehörte die Stadt dann auch völkerrechtlich zu Preußen. Durch die erste polnische Teilung im Jahr 1772 war bereits das Danziger Umland an Preußen gelangt. 1793 wurde auch Danzig selbst Preußen zugeschlagen. Bei Schlüter reduzierte sich die Kontroverse auf eine Auseinandersetzung lokalpatriotischen Formats:



2
 Berlin, Schlüters Reiter-
 standbild des Großen
 Kurfürsten auf der Langen
 Brücke. Im Hintergrund
 das Berliner Schloss von
 Südosten (Aufnahme 1906)

Danziger oder Hamburger? Vor allem in den ersten vier Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erschienen hierzu zahlreiche Aufsätze.⁴ In den Stadt- und Kirchenbüchern Danzigs wurden zum Teil ganze Generationen von Andreas Schlüters aufgetan.

Es besteht noch ein zweiter wesentlicher Unterschied zu Veit Stoß. Von diesem existieren – dies war immer bekannt und sichtbar – unumstrittene Hauptwerke sowohl in Krakau wie in Nürnberg. Schlüters Reputation beruhte hingegen lange ausschließlich auf seinen Berliner Werken, zumal er auch erst dort den Schritt vom Bildhauer zum Architekten tat. Seine polnische Zeit – und übrigens auch sein letztes Lebensjahr in Russland, auf das im Folgenden nur sporadisch eingegangen wird – lagen lange Zeit im Dunkeln. Die von ihm in Polen geschaffenen Werke mussten erst mühsam wieder ermittelt werden. Es fehlt dort an herausragenden Arbeiten, vergleichbar dem Berliner Schloss und dem Reiterstandbild des Großen Kurfürsten (Abb. 2), die einen griffigen Ansatzpunkt für von Polen ausgehende Schlüter-Forschungen geboten hätten. Zwar schrieb Paul Jakob Marperger 1711, also noch zu Lebzeiten Schlüters, in seiner »Historie und Leben der berühmtesten europäischen Baumeister«, Schlüter habe »sowohl in- als außerhalb Warschaus unterschiedliche Palatia, ehe er in preußische Dienste trat, angegeben und ausgeführt.«⁵ Doch gibt es dafür keinen Anhaltspunkt, und es spricht alles dafür, dass Schlüter erst in Berlin als Architekt in Erscheinung trat. Marperger nennt denn auch keine konkreten Bauwerke.

Die folgende Abhandlung stellt die polnischen Werke Schlüters und damit die »Schlüter in Polen-Forschung« in den Mittel-

punkt. Dabei geht es sowohl um die deutsche »Schlüter in Polen-Forschung« als auch um die polnische »Schlüter in Polen-Forschung«. Diese Schwerpunktsetzung ist auch insofern sinnvoll, da sich polnische Kunsthistoriker bis heute nicht in nennenswertem Umfang mit Schlüters Schaffen in Brandenburg-Preußen beschäftigt haben. Forschungsgeschichtlich führt der Weg zu Schlüters Werken in Polen über Berlin. Besondere Aufmerksamkeit wird dem jeweiligen zeitgeschichtlichen Kontext geschenkt, aus dem heraus die Wissenschaftler wirkten, um somit die Zeitgebundenheit ihrer Arbeiten zu verstehen.

Von den Anfängen bis 1918

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte eine gründliche Erforschung und Würdigung von Schlüters Leben und Wirken ein. Dabei wurde seine langjährige Tätigkeit für Jan Sobieski meist übergangen. Carl Heinrich von Heinecken und Abraham Humbert erwähnten 1768 kurz Schlüters Danziger Herkunft, jedoch nicht sein Wirken am polnischen Hof.⁶ Schlüters künstlerische Bildung erklärten sie durch einen Italienaufenthalt des Künstlers. Friedrich Nicolai vermerkte 1786 immerhin lapidar: »Um 1691 war er in Warschau, wo er für den König von Polen arbeitete.«⁷ Doch auch er zog Warschau als Ort für Schlüters künstlerische Prägung nicht in Betracht, sondern machte hierfür vor allem eine Reise nach Italien verantwortlich, wo ihn insbesondere die Kunst Berninis beeindruckt habe. Karl Friedrich von Klöden, der 1855 die erste umfassende Schlüter-Monographie vorlegte, ging, was Schlüters polnische Zeit anbelangt, nicht über Nicolais Angaben hinaus.⁸ Auch ihn interessierten vor allem Schlüters – dokumentarisch nicht belegte – Studienjahre in Italien. Dort habe ihn als inzwischen herangereifter Künstler ein Ruf aus Warschau erreicht. Immerhin bezog Klöden dezidiert zu Marpergers Text Stellung und merkte an, dass nach der ihm bekannten Literatur zu Warschau Schlüter mit keinem Gebäude dort in Verbindung zu bringen sei.

Nach der deutschen Reichseinigung 1871 wuchs das Interesse an Schlüters architektonischem Hauptwerk, dem Berliner Schloss (Abb. 2). 1876 würdigte es Robert Dohme in einer umfassenden Monographie. Schlüters Schlosshof beschrieb er als »das großartigste und zugleich schönste Produkt der gesamten Profankunst in Deutschland«.⁹ In den folgenden Jahrzehnten avancierte das Schloss im Zuge der aufkommenden Fotografie zu einem der bestfotografierten Bauten in Europa. 1877 wurden Schlüters sogenannte

»Masken sterbender Krieger« aus dem Innenhof des Zeughauses in einem aufwendigen Mappenwerk ediert.¹⁰ Die zunehmende wissenschaftliche und publizistische Erschließung von Schlüters Werk war eine Folge der allgemeinen Wiederentdeckung des Barock in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.¹¹ Bisweilen konnte sie aber auch im krassen Widerspruch zu dessen praktischer Wertschätzung und Pflege stehen: So fielen dem rasanten Ausbau Berlins zur Reichshauptstadt gleich drei seiner Gebäude zum Opfer: 1872 wurde das Gießhaus, 1889 die schräg gegenüber dem Schloss gelegene Alte Post und gegen 1895 sein eigenes Gartenhaus abgerissen.¹²

Mit zunehmendem Wissen um das Berliner Œuvre wuchs die Neugierde auf Schlüters polnische Jahre. Auch hielt man Ausschau nach möglichen Werken in St. Petersburg. In diesem Zusammenhang sind Peter Wallé und Cornelius Gurlitt zu nennen. Warschau und Petersburg waren für beide Forscher nicht der dunkle Osten, sondern europäische Metropolen, deren künstlerische Traditionen zur Klärung und Deutung der eigenen Geschichte und Kultur beitragen konnten. Während Wallé in Russland mit Hilfe der deutschen Gesandtschaft Archivstudien anstellte und Schlüters Namen tatsächlich in den Dokumenten auftun konnte,¹³ ging Gurlitt in Warschau vor allem stilkritisch an die dortigen Bauten heran. Seine Erkenntnisse flossen in eine neue Schlüter-Monographie ein, die als der erste Versuch gelten darf, Schlüters gesamtes Schaffen – und nicht mehr ausschließlich die Berliner Jahre – angemessen und auf dem aktuellen Stand der Forschung darzustellen.¹⁴ Anhand von Schlüters Werken in Berlin besaß Gurlitt einen Begriff von dessen Kunst, mit dem er nun Warschauer Bauten aus der Epoche Sobieskis auf mögliche Anteile Schlüters hin befragte. Im Detail blieb dabei manches ungenau. Immerhin brachte er jedoch mit dem Palais Krasiński (Abb. 3) und dem Schloss in Wilanów (Abb. 4) die beiden Bauten in die Diskussion, an denen – das hat die weitere Forschung gezeigt – Schlüter unzweifelhaft beteiligt war.¹⁵ Auch äußerte Gurlitt als erster die Vermutung, Schlüter sei am Bau der Danziger Königskapelle – er meinte wohl den bauplastischen Schmuck – beteiligt gewesen.¹⁶ Nur wenige deutsche Kunsthistoriker haben sich derart intensiv mit Warschau beschäftigt wie Gurlitt. Als Dresdner interessierte ihn später besonders die Epoche der sächsisch-polnischen Union.¹⁷

Ein völliges Desinteresse an Schlüters Warschauer Zeit manifestiert sich hingegen in Arthur Moeller van den Brucks erstmals 1916 erschienenem und in den folgenden Jahren immer wieder aufgelegtem Buch »Der Preußische Stil«, das auch ein längeres Kapitel über Schlüter enthält. Für Moeller van den Bruck ist Schlüter ein

3
Warschau, Palais Krasinski,
Ansicht der Hof-(Ost)fas-
sade (Aufnahme 1930)



»Römer in Deutschland« und »Römer aus der Kraft seiner Deutschheit«. ¹⁸ In einer womöglich bis dahin noch nicht da gewesenen Weise wird Schlüter hier der Kategorie des Nationalen unterworfen, die für Moeller van den Bruck nur das Deutsche sein kann. Der Terminus des Römischen steht dazu nicht im Widerspruch, charakterisiert er doch lediglich eine geistige und künstlerische Haltung. Daneben führt Moeller van den Bruck die Kategorie des Preußischen ein und analysiert deren grundsätzliches Verhältnis zum Deutschen, wie es sich im Verlauf der Geschichte darstellte. In Bezug auf Schlüter heißt es hier: »Sein deutsches Römertum war eine preußische Wahlverwandtschaft, die freilich zu einem preußischen Stil erst später führen sollte, als es gelang, das Römische wieder vom Barocken zurückzuführen und eine preußisch-antike Kunst nicht aus dem dekorativen Ende, sondern aus dem monumentalen, tektonischen, statischen Anfänge aller Kunst, die Kunst überhaupt aus Natur und die Form aus Gesetzmäßigkeit zu entwickeln. Davon wußte Schlüter nichts: der blieb ein Barocker, malte in Räumen, baute in die Luft, schuf Form aus Eingebungen: und war darin ganz Deutscher – nicht Preuße.« ¹⁹ Ausführungen wie diese erscheinen uns heute nebulös, doch die unhinterfragte Gleichsetzung von Schlüters Kunst mit deutscher Kunst sollte für die kommenden Jahrzehnte »zukunftsweisend« werden. Auch das Paradigma eines von deutscher Seite dominierten West-Ost-Gefälles, das die deutsche Ostforschung der nächsten Jahre beherrschen sollte, findet sich bereits bei Moeller van den Bruck vorgebildet. Im Zusammenhang mit Schlüters Ende beschreibt er Petersburg als den



4
Schloss Wilanów, Ansicht
der Gartenseite

»äußersten Ort, zu dem sich die deutsche Kolonisation des slawischen Ostens je vorschob und den sie damit, nicht politisch, aber bauend und bildend und geistig entwerfend erreichte.«²⁰

1918–1939

Nach der Wiedergeburt des polnischen Nationalstaates 1918 wurde Schlüter erstmals von der polnischen Kunstgeschichte entdeckt und gewürdigt. Kunst und Architektur, gerade auch der Vergangenheit, spielten eine wichtige Rolle im neuen Staatswesen. Sie hatten während der 125 Jahre, als Polen als eigenständiger Staat von der europäischen Landkarte verschwunden war, erfolgreich die Aufgabe erfüllt, das polnische Nationalbewusstsein wach zu halten. Jetzt galt es, die junge Republik zu festigen, die aufgrund umstrittener Gebietsansprüche – Stichwort polnischer Korridor – von ihren Nachbarn Deutschland und Russland massiv in ihrer Existenz in Frage gestellt wurde. Nicht umsonst hatte Marschall Józef Piłsudski, Staatschef der Zweiten Republik bis 1922 und dann ab 1926 bis zu seinem Tod 1935 unumschränkter Herrscher Polens, verkündet: »Die Hauptpfeiler der Unabhängigkeit [sind] eine starke Armee und eine starke Kultur.«²¹

Auf dem Gebiet der Kunstgeschichte äußerte sich diese Haltung in der Neugründung zahlreicher kunsthistorischer Institute, etwa in Posen (Poznań) und Warschau.²² Es entstanden dickleibige Korpuswerke über polnische Kunst und Architektur. Die Denk-

malpflege wurde neu aufgebaut, endlich konnte in großem Stil die systematische Inventarisierung der Kunstdenkmäler in Angriff genommen werden, Fotoarchive wurden angelegt, Restaurierungen durchgeführt.²³ Polen holte nach, was andere Staaten längst hatten beginnen können.

Ein für die Nationalgeschichte hochbedeutender Bau wie das Schloss in Wilanów, der Musenhof König Jans III. Sobieski, erhielt jetzt eine angemessene wissenschaftliche Bearbeitung (Abb. 4). Hier ist an erster Stelle Juljusz Starzyński zu nennen, der damals am Institut für Polnische Architektur am Warschauer Polytechnikum tätig war und nach 1945 das Kunstinstitut (Instytut Sztuki) in Warschau aufbaute. 1933 legte er eine umfassende architekturgeschichtliche Studie über Schloss Wilanów vor.²⁴ Zwar spielte Schlüter für ihn nur eine untergeordnete Rolle. Doch waren die Klärung der Baugeschichte sowie sein Versuch einer – übrigens bis heute kontrovers diskutierten – Zuschreibung der zahlreichen bauplastischen Arbeiten an verschiedene Künstler aus Warschau, Danzig und Italien eine maßgebliche Voraussetzung, um auch Schlüters Anteile zu bestimmen. Starzyńskis wichtigste Quelle waren fünfundzwanzig Briefe, die der Architekt Agostino Locci während des Baus an Sobieski geschrieben hatte. Diese Briefe waren später über Sobieskis Erben in das Preußische Geheime Staatsarchiv nach Berlin-Dahlem gelangt. Gurlitt hatte von ihrer Existenz gewusst und auf sie hingewiesen, konnte sie aber nicht lesen.²⁵ Starzyński hat sie glücklicherweise vollständig transkribiert, denn sie gingen im Krieg verloren. Eine deutsche Übersetzung steht bis heute aus.

Dezidiert mit Schlüter beschäftigte sich – nicht zuletzt auf der Grundlage von Starzyńskis Arbeiten – der zunächst in Lemberg (Lwów) und nach 1945 in Krakau tätige Kunsthistoriker Tadeusz Mańkowski. Er erklärte die Erforschung von Schlüters Tätigkeit in den Diensten Sobieskis zu einer der vornehmsten Aufgaben der polnischen Kunstgeschichte (*»za punkt honoru polskiej historii sztuki«*).²⁶

Mańkowski verfasste mehrere grundlegende Arbeiten über Schlüters Hauptwerke in Polen – Aufsätze, die aufgrund ihrer begrifflichen Klarheit, ihrer Sensibilität für Archivalien, ihres Bewusstseins für historische Zusammenhänge sowie ihrer präzisen und feinfühligsten Charakterisierungen der Kunst Schlüters noch heute bestechen.

Seine Beschäftigung mit Schlüter begann 1936.²⁷ Ausgangspunkt waren die Grabmäler von Sobieskis Familie in ihrer bei Lemberg gelegenen Residenz in Żółkiew (Žolkva) (seit 1945 sowjetisch, heute ukrainisch).²⁸ Die Grabmäler für Jakob Sobieski (Abb. 5),



5
 Żółkiew (Žolkva), Pfarr-
 kirche, Grabmal des Jakob
 Sobieski (Aufnahme 1939)

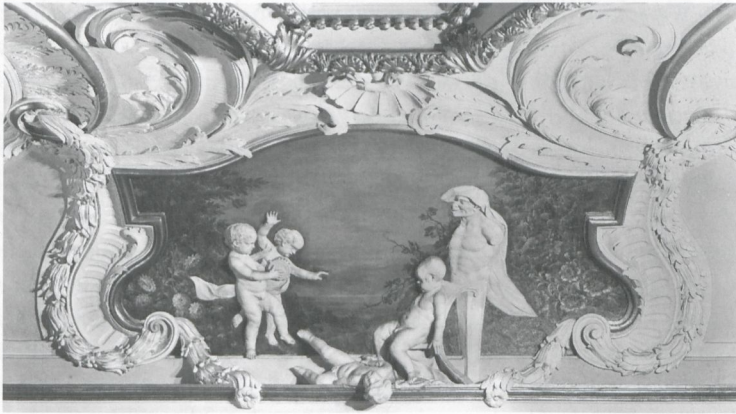
den Vater Jans III., und Stanisław Daniłłowicz, seinen Onkel, waren bis dahin noch nie mit Schlüters Namen in Verbindung gebracht worden. Mańkowski gelang es, aufgrund eines Rechnungsbuchs Schlüters Beteiligung zweifelsfrei zu belegen. Zusammen mit der Bauplastik vom Krasieński-Palais²⁹ (Abb. 3, 10) sind diese Grabmäler bis heute die einzigen Werke Schlüters in Polen, deren Zuschreibung archivalisch gesichert ist.

Nach seinem Erfolg mit der »Entdeckung« der Żółkiewer Grabmäler ging Mańkowski daran, auf der Grundlage von Starzyńskis Aufsatz Schlüters Anteile in Wilanów herauszuarbeiten.³⁰ Dabei zog er den Schluss, dass der in den erwähnten Briefen genannte,



1681 von Danzig nach Wilanów übergesiedelte »statuarius«, der die Manier der »Fiammingo-Kinder« beherrschte, also in der Art von François Duquesnoy arbeitete, mit Schlüter identisch sei. Demnach wäre Schlüter mit zahlreichen anderen Danziger Steinbildhauern nach Wilanów gekommen.

Mańkowski schrieb Schlüter auch die exzellenten Stuckarbeiten im Großen Saal von Wilanów zu (Abb. 6). Die Parallelen zu späteren Arbeiten im Berliner Schloss sind offensichtlich (Abb. 7). Doch führt man sich den Baubetrieb in Wilanów vor Augen, so ist angesichts der Vielzahl beteiligter Künstler vor einer Überschätzung der Rolle Schlüters Vorsicht geboten. Sobieski versammelte in Wilanów Danziger Bildhauer, italienische Stukkateure, polnische Stukkateure, italienische Maler, in Italien ausgebildete polnische Maler und nicht zuletzt noch direkt aus den Niederlanden importierte Skulpturen. Schlüter dürfte in diesem anregenden Klima sehr viel gelernt haben, wovon Mańkowski in seiner ausgewogenen Studie grundsätzlich auch ausgeht. In Bezug auf die Stuckarbeiten im Inneren beurteilt er Schlüter aber womöglich zu sehr unter der Kenntnis des Berliner Œuvres. Prinzipiell gilt: Begreift man Schlüter in Wilanów mehr als Lernenden, so schwindet damit zwar die künstlerische Bedeutung Schlüters in Polen, es steigt jedoch zugleich die Bedeutung der Kultur Warschaus unter Sobieski. Mariusz Karpowicz hat dies 1991 beschrieben: »Wenn er dank seiner in der ganzen Welt bekannten Berliner Arbeiten als der herausragendste Bildhauer des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen gilt, so verdankt er das in bedeutendem Maße der künstlerischen Atmosphäre des hauptstädtischen Milieus von Warschau.«³¹ Karpowicz sieht denn auch in den Stukkaturen des Großen Saals (Abb. 6) und des Schlafzimmers des Königs, jeweils bezogen auf die herausragenden Mittelpartien, die Handschrift



7
Berliner Schloss, Decken-
stück im Roten Zimmer nach
dem Entwurf von Andreas
Schlüter (Aufnahme 1937)

eines eigenständigen Künstlers, den er »Meister der Sommer-Voute« (»Mistrz Fasety Lata«) nennt.³² Wilhelm Boeck kam übrigens bereits in seinem 1939 – noch kurz vor dem Krieg – erschienenen Aufsatz zu dem richtigen Schluss, dass »Schlüter wohl kaum der leiseste Einfluß auf die Gesamtanlage der Decken vergönnt« war.³³ Hatte die ältere deutsche Literatur Schlüters künstlerische Bildung mit Studienaufenthalten in Italien zu erklären versucht und seine polnischen Jahre weitgehend übergangen, so betonte Boeck im Gegenteil das inspirierende künstlerische Klima am Hof Sobieskis, das völlig ausreiche, um Schlüters Formengut zu begründen.³⁴ Boecks unvoreingenommene Sichtweise auf die Kunst in Polen ist, wie zu sehen sein wird, ungewöhnlich für die deutsche Kunstgeschichte seiner Zeit.

In Deutschland legte 1935 Heinz Ladendorf seine bis heute maßgebliche und grundlegende Monographie mit dem Titel »Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter« vor.³⁵ Durch eine Fülle neuen Archivmaterials stellte er unsere Kenntnis über Schlüters Leben und Werk auf eine neue Grundlage. Das Buch ist bis heute Ausgangspunkt jeglicher Beschäftigung mit Schlüter und darüber hinaus ein Standardwerk zur Kunst des Barock in Berlin. Nicht zuletzt zeitökonomische Gründe dürften dazu geführt haben, dass Ladendorf Schlüters polnische Jahre nur äußerst knapp abhandelte. Außerdem hatte die polnische Forschung – genannt sei Starzyński – damals gerade erst begonnen, ihre Ergebnisse vorzulegen. Eigene Forschungen zu Schlüters Werken in Polen hätten den Rahmen gesprengt, zumal die Sprachbarriere hinzukam.

Ladendorf ging zu Recht davon aus, dass sich Schlüter seinen Ruf als Bildhauer bereits vor seiner Berufung nach Berlin erworben haben musste. Anders als wenig später Boeck kam er aber nicht auf den naheliegenden Gedanken, Schlüters künstlerische Prägung in

die Warschauer Jahre zu datieren, sondern legte sie ohne nähere Begründung, darin der älteren Literatur folgend, auf – wie gesagt nicht zu belegende – Reisen nach Italien, Frankreich und den Niederlande: »Schlüter hätte also die wichtigste Strecke seiner Ausbildung schon hinter sich gehabt, ehe er in Polen arbeitete.«³⁶ Ein schwächeres Werk Schlüters in Warschau wie das Relief vom Ostgiebel des Palais Krasiński (Abb. 3) konnte folglich in Ladendorfs Rechnung auch nicht aufgehen: »Diese Arbeit legt von einer besonderen Reife kein Zeugnis ab, und es bleibt ungewiß, mit welcher Entwicklungsmöglichkeit das Relief erklärt werden könnte.«³⁷ Das Ostgiebelrelief war zum damaligen Zeitpunkt, wie Ladendorf selbst zugibt, das einzige dokumentarisch für Schlüter gesicherte Werk in Warschau, ja überhaupt in Polen.³⁸ Daher überrascht es, dass Ladendorf ein Modell für Schlüters künstlerische Entwicklung entwarf, in dem ausgerechnet dieses Werk keinen Platz fand.

Schien es Ladendorf 1935 womöglich wenig opportun, die kulturelle Überlegenheit Warschaus über Berlin, wie sie in den Jahrzehnten des ausgehenden 17. Jahrhunderts tatsächlich bestanden hatte, darzulegen und anhand Schlüters Werdegang zu demonstrieren? Das Paradigma von einem kulturellen West-Ost-Gefälle wäre dadurch umgekehrt worden. In seiner zweiten, an ein breiteres Publikum gerichteten Schlüter-Monographie, die Ladendorf 1937 veröffentlichte, übergang er dann die polnischen – und übrigens auch die Petersburger Arbeiten – vollständig. Schlüters Anfänge verlegte er bewusst ins Unklare: »Dies ist das Lebensdrama des größten deutschen Künstlers der Barockzeit: Aus dem ungewissen Dämmer des Nordostens kommt er in die wache, taghelle kleine Hauptstadt des werdenden Staates Brandenburg-Preußen, gibt dem politischen Willen seine Sinndeutung, schafft Werk auf Werk in verzehrender Schnelle; scheidet an der Aufgabe, den riesigen Münzturm zu errichten, taucht für Jahre in Vergessenheit und leuchtet noch einmal auf mit dem Spätwerk des Hauses Kameke, um endlich wieder in die dunkle Ferne des winterlichen Nordens zu entschwinden.«³⁹ Ladendorf entwickelte keinen klaren Begriff von Warschauer Kultur, Kunst und Architektur in der Sobieski-Zeit, obwohl sie als eine wichtige Strömung in Schlüters Schaffen eingeflossen war. Statt dessen raunte er vom »ungewissen Dämmer des Nordostens«. Für die künftige Forschung formulierte er die Aufgabe, »seinen Anteil an der Kunst in Polen näher zu bestimmen.«⁴⁰ Denn auch das frühe Werk könne, »vom bekannten her zu schließen, nicht anders als bedeutend sein.«⁴¹

In den 1930er Jahren kamen in Deutschland Interpretationen auf, die in einem bis dahin nicht dagewesenen Maße den Aspekt des

Tragischen in Schlüters Werk nicht nur beleuchteten, sondern überzeichneten.⁴² Eine Nähe zur Ideologie des Nationalsozialismus ist dabei unverkennbar. Die Todesthematik einiger seiner bildhauerischen Werke wurde mit seinem als tragisch empfundenen persönlichen Schicksal, dem Scheitern beim Bau des Münzturns, der Entlassung als Schlossbaudirektor, den nachfolgenden Jahren in Berlin, wo nur wenig über ihn bekannt ist, und dem plötzlichen Tod nach nur knapp einjährigem Aufenthalt in St. Petersburg verknüpft. Dies war auch der Stoff für populäre Aufbereitungen seiner Biographie in Form von Romanen und eines 1942 gedrehten Films unter der Regie von Herbert Maisch mit Heinrich George in der Rolle des Andreas Schlüter.⁴³

1939–1945

Insgesamt bestand von deutscher Seite zwischen 1918 und 1939 wenig Interesse an Schlüters polnischer Zeit. Dies änderte sich nach dem ›Blitzsieg‹ im September 1939 grundlegend. Mit dem direkten Zugriff auf Archive und Werke, den die Eroberung und Besetzung Warschaus durch deutsche Truppen ermöglichte, ging eine neue Welle der wissenschaftlichen Erschließung und Aneignung einher. Nicht nur Museen und Denkmalpflege, auch die Schlüter-Forschung wurde deutsch besetzt. Polnische Stimmen mussten verstummen. Mańkowski hat seine persönlichen Kränkungen nach dem Krieg beschrieben.⁴⁴ Institute und Akademien wurden geschlossen, wissenschaftliche Organe und Fachzeitschriften eingestellt.⁴⁵ An ihre Stelle traten die Publikationen der deutschen Ostforschung, die polnischen Forschern verschlossen blieben.

Schlüter wurde ab 1939 verstärkt Gegenstand der Ostforschung. Diese war im Wesentlichen von zwei Paradigmen geleitet. Hier ist zum einen das bereits mehrfach erwähnte Modell eines westlich-östlichen Kulturgefälles zu nennen.⁴⁶ Was darunter zu verstehen ist, lautet im Originalton des 1940 in Krakau eingerichteten Instituts für Deutsche Ostarbeit wie folgt: »Der Einfluß des deutschen Volkes als Kulturbringer, als schöpferischer Genius gegenüber den benachbarten slawischen Ostvölkern war gewaltig und kaum meßbar.«⁴⁷ Daran wird in eigener Selbstüberschätzung angeknüpft: »Zum staatlich-militärischen Vorsprung trat der geistig-kulturelle, der heute seine Fortsetzung durch die Tätigkeit des Instituts zu finden bestimmt ist.«⁴⁸ Als zweites Paradigma trat hinzu, dass polnische Kulturleistungen entweder abgewertet oder in ihrer Eigenständigkeit ganz in Frage gestellt wurden, um sie – sicherlich

nicht ganz logisch – teilweise als deutsche Kultur zu vereinnahmen. Dies wurde vom Institut für Ostarbeit so formuliert: »Das Institut hat unter Nachweis des deutschen Rechtsanspruchs auf diesen Raum auf der Grundlage der geschichtlichen Sendung und Leistung des Deutschtums dieses Gebiet den Kultureinflüssen des Reiches, aufbauend auf dem Wirken der deutschen Vergangenheit, zu erschließen.«⁴⁹ Die drei Sektionen Vorgeschichte, Geschichte und Kunstgeschichte hatten, »den Einfluß festzustellen, den germanische Menschen beginnend mit der Besiedlung dieses Landes in vorgeschichtlicher Zeit (Vandalen, Goten, Burgunder) bis zu den Höchstleistungen des Deutschtums im Mittelalter und in der Neuzeit bis zum Zwischenspiel des Versailler Polenstaates, erbracht haben.«⁵⁰ Der Sektion Kunstgeschichte am Institut für Deutsche Ostarbeit war die Aufgabe zugewiesen, »die deutschen Grundzüge im Antlitz des Landes kräftig herauszuarbeiten.«⁵¹ Der physischen Besatzung sollte die geistige Okkupation folgen. Bereits kurz nach der Niederwerfung Polens durch die deutsche Wehrmacht schrieb Dagobert Frey im Oktober 1939: »Einen guten Teil deutscher Kunstgeschichte gilt es hier als unveräußerlichen deutschen Kunstbesitz wissenschaftlich zurückzugewinnen.«⁵² In seinem Aufsatz: »Deutsche Baukunst in Polen« von 1940 folgerte er: »So haben deutsche Künstler und deutsche Handwerker dem Lande sein künstlerisches Antlitz gegeben. Die Kunst in Polen ist zu ihrem überwiegenden Teile ein Stück deutscher Kunstgeschichte, und es ist eine Ehrenpflicht der deutschen Kunstwissenschaft, die sich bisher wenig mit Polen beschäftigt hat, dieses Kapitel der deutschen Kunstgeschichte einzufügen.«⁵³

Die intellektuellen Vorarbeiten hierzu waren lange vor dem Krieg geleistet worden, wie Moeller van den Brucks oben zitierte Kurzcharakterisierung von St. Petersburg deutlich macht. Schon 1933 war im Anhang eines Sammelbandes zum Thema »Deutschland und Polen« eine »Bilderreihe ›Deutsche Kunst in Polen« erschienen, die »den Einfluß deutscher Kunst auf die Kunst in Polen und die Tätigkeit deutscher Künstler in Polen veranschaulichen« sollte.⁵⁴ Hierin aufgenommen war auch Schlüters Ostgiebel vom Palais Krasiński, ferner jedoch, um nur einige Beispiele des 17. und 18. Jahrhunderts zu nennen, sogar Schloss Wilanów sowie aus Warschau Palais Łazienki und das Belvedere-Schloss. Aus der Beteiligung deutscher Künstler wurden Besitzansprüche erhoben, ohne umgekehrt zu fragen, welche Anregungen diese dem Genius Loci, dem künstlerischen Milieu und nicht zuletzt dem Auftraggeber zu verdanken hatten. Denn Schlüters Giebelreliefs am Palais Krasiński sind alles andere als ein Stück deutscher Importkunst. Die Aufgabe

hatte der niederländische Architekt Tilman van Gameren formuliert. Gefördert und bezahlt hatte das Projekt der Pole Jan Dobrogast Krasinski. Schlüter wurde zum Ausführenden einer Konzeption, für die es damals weder in Danzig noch im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation Vorbilder gab, jedoch sehr wohl in den Niederlanden, am prominentesten am Stadthaus von Amsterdam.

Der offizielle Standpunkt deutscher Stellen gegenüber dem besetzten Polen war keinesfalls eindeutig und änderte sich im Kriegsverlauf mehrfach. Schon in einer Rede des Generalgouverneurs Hans Frank vom 19. Januar 1940 kommt dies zum Ausdruck: »Noch ist nicht entschieden, welches das endgültige Schicksal des Generalgouvernements sein wird. Aber eins ist sicher: Aus der deutschen Machtsphäre wird dieses Gebiet nicht mehr entlassen werden. [...] Am 15. September 1939 erhielt ich den Auftrag, die Verwaltung der eroberten Ostgebiete aufzunehmen, mit dem Sonderbefehl, diesen Bereich als Kriegsgebiet und Beuteland rücksichtslos auszupowern, es in seiner wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen, politischen Struktur sozusagen zu einem Trümmerhaufen zu machen. Unter dem Einfluß der Erziehungsarbeit der letzten Monate hat sich diese Einstellung völlig gewandelt. Heute sieht man in dem Gebiet des Generalgouvernements einen wertvollen Bestandteil des deutschen Lebensraumes. Aus dem absoluten Zerstörungsprinzip ist der Grundsatz geworden, dieses Gebiet insoweit mit aller Förderung zu behandeln, als es dem Reich in seiner jetzigen Lage Vorteile zu bringen vermag.«⁵⁵ Eine anfangs also destruktive Haltung, die auf Plünderung, Vernichtung und Ausgrenzung aus war, wich der Vereinnahmung und Aneignung.⁵⁶ Im Januar 1941 erließ das Reichspropaganda-Amt eine Verordnung, künftig nicht mehr von einer »deutschen Kolonisation im Osten« zu sprechen, sondern vom »Wiedergewinn germanischen Kulturbodens«.⁵⁷ Die Konsequenzen daraus brachte Generalgouverneur Frank im März 1941 kompromisslos auf den Punkt: »Wir müssen kristallklar diese innere Einstellung uns und allen Deutschen dieser Zeit einhämmern: Fremdling in diesem Lande ist nicht der Deutsche, sondern der Nichtdeutsche.«⁵⁸

Briefmarken waren ein geeignetes Mittel deutscher Propaganda, den kulturellen Anspruch Deutschlands auf das Territorium des Generalgouvernements zu untermauern. Ihre Botschaft war leicht verständlich und unmittelbar einsichtig.⁵⁹ 1942 erschien ein Satz mit deutschen Künstlern und Wissenschaftlern, die auf dem Gebiet des nunmehrigen Generalgouvernements gewirkt hatten (Abb. 8). Darunter waren Veit Stoß, der in den Jahren vor dem Krieg zwischen Deutschen und Polen heftig umkämpft war, und Hans Dürer, der

Briefmarken mit Veit Stoß (12 + 18 Gr.), Hans Dürer (24 + 26 Gr.) und Johann Christian Schuch (30 + 30 Gr.); aus einem fünfteiligen Satz, ausgegeben von der Deutschen Post Osten im Generalgouvernement am 20. November 1942 (Entwurf: Wilhelm Dachauer; Stich: Ferdinand Lorber)



Bruder von Albrecht Dürer, der in Krakau als Hofmaler von König Sigismund I. gearbeitet hatte. Johann Christian Schuch, ein Dresdner, war 1775 nach Polen gegangen, wo er seit 1781 als Intendant der Königlichen Gärten arbeitete und dabei unter anderem etwa den englischen Garten von Łazienki anlegte. Die 50 Groschen-Marke macht das verfolgte Prinzip besonders verständlich. Sie zeigt den heute weniger bekannten Joseph Elsner. Die Erläuterung besagt: »Komponist und Lehrer Chopins.« Nicht Chopin, der genuin mit polnischer Kultur identifizierte Komponist, wird gezeigt, sondern sein Kompositionslehrer. Zwei Jahre später erschien ein weiterer Satz, der auch ein – wenn auch fiktives – Porträt Andreas Schlüters (24 + 26 Gr.) aufnahm (Abb. 9). Die weiteren Werte dieses Satzes zeigten den Humanisten Conrad Celtis, den Kaufmann Hans Boner, August den Starken und den Geologen Georg Gottlieb Pusch.

Auch die Pläne über die künftige Rolle Warschaws im Generalgouvernement änderten sich mehrfach. Sollte die Millionenmetro-pole zunächst auf die Größe einer Kleinstadt zurückgebaut werden, so ging man später dazu über, möglichst viel zu bewahren, indem man es als deutsch reklamierte.⁶⁰ Diese Vereinnahmung wurde propagandistisch von Historikern und Kunsthistorikern begleitet, die in der deutschen Verwaltung in Warschau beschäftigt waren. Alfred Schellenberg und Karl Grundmann verfassten ein Porträt der Stadt, das allerdings nur in wenigen Exemplaren erhalten blieb, da der noch nicht ausgelieferte Bestand beim Warschauer Aufstand verbrannte.⁶¹ Warschau erscheint hier als deutsche Stadt, auf einer Stufe mit Prag und Krakau, ja fast schon mit Nürnberg.⁶²

Schellenberg nutzte die Tätigkeit in Warschau auch für seriöse Forschungen zu Schlüter. Er entdeckte zwei von Schlüters Kindern in den Taufbüchern der Heilig-Kreuz-Kirche in Warschau.⁶³ 1943



Briefmarke mit Andreas Schlüter (24 + 26 Gr.); aus einem fünfteiligen Satz, ausgegeben von der Deutschen Post Osten im Generalgouvernement am 15. Juli 1944 (Entwurf: Wilhelm Dachauer; Stich: Ferdinand Lorber)



10
 Warschau, Palais Krasinski,
 Giebelrelief der Garten-
 fassade (Aufnahme 1939)

identifizierte er den Westgiebel des Palais Krasinski (Abb. 10), der bislang Giovanni Battista Maderni zugeschrieben worden war, als ein Werk Schlüters. Ignacy Tadeusz Baranowski hatte 1910 das – 1944 im Warschauer Aufstand verbrannte – Rechnungsbuch aus der Erbauungszeit des Palais Krasinski teilweise transkribiert.⁶⁴ Dabei waren ihm mehrere Fehler unterlaufen. Schellenberg konnte nachweisen, dass Maderni keine Entschädigung »für Entwürfe« (plany), sondern lediglich »für Steine« (płazy) erhalten hatte.⁶⁵ Damit war der Entwurf des Westgiebels nicht mehr für Maderni gesichert, der wohl ohnehin eher ein Bauunternehmer war. Julius Kohte, der sich auf Baranowskis Publikation gestützt und sie 1916 erstmals im Hinblick auf Schlüter ausgewertet hatte, hatte durch diese falsche Zuschreibung auch sein Auge beeinflussen lassen: »Gleich dem Ostgiebel ist auch der Westgiebel in Steinquadern geschichtet; doch steht das Bildwerk an künstlerischem Werte hinter jenem um einiges zurück.«⁶⁶ Mit Schellenbergs Zuschreibung beider Reliefs an Schlüter verkehrte sich diese Bewertung schlagartig in ihr Gegenteil. Nunmehr galt – ohne Frage zu Recht – der Ostgiebel als das schwächere Werk des Beginns, auf das als Folge einer »ans Wunderbare grenzende[n] künstlerische[n] Steigerung«⁶⁷ der gartenseitige Giebel folgte. Schellenberg widersprach in seinen Ausführungen zum Palais Krasinski ausdrücklich Ladendorf: »Wenn man das Tympanon des Ostgiebels als Qualitätsmaßstab für den früheren Schlüter nimmt, muß man sich damit abfinden, dass Schlüter eben nicht als der große vollendete Meister, als den wir ihn bisher nur

kannten, vom Himmel gefallen ist. Und darum irrt auch Heinz Laddendorf, wenn er in seinem ›Andreas Schlüter‹, Rembrandt Verlag, Berlin 1937 schreibt ›... daß wenn erst einmal auch Schlüters frühes Werk sichtbar wird, das vom bekannten her zu schließen, nicht anders als bedeutend sein kann ...‹. Der ›Zweikampf‹ des Ostgiebels ist aber nun einmal kein Meisterwerk und erst mit dem ›Triumphzug des Caesar‹ am Westgiebel erreicht Andreas Schlüter die künstlerische Höhe, die uns sein Berliner Werk als Selbstverständlichkeit voraussetzen läßt. Insofern ist die Warschauer Epoche als Abschluß seines Frühwerkes und als Beginn der künstlerischen Reife vielleicht die wichtigste in seiner Entwicklung überhaupt.«⁶⁸

Margarete Kühn, die spätere erste Direktorin der Schlösserverwaltung im Westteil von Berlin, unternahm im Frühjahr und Sommer 1944 zwei Studienreisen nach Polen beziehungsweise in das Generalgouvernement. Eine erste, einwöchige Reise führte sie vom 30. Mai bis zum 7. Juni nach Warschau. Einen Monat später brach sie erneut von Berlin aus auf, dieses Mal fast drei Wochen, vom 3. Juli bis zum 22. Juli 1944. Jetzt besuchte sie neben Warschau auch Krakau. Ziel der beiden Reisen waren Forschungen zum Werk von Andreas Schlüter in Polen. Kühn war damals wissenschaftliche Mitarbeiterin der Preußischen Schlösserverwaltung. Vielleicht unternahm sie die Reisen offiziell als Dienstreisen, doch läßt sich dies nicht näher belegen. Ein mehr als zwanzig Seiten langer Rechenschaftsbericht, der als Typoskript erhalten ist, legt jedenfalls nahe, dass sie nicht auf eigene Kosten fuhr.⁶⁹ Idee und Initiative dürften aber allein von ihr ausgegangen sein.

Der Wortlaut ihres Berichtes spricht klar dafür, dass sie allein von wissenschaftlichem Interesse gelenkt wurde. Eine völkisch-ideologische Vereinnahmung Schlüters ist an keiner Stelle zu erkennen. Ausführlich setzt sie sich mit der polnischen Literatur auseinander, die in ihrer Bibliographie den weitaus größten Raum einnimmt. Sie war ja auch das Neue, das, was in Deutschland weniger bekannt war. Kühn unternahm eine umfassende Annäherung an die Warschauer Barockbaukunst, an König Jan Sobieski, an die Künstler und die wichtigsten Bauten. Sie verfasste ein Verzeichnis der Archivalien, von denen sie einige selbst im Original studierte hatte, darunter das so bedeutende Rechnungsbuch für den Palast Krasiński in der Krasiński-Bibliothek, das nur wenige Wochen später verbrannte. Kurzum: Den Text würde man heute nicht anders schreiben. Befremdlich erscheinen allerdings die Sätze, in denen der Krieg präsent wird. Sie sind in nüchtern-sachlichem, ja amtlich-bürokratischem Ton gehalten. So heißt es etwa: »Die Grabmäler in Zólkiew wurden wegen der Nähe der Front nicht besichtigt. Eine schmerz-

liche Lücke, da die Abbildungen bei Mańkowski keinen klaren Eindruck übermitteln [...]«.⁷⁰ Die Sammlung der Zeichnungen Tilman van Gamerens ist unzugänglich, da sie: »[...] zurzeit, nach dem Versand nach Krakau zur Sicherstellung nicht auffindbar ist.«⁷¹ Hier wird auch der Grund ihrer Reise nach Krakau ersichtlich, wo Schlüter ja bekanntlich nicht tätig war. Weiter schrieb sie: »Es ist wahrscheinlich, dass sich die Zeichnungen in einer der ca. 130 Kisten befinden, in denen diese Sammlung z.Zt. in einem Keller der Burg in Krakau aufbewahrt wird. Die Kisten daraufhin zu untersuchen, war in Krakau nicht möglich. Herr Dr. Zülch, Generalverwaltung der Museen im Generalgouvernement, wollte die Angelegenheit weiter verfolgen, dürfte aber bei dem raschen Heranrücken der Front nicht mehr dazu gekommen sein. Schriftliche Nachfrage war bisher erfolglos.«⁷² Ähnlich beschreibt sie ihre Beschäftigung mit dem Archiv in Wilanów: »Eine Durchsicht war nicht mehr möglich. Direktor Stebelski wollte seinerseits die Archivalien einsehen und positive Ergebnisse dem Archivamt (Archivrat Dr. Branig) mitteilen, dürfte aber wegen der alsbaldigen Einbeziehung Warschaws in die Kampfzone nicht mehr dazu gekommen sein.«⁷³

Kühns Bericht über ihre Schlüter-Forschungen in Polen täuschen eine Normalität vor, die es so natürlich nicht gab. Warschau war eine seit ihrer Eroberung im September 1939 stark beschädigte Stadt, deren Ruinen zunächst nicht wiederaufgebaut werden durften. Ein Jahr vor Kühns Besuch war das Warschauer Ghetto vollständig geräumt, seine Bewohner deportiert und die Häuser buchstäblich dem Erdboden gleichgemacht worden. Das Ghetto grenzte bis an den Garten des Palais Krasiński. Am 20. Juli 1944, nur zwei Tage vor ihrer Abreise, fand das Attentat preußischer Offiziere auf Hitler statt. Dies wiederum war auch ausschlaggebend für den Beginn des Warschauer Aufstandes, der eine Woche nach ihrer Abreise einsetzte und schließlich zur Vernichtung weiter Teile der Stadt führte (Abb. 11).

Es ist erstaunlich, dass Kühn ihre Studienreise nach der Zerstörung von Schloss Charlottenburg unternahm. Charlottenburg war das ihr anvertraute Schloss in der preußischen Schlösserverwaltung. Hier hatte sie in den dreißiger Jahren umfassende Restaurierungsarbeiten durchgeführt.⁷⁴ Anders als das Berliner Schloss, das erst im Februar 1945 ausbrannte, hatte das Charlottenburger Schloss bereits im November 1943 schwerste Bombentreffer erhalten (Abb. 12).⁷⁵ Trotz umfassender Schäden an der Bausubstanz und schwerer Verluste in der Ausstattung nahm sie sich Zeit für Schlüter-Studien. Wir wissen nicht, in welcher Form Kühn ihre Ergebnisse publizieren wollte. Erst gut dreißig Jahre später, 1977, in



11
Warschau, Palais Krasiński,
Ansicht von der Garten-
(West)seite nach der Zer-
störung 1944 (Aufnahme
1945)

einem grundlegenden Aufsatz über Schlüter als Bildhauer, widmete sie sich auch ausführlich den polnischen Werken.⁷⁶ Kühn unterhielt nach dem Krieg ein gutes Verhältnis zu jüngeren polnischen Wissenschaftlern wie Stanisław Mossakowski, Mariusz Karpowicz und Wojciech Fijałkowski (Abb. 16), die sie immer über die neueste polnische Forschung über Schlüter auf dem Laufenden hielten. Umgekehrt beförderte Kühn den wissenschaftlichen Austausch, indem sie sich für eine Übersetzung von Mossakowskis grundlegender Monographie über Tilman van Gameren ins Deutsche einsetzte.⁷⁷ Ihre Aufenthalte in Polen im Jahr 1944 hatten sie also in den Augen ihrer polnischen Kollegen nicht diskreditiert.

Gegen Ende der deutschen Besatzung wich das Prinzip der Vereinnahmung dem der Vernichtung. Als Folge des Warschauer Aufstandes ordnete Himmler die Zerstörung der Stadt an (»Stein auf Stein soll hier nicht bleiben«).⁷⁸ Hier tritt der nihilistische Charakter des NS-Regimes zutage, das sich nicht durch bis dahin geleistete geisteswissenschaftliche Interpretationen beeinflussen ließ. Was über lange Jahre hinweg mit propagandistischem Aufwand als deutsch reklamiert worden war, wurde nun gezielt vernichtet. Besonders perfide ist hier ein wohl Ende Oktober entstandener deutscher Kriegsbericht, in dem die aufständischen Polen und die bereits vor der Stadt liegenden Truppen der Roten Armee für den Untergang des Palais Krasiński und der Schlüterschen Bauplastik verantwortlich gemacht werden. Sie werden als Zerstörer europäischen Kulturguts angeklagt, obwohl just zu diesem Zeitpunkt Truppen von Wehrmacht und SS die Gebäude der Stadt, allen voran das Königsschloss, systematisch zu sprengen begannen: »Vom Krasin-



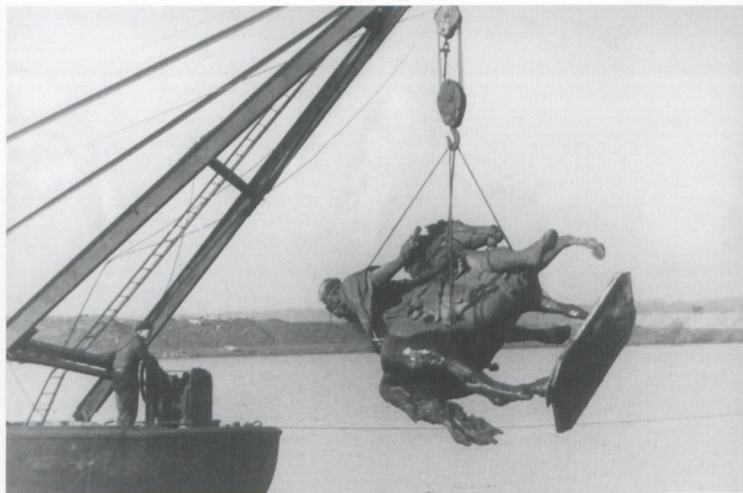
12
 Schloss Charlottenburg
 von der Hofseite nach dem
 Bombenangriff vom
 22./23. November 1943
 (Aufnahme vom 26. No-
 vember 1943)

ski-Palais auf dem Warschauer Andreas-Schlüter-Platz ist an der Gartenseite ein MG-Stand von herzzerreißender Architektur übriggeblieben. Er besteht vorwiegend aus Reliefstücken, Kragsteinen, Säulentorsi und Maskentrümmern des zerstörten steinernen Zierwerks des Andreas Schlüter. Die Aufständischen haben in Warschau Barrikaden aus Zuckersäcken und wissenschaftlichen Bibliotheken zurückgelassen; sollte es ihnen jedoch ein Bedürfnis gewesen sein, eine besonders schmerzhaft allegorische Todsünde wider den Geist der Kunst zu erbauen, so war das Trümmergestein des Krasinskischen Palastes für eine Barriere das geeignete Material. Und so sehr man sich der Menschen schämt, die so etwas fertig brachten, so bedenkenlos geht man dahinter in Deckung, wenn daneben einer der schweren Koffer explodiert, die von den Sowjets über die Weichsel geworfen werden [...] Der alte Krasinski-Palast hat zu den schönsten und lebenslustigsten Bauten von Warschau gehört [...] Heute hängen die zierlichen Balkone und die Fensterkragsteine mit den finster blickenden Satyrmasken so locker wie Perpendikel von dem schütterten Gebröckel, das im Irrsinn der Aufstandskämpfe von diesem Schloßchen stehen blieb. Hier ist nichts mehr zu retten.«⁷⁹

Nach 1945

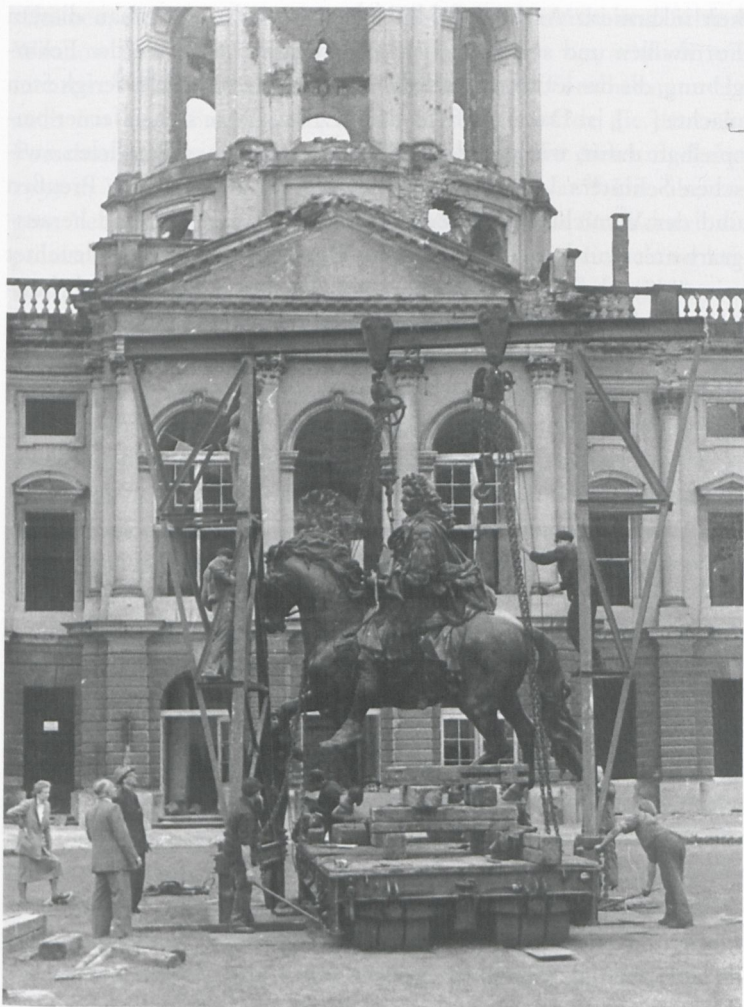
Nach dem Krieg begannen auf beiden Seiten die Aufräumarbeiten. Das Potsdamer Abkommen ordnete die Staatsgebiete neu und trennte die beiden Völker rigoros.

13
Bergung von Schlüters 1946
im Berliner Borsighafen ver-
sunkenem Reiterstandbild
des Großen Kurfürsten, 1949



In Warschau wurde konsequent der Wiederaufbau der vernichteten Stadt eingeleitet. Das Palais Krasiński ist einschließlich der beiden Giebelreliefs Schlüters und unter Verwendung originaler Substanz detailgenau rekonstruiert worden. Das Schloss in Wilanów hatte den Krieg glimpflich überstanden. Mit den Grabmälern von Żółkiew (Žolkva) verlor Polen ein bedeutendes Werk Schlüters, da die östlichen Teile Galiziens an die Sowjetunion fielen.

Margarete Kühn konnte ihrer Wertschätzung für Schlüter dadurch Ausdruck verleihen, dass sie 1951 dem Reiterstandbild des Großen Kurfürsten vor Schloss Charlottenburg, das sie jetzt als neue Direktorin der West-Berliner Schlösser beharrlich und mit großer Energie wiederaufbaute, eine neue Heimat gab (Abb. 13–15). Dies war für sie um so entscheidender, da gleichzeitig in Ost-Berlin das Berliner Schloss gesprengt wurde, für dessen Erhalt sie sich publizistisch stark, letztlich aber vergeblich engagiert hatte. Das während des Kriegs auf einem Lastkahn außerhalb Berlins aufbewahrte Denkmal war 1946 in den Berliner Borsighafen zurückgeführt, zunächst aber nicht entladen worden und 1947 versunken. Erst 1949 wurde es wieder aus den Fluten geborgen (Abb. 13). Bevor es nach Schloss Charlottenburg gelangte, war es zunächst noch in den Messehallen am Funkturm in der Ausstellung »Deutsche Heimat im Osten« zu sehen. Hier nahm es einen Ehrenplatz in der Rundhalle ein, »als Zeugnis ostdeutscher Kraft und künstlerischer Potenz, in herber, barock gesteigerter, monumentaler Größe, ein Symbol des Aufbauwillens unserer Generation, unserer Stadt.«⁸⁰ Als Symbol dieses Aufbauwillens gelangte es 1956 auch auf eine Briefmarke, die es in seiner neuen Umgebung zeigt (Abb. 15).



14
Aufstellung von Schlüters
Reiterstandbild des Großen
Kurfürsten im Ehrenhof von
Schloss Charlottenburg,
1951. Links im Bild die
damalige Schloßerdirektorin
Margarete Kühn

Mit der grundlegenden Änderung der politischen Rahmenbedingungen in Europa nach 1945 geriet auch Andreas Schlüter in neue Bedeutungszusammenhänge. Der Danziger Willi Drost etwa ging in seinen Aufsätzen über die bloße Nennung von Schlüters Beteiligung am Palais Krasiński und am Schloss in Wilanów nicht hinaus.⁸¹ Bei ihm findet sich nichts von dem Interesse, das deutsche Forscher im Krieg an Schlüters polnischen Werken gezeigt hatten. Statt dessen strich Drost – eindeutig unter dem Eindruck der verlorenen Heimat stehend – die nachhaltige Wirkung heraus, die die Kunsttätigkeit in Danzig auf Schlüters Schaffen ausgeübt habe. Schlüters Stil erklärt er aus dem Geist der Stadt Danzig: »Aber zum Glück hat sich dieser Geist in einer hochbedeutenden Persönlich-



15
Briefmarke mit Schlüters
Reiterstandbild des Großen
Kurfürsten im Ehrenhof von
Schloss Charlottenburg
(1 DM); aus einem fünf-
zehnteiligen Satz, ausge-
geben von der Deutschen
Bundespost Berlin am
10. November 1956 (Ent-
wurf: Alfred Goldammer;
Stich: H.-J. Fuchs)

keit inkarniert. Andreas Schlüter [...] erwuchs aus genau diesem Formwillen und seine dunkle, leidenschaftliche Größe der Formgebung, die der kunstgeschichtlichen Klassifikation Schwierigkeiten machte [...], ist Danziger Erbtteil.«⁸² Drost's Texte stehen ferner beispielhaft dafür, wie von deutscher Seite nach 1945 Parallelen zwischen Schlüters Lebensweg, dem Untergang des Staates Preußen und der Vernichtung des Berliner Schlosses gezogen und herausgearbeitet wurden: »Die tragische Lebensbahn Schlüters leuchtet wie ein Symbol für das Unglück auf, das sich in späteren Jahrhunderten vollendete. Das Schloss sollte nicht mehr Bestand haben, mit dem das junge preußische Königtum einmal ausdrückte, wie es willens und legitimiert war, sich in die Gemeinschaft der europäischen Staaten einzureihen.«⁸³ Die Zeitbedingtheit eines solchen Interpretationsmodells ist augenfällig. Zur Erklärung von Schlüters Kunst trägt es nichts bei.

Alfred Schellenberg und Ewald Behrens blieben in der Ostforschung aktiv, die sich angesichts der deutschen Gebietsverluste auch gegen Polen richtete. Zu einer kritischen Aufarbeitung der eigenen Rolle im Generalgouvernement kam es nicht. Doch gingen sie in ihren nach dem Krieg publizierten Aufsätzen über Schlüter, was nur allzu verständlich ist, auch ausführlich auf die polnischen Jahre ein.⁸⁴ Schellenberg publizierte nunmehr seine nicht unbedeutenden Forschungsergebnisse über Schlüters Leben und Werk in Warschau, die bislang lediglich in entlegene Zeitungsartikel und das erwähnte, allerdings nie in den Handel gelangte Buch über Warschau eingegangen waren.⁸⁵ Hatte Ladendorf 1937 Schlüters Lebensstationen Warschau – Berlin – St. Petersburg noch die Metaphern »ungewisser Dämmer des Nordostens« beziehungsweise »wache, taghelle kleine Hauptstadt« und »dunkle Ferne des winterlichen Nordens« zugewiesen, so rangierten für Schellenberg Danzig, Warschau und Berlin gleichermaßen auf der Sonnenseite, während allein St. Petersburg mit der dunklen Kehrseite identifiziert wurde: »So erlischt das glänzende Gestirn eines der größten Söhne ostdeutscher Erde nach einer prachtvoll steigenden Bahn über den Hauptstädten Polens und Preußens fern im Osten tiefer Nacht.«⁸⁶ Auch hier wird deutlich, dass Schlüter aufgrund seiner Danziger Herkunft (einer »der größten Söhne ostdeutscher Erde«) in dem um seine Ostgebiete gebrachten Deutschland, genauer: in der Bundesrepublik, ein neuer Symbol- und Identifikationswert zuwuchs.

Im weiteren Verlauf der Schlüter-Forschung – und dies gilt bis heute – traten an die Stelle ideologischer geistesgeschichtlicher Gesamtüberblicke präzise Detailstudien, und zwar sowohl in Polen als auch in Deutschland. So sind seit 1945 zahlreiche Arbeiten er-

schiene, die unser Wissen über das Palais Krasiński und Schloss Wilanów sowie die jeweiligen Anteile Schlüters beträchtlich vermehrten.⁸⁷ Ausführlich befassten sich polnische Forscher nunmehr auch mit der Königskapelle in Danzig. Hier wurde die deutsche Forschungstradition abrupt abgebrochen, so wie dies umgekehrt 1939 in Warschau für wenige Jahre geschehen war.⁸⁸ Die überzogene Vereinnahmung Danzigs als genuin polnische Stadt durch die polnische Forschung nach 1945 fand in der Schlüter-Forschung keine Entsprechung. In den nachfolgenden Jahren wurden Schlüter auf stilkritischer Grundlage weitere Werke in Polen zugeschrieben. Von diesen Zuschreibungen überzeugen vor allem das Grabmal für Adam Konarski im Dom zu Frauenburg (Frombork) und das Kreuzifix am Hauptaltar der ehemaligen Reformatenkirche in Węgrów⁸⁹ sowie vielleicht noch der Hochaltar der Bernhardinerkirche in Czerniaków.⁹⁰ Die Ergebnisse der polnischen Kunstgeschichte wurden der deutschen – beziehungsweise internationalen – Seite mehrfach in detaillierten Forschungsberichten zugänglich gemacht.⁹¹

Heute tritt im Zuge der politischen Integration Europas zunehmend der europäische Diskurs in den Vordergrund. Für die Beschreibung und Würdigung der höfischen Wirklichkeit um 1700 dürfte dieser tatsächlich eine gute Basis bilden. Das heißt jedoch nicht, dass damals nicht auch bereits nationale Kategorien, und sei es auch nur verhalten und in Ansätzen, wirksam waren. Im Begriff des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation ist ein solcher Ansatz enthalten, wobei längst noch nicht abschließend untersucht ist, inwieweit er sich in den künstlerischen Äußerungen niederschlug.⁹² Der nationale Diskurs ist nicht per se schlecht, nur weil in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Missbrauch mit ihm getrieben wurde. Man erfasst die Kunstproduktion um 1700 nicht präziser, wenn man nationale Kategorien wie »polnisch«, »preußisch« oder »deutsch« durch »mitteleuropäisch« ablöst. Wilanów beispielsweise ist ein polnischer Bau (wegen Sobieski) und ein europäischer Bau (wegen der dort beteiligten Künstler aus vielen verschiedenen Ländern). »Deutsch« und »polnisch« sind zeitgenössische Begriffe, während »Mitteleuropa« eine Erfindung des 20. Jahrhunderts ist.

Dass die Begriffe der Nation und des Nationalen durchaus fruchtbringend sein können, sofern sie *sine ira et studio* angewandt werden, machen einige deutsche Beiträge aus der Vorkriegszeit deutlich. Der bereits genannte Willi Drost kam nach einer Reise durch Polen zu folgendem Ergebnis: »In Polen reden die schönsten Werke, wenigstens soweit sie dem auf den großen Straßen sich hal-



16
Margarete Kühn und Wojciech Fijałkowski auf dem Dach von Schloss Wilanów, um 1965 (?)

tenden Reisenden entgegneten, eine fremde, nicht nationale Sprache. Vergebens sucht man das im Kern Polnische.«⁹³ In einer Zeit nationalistischer Überspannung war Drost zu kritischer Relativierung in der Lage: »Man muß es sich vor Augen halten, daß der Ehrgeiz des Nationalen damals in der Kultur keine Rolle spielte und es dem Bauherrn lediglich darauf ankam, für seine Wünsche den rechten Gestalter zu finden, welcher Nation auch immer er angehörte. Es wäre falsch, in der Zeit eines ausgeprägten nationalen Gefühls zurückzufordern, was unter ganz anderen Voraussetzungen gern an Fremde abgegeben wurde. Aber es bleibt dabei doch die Tatsache bestehen, daß das polnische Wesen schöpferische Mitarbeit nur an vereinzelt Punkten geleistet hat und der von außerhalb in dieses Land eintretende Forscher sich vergeblich bemüht, eine selbständige Formkraft und Entwicklung zu erkennen.«⁹⁴ Ewald Behrens freilich teilte Drosts Ansicht nicht. In seiner ein Jahr vor Kriegsausbruch erschienenen Rezension einer polnischen Kunstgeschichte zeigte er sich als ein an objektiver Erkenntnis interessierter Wissenschaftler, der in der Lage war, von der eigenen Herkunft zu abstrahieren: »Dagegen muß man dem Verf. wohl recht geben, wenn er sagt, dass trotz der zahlreichen ausländischen Einflüsse die polnische Kunst des Barock ein eigenes Gesicht habe. Die Atmosphäre, die enge Bindung namentlich des Architekten an den Auftraggeber, der starke persönliche Einfluß etwa von Herrschern wie Jan Sobieski, die Tatsache schließlich, dass viele ausländische Künstler sich naturalisieren und in Polen sesshaft werden, das alles macht es verständlich, dass vor allem in der Baukunst, den Kirchen wie den z.T. an den alten polnischen Adelshof sich anschließenden Palästen, sich ein Stil bildet, der unter anderem Himmel nicht möglich wäre.«⁹⁵ Unter anderen politischen Vorzeichen wäre Behrens vielleicht diesen Spuren weiter nachgegangen. Statt dessen war er seit 1940 als Referent in der Sektion Kunstgeschichte des Krakauer Instituts für Deutsche Ostarbeit aktiv daran beteiligt, »die deutschen Grundzüge im Anlitz des Landes kräftig herauszuarbeiten«.⁹⁶

1702 war Schlüter von Pieter Schenk mit einem Stich seines Schlossmodells (Abb. 1) beehrt worden. Im Mai 1705 revanchierte sich Schlüter mit einem Eintrag in Schenks »Album Amicorum« und wählte dabei den Sinnspruch: »Ehrlich wehret lange«.⁹⁷ Für die Tragfähigkeit kunsthistorischer, ja überhaupt wissenschaftlicher Methoden gilt dies gleichermaßen.

- 1 *Theatrum Europaeum*, Bd. 1–21, Frankfurt am Main 1633–1738 (1618–1718).
- 2 Vgl. ZERNACK, Klaus: Nordosteuropa. Skizzen und Beiträge zu einer Geschichte der Ostseeländer. Lüneburg 1993. Zum Begriff Mitteleuropa: KAUFMANN, Thomas DaCosta: Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800. London 1995, 16–21.
- 3 Die seriöse polnische Forschung beteiligte sich selbst in den spannungsreichen 1920er und 1930er Jahren nicht an der Vereinnahmung von Veit Stoß als Pole. Ein Beispiel für eine vorzügliche und objektive Analyse der Schriftquellen ist Władysław Terlecki kurz vor Ausbruch des Krieges entstandene Studie: TERLECKI, Władysław: Ze studiów nad Witem Stwożem [Aus Studien zu Veit Stoß]. In: *Dawna Sztuka* 1 (1938) 271–292; 2 (1939) 41–58. Hiervon existiert eine deutsche Übersetzung von Georg Smolka [Übersetzungen (nur für den Dienstgebrauch) der Publikationsstelle des Preußischen Geheimen Staatsarchivs 201] (Typoskript. Berlin 1939). Für die dreißiger Jahre charakteristische Darstellungen aus deutscher Sicht gibt Gerhard Sappok. Er wendet sich gegen die aggressive polnische Aneignung von Stoß: SAPPOK, Gerhard: Das Deutschtum des Veit Stoß. In: *Deutsche Ostarbeit. Ausgabe für Schulen* (1938) Nr. 2, 2–14; DERS.: Veit-Stoß-Legenden und ihre Entstehung. In: *Jomsburg* 2 (1938) 355–379. Aktuelle Zusammenfassungen der Diskussion in: LABUDA, Adam S.: »... eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst ...«. Zum kunsthistorischen Diskurs über Ostmitteleuropa. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56 (1993) 1–17, hier 5 f.; KAUFMANN (wie Anm. 2) 89–93. Einen guten Überblick über die Entwicklung der polnischen Kunstgeschichte und hier insbesondere auch die deutsch-polnische Auseinandersetzung in: MUTHESIUS, Stefan: Kunst in Polen. Polnische Kunst. 966–1990. Eine Einführung. Königstein im Taunus 1994, 3–19.
- 4 BERGAU, Rudolf: A. Schlüter in Danzig. In: *Altpreußische Monatsschrift* 4 (1867) 54–57; NIRRNHEIM, Hans: Wo und wann wurde Andreas Schlüter geboren? In: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 31 (1930) 243–256; KEYSER, Erich: Andreas Schlüter und Danzig. In: *Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins* 30 (1931) 39–42; DERS.: Die Herkunft von Andreas Schlüter. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst (Kunstchronik)* 65 (1931/1932) 62 f.
- 5 MARPERGER, Paul Jakob: *Historie und Leben der berühmtesten europäischen Baumeister*. Hamburg 1711, 513.
- 6 HEINECKEN, Carl Heinrich von/HUMBERT, Abraham: *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*. Leipzig 1768, 80–83.
- 7 NICOLAI, Friedrich: *Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, Stukkateuren und andern Künstlern*. Berlin-Stettin 1786, 103 f.
- 8 KLÖDEN, Karl Friedrich von: *Andreas Schlüter. Ein Beitrag zur Kunst- und Bau-Geschichte von Berlin*. Berlin-Potsdam 1855, 8 f.
- 9 DOHME, Robert: *Das Königliche Schloß in Berlin. Eine baugeschichtliche Studie*. Text- und Tafelbd., Leipzig 1876, 76 f.
- 10 DOHME, Robert: *Die Masken Sterbender Krieger im Hofe des ehemaligen Zeughauses zu Berlin von Andreas Schlüter. Vierundzwanzig Tafeln in Lichtdruck*. Berlin 1877.
- 11 TINTELNOT, Hans: Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe. In: *Die Kunstformen des Barockzeitalters. Vorträge*. Hg. v. Rudolf STAMM, München 1956 (Sammlung Dalp 82), 13–91.
- 12 Zum Gießhaus: DOMINIK, Emil: Das ehemalige Gießhaus in Berlin. In: *Der Bär* 8 (1882) 643; BUJOK, Elke/FUCHS, Peter R.: Das Gießhaus auf dem Friedrichswerder. In: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 93 (1997) 279–289. Zur Alten Post: BORRMANN, Rudolf: Die Alte Post in Berlin. In: *Zeitschrift für Bauwesen* 44 (1890) 421–432; HINTERKEUSER, Guido: Andreas Schlüter und die Alte Post. *Neuerwerbungen des Museums für Kommunikation Berlin*. In: *Museumsjournal* 16 (2002) Nr. 3, 46–48. Zu Schlüters Gartenhaus: JAHN, Hans: *Andreas Schlüters Garten vor dem Köpenicker Tor*. In: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 49 (1932) 92.

- 13 Zusammenfassend: WALLÉ, Peter: Schlüters Wirken in Petersburg. Ergebnisse einer Studienreise. Berlin 1901. Ferner: DERS.: Über Andreas Schlüters Lebensende. In: Wochenblatt für Architekten und Ingenieure 5 (1883) 6–8, 16–18, 36–38; DERS.: Nachrichten aus Schlüters Leben. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 18 (1898) 15–17, 27–28, 41–42; DERS.: Andreas Schlüter, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 15 (1898) 4–7; DERS.: Andreas Schlüters Sterbeort. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 18 (1898) 310–311; DERS.: Neue Nachrichten über Andreas Schlüter. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 20 (1900) 361–362; DERS.: Schlüters Wirken in Petersburg. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 21 (1901) 126–128, 141–143, 156–158; DERS.: Schlüters Aufenthalt in Petersburg. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 18 (1901) 46f., 69, 123.
- 14 GURLITT, Cornelius: Andreas Schlüter. Berlin 1891.
- 15 Ebd., 35–46. Bei beiden Palästen schloss Gurlitt eine Beteiligung Schlüters als Architekt aus. In Wilanów brachte er ihn allgemein mit Teilen der Bauplastik in Verbindung. Konkret nannte er die Famae über dem Eingangsportal (Ebd., 41). Diese Zuschreibung ist noch heute gültig. Am Palais Krasiński spricht Gurlitt von Details am Mittelbau, »welche den später von Schlüter verwendeten sehr ähnlich sind« (Ebd., 45). Zwar hob er auch die Giebelreliefs hervor, doch scheint er Schlüter nicht als ihren Schöpfer in Erwägung gezogen zu haben.
- 16 Ebd., 13–17.
- 17 GURLITT, Cornelius: Bauten des Barockstiles in Warschau. In: Zeitschrift für Bauwesen 46 (1896) 311–338; DERS.: Warschauer Bauten aus der Zeit der Sächsischen Könige. Berlin 1917.
- 18 MOELER VAN DEN BRUCK, Arthur: Der Preußische Stil. München 1953, 67. Das Schlüter-Kapitel daraus auch publiziert in: Die Großen Deutschen. Neue Deutsche Biographie. Hg. v. Willy ANDREAS und Wilhelm von SCHOLZ, Bd. 2, Berlin 1935 (²1943), 20–34.
- 19 DERS. (wie Anm. 18) 67.
- 20 Ebd., 68.
- 21 Zitiert in: SAPPOK, Gerhard: Polens Kulturpropaganda im Ausland. In: Deutsche Kultur im Leben der Völker. Mitteilungen der Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums, Deutsche Akademie 13 (1938) (1) 94–103, hier 94. Das Originalzitat in: Piłsudski i Nauka [Piłsudski und die Wissenschaft]. In: Nauka Polska 21 (1936) 17. Siehe hierzu auch: BARTOSZEWSKI, Władysław: Das Antlitz der polnischen Kultur im Untergrund 1939–1945. In: DERS.: Aus der Geschichte lernen? Aufsätze und Reden zur Kriegs- und Nachkriegsgeschichte Polens. München 1986, 97–138, hier 99.
- 22 Vgl. hierzu: Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku [Geschichte der Kunstgeschichte in Polen. Entstehung und Entwicklung der wissenschaftlichen Institutionen im XIX. und XX. Jahrhundert]. Hg. v. Adam S. LABUDA unter Mitwirkung von Katarzyna ZAWIASA-STANISZEWSKA, Poznań 1996 (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Prace Komisji Historii Sztuki 25).
- 23 Auf deutscher Seite genoss die neu aufgebaute und straff organisierte polnische Denkmalpflege hohes Ansehen. Vgl. GRUNDMANN, Günther: Denkmalpflege in Polen. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 37 (1935) 101–104; BOECK, Wilhelm: Denkmalpflege und Museen in den polnischen Königstädten. Eindrücke einer Reise. In: Jomsburg 1 (1937) 352–359; FREY, Dagobert: Studienreise nach Polen. In: Ostdeutsche Monatshefte 19 (1938) 113f.
- 24 STARZYŃSKI, Juljusz: Wilanów. Dzieje budowy pałaca za Jana III [Wilanów. Die Baugeschichte des Palastes in der Zeit Jans III.]. In: Studia do dziejów sztuki w Polsce. Bd. 5. Warszawa 1933 (²1976). In diesem Kontext entstand auch: DERS.: Augustin Locci, inżynier i artystyczny doradca Jana III [Augustin Locci, Ingenieur und künstlerischer Ratgeber Jans III.]. In: Biuletyn Naukowy, wydawany przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej 1 (1932/1933) Nr. 3, 119–127.

- 25 »Herr Archivrath Dr. Friedländer versicherte mir, daß die Akten sich thatsächlich im Berliner Geh. Staatsarchiv finden, bisher aber nicht bearbeitet worden seien. Es bedürfe zur Durchforschung derselben längerer Arbeit eines Kundigen in polnischer Geschichte und Sprache. Möge sich bald ein solcher finden!« GURLITT (wie Anm. 14) 230, dort Anm. 38. Erst Kohte hat sie später auf der Suche nach Schlüters Namen – ohne Erfolg – durchgelesen: KOHTE, Julius: Ein Werk Schlüters in Warschau. In: Zentralblatt der Bauverwaltung 36 (1916) 477–479, hier 477.
- 26 MAŃKOWSKI, Tadeusz: Rzeźby Schlütera w pałacu Krasińskich w Warszawie [Skulpturen Schlüters am Krasiński-Palais in Warschau]. In: Biuletyn Historii Sztuki 13 (1951) Nr. 2–3, 118–137, hier 118.
- 27 Die Stationen seiner Schlüter-Studien hat Mańkowski später beschrieben: Ebd., 118.
- 28 DERS.: Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera [Unbekannte Skulpturen Andreas Schlüters]. In: Dawna Sztuka 2 (1939) 219–234. In diesem Kontext steht auch: DERS.: Budownictwo Jana III we Lwowie [Die Bautätigkeit Jans III. in Lemberg]. Lwów 1936.
- 29 Zum Krasiński-Palais existierte bis 1945 ebenfalls ein Rechnungsbuch, das Schlüters Namen in Verbindung mit der Bauplastik nennt. Auszüge hieraus hatte bereits 1910 Ignacy Tadeusz Baranowski publiziert, allerdings nicht dezidiert im Hinblick auf Schlüter und darüber hinaus sehr fehlerhaft (BARANOWSKI, Ignacy Tadeusz: Inwentarze pałacu Krasińskich, później Rzeczypospolitej [Inventare des Krasiński-Palais, des späteren Palasts der Republik]. Warszawa 1910). Julius Kohte machte Baranowskis Ergebnisse in deutscher Sprache bekannt: KOHTE (wie Anm. 25).
- 30 Erst 1946 konnte Mańkowski seine vor dem Krieg gewonnenen Ergebnisse publizieren: MAŃKOWSKI, Tadeusz: Prace Schlütera w Wilanowie [Arbeiten Schlüters in Wilanów]. In: Prace Komisji Historii Sztuki 8 (1939/1946) 151–181.
- 31 KARPOWICZ, Mariusz: Barock in Polen. Warszawa 1991, 77. Zu weit geht Karpowicz jedoch, wenn er folgert: »Die zwölf besten Jahre seines Lebens, die Zeit des Reifens seines Genies, verbrachte er in Warschau.«
- 32 DERS.: Sztuka Warszawy czasów Jana III [Warschauer Kunst aus der Zeit Jans III.]. Warszawa 1987, 111–116.
- 33 BOECK, Wilhelm: Andreas Schlüter in Polen. In: Jomsburg 43 (1939) 303–311, hier 310. Für freundliche Hinweise zur Biographie von Wilhelm Boeck danke ich herzlich Dr. Urs Boeck, Hannover.
- 34 »Die Schöpfungen der italienischen Künstler in Warschau waren umfangreich und bedeutend genug, und Schlüter stand mit ihnen in so lebendigem Austausch, daß er die bei ihm erscheinenden italienischen Stilelemente durchaus während seines Warschauer Aufenthaltes empfangen haben kann.« (Ebd., 311).
- 35 LADENDORF, Heinz: Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Beiträge zu seiner Biographie und zur Berliner Kunstgeschichte seiner Zeit. Berlin 1935 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 2). Vgl. zur Person Ladendorfs auch den Beitrag von Peter H. FEIST im vorliegenden Band.
- 36 Ebd., 7.
- 37 Ebd., 8.
- 38 Siehe Anm. 29.
- 39 LADENDORF, Heinz: Andreas Schlüter. Berlin 1937 (Die Kunstbücher des Volkes), 6–9.
- 40 Ebd., 10.
- 41 Ebd., 11.
- 42 BOECK, Wilhelm: Tragische Haltung im Schaffen Andreas Schlüters. In: Die völkische Kunst 1 (1935) 339–348; NEMITZ, Fritz: Triumph und Tragik. Vom unbekanntem Schlüter. In: Das XX. Jahrhundert 2 (1940/1941) 540–547.
- 43 CZIBULKA, Alfons von: Der Münzturm. Berlin 1933; BACK, Claus: Andreas Schlüter. Berlin 1957. Beide Romane erlebten bis in die 1960er Jahre zahlreiche Auflagen. Zum Film »Andreas Schlüter« (einer Produktion der Terra Filmkunst GmbH,

- Berlin): K., E.: Wir und das Barock. Gedanken zu dem Film »Andreas Schlüter«. In: Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin (1942) Nr. 31/32, 4f.; GEISENHEYNER, Max: Ein Film. Andreas Schlüter. In: Was uns bewegt. Fragen der Weltanschauung. Politik, Geschichte und Kultur. Tornisterschrift des Oberkommandos der Wehrmacht für Offiziere 1 (1943) 78–80; MAISCH, Herbert: Helm ab – Vorhang auf. Siebzig Jahre eines ungewöhnlichen Lebens. Emsdetten 1968, 300–306.
- 44 »In der Zeit der deutschen Besatzung interessierten sich auch deutsche Wissenschaftler für Schlüters Werke in Polen, natürlich aus ihrer Sichtweise. Der Deutsche August Schellenberg, Beamter im »Amt für Pflege alter Kunst, Außenstelle Warschau, der die Abhandlung in *Dawna Sztuka* (vgl. Anm. 28; G. H.) gelesen hatte, schrieb mir am 10. Mai 1943 und teilte mir mit, daß Schlüters Werke in Żółkiew (Żolkva) bis heute in Deutschland nicht bekannt seien. Er fragte nach Abzügen der Abbildungen in *Dawna Sztuka* und versicherte, »selbstverständlich, daß ich bei meinem Aufsatz auf ihre Veröffentlichung aufs nachdrücklichste hinweisen werde.« (Zitat auf deutsch; G. H.). Gegen sein Versprechen erwähnte A. Schellenberg – ebensowenig wie die übrigen deutschen Wissenschaftler – keine polnische Arbeit, aus denen er seine Informationen über deutsche Künstler wie Schlüter, Plesch oder Pinzl gehabt haben muß. Die Aufsätze erschienen in *Das Reich*, *Warschauer Zeitung*, *Krakauer Zeitung*, *Lemberger Zeitung*. Ich halte es für wichtig, diese Bemerkungen über die »Schlüter in Polen«-Forschung mitzuteilen, weil es die deutschen Publikationen, die während des Krieges entstanden sind, in einem anderen Licht erscheinen läßt.« MAŃKOWSKI (wie Anm. 26) 120. Für die deutsche Übersetzung danke ich herzlich Dr. Jakob Kurpiak, Berlin. Mańkowskis Empörung über die deutschen Kunsthistoriker ist verständlich, musste er doch seine engagierten Forschungen für Jahre unterbrechen. Dennoch tut er Schellenberg ein wenig unrecht. Denn dieser führte im wissenschaftlichen Kontext durchaus die genannte Studie aus *Dawna Sztuka* an: SCHELLENBERG 1944 (wie Anm. 61) 119, Anm. 14. Auch Wilhelm Boeck zitierte noch kurz vor dem Krieg voller Anerkennung (»vorzüglich interpretiert«) Mańkowskis Aufsatz über Schlüters Grabmäler in Żółkiew (Żolkva): BOECK (wie Anm. 33) 306, Anm. 10.
- 45 Vgl. MADAJCZYK, Czesław: Die Okkupationspolitik Nazideutschlands in Polen 1939–1945. Köln 1988, 333–342.
- 46 Vgl. hierzu: LABUDA (wie Anm. 3) 2.
- 47 COBLITZ, Wilhelm: Das Institut für Deutsche Ostarbeit. In: Das General-Gouvernement. Hg. v. Max Freiherr DU PREL, Würzburg 1942, 185–189, hier 185. Ausführlich: KLESSMANN, Christoph: Die Selbstbehauptung einer Nation. Nationalsozialistische Kulturpolitik und polnische Widerstandsbewegung im Generalgouvernement 1939–1945. Düsseldorf 1971 (Studien zur modernen Geschichte), 61–70.
- 48 COBLITZ (wie Anm. 47) 185.
- 49 Ebd., 189.
- 50 Ebd., 186.
- 51 COBLITZ, Wilhelm: Das Institut für Deutsche Ostarbeit. In: Jahrbuch Institut für Deutsche Ostarbeit 1 (1941) 7–57, hier 32.
- 52 FREY, Dagobert: Kunstdenkmäler im besetzten Polen. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 13 (1939/1940) 98–103, hier 103. Vgl. zu Frey auch den Beitrag von Beate STÖRTKUHL im vorliegenden Band.
- 53 FREY, Dagobert: Deutsche Baukunst in Polen. In: Die Burg. Vierteljahresschrift des Instituts für Deutsche Ostarbeit Krakau 1 (1940) Nr. 1, 21–27, hier 27.
- 54 Bilderreihe »Deutsche Kunst in Polen«. In: Deutschland und Polen. Beiträge zu ihren geschichtlichen Beziehungen. Hg. v. Albert BRACKMANN, München-Berlin 1933, 271–273, Bild Nr. 1–17.
- 55 Das Diensttagebuch des deutschen Generalgouverneurs in Polen 1939–1945. Hg. v. Werner PRÄG und Wolfgang JACOBMEYER, Stuttgart 1975 (Veröffentlichungen des Instituts für Zeitgeschichte. Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte 20), 90f.
- 56 Auch in der deutschen Hochschulverwaltung lässt sich dieser Wandel beobachten.

- Wurden die polnischen Universitäten zunächst geschlossen und zum Teil geplündert, so wurden im weiteren Kriegsverlauf einzelne Institute, nicht zuletzt zum Nutzen der deutschen Kriegsführung, partiell wieder zugelassen: KLESSMANN (wie Anm. 47) 54–61.
- 57 Zitiert nach: Ebd., 50.
- 58 Zitiert nach: Ebd., 67.
- 59 Zum Quellenwert von Briefmarken speziell aus kunsthistorischer Sicht siehe auch die Fallstudie von ZERI, Federico: *I francobolli italiani. Grafica e ideologia dalle origini* 1948. Genua 1993 (1. Aufl. 1980).
- 60 Zu den sich im Kriegsverlauf wandelnden urbanistischen Konzeptionen der deutschen Besatzer für Warschau siehe ausführlich: GUTSCHOW, Niels/KLAIN, Barbara: *Vernichtung und Utopie. Stadtplanung Warschau 1939–1945*. Hamburg 1994, 131–137.
- 61 Warschau. Hg. v. Karl GRUNDMANN und Alfred SCHELLENBERG, Krakau 1944. Darin folgende Beiträge: BUCHNER, G. W.: *Das deutsche Gesicht Alt-Warschaws*, 5–10; GRUNDMANN, Karl: *Vom deutschen Erbe in Warschau*, 11–32, 115–116; SCHELLENBERG, Alfred: *Warschau. Eine kunstgeschichtliche Skizze*, 33–62, 117–123. Schellenberg veröffentlichte die Schlüter betreffenden Ergebnisse aus diesem Band 1954 in einem erweiterten Aufsatz: DERS.: *Andreas Schlüter in Warschau*. In: *Zeitschrift für Ostforschung* 3 (1954) 422–431. – Darin berichtet er auch über das vernichtete Buch: »Bei dem Warschauer Aufstand ist mit dem Brande der Warschauer Zeitung die gesamte über 9000 Exemplare betragende Auflage des Buches: Warschau, hrsg. von G. (sic!) Grundmann und A. Schellenberg, Buchverlag Deutscher Osten G.m.b.H., Krakau 1944, vernichtet worden.« Schellenberg nennt statt Karl Grundmann versehentlich G. Grundmann, also wohl Günther Grundmann, den ebenfalls eng in die Ostforschung verwickelten schlesischen Provinzialkonservator. Ein Freudscher Fehlschluss?
- 62 Aufschlussreich sind vor allem die essayistischen Ausführungen von G. W. Buchner: »Alle bedeutenden städtebaulichen Anlagen wie alle künstlerisch wichtigen Einzelbauten, die während dieser langen Entwicklungszeit dem kulturell bedeutensamen Teil der Stadt das Gepräge gaben, gehen in der Hauptsache auf deutschen Einfluß zurück. [...] So kann man auch bei nüchterner Betrachtung und ohne Ruhmredigkeit behaupten, daß aller wirkliche Fortschritt in Warschau städtebaulicher baukünstlerischer Entwicklung vom Mittelalter über die Barockblüte hinweg bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts an deutsche Namen, deutsche Fürsten und deutsche Meister geknüpft ist, daß unter ihrem Einfluß und Wirken das deutsche Antlitz Warschaws erstand, dessen bauliche Kraft die Zeiten überdauert und das uns heute noch mit edlem Schwung und leidenschaftlicher Erregtheit ans Herz greift.« BUCHNER (wie Anm. 61) 9f.
- 63 SCHELLENBERG 1944 (wie Anm. 61) 123.
- 64 BARANOWSKI (wie Anm. 29).
- 65 SCHELLENBERG, Alfred: *Neuentdeckte Warschauer Arbeiten Schlüters*. – Auch das Relief auf der Gartenseite des Krasinskipalastes ein Werk des Meisters – Auch die Plastiken nach seinen Entwürfen – Tylman von Gameren als Schöpfer des Entwurfes zum Palais erkannt – Jugendwerke des Rokokobildhauers Pinzel. In: *Krakauer Zeitung (Reichsausgabe)* vom 14. Februar 1943 (5. Jg., Nr. 39) 5. Ausführlich: DERS. 1944 (wie Anm. 61) 43–47; DERS. 1954 (wie Anm. 61) 422–426. Mańkowski erklärt in seinem Aufsatz von 1951, in welchem er Schellenbergs Ergebnisse aufgreift, das ungewöhnliche polnische Wort »płazy« so: »płasko formowane kamienie« [flach geformte Hausteine]. MANKOWSKI (wie Anm. 26) 122.
- 66 KOHTE (wie Anm. 25) 479. Auch Alfred Lauterbach schrieb das Relief des Westgiebels unter Bezug auf Baranowskis Transkription Maderni zu: »Der Giebel der Gartenfassade, der den Triumphzug Cäsars darstellt, scheint von Maderni ausgeführt zu sein, denn die Rechnungen aus dem Jahr 1693. Jahre erwähnen: Herr Maderni für Entwürfe, und die aus dem Jahre 1695: Herr Maderni für die Gartenfassade.« LAUTERBACH, Alfred: *Warschau*. Leipzig 1918, 80.

- 67 SCHELLENBERG 1954 (wie Anm. 61) 427.
- 68 DERS. 1944 (wie Anm. 61) 118f., Anm. 14. Das Ladendorf-Zitat in: LADENDORF (wie Anm. 39) 11.
- 69 KÜHN, Margarete: Bericht zur Studienreise nach Warschau vom 30. 5. bis 7. 6. 1944 und nach Krakau – Warschau vom 3. 7. bis 22. 7. 1944 (Typoskript). Von Margarete Kühn erhielt der Verfasser eine Kopie des Berichts. Das Original dürfte sich im Nachlass der 1995 Verstorbenen befinden.
- 70 Ebd., 4
- 71 Ebd., Anlage C.
- 72 Ebd., Anlage C.
- 73 Ebd., D 2.
- 74 Schloss Charlottenburg. Amtlicher Führer. Bearb. v. Guido HINTERKEUSER. Hg. v. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 2002 (9. veränderte Aufl.), 52, 73, 194, 207.
- 75 Zur Zerstörung von Schloss Charlottenburg: EGGELING, Tilo/HANEMANN, Regina/JULIER, Jürgen: Ein Schloß in Trümmern. Charlottenburg im November 1943. Berlin 1993 (Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften 13).
- 76 KÜHN, Margarete: Andreas Schlüter als Bildhauer. In: Barockplastik in Norddeutschland. Hg. v. Jörg RASMUSSEN, Ausst. Kat. Hamburg 1977, 105–181.
- 77 MOSSAKOWSKI, Stanislaw: Tilman van Gameren. Leben und Werk. München-Berlin 1994.
- 78 GUTSCHOW/KLAIN (wie Anm. 60) 131–137.
- 79 SKASA-WEISS, Eugen: Schlüters verzweifelte Maske. Burleske Elegie in den Ruinen eines Palais. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berliner Ausgabe 83 (1944) Nr. 295 (1. November), 2. Die zitierte Passage ist lediglich ein Auszug.
- 80 Deutsche Heimat im Osten. Veranstaltet vom Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen und vom Magistrat von Groß-Berlin. Ausst. Kat. Berlin 1950, 37.
- 81 DROST, Willi: Andreas Schlüter und der Berliner Barock. In: Westpreußen-Jahrbuch 15 (1965), 117–125.
- 82 DERS.: Danzig. Ein Kulturzentrum im deutschen Osten. In: Deutscher Osten und Slawischer Westen. Tübinger Vorträge. Hg. v. Hans ROTHFELS und Werner MARKERT, Tübingen 1955 (Tübinger Studien zur Geschichte und Politik 4), 47–59, hier 56.
- 83 DERS. (wie Anm. 81) 125.
- 84 SCHELLENBERG, Alfred: Andreas Schlüter. Kitzingen 1951 (Der Göttinger Arbeitskreis, Schriftenreihe Heft 14); DERS. 1954 (wie Anm. 61) 422–431; BEHRENS, Ewald: Neue Beiträge zur Schlüter-Forschung. In: Zeitschrift für Ostforschung 3 (1954) 431–442 (auch in: Kunst im Osten und Norden, L Schlüter A 1, Marburg o. J., 1–14).
- 85 Vgl. Anm. 61 und 65.
- 86 SCHELLENBERG 1951 (wie Anm. 84) 24. Ähnlich auch Paul Ortwin Rave: »Spurlos verschwindet einer der Großen Deutschen, ähnlich ungewissen Schicksals von wannen er gekommen, in dem unergründlichen Dunkel des russischen Ostens.« (RAVE, Paul Ortwin: Andreas Schlüter [1659–1714]. In: Die großen Deutschen. Biographie in vier Bänden. Hg. v. Hermann HEIMPEL, Theodor HEUSS und Benno REIFENBERG, Bd. 1, Berlin 1956, 600–612, hier 612.
- 87 Zum Palais Krasiński vor allem: MOSSAKOWSKI, Stanislaw: Pałac Krasińskich w Warszawie (1677–1699) [Das Palais Krasiński in Warschau (1677–1699)]. In: Folia historiae artium 2 (1965) 117–192; DERS. (wie Anm. 77) 159–179, 283–301. Zu Schloss Wilanów zum Beispiel: CYDZIK, Jacek/FIJAŁKOWSKI, Wojciech: Wilanów. Warszawa 1975 (deutsch: Leipzig 1978); FIJAŁKOWSKI, Wojciech: Królewski Wilanów [Das königliche Wilanów]. Warszawa o. J. (nach 1992).
- 88 Ein Blick auf die Literatur zur Danziger Königskapelle spiegelt den 1945 erfolgten Bruch deutlich wieder. Lediglich Drosts Buch von 1959 ist hier eine Ausnahme. Es hält nicht nur die Erinnerung an die verlorene Heimat aufrecht, sondern verkörpert aufgrund seines Charakters als amtliches Denkmälerinventar zugleich den

- nicht aufgegebenen Anspruch Deutschlands auf die Ostgebiete: GURLITT (wie Anm. 14), 13–15; CUNY, Georg: Danzigs Kunst und Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1910, 113–117; LUCKS, Bruno: Die Königliche Kapelle in Danzig. In: Die Denkmalpflege 22 (1920) 35–37; KONDZIELA, Henryk: Kaplica Królewska w Gdańsku i jej twórcy [Die Königskapelle in Danzig und ihre Schöpfer]. In: Studia Pomorskie 2 (1957) 280–343; DROST, Willi: Kunstdenkmäler der Stadt Danzig, Bd. 3: Sankt Nikolai, St. Joseph, Königl. Kapelle, Hl. Leichnam, St. Salvator. Stuttgart 1959, 177–201; BOGDANOWICZ, Stanisław: Kaplica Królewska w Gdańsku [Die Königskapelle in Danzig]. Gdańsk 1992; WRABEC, Jan: Kaplica Królewska w Gdańsku. Rodowód, pokrewieństwa oraz wymowa form architektonicznych [Die Königskapelle in Danzig. Herkunft, Verwandtschaft und Aussage der architektonischen Form]. In: Porta Aurea 2 (1993) 15–30; NOWORYTA-KUKLIŃSKA, Bożena: Kaplica Królewska w Gdańsku, Fakty i wątpliwości [Die Königskapelle in Danzig. Fakten und Zweifel]. In: Roczniki humanistyczne / Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. 4. Historia sztuki 42 (1994) 165–174.
- 89 KARPOWICZ, Mariusz: Andrzej Schlüter w Polsce. Dzieła i inspiracje [Andreas Schlüter in Polen. Werke und Inspirationen]. In: Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w. Warszawa 1970, 185–197.
- 90 KARPOWICZ (wie Anm. 31) 77, 330.
- 91 FIJAŁKOWSKI, Wojciech/KONDZIELA, Henryk: Die künstlerische Tätigkeit Andreas Schlüters in Polen. In: Michelangelo heute. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Sonderband 1965, Anhang, 267–290; PESCHKEN, Goerd: Neue Literatur über Andreas Schlüter. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 30 (1967) 229–246.
- 92 Thomas DaCosta Kaufmann geht in seinem anregenden und vielschichtigen Buch über die Kunst und Kultur in Mitteleuropa auf den Begriff des »Holy Roman Empire« ein und hebt dessen universalen Charakter hervor (»notion of universality«), unterschlägt jedoch den Zusatz »Deutscher Nation«; KAUFMANN (wie Anm. 2) 19f. Interessant wäre jedoch vor allem eine Diskussion, die die gesamte Spannweite des Begriffs erfasst.
- 93 DROST, Willi: Polen und die Kunst des Westens während der Renaissance und Barockzeit. In: Altpreußische Forschungen 12 (1935) 44–63, hier 56.
- 94 Ebd., 62.
- 95 BEHRENS, Ewald: Geschichte der Kunst in Polen. In: Jomsburg 2 (1938) 543–546, hier 546. Die Rezension bezog sich auf: WALICKI, Michal/STARZYŃSKI, Juliusz: Dzieje sztuki polskiej [Geschichte der polnischen Kunst]. Warszawa 1936.
- 96 COBLITZ (wie Anm. 51).
- 97 MOES, Ernst Wilhelm: Een »Album Amicorum« van Petrus Schenck. In: Oud Holland 22 (1904) 146–154, hier 151.

Abbildungsnachweis: Abb. 1, 7, 13, 14: Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; Abb. 2: Petras, Renate: Das Schloß in Berlin. Von der Revolution 1918 bis zur Vernichtung 1950. Berlin 1992, Abb. S. 15; Abb. 3, 5, 10, 11: Warschau, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk; Abb. 4, 6: Warschau, Muzeum Pałac w Wilanowie; Abb. 8, 9, 15, 16: Autor; Abb. 12: Koblenz, Bundesarchiv, Bild 146-1980-121-13